

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

VI Международный
съезд
славистов

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
СОВЕТСКИЙ КОМИТЕТ СЛАВИСТОВ

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

VI МЕЖДУНАРОДНЫЙ СЪЕЗД СЛАВИСТОВ
(Прага, август 1968)

ДОКЛАДЫ СОВЕТСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1968

Редакторы тома:
член-корреспондент АН СССР *Д. Ф. МАРКОВ*,
доктор филологических наук
A. H. РОБИНСОН

I

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIX вв.

Д. С. Лихачев

ДРЕВНЕСЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СИСТЕМА

Вводные замечания

Литература каждого народа в любой изучаемый период представляет собой целостную динамическую систему.

Под системой литературы я подразумеваю определенное соотношение ее частей между собой: видов литературы (переводной и оригинальной, церковной, исторической, естественнонаучной, публицистической и пр.), ее жанров, ее отдельных произведений. В понятие системы литературы входит, кроме того, и отношение литературы к другим областям культуры: к науке, религии, общественной мысли, различным искусствам, фольклору и пр. Наконец, к системе литературы относится и ее отношение к культурам и литературам других стран и народов. В конечном счете система литературы определяется ее отношением к исторической действительности, соотношение с которой составляет самую существенную часть системы.

Это внутреннее строение и соотношение с внешней, окружающей литературу средой явлений составляет органическое целое.

Система литературы, несмотря на то, что она находится в постоянном равновесии частей и соотношений,— не неподвижна. Она все время меняется — в отдельных собственных областях и по отношению к внешним ей явлениям. Тем не менее перманентно нарушающее равновесие снова восстанавливается. Перед нами динамическое равновесие системы.

Литература как система не изучалась. Само понятие «системы» или «структуры литературы»¹ в науке отсутствовало. Тем не менее нельзя сказать, что современные историки литературы не имеют каких-то своих представлений о строении литератур. Уже одна раз-

¹ Понятия «система» и «структура» я употребляю альтернативно.

бивка «историй литератур» на главы и части выражает представления исследователей о строении литературы. Но эти представления по большей части невольно отражают состояние современной исследователям литературы, а не той, которую они изучают. Исследователи не придают особого значения принципиальным различиям в строении литератур средневековых и нового времени. Они невольно модернизируют средневековую литературу. Между тем литературовед должен представить себе строение литературы изучаемого периода, не накладывая на эту литературу той или иной примитивной схемы, выработанной под влиянием современной исследователью художественной литературы. История литературы не есть только история авторов и их произведений, история общественных идей, выраженных в художественной форме, и история стилей,— это также и история меняющихся соотношений ее частей и взаимоотношений с внешними ей явлениями.

Анализируя строение литературы каждого данного периода, мы обязаны искать объяснения особенностей этого строения, изучать функции литературы и ее отдельных элементов. Нельзя ограничиваться голыми констатациями и формальным описанием структуры литературы. Внешние сходства и совпадения в строении литератур различных периодов могут иметь не только различное происхождение, но и различные функции. Они могут быть различны по значению, по своей сути, несмотря на внешнее сходство.

В данном докладе я ограничусь только древнейшим периодом славянских литератур — IX—XIII вв., так как структура литератур все время меняется и изучение этих изменений должно представлять собой особую задачу, решение которой будет возможно только тогда, когда будут изучены структуры отдельных периодов, условно рассматриваемые как неизменяемые.

Я не ограничиваюсь одной какой-либо из древнеславянских литератур, а беру целую группу восточнославянских и южнославянских литератур, представляющих собой некоторое единство; их структуры на этом древнейшем этапе не могут быть рассмотрены по отдельности, изолированно друг от друга, так как их соотношения также представляют собой систему. Единство национальных литератур — явление более позднего времени (наступление этого времени в каждой из славянских литератур определяется различно). Однако в основном я сосредоточиваю внимание на древнерусской литературе, памятники которой сохранились хотя и не полно, но сравнительно разнообразно. Древнерусская литература служит в докладе как бы примером тех явлений, которые свойственны и другим, тесно друг с другом связанным системами взаимоотношениями древнеславянским литературам.

Анализ структуры древнеславянских литератур начнем с рассмотрения вопроса об их отношениях к литературам иноязычным и об их взаимоотношениях друг с другом.

Явления литературной трансплантации

Взаимоотношения литератур между собой обычно рассматриваются только в трех отношениях: в отношении общности и родства происхождения, в отношении «влияния» одной литературы на другую и в отношении типологических сходств и различий между ними. Тем самым круг вопросов, подлежащих исследованию, не только ограничен, но и весьма неточно ориентирован.

В самом деле. Под общностью происхождения и родством литератур по большей части имеют в виду общность происхождения и родство народов, о литературах которых идет речь, а не самих литератур; под понятие же «влияния», как это мы увидим в дальнейшем, подводятся порой самые различные явления. Что же касается до традиций и типологических сходств, то и здесь не выработаны еще основные термины и не произведена систематизация входящих сюда явлений.

Остановимся прежде всего на вопросе о влияниях в средневековых литературах.

Взаимодействие литератур — явление, свойственное всем ступеням их развития. В этом взаимодействии вызревают их своеобразные черты, и в этом же взаимодействии они могут постепенно стираться и отмирать.

Различные влияния одной литературы на другую — одно из проявлений жизни литератур. Литературы живут, взаимодействуя, и формы этого взаимодействия бесконечно разнообразны. При этом типы взаимодействия литератур являются частью их структуры: структуры, в которую они входят, и структуры, которую они развивают внутри самих себя.

Древнеславянские литературы в IX—XIII вв., как и всякие иные литературы, складывались при участии других литератур.

В последние годы появилось довольно много работ, характеризующих переводную литературу древней Руси, литературные взаимоотношения Руси с славянскими странами, устанавливающих периодизацию византийского и южнославянского влияния в древней Руси. Я имею в виду работы В. Велчева², Б. Ангелова³, Д. Петканова-Тотева⁴, Н. А. Мещерского⁵, Н. К. Гудзия⁶,

² В. Велчев. Българи и руси в светлината на движението за славянско единство.— «Исторически преглед», год V, 1948—1949, кн. 4.

³ Б. Ст. Ангелов. К вопросу о начале русско-болгарских литературных связей.— ТОДРЛ, т. XIV, 1958.

⁴ Д. Петканова-Тотева. Книжовни връзки между България и Русия през Средновековието.— «Език и литература», год ХІІІ, кн. 5.

⁵ Н. А. Мещерский. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв.— ТОДРЛ, т. XX, 1964; он же. Искусство перевода Киевской Руси.— ТОДРЛ, т. XV, 1958.

⁶ Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы.— «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов». М., 1960.

И. П. Еремина⁷, В. А. Мошина⁸, В. П. Адриановой-Перетц⁹,
В. Д. Кузьминой¹⁰, Д. С. Лихачева¹¹ и др.

В каждой из этих работ есть стремление не только устанавливать факты, но и обобщать их — создавать общую картину литературных взаимоотношений стран православного юго-востока и востока Европы. Но проблема определения самого типа влияния иноязычных литератур на славянские и взаимовлияния славянских литератур в широком плане не поставлена.

Влияния одной литературы на другую могут быть различных типов. Типы влияний в литературах тесно связаны с типами влияний культур в целом. Литературные влияния лишь часть влияния культур друг на друга. Это особенно относится к литературам средневековым. Типы влияний в литературах повторяют типы влияний общекультурных.

Культурные влияния могут осуществляться в различных областях и различными путями с разной степенью проникновения в глубь и в суть культуры. Один тип влияний испытывают культуры на начальных этапах своего развития, другой — на зрелых. Влияние может захватывать только материальную культуру или и духовную тоже. Оно может распространяться путем непосредственных бытовых контактов населения — там, где они соседят, путем торговли, завоевания, общения религиозного, книжного и т. д. Обмен культурными ценностями на начальных этапах жизни народов совершается на «коротких расстояниях»; в дальнейшем, с развитием высокой духовной культуры, расстояния начинают играть все меньшую роль и культурные связи преодолевают огромные пространства, переносятся через промежуточные государства и разделяющие народы моря и страны. Наконец, влияние может быть обоюдосторонним и односторонним и встречное влияние может быть другого характера, чем влияние основное.

Рассмотрим в качестве примера влияния, которые действовали в древнерусской культуре.

Влияния, испытанные древнерусской культурой на начальных этапах ее формирования, были различны по своему типу, хотя они и были одновременны.

⁷ И. П. Еремин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.—«Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963)». М., 1963.

⁸ В. А. Мошин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей в X—XV вв.—ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

⁹ В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности.—ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

¹⁰ В. Д. Кузьмина. Проблемы изучения переводной литературы древней Руси.—ТОДРЛ, т. XVIII, 1962.

¹¹ Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России.—«Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов». М., 1960.

Могут быть отмечены пять основных направлений культурных влияний на восточных славян. Одно из влияний шло с Юга — от Византии. Оно не явилось внезапно, а было развитием тысячелетних связей с северочерноморской греческой культурой в Восточноевропейской равнине. Другое влияние было гораздо менее длительным и шло со скандинавского Севера. Со стороны юго-восточных степей давало себя знать воздействие степных народов, с Запада — влияние западных славян и германских народов, которое было более разнообразно, пестро и сравнительно более высоко по своему типу.

Влияние финнов и степных народов на Русь было слабым и в основном по своему типу очень архаичным. При этом культурное общение со степными народами и финнами было обоюдосторонним и в основном мирным. Оно не принимало сложных форм и не поднималось до высокого уровня духовного общения, было прежде всего бытовым, «неосознанным» и не встречало идеиного сопротивления.

Чтобы был ясен самый факт существования разных типов влияний, кратко остановлюсь на различиях между влиянием византийским и скандинавским. Византийское влияние поднималось до сравнительно совершенных форм общения высокоразвитых духовных культур. На Русь влияла византийская литература, изобразительное искусство и архитектура, искусство прикладное, политическая мысль, естественнонаучные воззрения и, конечно, богословие. На Русь была перенесена церковная организация; русское государство подражало наиболее высоким формам государственной организации Византии; Русь частично воспринимала придворный этикет и отдельные приемы управления.

Другим было влияние Скандинавии. Оно было по своему типу ближе к влиянию на Русь степных народов, чем к влиянию Византии, хотя и отличалось все же от влияния степных народов, выходило за пределы бытового общения. Помимо материальной культуры, оно сказалось в военном деле, в государственной жизни и в экономике. Но во всех этих областях оно было более поверхностным и менее определенным, чем влияние Византии.

Покажу различие влияний византийского и скандинавского на одном чисто литературном примере. В древнейшей из дошедших до нашего времени русских летописей — «Повести временных лет» — представлен и византийский слой источников, и скандинавский. Византийский слой — это прежде всего тщательно, точно и художественно выполненные отрывки из византийских исторических сочинений: хроник и житий святых в первую очередь. Эти отрывки свидетельствуют о сложных исторических идеях и о широком охвате мировой истории, ставшей через них доступной русскому читателю. Совсем другой характер носят скандинавские источники той же летописи — так называемые «варяжские предания». Несмотря на то, что они были подвергнуты обстоятельному

исследованию в ряде работ проф. А. Стендер-Петерсеном¹² и Е. А. Рыдзевской¹³, стоявших на совершенно различных позициях, многое в них остается неясным и спорным; их скандинавские источники по большей части неизвестны; в некоторых случаях трудно определить, возникли ли эти скандинавские источники в самой Скандинавии или в варяжской среде на Руси; в ряде случаев их скандинавское происхождение вообще может быть оспорено. Такая неопределенность вызвана их фольклорной аморфностью. Несмотря на высокие художественные достоинства сюжетов «варяжских преданий» с точки зрения заключенных в них исторических представлений, они относятся к совершенно другой, более архаичной стадии исторического сознания, хотя фактически одновременны в «Повести» с византийскими источниками.

Скандинавский слой «Повести» архаичен. Напротив, византийский слой стоит на уровне современной «Повести» европейской культуры. Между скандинавским влиянием и византийским такое же стадиальное различие, как между фольклором и литературой.

* * *

Следует сделать и еще некоторые общие замечания.

Ход развития исторической науки ведет нас ко все большему и большему признанию роли внутренних законов в развитии страны, ее государства и культуры. Иностраные влияния оказываются действенными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны. Прогресс исторической науки заставляет нас все внимательнее относиться к внутреннему смыслу событий. При этом внешние воздействия постепенно раскрываются перед нами в их глубоком, органическом значении. Внешние воздействия оказываются явлениями внутренней жизни страны и народа.

Разумеется, внутренние потребности страны могли удовлетворяться как изнутри, так и извне. Византийское влияние проводилось и представителями местной культуры, и самими греками, которые шли навстречу потребностям славянских стран и самой Византии одновременно (в тех, конечно, случаях, когда они совпадали). Нельзя поэтому думать, что местные черты существовали

¹² A. Stender-Petersen. Die Varägersage als Quelle der altrussischen Chronik. København, 1934; он же. Varangica. Aarhus, 1953; он же. Das Problem der ältesten byzantinisch-nordisch-slavischen Beziehungen.— В сб. «Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche», vol. III. Firenze, 1955; он же. Varaegersprågsmålet,— «Viking», Bd. XXIII. Oslo, 1959 и др.

¹³ Е. А. Рыдзевская. К варяжскому вопросу.— «Известия Академии наук, VII серия, Отделение общественных наук», 1934, № 8. В Ленинградском отделении Архива Института археологии АН СССР имеется рукопись незаконченной работы Е. А. Рыдзевской (Е. А. Рыдзевская погибла во время блокады Ленинграда) «Варяжские предания Начальной русской летописи» (около 10 печ. листов).

только в искусстве местных мастеров: приезжие мастера-греки также могли вносить в свое искусство местные черты под влиянием требований, которые к ним предъявлялись в той стране, где они работали. То же самое нужно сказать и о переводчиках: они могли быть и местными (и по большей части так и было, поскольку переводы требовали превосходного знания языка, на который переводы делались), но не исключена возможность существования переводчиков-греков.

Наконец, следует отметить, что отношения влияющей и испытывающей влияние сторон могли быть весьма сложными. Активное отношение той страны, на которую влияли, могло сопровождаться и частичными проявлениями неприязни, стремлением освободиться от этого влияния, борьбой за свою независимость. Русская летопись дважды называет греков «льстивыми» (ложивыми), митрополит киевский Иларион оспаривает в своей знаменитой проповеди о «законе и благодати» превосходство греческой церкви над русской и т. д.

Внутренние потребности, которые вызвали византийское влияние в IX—XI вв., охарактеризованы мною в книге «Возникновение русской литературы» (М.—Л., 1952). Сейчас подчеркнем одну особенность этих внутренних потребностей культуры: они сказываются сильнее и определеннее в переносе целого, чем в переносе отдельных элементов культуры, ее единичных проявлений. Создание той или иной рукописи памятника, того или иного перевода, переделки, свода исторических или природоведческих сочинений может быть вызвано случайными причинами: переездом того или иного лица, частными потребностями монастыря, индивидуальными склонностями заказчика и писца,— но в явлениях массового характера, повторяющихся, связанных друг с другом, всегда сказываются общие потребности

* * *

Дело, однако, не только в том, что существуют разные типы влияния: не все явления византийского воздействия на Руси могут быть вообще подведены под термин «влияние». Можем ли мы говорить, что византийская религия «повлияла» на русскую, что византийское православие оказало «влияние» на русское язычество? Конечно, нет! Византийское христианство не просто «повлияло» на религиозную жизнь русских,— оно было *перенесено* на Русь. Оно не изменило, не преобразовало язычества,— оно его заменило. Можем ли мы так же говорить о том, что византийская литература «повлияла» на русскую литературу в начальном этапе ее формирования? Дело было, несомненно, сложнее. Византийская литература не могла повлиять на русскую литературу, так как последней попросту не было. Был фольклор, была высокая культура ораторской речи, но письменных произведений до появления у нас

переводных произведений не было. Влияние начинается позднее,— когда перенос уже совершился.

Недостаточность термина «влияние» может быть показана и на ряде других областей византийского воздействия. Во многих случаях поэтому правильнее говорить не о «влиянии» отдельных культурных явлений Византии, а о *переносе* этих явлений. Перенос этот был, однако, весьма своеобразен. Он не был механическим, и им не кончалась жизнь явления. На новой почве перенесенное явление продолжало жить, развиваться, приобретало местные черты.

Поясню это на примере переводных произведений. Перенос литературного произведения в средние века был связан с продолжением его литературной истории, с появлением новых редакций, иногда с приспособлением его к местным, национальным условиям. Византийское произведение в результате этого оказывалось в известной мере произведением местной, национальной литературы.

Конечно, не все переводные произведения изменялись в равной степени. Не менялись или менялись сравнительно незначительно сочинения церковно-канонические, богослужебные, освященные строго установленными и устойчивыми формами церковной жизни. От переводчиков и переписчиков требовалась собаюточность (*ἀκριβεία*) в отношении памятников патристической литературы, литургических, церковно-канонических. Текст этих памятников менялся сравнительно мало. Произведения повествовательные и исторические изменялись в гораздо большей степени. Кроме того, существовали переводные произведения, связь которых с византийским оригиналом постоянно осознавалась и текст которых поэтому изменялся на славянской почве не только под воздействием местных условий, но и в результате новых обращений переписчиков к византийскому оригиналу. В. А. Мошин прекрасно показал такого рода изменения текста на примере славянского перевода Синодика¹⁴. Значительно раньше это же было продемонстрировано В. П. Адриановой-Перетц на примере Жития Алексея Человека Божия¹⁵.

Все изложенное позволяет выделить категорию явлений культурного воздействия Византии, в которых мы должны видеть не проявления «влияния», а проявления *трансплантации* византийской культуры на славянскую почву. Явления пересаживаются трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах.

Не только отдельные произведения, но целые культурные пла-

¹⁴ В. А. М о ш и н. Сербская редакция Синодика в неделю пр авославия. Анализ текстов.— «Византийский временник», т. XVI. М., 1960.

¹⁵ В. П. А д р и а н о в а. Житие Алексея Человека Божия в древней русской литературе и народной словесности Пг., 1917.

сты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности: изменялись, приспосабливались, приобретали местные черты, наполнялись новым содержанием и развивали новые формы. Их жизнь мало чем отличалась от жизни местных произведений — разве только своею большею сложностью в связи со вторичными воздействиями греческих оригиналов.

Явление трансплантации было возможно потому, что большинство культурных явлений и произведений русского средневековья не имело окончательного вида. Памятник жил в каждую эпоху, принимая новые формы и наполняясь новым содержанием. Он был подобен растению, меняющемуся под влиянием климатических и новых природных условий¹⁶.

Показатель нового времени — появление иных тенденций в жизни старых произведений. В новое время старое произведение оберегается от изменений. Оно консервируется, а порой и «реставрируется», если оно все же подвергается каким-то изменениям. Работа ренессансных филологов, стремящихся к восстановлению первоначального вида памятника, — показатель появления нового исторического сознания. В России этому в известной мере соответствует появление «исправления книг» в XVI и XVII вв.

Стремление сохранить культуру в старых формах или даже восстановить эти старые формы, реконструировать их — явление нового времени, нового исторического сознания. Напротив, продолжение жизни старой культуры в новых формах, трансплантация культуры — явление типичное для средневековья. Трансплантация позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важное для образования и формирования новых культур: признак их «молодости» и жизнеспособности.

Культурное влияние Византии в славянских странах являлось частным случаем этой трансплантации византийской культуры и ее отдельных памятников и явлений. Влияние в общем — это явление, как мы уже сказали, более позднее. Оно представляет собою воздействие, приводящее к изменению уже сложившихся форм и содержания. Влиянию предшествует и затем сопровождает его трансплантация.

Из изложенного ясно: нельзя механически делить древнерусскую литературу (а с ней вместе и другие древнеславянские литературы) на «оригинальную» и «переводную». Это деление годилось бы для литератур нового времени с их устоявшимися текстами. В древнеславянских же литературах дело было сложнее. Так называемая «переводная» литература была органической частью

¹⁶ См.: Д. Лихачев. Текстология на материале русской литературы X—XVII вв. М.—Л., 1962, стр. 53—94.

национальных литератур; она не имела четких границ, отделяющих ее от литературы «оригинальной». Переводчики и писцы по большей части были соавторами и соредакторами текста. Текст переводных произведений жил так же, как и текст оригинальных. Вместе с тем он сложно соотносился с оригиналом, с которого был сделан перевод. Переводный памятник участвовал в общем развитии литературы, которая его приютила, реагируя на изменения идеологии и литературных вкусов новой среды.

Отсутствие четких границ между литературами оригинальной и «переводной» (мы ставим это слово в кавычки, чтобы показать условность этого термина) объяснялось также, как мы увидим в дальнейшем, «ансамблевым строением» большинства произведений литературы, где могли соединяться и оригинальные и «переводные» части.

Деление древнеславянских литератур на две главные части — оригинальную и переводную — произведено с нашей современной точки зрения и модернизирует средневековую литературу. Что же касается до внутренних свойств самого литературного материала, то в древнеславянских литературах более важным были, может быть, некоторые другие принципы выделения отдельных разделов литературы, к одному из которых мы сейчас и обратимся.

Древнеславянская литература-посредница и славянская рецензия (редакция) византийской культуры

К явлению трансплантации близко примыкает еще одно явление, на которое мы должны обратить внимание, изучая общие формы византийского влияния. Это — образование некоторой общей для всех стран южного и восточного славянства литературы-посредницы. Термин «литература-посредница» не нов в литературоведении. Обычно под литературой-посредницей понимают национальную литературу, которая передает другой национальной литературе в своих переводах и обработках памятники третьей национальной литературы. Я предлагаю распространить этот термин и на те наднациональные литературы, которые существовали на священно-ученых языках средневековья: латинском, церковнославянском, арабском, санскрите и пр. Эти литературы создавались сразу во многих странах, были общим достоянием этих стран, служили их литературному общению. При этом их литературное посредничество — не их побочная функция, а основная. Произведения, написанные на том или ином из священных и ученых языков, входили в единый фонд памятников, объединяемых этими языками стран, и участвовали в создании литератур на национальных языках. Это были общие литературы ряда стран, имевшие исключительно важное межнациональное значение.

Та же наднациональная единая литература-посредница существовала и у южных и восточных славян. Она обладала своим надна-

циональным церковнославянским языком, общим для всех южнославянских и восточнославянских литератур фондом памятников и единой литературной судьбой, единым литературным развитием.

Общий для всех южных и восточных славян фонд памятников отличался своеобразием. Он не был уменьшенным повторением византийской литературы.

Основной фонд этой литературы складывался из переводных памятников. Важно поэтому в первую очередь охарактеризовать эту переводную литературу. Попытка такой характеристики сделана И. П. Ереминым для Киевской Руси. И. П. Еремин обратил внимание на то, что в своем составе переводная литература древней Руси не соответствовала составу византийской литературы того же времени. Следуя К. Крумбахеру, И. П. Еремин так характеризует византийскую литературу XI—XII вв.: «Возрождается интерес к античности — античной философии, античной художественной прозе и поэзии. В области историографии — ведущей отрасли византийской литературы — даже в языке, в стилистике сказывается подражание древним образцам ($\mu\mu\eta\pi\varsigma\tau\delta\eta\alpha\!/\omega\nu$); одни историки следуют Фукидиду и Полибию, другие — Геродоту и Ксенофонту. Возникает светская сатира в манере диалогов Лукиана из Самосаты («Тимарион»). В поэзии начинают культивироваться античные жанры и метрические размеры. Дальнейшее развитие получает и в стихах и в прозе любовный роман. Не только светские, но и церковные авторы (Евстафий Фессалоникский и др.) деятельно занимаются комментированием древних поэтов и драматургов — Гомера, Гесиода, Пиндара, Аристофана, Менандра. В Константинополе — крупнейшем центре византийской философской и богословской мысли — предметом тщательного изучения наряду с отцами церкви становятся Аристотель и Платон. В эпоху окончательного разделения церквей, восточной и западной, в новый этап своего развития вступает и церковная литература — экзегеза, полемика и пр. Рядом с «книжной» литературой с конца XI в. начинает формироваться литература демократическая на народном ($\gamma\lambda\delta\sigma\pi\alpha\delta\eta\mu\delta\eta\varsigma$) разговорном языке. Этот широкий размах общественно-литературного движения в Византии XI—XII вв. для древней Руси того же времени прошел, однако, бесследно. Ни один из более или менее заметных византийских авторов этой эпохи переведен не был, даже самый выдающийся из них — Михаил Пселл (1018—1078), богослов и философ, историк и филолог, оратор и поэт. «Житие Андрея Юрдишевого» анонимного автора X—XI вв. и «Толкования на слова Григория Назианзина» Никиты Ираклийского — экзегета второй половины XI в. — вот, кажется, и все, что знал древнерусский читатель XI—XII вв. о современной ему византийской литературе»¹⁷.

¹⁷ И. П. Еремин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.— В сб. «Славянские литературы. Доклады

И. П. Еремин утверждал: «Доступный нам материал свидетельствует, что древней Руси XI—XII вв. современная ей византийская литература была совсем не известна или почти не известна»¹⁸.

Отсутствие активного интереса к современной византийской литературе в Болгарии и на Руси в IX—XII вв. И. П. Еремин объяснял тем, что «знакомство с нею требовало осведомленности, которой еще недоставало» в древнерусском и древнеболгарском обществе¹⁹. Далее И. П. Еремин писал: «Даже беглый обзор переводной литературы показывает, что болгарские и древнерусские книжники этого времени, отбирая для перевода материал, ориентировались преимущественно на авторов IV—VI вв., на классиков греческой церковной литературы»²⁰.

Затем И. П. Еремин спрашивал: как назвать ту «литературную продукцию» II—VI вв., которая стала предметом особого внимания болгарских и древнерусских книжников: «ранневизантийской» или «древнехристианской»? Современную этим переводам византийскую книжность И. П. Еремин рассматривает как посредницу, через которую «на Русь и в Болгарию периодически вливались все новые и новые памятники классического наследия раннехристианской письменности»²¹.

Концепция И. П. Еремина не лишена полемических заострений и некоторой упрощенности. Он предполагает, что все переводчики — в какой бы стране они ни работали — сознательно и единомысленно ограничивали себя только древнехристианской письменностью²².

И. П. Еремин писал, что «болгарские и древнерусские книжники, отбирая материал для перевода, обходили современников сознательно, по каким-то соображениям принципиального характера. Каким же? Ответить на этот вопрос, — утверждает И. П. Еремин, — нетрудно... Начинать надо было не с конца, а с начала. Надо было обращаться к «первоисточникам», шаг за шагом освоить долгий путь, византийской литературой давно пройденный»²³. Иными словами, И. П. Еремин предполагает у переводчиков сложные представления о стадиальности в развитии культуры и единую для всех переводчиков сознательную концепцию, согласно которой стадиальное развитие византийской литературы должно было быть повторено славянскими литературами. Первые произведения византийской литературы («древневизантийской» или «раннехристианской») И. П. Еремин считает более простыми и более приспособленными для восприятия славянскими читателями.

советской делегации. V Международный съезд славистов» София, сентябрь, 1963). М., 1963, стр. 6.

¹⁸ Там же, стр. 5.

¹⁹ Там же, стр. 8.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 11.

²² Там же, стр. 8.

²³ Там же.

При всей важности наблюдений И. П. Еремина объяснение его мне представляется не совсем правильным. Я не думаю, что сочинения Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, Василия Великого и его брата Григория Нисского, Афанасия Александрийского, Кирилла Иерусалимского, Епифания Кипрского, Исидора Пелусиота, Исихия Иерусалимского, Кирилла Скифопольского и других были значительно более просты для понимания, чем сочинения авторов IX—XII вв. Не думаю, что, выбирая их для переводов, славянские книжники сознательно учитывали их специфичность для начала литературного развития и предполагали необходимость повторять путь развития византийской литературы.

Преобладание в составе переводной литературы произведений «древнехристианских» или «ранневизантийских» должно быть объяснено, как мне представляется, вовсе не тем, что современная переводам византийская литература была мало доступна новообращенным народам. Объяснение лежит в том, что переводились в первую очередь произведения канонические и церковно-авторитетные, без которых не могла существовать церковная жизнь. К ним добавлялись сочинения общемировоззренческого характера — по всемирной истории и природоведческие: Хроники Георгия Амартола и Иоанна Малалы, Христианская топография Косьма Индикоплова, Шестоднев, многие апокрифы, патерики, сборники изречений и т. д. На основе византийской литературы составлялись сочинения компилятивного характера, составлялись сочинения, необходимые в условиях новой, христианской культуры славян. Нельзя при этом сказать, чтобы вся эта создаваемая в славянских странах литература была совсем чужда современной византийской литературе. Отметим, например, что сочинения Климента Охридского отличались сложными особенностями поздневизантийского ораторского стиля.

Более правильной, чем у И. П. Еремина, и, в известной мере, более полной является характеристика славянской переводной литературы, сделанная И. Дуйчевым на двенадцатом Международном конгрессе византинистов в Охриде (1961 г.). В своем содокладе по докладу Р. О. Якобсона «The Slavic Response to Byzantine Poetry» И. Дуйчев дал развернутую картину всей переводной литературы южного и восточного славянства, не отделяя, впрочем, ту часть переводной литературы, которая была общей для всех южных и восточных славян, от переводов, которые вошли только в одну из славянских литератур. Так же, как и И. П. Еремин, он подчеркивает значение раннехристианской литературы (по преимуществу патристической), называя ее предвизантийской («prébyzantin»)²⁴ и причисляя ее к наследству, усвоенному византийской культурой от предшествующего времени.

²⁴ Ivan Djčev. Rapport complémentaire.— Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines. Ochride, 10—16 septembre, 1961. Beograd, 1963, p. 412.

Однако И. Дуйчев не ограничивает переводную литературу этой «предвизантийской» эпохой, показывая разнообразие воспринятых славянами памятников: предвизантийских и византийских, греческих и иноязычных (поскольку византийская культура была многоязычной), церковных и светских, ортодоксальных и еретических, канонических и апокрифических.

Литература-посредница требует, однако, особой характеристики. В литературу-посредницу входила не вся переводная литература, поскольку отдельные переводы (их, впрочем, не так уж много) были известны только в одной из славянских стран. Вместе с тем в нее входили и отдельные памятники местных литератур, получившие распространение за пределами своего возникновения — в других славянских странах. Литература-посредница состоит в значительной своей части из переводной литературы и частично из сочинений, возникших на национальной почве.

Насколько велик был общий слой памятников в литературах южных и восточных славян, показывает сравнительный анализ состава письменных памятников двух длительно и традиционно слагавшихся библиотек: Рыльского монастыря — для южных славян и Соловецкого монастыря — для восточных. В библиотеке Рыльского монастыря в рукописях древнее XVII в. до 90% памятников общи всем славянским литературам. В библиотеке Соловецкого монастыря тот же слой памятников в тех же хронологических пределах занимает в книжных собраниях несколько меньшее место — до 75%.

Конечно, подсчеты эти условны, так как не всегда можно точно определить, имеется ли перед нами в рукописи один компилятивный памятник или несколько самостоятельных. Тем не менее приведенные цифры показательны. Они демонстрируют, в частности, что восточнославянские литературы энергичнее южных развивали в себе слой памятников местного, национального значения.

В целом литература-посредница, состоявшая из сочинений переводных, компилятивных и оригинальных, отличалась удивительной цельностью и, в известной мере, полнотой. Рассматривая эту литературу-посредницу как некоторое единство, необходимо отметить ее близость к византийской культуре, несмотря на отклонения в отборе и наличие отчетливо выраженного местного слоя. Эта литература-посредница не была филиалом византийской литературы, но она, несомненно, была филиалом византийской культуре. Она принадлежала византийской духовной культуре. Поэтому мы можем говорить, что литература-посредница являлась как бы частью редакции или рецензии византийской культуры.

Я убежден, что конкретные исследования состава этой общей для всех южных и восточных славян письменности и ее развития покажут отличительные черты ее как единого целого и помогут тем самым выяснить «принципы ее отбора». Но уже сейчас можно сказать, что отбор делался не в Византии, а в самих славянских стра-

нах и определялся он не столько составом современной византийской литературы, сколько потребностями славянских стран. Это был процесс освоения-борьбы, где действовали силы притяжения и отталкивания. К созданию литературы-посредницы привлекались не только памятники греческие, но и переводы с древнееврейского²⁵, латинского²⁶, сирийского²⁷.

Несмотря на то что греческого посредства при переводе памятников с этих языков не было, их необходимо рассматривать как часть славянской рецензии византийской культуры, ибо они все же происходили из многоязычной Византии и отвечали духу этой культуры. Трансплантировались не разрозненные сочинения, а именно культура с присущими ей религиозными, эстетическими, философскими, правовыми представлениями. В славянских странах на основе трансплантированных и своих собственных памятников происходил процесс формирования особой литературы, общей для всех южных и восточных славян, а на первых порах частично и западных. В процессе формирования этой литературы-посредницы происходил отбор памятников из разных стран, и эти памятники становились достоянием не одной какой-либо страны, а всех южных и восточных славянских стран. Это было тем более легко, что сама византийская культура и у себя на родине отличалась многонациональным характером, причем в сложении ее сыграли выдающуюся роль и славяне.

В создании славянской литературы-посредницы первостепенное значение имели болгары, но не одни они: фонд общеславянской литературы пополнялся переводами и произведениями, созданными на Руси, в Сербии и т. д. На основе византийских сочинений составлялись собственные, славянские сочинения компилятивного характера (например, Пролог). В фонд общей славянской литературы входили некоторые жития славянских святых, признанных во всех православных странах, лучшие проповеди (например, Кирилла Туровского).

Нельзя думать, что в общий состав славянской письменности включались только сочинения, так или иначе связанные с церковью. Славянские переводчики переводили произведения повествовательного и исторического характера, ставшие достоянием всех южно- и восточнославянских литератур. Эта единая славян-

²⁵ С древнееврейского были переведены в Киевской Руси книги Есфирь, книга «Иосифон» (Н. А. Мещерский. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв.— ТОДРЛ, т. XX, 1964, стр. 198 и сл. Здесь же о древнерусских откликах на кумранские тексты).

²⁶ А. И. Соболевский считал переведенными с латинского языка дошедшие в русских списках Гумпольдову легенду о Вячеславе Чешском, жития Витта, Аполлинария Равенского, Анастасии Римлянки и Хрисогона и ряд молитв (А. И. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910, стр. 43, 95 и др.).

²⁷ С сирийского оригинала была, по-видимому, переведена Повесть об Акире Премудром.

ская литература обладала, как уже было сказано, и единым языком.

Говоря о литературе-посреднице, необходимо учитывать, что она существовала не сама по себе: она была частью культуры-посредницы. Отдельные прямые контакты между странами (в частности, прямые контакты между той или иной славянской страной и Византией) должны изучаться на фоне целого — того целого, которое представляет собой культура-посредница и вся система взаимоотношения стран в условиях существования этой культуры-посредницы. Культура-посредница южных и восточных славян также представляла собой своего рода «рецензию» (редакцию) византийской культуры. Любой частный случай контакта (переезд писателя или художника, перевоз или перенос иконы) совершался по потребностям и на фоне существования общей культуры-посредницы.

В состав славянской рецензии византийской культуры входили не одни только духовные ценности. Существовала общая церковная организация, общие центры славянского общения: Афон, монастыри Иерусалима, Синай, Константинополя, Салоник, впоследствии Болгарии и пр., общий состав духовенства, которое обслуживало на первых порах разные славянские страны и которое переезжало иногда из страны в страну. Кроме некоторой части духовенства, переезжали мастера, переводчики, книжные люди. Подвижной, как бы «кочевой» характер феодальной интеллигенции сохранялся очень долго — даже в XIV и XV вв. Он был типичен для средневековья, но не им одним определялось общение культур.

В работе «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» В. Н. Лазарев, говоря об «экспансии византийской художественной культуры», видит четыре пути этой «экспансии»: 1) «вывоз произведений прикладного искусства... икон и лицевых рукописей» из Византии, 2) «привоз на родину ездившими в Византию лицами... предметов византийского происхождения», 3) «непосредственный приезд греческих мастеров» и 4) «посылка в Константинополь, на Афон и в другие крупные церковные центры местных мастеров для повышения квалификации с последующим возвращением их на родину»²⁸. Не говоря уже о том, что нельзя различать как два самостоятельных явления вывоз из Византии в другие страны и привоз из Византии в эти же самые страны аналогичной группы произведений, позволительно усомниться, чтобы такое большое явление, как «экспансия» художественной культуры и появление местных школ, могло быть примитивно сведено к «вывозам», «привозам» и «переездам». Перевозы и переезды могут, конечно, иметь существенное значение в истории отдельных памят-

²⁸ В. Н. Лазарев. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий.— «Византийский временник», т. XVII, 1960, стр. 93—94.

ников искусства; появление местных переводчиков и приезд книжников из других стран может объяснить особенности отдельных произведений письменности, но ни то, ни другое не может быть причиной и основой появления местных культур и школ, не может раскрыть сущности взаимоотношения культур и образования «национальных школ», которые в подобного рода «концепциях» в конечном счете рассматриваются только как результат порчи высоких традиций византийского искусства, его огрубения, утяжеления и приобретения им «ярко выраженной архаической печати»²⁹.

Но, отвергая примитивные представления о переездах и переносах как единственной основе византийского влияния, мы не должны закрывать глаза на типичную для средневековья подвижность интеллигентской части феодального класса. Эта подвижность имела за собой общие основания в виде единой для всех южных и восточных славян церковной ориентации, наличия многочисленных центров общения славянства — монастырей Афона, Константинополя, Иерусалима и других, существования общего языка и в конечном счете общей культуры-посредницы.

Трансплантация отдельных форм, памятников и явлений этой культуры-посредницы (традиций мастерства, мировоззрения, церковной организации и пр.) регулировалась и определялась потребностями этой славянской рецензии византийской культуры в ее целом. Переезд, приезд и выезд мастеров в крупных масштабах регулировался потребностями церкви, культуры как целого. Если мастера-мозаичисты приехали в Киев из Византии для создания мозаик храма Софии, то это произошло потому, что в Киеве была христианская религия, связанная с Константинополем, был митрополит, назначенный Константинополем, была грамотность, начатки христианского просвещения, была паства, — т. е. была уже та культура-посредница, которая и определяла собой формы приятия византийской культуры. И так было всюду, где работали византийские мастера или мастера местные, по воспитанные на традициях византийского искусства. Местные же черты вносились в искусство тех и других под влиянием потребностей культуры-посредницы. В странах южных и восточных славян создавались не национальные школы византийского искусства, а единая славянская рецензия византийской культуры, и в пределах этой славянской культуры-посредницы — местные, национальные школы. Признавая это, мы не будем сбрасывать со счетов общения славян между собой, их единства. Славяне общались с Византией не один на один, а через посредство общей им всем промежуточной культуры, в создании которой громадная роль принадлежала болгарам, и в первую очередь — Кириллу и Мефодию, создателям общеславянской письменности и распространителям единого для всех право-

²⁹ Там же, стр. 102.

славных славян литературного языка—древнеболгарского в своей основе.

При этом следует иметь в виду, что воздействие Болгарии на другие славянские страны было воздействием только той части ее культуры, которая подверглась византизации. Нам ничего не известно о влиянии протоболгарских элементов на Руси, или элементов народной славянской болгарской культуры. Повторяю: болгарская культура влияла и «трансплантировалась» на Русь только в той ее части, которая представляла собой христианскую культуру-посредницу.

Русские пополняли своими переводами то, что они не находили в Болгарии, и обратно: русские переводы входили в фонд южнославянских литератур. Некоторые же памятники переводились и создавались совместно: так было, например, с Прологом. В этой совместной литературной работе с самого начала играли значительную роль указанные выше центры славянского общения³⁰.

Болгария дала Руси не только относительно полный комплекс богослужебных книг и книг, связанных с христианским мировоззрением, но она дала Руси литературный язык, на котором были написаны эти книги, и частично даже представителей церковной иерархии³¹.

Если мы в известной мере можем говорить о трансплантации моравских и чешских памятников на Русь, то эта трансплантация, независимо от того, в каком объеме мы ее будем признавать для XI—XII вв.³², так же как и болгарская трансплантация, осуществлялась в пределах византийско-церковной культуры.

Культура-посредница была посредницей между Византией и южными и восточными славянами и посредницей в культурном общении славян между собой. Это была культура славянская, но

³⁰ См.: И. Дуйчев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества.—ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

³¹ А. А. Шахматов. Заметки к древнейшей истории русской церковной жизни.—«Научный исторический журнал», 1914, № 4, стр. 42—52; он же. Введение в курс истории русского языка, ч. 1. Пг., 1916, стр. 81—82.

³² См. различные взгляды на этот вопрос: Н. К. Никольский. Повесть временных лет как источник для истории начального периода русской письменности и культуры.—«К вопросу о древнейшем русском летописании», вып. 1. Л., 1930; В. М. Стрин. Моравская история славян и история Поляно-Руси как предполагаемые источники начальной русской летописи.—«Byzantinoslavica», т. III, 1931, стр. 308—331; т. IV, 1932, стр. 36—55; Olaf Jansen [R. Jakobson]. Ceský podíl na cirkevněslovenské kultuře.—«Co daly naše země Evropě a lidstvu». Praha, 1939, s. 11; А. И. Соболевский. Церковнославянские тексты моравского происхождения.—«Русский филологический вестник», 1900, т. 43, стр. 150—218; А. В. Флоровский. Чехи и восточные славяне.—«Очерки по истории чешско-русских отношений (Х—XVIII вв.)», т. I. Прага, 1935; он же. Чешские струи в истории русского литературного развития.—«Славянская филология. Сборник статей», т. III. М., 1958, стр. 211—232; R. Stolinka. K česko-ruským vztaním v 10. století.—«Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university», v. II, с. 2—4, 1953, s. 218—235.

которую можно рассматривать так же как славянскую редакцию (или «рецензию») византийской культуры.

Эта византийская культура за пределами Византии воссоздавалась на новой основе и в новых формах во всех этажах мысли и творчества. Славянская рецензия византийской культуры создавалась при этом, как мы уже отметили, не только на основе произведений, вышедших из Византии, и определялась она своими внутренними потребностями.

Трансплантация византийской культуры, как и всякая трансплантация, отнюдь не была механическим переносом ее в новые условия. Трансплантация культуры была связана с ее изменением, иногда очень существенным. Нельзя ставить знак равенства между византийской культурой у себя на родине и той византийской культурой, которая была трансплантирована в славянские страны. Элементы византийской культуры, трансплантированные в славянские страны, сильно модифицировали эту византийскую культуру, существовавшую у себя на родине. Византийская культура в славянских пределах была порождена византийской культурой, выросла на ее основе, но она не была ей тождественна. Славянская рецензия византийской культуры имела поэтому собственное лицо. Это было некоторое новое единство религии, взорваний на мир и на общество, литературы, живописи и архитектуры.

Посредничество этой особой культуры выступает особенно ясно там, где эта культура была связана с языком, и менее ясно там, где интернациональный язык искусства (живописи, архитектуры, прикладного искусства) позволял устанавливать и помимо этого посредничества прямые связи с Византией. Поэтому наивысшим показателем этой культуры-посредницы является входящая в нее литература. Посредническая роль литературы выступает в славянской рецензии византийской культуры особенно отчетливо. С помощью литературы-посредницы осуществлялось общение славянских литератур между собой. Созданные на славянской почве патерики, пролог, четви минеи, отдельные сборники постоянного состава (торжественники, Златоуст), жития славянских святых, отдельные славянские слова, проповеди и молитвы (например, Кирилла Туровского) наряду с произведениями чисто переводного характера развивали в славянской среде богатства византийской духовной культуры и служили общению славянских литератур, обмену сюжетами, темами, мотивами и литературными приемами, способами художественного обобщения.

* * *

Каково было положение этой культуры-посредницы относительно местных народных культур отдельных южных и восточных славянских стран?

Для любого феодального общества характерно резкое разделение культуры верхов феодального общества и культуры народной,

при котором первая обладает наднациональными чертами. Положение этой феодальной культуры с чертами универсализма в известной мере аналогично положению в феодальном обществе их ученого-религиозно-литературных языков. Средневековая латынь объединяла ряд стран Западной Европы. Классический арабский язык объединял страны халифата от Гибралтара и до границ Китая³³. Санскрит стоял над новоиндийскими языками в Индии, «вэньянь» — над китайскими диалектами и т. д. Перед нами определенная закономерность: феодализм развивает письменные языки, объединяющие ряд стран, ряд этнических образований. Но этим дело не ограничивается: эти письменные, наднациональные языки существуют на основе такой же наднациональной, общей для ряда стран культуры, типичной чертой которой является ее связь с религией.

«Язык, — пишет Н. И. Конрад, — не только орудие общения и совместной деятельности, но и материальное выражение интеллектуальной общности данного коллектива»³⁴. Наличие общего для всего восточного и южного славянства языка — показатель наличия общей культуры. Несмотря на появление местных рецензий этого языка, он существует как целое и даже продолжает развиваться как целое, свидетельствуя тем самым о наличии общения между славянскими народностями: общения по преимуществу письменного, но тем не менее достаточно действенного.

Положение церковнославянского языка относительно местных славянских языков во многом совпадает с положением общеславянской литературы-посредницы относительно местных славянских литератур. Этот язык и эта литература были связаны с религией в первую очередь, это были язык и литература верхушки феодального общества по преимуществу, они были наднациональны, и они служили делу посредничества между славянскими литературами между собой и связывали всех их вместе с Византией.

Роль и значение церковнославянского языка были аналогичны роли и значению языков латинского и арабского. Отличие, однако, состояло в том, что церковнославянский язык не был языком материнской культуры подобно языку арабскому или латинскому, а был языком особым. Византийская культура была представлена в славянских странах не греческим языком, а языком, близким для всех славянских стран, хотя все же приподнятым над народными, не слившимся с ними. Поэтому славянская рецензия византийской культуры была ближе к народным культурам славянских стран, чем культуры латиноязычная и арабоязычная.

Очень рано в южнославянских и восточнославянских странах

³³ Отсылаю к статьям: А. Н. Б о л д ы р е в. Некоторые вопросы становления и развития письменных языков в условиях феодального общества.— «Вопросы языкоznания», 1956, № 4; о п ь ж е. Из истории персидского литературного языка.— «Вопросы языкоznания», 1955, № 5.

³⁴ Н. И. К о п р а д. Запад и Восток. М., 1966, стр. 499.

стали появляться местные формы литературы верхов феодального общества, местные памятники, имевшие только национальное значение и не переходившие из страны в страну. В Киевской Руси появляется летописание, никак не связанное ни по своей форме, ни по своим идеям с византийской исторической литературой, появляется политическое ораторство, связанное с местными политическими заботами, местные формы житийной литературы и пр. Эти местные памятники и формы литературы переходили из одной славянской страны в другую с гораздо большим трудом, чем памятники, ближе примыкавшие к византийской литературе.

Слабее, чем литературу Киевской Руси, представляем мы литературу болгарскую — ее местные, национальные отличия. Ведь болгарская книжная культура, как мы уже говорили, повлияла на Русь и трансплантировалась в русские пределы не целиком, а выборочно: в своей византийско-христианской части по преимуществу.

Известен спор, возникший между Н. К. Гудзием и П. Н. Динековым³⁵, о том, была ли древнеболгарская литература исключительно церковной. Мне представляется, что прав П. Н. Динеков, утверждающий, что древнеболгарская литература обладала значительной национально-исторической частью. Ошибка Н. К. Гудзия заключалась в том, что он характеризовал древнеболгарскую литературу по ее сохранившейся части, а сохранилась она по преимуществу в рукописных хранилищах России и частично в сербских списках, так как рукописное наследие в самой Болгарии было в значительной мере истреблено турецким завоеванием³⁶ и деятельностью в XVIII и XIX вв. господствующего греческого духовенства, боровшегося с болгарским духовенством и болгарской письменностью. Рукописное наследие Болгарии сбереглось большей частью в древнерусском отборе. И это опять-таки литература определенного склада: церковная и «естественнонаучная» по преимуществу, так как местные болгарские темы мало интересовали читателей других стран.

Оригинальная болгарская литература представлена была на Руси сочинениями Кирилла и Мефодия, Климента Охридского, Константина Преславского, Иоанна экзарха Болгарского, Козмы Пресвитера, черноризца Храбра и др. Но это все была литература «славянской рецензии византийской культуры» — литература-посредница, не имевшая прочного национального прикрепления, обладавшая способностью отвечать потребностям других славянских стран.

³⁵ П. Динеков. Основни черти на старата българска литература, — «Литературна мисъл». 1959, 1; Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. — Сб. «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов». М., 1960, стр. 25—26.

³⁶ Впрочем, об этом же пишет Н. К. Гудзий в уже цитированном выше своем докладе, стр. 31.

Местные школы (зодчества, живописи, ремесла, литературы и т. п.) не должны рассматриваться как местные школы византийского искусства. Местные школы живописи и ремесла были местными школами рассматриваемой нами славянской культуры-посредницы. Они были частью целого, и их отношения с соответствующими формами византийской культуры не были независимы друг от друга. Они не осуществлялись по отдельности, «врозницу». Даже тогда, когда может быть прослежено непосредственное влияние византийского культурного явления на ту или иную славянскую страну, внешне минуя культуру-посредницу, — все же это влияние определяется и формируется последней — ее характером, ее требованиями и нуждами. Отдельные проявления совершаются в недрах общего, имеют общую почву, некую «среду».

В русской форме ремесла, живописи, зодчества, литературы отражались в значительной мере общие всем формам культуры местные, национальные особенности. Так же точно единое целое представляли собой и местные особенности всех форм сербского и болгарского искусства и литературы.

* * *

Рассматриваемый в данном докладе период (X—XIII вв.) был периодом наиболее интенсивного и наиболее характерного существования культуры-посредницы.

Характер отношений местных славянских культур к культуре Византии и взаимоотношений между отдельными славянскими культурами в недрах славянской рецензии византийской культуры постоянно менялся, развивался.

В. А. Мошин пишет: «...история литературных взаимовлияний между южным и восточным славянством представляется не в виде прямолинейного непрерывного процесса одинакового общего развития, а в виде сменяющих одна другую волн влияния с одной и другой стороны — волн, которые в отдельные исторические моменты вызывали оживление литературной деятельности на Руси и на Балканах на базе нового комплекса идей и литературно-художественных понятий, из которых рождались новые литературные движения и направления»³⁷.

Сменяющие друг друга «волны» представляли собой не только колебания количественного порядка: колебания нарастания и спада интенсивности влияний. Менялся и самый характер взаимоотношений.

Вслед за веками установления единой славянской литературы-посредницы — в XIV и первой половине XV в. перед нами период всеохватывающего умственного течения, приведшего к образова-

³⁷ В. М о ш и н. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв.— ТОДРЛ, т. XIX, 1963, стр. 29.

нию нового стиля в литературе, новых течений богословской мысли, новых явлений в монастырской жизни и т. д.

Последний период — это период византийского влияния уже после падения Византии. Влияние в этот период преобладает над транспланцией. Здесь перед нами разрозненные воздействия, сохранение традиций, получение литературного материала из отдельных монастырей и других центров южнославянской и византийской культуры.

Влияния, шедшие из южнославянских земель и греческих монастырей, смешивались со спорадически возникавшими обращениями к старой византийской традиции, с влияниями, приходившими с Запада, с общим накоплением гуманистических традиций с XIV в., о которых столь убедительно писали в ряде своих статей М. П. Алексеев³⁸, А. И. Клибанов³⁹, И. Н. Голенищев-Кутузов⁴⁰ и многие другие.

Каковы бы, однако, ни были отдельные этапы взаимоотношения славянских литератур с византийской, существование общей для всех славянских стран Южной и Восточной Европы единой славянской литературы-посредницы придавало особый характер взаимоотношениям славянских литератур между собой и с византийской на последнем этапе их общения. Общая для всех южных и восточных славян литература-посредница не только облегчала развитие отдельных влияний и воздействий, но и способствовала творческому преодолению византийских форм, появлению национальных черт в национальных славянских культурах.

Одна из важнейших задач изучения структуры славянских средневековых литератур — это изучение этой литературы-посредницы. Здесь необходимо в первую очередь определить состав литературных памятников, общих для всех южно- и восточнославянских литератур. Необходимо изучить изменения этого состава по векам и пути общения, приведшие к образованию общего фонда ее памятников. Необходимо больше внимания уделить исследованию церковнославянского языка не только в его национальных видоизменениях, но и в его исторически изменяющемся единстве, и языковому общению славянских народов.

³⁸ М. П. Алексеев. Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII вв.). М., 1958; он же. Эразм Роттердамский в русском переводе XVII века.— «Славянская филология. Сборник статей», т. I. М., 1958, стр. 275—330.

³⁹ Список работ А. И. Клибанова по этим вопросам довольно велик. Приведу лишь основные: А. И. Клибанов. У истоков русской гуманистической мысли (Исторические традиции идеи равенства народов и вер.).— «Вестник истории мировой культуры», 1958, кн. 2; он же. К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности.— ТОДРЛ, т. XIII, 1957.

⁴⁰ И. Н. Голенищев-Кутузов. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия).— «Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963)». М., 1963.

В этих исследованиях литературоведам и языковедам должны помочь историки исследованиями центров славянского общества и той исторической действительности, которая создала почву для появления славянской рецензии византийской культуры.

Только на основе конкретных исследований обнаружится и то самобытное, что развила каждая славянская культура в отдельности в своих собственных недрах.

Жанры и виды древнеславянских литератур

В системе литературы первенствующее место занимает система жанров. Жанры находятся между собой в определенном, отнюдь не случайном соотношении. Это своего рода «растительная ассоциация», в которую включаются в совместное существование различные породы, виды, особи. Каждая эпоха имеет свое соотношение жанров, меняющееся в зависимости от изменения функции литературы, от того или иного литературного направления (в тех случаях, когда литературные направления уже появились)⁴¹, от «стиля эпохи» и пр.

Системе жанров мною посвящена особая работа⁴². Нет необходимости повторять ее содержание. В данном докладе я обращаюсь лишь к той стороне жанровой системы, которая особенно важна для характеристики системы древнеславянских литератур в ее целом. Прежде всего напомню о том, что жанры выделялись в древнеславянских литературах по несколько иным признакам, чем в новой литературе. Главным было *употребление жанра*, та «практическая цель», для которой предназначался жанр. Церковные жанры (жития, проповеди, поучения, песнопения) имели те или иные функции в церковном обиходе. С определенными функциями в политической жизни страны были связаны и вновь возникшие в русской литературе жанры. Летописи предназначались для дипломатической практики, в которой исторические справки всегда играли очень большую роль. Описания хождений в другие страны служили практическим целям паломничества не в меньшей мере, чем для назидательного чтения⁴³. Определенные «деловые» цели имели послания. Произведений, предназначавшихся просто для занимательного чтения, было сравнительно немного.

Другая особенность: обилие и многообразие этих жанров. Особенность эта стоит в несомненной связи с первой: с разнообразием

⁴¹ См. об этом: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, стр. 67—83.

⁴² Д. С. Лихачев. Система литературных жанров древней Руси.—«Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963)». М., 1963; он же. Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, стр. 40—66.

⁴³ См.: В. В. Данилов. О жанровых особенностях древнерусских «хождений».— ТОДРЛ, т. XVIII, 1962.

потребностей в них и употреблением в различных областях церковной и государственной жизни.

При всей многочисленности жанров все они находятся в своеобразном иерархическом подчинении друг у друга: есть жанры главные и второстепенные, жанры, объединяющие другие произведения и входящие в состав этих больших объединений. Литература своим жанровым строением как бы повторяет строение феодального общества с его системой вассалитета-сюзеренитета.

В этом сложном жанровом строении литературы главная роль принадлежала своеобразным жанрам-«ансамблям».

Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, четы-минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого и неустойчивого содержания.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку»⁴⁴. Аналогична и даже более сложна структура летописи, хронографа, степенной книги, временника, торжественника и др. Ясно, что структура произведений древнерусской литературы глубоко отлична от современных. При этом несомненно и другое: художественная структура произведений древнерусской литературы допускала сосуществование в них различных художественных методов, связанных с этими жанрами. Произведения древнерусской литературы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох со своими художественными методами. При этом перед нами были не только «наращивания», но и переработки, оставлявшие следы предпредшествующих стадий.

Одна из самых важных задач изучения русской литературы XI—XVII вв.— выяснить условия сосуществования разных жанров и разных художественных методов, ибо самое объединение разных произведений происходило не без участия художественных требований. «Своды» древнерусской литературы были и сводами художественных методов. Стили и методы выступали в древнерусской литературе массивами, захватывая «участки» произведений или отдельные жанры.

Понятие «произведение» было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение — это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие в целом, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения могли принадлежать к разным жанрам, а так как в средние века художественный метод был тесно связан с жанром произве-

⁴⁴ В. О. Ключевский. Курс русской истории, т. II. М., 1908, стр. 321.

дения, то произведение в отдельных своих частях могло быть написано различными художественными методами.

При каких условиях сосуществовали в одном «ансамблевом» произведении разные художественные методы? Все ли методы могли сосуществовать друг с другом? Происходило ли это сосуществование на основе контрастов или на основе гармонии и сходства отдельных методов? Все это вопросы крайне важные, на которых необходимо будет остановиться будущим исследователям. Но уже сейчас можно сказать, что контрасты и противопоставления играли в древнерусской литературе очень большую роль. Они же имели единственное значение в зодчестве и живописи⁴⁵. Возможно поэтому, что различные художественные методы входили в более общее явление, в котором использовалась в художественных целях самая игра на сопоставлениях и противопоставлениях отдельных художественных методов.

Переходя от произведения к произведению, даже от одной части произведения к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некоторой пышной анфиладе, бесконечно углубляясь в ритмическое чередование ее частей или отдельных полуавтономных произведений, долженствовавших поразить его мудростью и грандиозностью мироустройства, мудростью и сложностью совершающегося в мире, внушить ему мысль о бренности его земного существования. В житии святого автор внушает читателю в предисловии мысль о невыразимости всей святости святого, затем ведет его в строго хронологическом порядке по всем ступеням его героического совершенствования; после заключительной похвалы святому автор описывает в отдельных частях его посмертные чудеса и заканчивает сообщением текста служб и молитв святому. Все эти части разностильны и разножанровы, иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они объединены в единый ансамбль и подчинены единой задаче — прославить святого, внушить молитвенное настроение читателю, удивить его святостью и силой веры.

Ансамблевый характер древнерусских произведений создает благоприятные внешние условия для появления иностранных для традиционных художественных методов элементов реалистичности. С аналогичными явлениями мы сталкиваемся и в изобразительном искусстве. На фоне крайне условных изображений мы можем встретиться с отдельными выразительными деталями, создающими иллюзию действительности, психологически верными движениями.

По существу тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбле же

⁴⁵ Ср. то, что пишет М. В. Аллатов о византийском искусстве: «Самая структура византийского искусства такова, что в нем сосуществовало несколько разнородных стилевых направлений, точнее, различных форм художественного мышления» (М. В. А л л а т о в . Этюды по истории русского искусства, т. 1. М., 1967, стр. 32).

объединялись фресковые изображения. То и другое смотрелось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Живопись была обращена к зрителю, идущему или окидывающему взором вокруг себя все пространство или поочередно разглядывающему клейма.

Тот же принцип ансамбля, причем ансамбля, часто соединяющего разнородные и разновременные части, характерен и для архитектуры — особенно древнерусской. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям. В Киеве строительная деятельность Ярослава Мудрого создала ансамбль въезда от Золотых ворот и до Софии и Десятинной церкви. Сходный с киевским ансамбль был создан и во Владимире: от Золотых ворот и до Успенского собора. Как это прекрасно показано Н. Н. Ворониным, градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира — у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимире⁴⁶.

Все, что пишет об этом Н. Н. Воронин, находит себе точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестодневе» Иоанна, экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе. В начале главы, посвященной дню шестому, Иоанн Экзарх описывает в «Шестодневе», как развертывается перед рядовым зрителем анфилада строений, как подходит он ко двору, входит в ворота, видит по обе стороны стоящие храмы, входит во дворец, в его высокие палаты и церкви, украшенные камнем, деревом, красками («шаром»), золотом и серебром, как он видит, наконец, и самого князя, окруженного придворными в драгоценных, пышных одеждах. Князь и его окружение в их сверкающих одеждах, золотых гривнах, поясах и обручах на руках служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции⁴⁷. Искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего поразить зрителя, читателя или слушателя величием, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать обыденной застройке, «слам-

⁴⁶ Н. Н. Воронин пишет: храм Покрова «являлся как бы «архитектурным предисловием», за которым открывался белокаменный ансамбль Боголюбовского замка и далее — столичного Владимира. Широта архитектурной мысли владимирского князя и его зодчих была сродни замыслам великого новгородского мастера Петра, создавшего на подступах к Новгороду соборы Антониева и Юрьева монастырей» (Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-восточной Руси XII—XV веков, т. I (XII столетие). М., 1961, стр. 299).

⁴⁷ Шестоднев, составленный Иоанном ексархом болгарским. По харяйному списку Московской Синодальной библиотеки 1263 года. М., 1879, стр. ргв об. и ргс.

ным» хижинам смердов в сельской местности, жилищам ремесленников в городе, окружающей природе. Искусство должно было контрастировать обыденной жизни, как таковой.

То же самое и в литературе: произведения литературы должны были выделяться среди обычной, деловой письменности своим языком (церковнославянским), своим стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения.

Из сопоставлений литературы с изобразительным искусством и архитектурой отчетливо выступает важная сторона ансамблевого строения литературы: соединение литературных произведений по анфиладному принципу — это не только результат внешних условий существования литературы (слабости авторского начала и слабости стремления к сохранению первоначального текста, позволявшей бесконечно варьировать и комбинировать отдельные произведения), но и важный эстетический принцип средневековья. В этом эстетическом принципе сказывается стремление к созданию величественных и обширных произведений, к возможно полному охвату всего разнородного материала, игра на контрастных сопоставлениях больших «масс», корпусов, со всеми присущими им индивидуальными чертами.

Искусство, и в его составе — литература, было в значительной мере рассчитано на официальные церемонии, предназначалось для оформления богослужений, торжественных процессий, занимало очень большое место в укладе монастырской жизни и т. д. Произведения архитектуры, живописи, литературы торжественно развертывались поэтому по анфиладному принципу, «нанизывались» одно к другому. Само произведение искусства было своего рода «процессией»: будь то летопись, житие, или четви-минеи, пролог, палея, хронограф.

Всякая жанровая система — динамическая система, система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна. Поскольку церковная жизнь консервативна, жанры, употребляемые в церковном обиходе, и их сочетания отличаются наибольшей устойчивостью. Жанры же, связанные с государственной жизнью, меняются и развиваются вместе с развитием и самой государственной жизни. Так, например, с развитием иностранных сношений единого централизованного государства появляется жанр статейных списков — сперва документальный, а затем приобретающий и некоторую литературную самостоятельность, а в начале XVII в. породивший даже свой чисто литературный жанр «подложных статейных списков»⁴⁸.

Во всяком случае следует отметить тот факт, что наиболее неустойчивой частью жанровой системы является та ее часть, кото-

⁴⁸ М. Д. Каган. «Повесть о двух посольствах» — легендарно-политическое произведение начала XVII века.— ТОДРЛ, т. XI, 1955.

рая развивается под воздействием чисто местных, национальных потребностей. Так, в XI и XII вв. в древнерусской литературе появляется целый ряд произведений, жанровая принадлежность которых трудно определима и которые вместе с тем чрезвычайно тесно связаны с русской действительностью.

В самом деле, уже одно из первых произведений древнерусской литературы, ответившее на некоторые потребности политики Ярослава Мудрого, — «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона — отступает в своих жанровых признаках от традиционной формы церковных торжественных слов. Это торжественное слово в соединении с политической речью. Иларион утверждает в этом произведении право молодого народа на политическую и церковную самостоятельность. Произведение это не имеет себе аналогий в древней русской литературе. Оно «единично», стоит особняком.

Особняком стоит и «Поучение» Владимира Мономаха. Это своеобразное политическое завещание, обращенное ко всем русским князьям. И не случайно первый издатель его — граф А. И. Мусин-Пушкин — назвал его «духовной грамотой», завещанием. Но других подобных духовных мы не знаем. Не имеет аналогий и его автобиография, а также письмо к Олегу Святославичу. Все три произведения чрезвычайно тесно связаны с нуждами и потребностями русской действительности, и все они написаны с нарушением жанровых канонов. Не случаен также спор и вокруг того, к кому жанру следует отнести «Слово о полку Игореве». Одни считали его «героической песнью» (первые издатели) ⁴⁹, другие — «воинской повестью» (А. С. Орлов) ⁵⁰, третьи — «былиной XII века» (А. И. Никифоров) ⁵¹, четвертые — «торжественным словом» в честь Игоря Святославича (И. П. Еремин) ⁵². Распространено наименование его «поэмой» и т. д. Я лично отмечал его близость к плачам и славам в честь князей. Но, конечно, четких определений того, что представляет собой «Слово о полку Игореве», не может быть дано. «Слово», как и многие произведения XI—XIII вв., единично в своих жанровых признаках. Также единично и близкое в некоторых отношениях к «Слову о полку Игореве» «Слово о погибели Русской земли». Не имеет жанровых аналогий в древнерусской литературе и «Моление Даниила Заточника».

Характерно, что жанровой нечеткостью отличаются по преимуществу выдающиеся произведения. Литература именно в этих нечетких в жанровом отношении произведениях приобретает нацио-

⁴⁹ «Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новагородо-Северского Игоря Святославича». М., 1800.

⁵⁰ А. С. Орлов. «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1938, стр. 22.

⁵¹ А. И. Никифоров. «Слово о полку Игореве» — былина XII в. Тезисы диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Л., 1941.

⁵² И. П. Еремин. Литература древней Руси. М.—Л., 1966, стр. 144—163.

нальные черты, отражает действительность, указывает на ее недостатки. Литература формируется через произведения «из ряда вон выходящие» в буквальном смысле этого слова — из ряда жанрового, во всяком случае.

Итак, древнерусская литература состоит из произведений, составляющих очень сложную (иерархическую и ансамблевую) жанровую систему и имеющую разную степень «жесткости» в отдельных своих частях.

Наибольшей степенью «жесткости» отличаются части, принадлежащие литературе-посреднице, наименьшей — национальной части литературы.

Древнеславянские литературы и фольклор

Взаимоотношение литературы и фольклора было в средневековые иным, чем в новое время. В новое время фольклор отличен от фольклера средневековья средой своего распространения. Это словесное искусство трудового народа. Фольклор если и не носит классово однородный характер (различные идеологические пласти русского фольклора XVIII—XX вв. постоянно отмечались в советской фольклористике), то все же в целом по преимуществу принадлежит трудовому народу. Для представителей господствующих классов фольклор служит в новое время лишь дополнительным и в известной мере чужеродным явлением: особым по своим идеям, особым по языку, образной системе, художественным средствам. Разумеется, фольклор привлекается в литературу, особенно реалистического направления, для ее «оживления», для придания ей своеобразного, народного колорита, для выражения народности и при необходимости выразить сочувствие народу. Иными словами: даже и при своем привлечении в литературу фольклор воспринимается как в известной мере чужеродный, посторонний литературе элемент, но тесно связанный со своей, народной средой. Ощущение особого характера тех или иных элементов фольклора в литературе — необходимый компонент его использования писателем. Обращение к фольклору в литературе нового времени всегда носит более или менее сознательный характер, оно входит в художественный замысел произведения. Это использование инородного художественного материала, при котором сознание чужеродности, особого происхождения этого материала не утрачивается. Таким образом, в новое время фольклор и литература в некоторой степени противостоят друг другу.

Иное в средние века: здесь фольклор не только по-другому противостоит литературе, но и дополняет ее. Рассмотрим, в чем это состоит.

В древнейший период истории славянства фольклор не ограничен социально: он живет во всех слоях населения. Мы имеем свидетельства об исполнении устных музыкальных и словесных про-

изведеній на пирах у князей и вельмож, при похоронах князей («плачи»). Этих свидѣтельств немногого, так как фольклор не обращал на себя вниманіе как нечто исключительное, но их все же достаточно, чтобы судить о том, что фольклор не был ограничен какой-либо средой. Фольклорные произведения исполнялись и слушались во всѣх слоях и классах общества. Мы имеем признаки того, что в древней Руси существовали исторические произведения, славы и плачи, пословицы, поговорки, произведения шутливые и произведения, связанные с языческими обрядами. Можно допустить, что существовали сказки (письменных свидѣтельств о них не сохранилось, но сами по себе сказки носят следы очень древнего происхождения) и лирические песни. Фольклор, очевидно, был представлен в своих жанрах не менеѣ полно, чѣм в новое время, но, может быть, обладал и некоторыми жанрами, которых в болеѣ позднее время не сохранилось вследствие социального ограничения фольклора и отмирания язычества. Во всяком случаѣ, в новое время нет свидѣтельств о существовании слав и песен в честь героев, о которых упоминает Я. Длугош⁵³ и признаки существования которых есть в летописи и в «Словѣ о полку Игоревѣ». Это была относительно полная система удовлетворенія потребностей в сло-весных художественных произведениях. «Относительно полная» — так как в ней не оказалось средств для удовлетворенія потребностей новой религии. Фольклор был и остался если не языческим, то по крайней мере не христианским. Христианство было первой областью духовной жизни человека, которая не могла обслуживаться фольклором. В дальнѣйшем же намечаются и некоторые другие области: область сложного исторического знания, требовавшего не эпического обобщенія истории, а точных сведений о тех или иных событиях и точной хронологической их приуроченности, затем область публицистики, область науки и т. д.

Следовательно, в отличие от нового времени, фольклор существовал во всѣх слоях общества, но в средние века в высших слоях общества он уже не мог удовлетворять всѣх потребностей в художественном словѣ. Удовлетворенію этих новых потребностей высших, образованных слоев общества стала служить литература. В отличие от нового времени литература не удовлетворяла в сех потребностей в художественном словѣ, а только те из них, которые не мог удовлетворить фольклор.

Отсюда понятно, почему в древнеславянских литературах была слабо развита лирика. Потребность в ней во всѣх слоях общества обслуживалась фольклором. Лиричность была в высшей степени свойственна литературѣ, но она не составляла в ней отдельной области. Письменной лирической поэзии не было, так как существовала устная лирическая поэзия, распространенная во всем

⁵³ А. В. Соловьев. Политический кругозор автора «Словѣ о полку Игоревѣ». — «Исторические записки», 1948, № 25, стр. 48.

обществе — от низу до верху. То же мы можем сказать и о всех формах развлекательной литературы. Развлекательность была по преимуществу представлена фольклором, — в частности, сказкой. Правда, развлекательность была в известной мере свойственна и древнейшему периоду славянских литератур, но по преимуществу в ее переводной части. Сюда, в переводную литературу, она также проникала с трудом: переводились те произведения развлекательной литературы, которые принимались за познавательные: Александрия, Девгениево Деяние, апокрифы и пр. Развлекательность существовала в литературе, но не в виде отдельной области со своими жанрами, не занимала в ней признанного и «законного» места, а существовала как бы подспудно.

Таким образом, если в новое время фольклор и литература — это две более или менее независимые друг от друга области, обслуживающие две различные среды, то в средние века — это тесно спаренные области. Если в новое время литература и обращается к фольклору, то как к чему-то лежащему вне нее, самостоятельно му. В средневековые же обе системы (фольклора и литературы) несамостоятельны друг относительно друга. Особенно эта несамостоятельность выражается в литературе. Система жанров литературы дополняется рядом фольклорных жанров. Литература целиком не может еще удовлетворить всех потребностей в художественном слове. Христианская религия и публицистические потребности, возросшее историческое сознание и начатки научных представлений ищут своего художественного выражения в письменности. Сдвако потребность в лирике, в оформлении художественным словом еще не порвавшего целиком с язычеством быта — не могут удовлетворяться письменностью. Именно благодаря этому литература должна восполнятьсь фольклором, но она мало с ним смешивается.

Постараемся коротко объяснить это явление. Прежде всего следует заметить, что систематические записи фольклора до XVII в. в южно- и восточнославянских литературах отсутствуют. В этих записях нет нужды, так как фольклор не воспринимается как нечто редкое или исчезающее. Фольклорные произведения распространены больше, чем произведения литературные. Скорее поэтому можно было бы ожидать, что литературные произведения передавались в какой-либо форме изустно, но свидетельств (прямых или косвенных) об этом не сохранилось. Записи фольклорных произведений начинают делаться только тогда, когда между литературой и фольклором намечается в сфере их распространения социальная дифференциация, когда фольклор уходит из городов, становится в городе редкостью и когда он уходит из высших слоев общества. Тогда появляются не только записи, но и стремление выразить свои лирические чувства в подражаниях фольклорным песням. Таковы песни, записанные, или, вернее, написанные, в XVII в. П. А. Квашниным-Самариным. Не случайно, что Кваш-

нин-Самарин был представителем высшего класса общества: он пишет свои фольклорные песни, так как фольклорная лирика в XVII в. уходит из боярской и дворянской среды, но еще не заменилась лирикой книжной. Для выражения своих любовных чувств он обращается к привычным формам народной лирики.

Отсутствие более или менее точных записей фольклора в древнейших южных и восточных славянских литературах объясняется еще и следующей причиной. Язык литературы и фольклора, их стилистический строй были резко отличны друг от друга. По-видимому, казалось невозможным просто записать устное произведение, сделать его письменным, не меняя его формы. Этого не мог допустить литературный этикет⁵⁴. Устное произведение можно было только переизложить. Но тут возникает вопрос: что вообще могло быть записанным из того, что было произнесено устно. Записывались в кратком виде речи послов, речи, произнесенные перед битвой (ободрения воинам), исторически значительные слова, произнесенные историческими лицами. Если речи содержали народные сентенции (поговорки и пословицы), эти последние сохранялись и попадали в летопись, исторические повести, жития. В переизложении летописца использовались для исторической информации сказания, исторические песни и былины. В этом случае исторический эпос как бы «просеивался» через представления летописца о том, что он считал заслуживающим внимания. Наконец, в сокращенном виде в литературное произведение могли попадать слова плачей. Летописец или агиограф, сообщая об оплакивании князей народом, «цитировал» и слова этого оплакивания; он придавал им (в некоторой их части) документальное значение. Одним словом, фольклор отражался в летописи в той же мере, в какой он мог восприниматься со своей очень ограниченной документальной стороны в представлении древнего книжника. В русской литературе отразился не только русский фольклор, но и иноязычный: скандинавский⁵⁵ и половецкий⁵⁶. Условия этого отражения те же: использовалась по преимуществу информационно-«документальная» сторона фольклора.

⁵⁴ О литературном этикете см. Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, стр. 84—108.

⁵⁵ Литературу см. выше, на стр. 10.

⁵⁶ М. Д. Приселков. Летописание Западной Украины и Белоруссии.—«Ученые записки Ленингр. гос. ун-та, серия ист. наук». Л., 1941, вып. 7, стр. 9—11 (половецкая песнь об Алтунопе); другие следы половецкого эпоса в Ипатьевской летописи под 1151 г. (в рассказе о смерти Севенча Боняковича), под 1185 г. (в рассказе о споре Коцбака с ханом Кзой), под 1201 г. (известная легенда о траве евшан). См. также «Повести временных лет» под 1114 г., лопарский рассказ о маленьких олепях, выпадающих из туч и разбегающихся по земле; в Ипатьевской летописи под 1217 г. приводится венгерская поговорка («острый мечю, борзый коню — многая Руси»), под 1215 г. приводится прусская поговорка («можете ли древо подържати сулицами»); знание литовской мифологии отчетливо сказывается в той же Ипатьевской летописи под 1252 г.

Но между фольклором и литературой в средневековые следует отметить не только разграничения. Между ними есть генетическая связь. Многие традиционные образы, сравнения, метафоры и символы восходят к общим корням — и в письменности, и в народном творчестве. Благодаря этому общие художественные приемы и общая система образов оказываются не только между фольклором и литературой одной народности, но и разных народностей. Этот общий материал может роднить переводную литературу и оригинальную, Библию и славянский фольклор. В фольклоре и литературе рассыпаны многочисленные традиционные сравнения всего идеального и доброго со светом, а злого и враждебного с тьмой. И в фольклоре, и в литературе обычны уподобления действительности морю, человеческой судьбы — кораблю, волнений — волнам. В фольклоре и литературе мутная вода — печаль, символ горя — шатающееся или увяддающее растение, символ горюющей женщины — жалобно поющкая птица, героя — орел (или сокол, кречет, ястреб у славян) и т. д.⁵⁷

Показательны данные сравнения образной системы летописи и народной поэзии, проводимые А. Н. Робинсоном. И в летописи, и в народной поэзии одинаковыми приемами подчеркивается несметное количество врагов. И в летописи, и в эпосе одинаковы уподобления осаждаемого города врага лесу. И тут, и там, враги идут, как дикие звери. Однаково говорится о «стоне» земли под тяжестью врагов. Однаково сравнения войска врагов с темной тучей. В исторических повестях и в эпосе одинаково говорится о том, что стрелы в ожесточенном сражении летят, как дождь, оружие тупится и его не хватает в битве. Голос героя в литературе и в эпосе сравнивается с трубой трубящей. И в воинских повестях, и в эпосе панцирь сияет на герое, как солнце; от крови в сражении текут реки; трупами замощена земля; количество поверженных врагов так велико, что и коню нельзя «скочить» по земле. Битва одинаково сравнивается с пашней, с током, на котором молотят хлеб цепами; воины секут людей, как траву; побитые враги падают, как снопы. И в письменности, и в народной поэзии битва сравнивается с пиром⁵⁸ и т. д.

Отдельные образы, формулы и художественные приемы роднят с фольклором такое необычное с точки зрения своей жанровой природы произведение, как «Слово о полку Игореве». Образы и формулы народной поэзии смогли проникнуть в такие нетрадиционные по жанру произведения, как «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем», в отдельные пассажи летописи.

⁵⁷ См. подробнее: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.

⁵⁸ Примеры взяты из статьи А. Н. Робинсона «Фольклор» в томе II «Истории культуры древней Руси», под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера (М.—Л., 1951, стр. 154—161).

В целом литература и фольклор в эпоху средневековья соотносились между собой как два объема, имеющих некоторую общую часть, но в остальном ведущих самостоятельное существование, причем различие в этом самостоятельном существовании состояло в том, что фольклор целиком удовлетворял эстетическим потребностям трудового народа в художественном слове, а литература охватывала только те области, которые превышали возможности фольклора. В сфере потребностей верхов феодального общества литература и фольклор дополняли друг друга, объединяясь в единую систему.

Древнеславянские литературы и изобразительные искусства

Расстояние, отделяющее литературу от других искусств, было короче в древнеславянских культурах, чем в новое время. Вместе с тем и границы между отдельными искусствами не были так четко определены, как они определяются в более поздние эпохи. Это объяснялось прежде всего своеобразным синтезом искусств в пределах христианской религии. Христианское богослужение объединяло архитектуру (поскольку богослужение по большей части происходило в храме), музыку (музыка была широко представлена в богослужении), живопись (иконы, фрески и мозаики входили в важный составным элементом в убранство храмов) и искусство слова (гимнография, все формы богослужебного чтения, монастырского и индивидуального чтения и пр.).

В коротком докладе невозможно рассмотреть достаточно детально все аспекты отношения словесного искусства к другим видам искусств. Остановимся только на одной области: на отношениях литературы к изобразительным искусствам — к иконам, фрескам и мозаикам.

Примеры отношения отдельных конкретных произведений словесного и изобразительного искусства между собой известны. В свое время я писал об отношении «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона к изображениям на стенах храма Софии⁵⁹. Проповедь Илариона могла иллюстрироваться изображениями, находящимися тут же в храме. Т. Н. Михельсон писала об отношении росписей храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря к «Акафисту Божьей матери»⁶⁰. Примеры других конкретных связей произведений искусства словесного и изобразительного многочис-

⁵⁹ Д. С. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. Очерки из области русской литературы XI—XVII вв. М.—Л., 1945, стр. 30—35.

⁶⁰ Т. Н. Михельсон. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста.— ТОДРЛ, т. XXII («Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси», 1966, стр. 144—164. Там же многочисленные примеры связи отдельных произведений живописи и литературы.

ленны. В настоящем докладе меня интересуют только общие формы связи этих двух искусств — формы, имеющие непосредственное отношение к структуре литературы.

Изобразительное искусство все было посвящено общим с письменностью сюжетам и темам. Оно рассказывало и изображало то, что так или иначе было связано с темами письменности: сюжеты и персонажи Ветхого и Нового заветов, житий святых, религиозных сказаний, притчей и пр. Текст лежал в основе многих произведений изобразительного искусства. С другой стороны, произведения живописи часто становились объектами литературных произведений: сказания об оживающих изображениях (сказание о фреске Пантократора в куполе Новгородского Софийского собора, Повесть о посаднике Шиле, повесть «О чудном видении Спасова образа Мануила, царя греческого», Сказание о Новгородской варяжской божнице и пр.), многочисленные сказания об иконах, переносящихся с места на место (их десятки в литературах южных и восточных славян), предводительствующих войсками, так или иначе принимающих участие в событиях. Объектами литературных произведений становились и произведения зодчества: рассказы о построении монастырей, храмов, крепостей, об их поновлениях, восстановлениях и разрушениях.

Говоря о связи изобразительных искусств и письменности, необходимо отметить существование многочисленных пограничных между тем и другим произведений... Текст «Сказания о князьях владимирских» вырезан на престоле Ивана Грозного, использован как орнамент, соединен с изображениями эпизодов этого сказания. Житийные иконы и фрески в церквях сопровождаются написанным текстом: более или менее сокращенным, кратким, но тем не менее играющим существенную роль в изображении. Необходимо отметить также многочисленные иллюстрации в древнерусских рукописях и постоянно встречающиеся надписи в произведениях искусства. Слово и изображение были теснейшим образом слиты. Этого требовала сама условность изобразительного искусства: изображение было знаком, близким к тому роду знака, который представляло собой слово, письменная речь. Литература и изобразительное искусство в одинаковой мере пользовались общей системой символов и аллегорий, общими приемами реализации метафор и общими образами. И в литературе и в живописи многое не изображалось, а только обозначалось, сокращалось до степени геральдического знака⁶¹.

Специфика отдельных искусств (в том числе и искусства слова) в средние века выражена слабее, чем в новое время, — одновременно сильнее, чем в новое время, оказывается общность всех искусств, их объединенность единым «стилем эпохи». Развитие стиля эпохи

⁶¹ О геральдичности изображений в литературе см. подробнее: Д. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 33.

облегчалось отсутствием четких границ между литературой, другими искусствами, естественнонаучными знаниями, общественной мыслью и пр., открытостью всех форм культуры и их проникнутостью эстетическим началом. Эстетическое начало давало себя знать в естественнонаучных сочинениях (в «Шестодневе», например), в религии, в обрядовом оформлении быта и пр.

Что же такое этот «стиль эпохи»? Мы довольно хорошо знаем теперь один из таких стилей эпохи — барокко. Барокко объединяет единими стилеобразующими моментами зодчество, скульптуру, прикладное искусство, живопись, музыку, литературу. Во всех этих областях могут быть определены одни и те же стилистические явления. Это относится даже к философии и общественной мысли, поскольку и в них существует элемент искусства. Литература, выявившая барокко во всех формах культуры, огромна. Однако другие стили эпохи сравнительно мало привлекали внимание исследователей. Я бы хотел лишь указать, что романский стиль (или «романеск»; в Англии он называется «норманийским»), так же как и барокко, охватывает не только зодчество, но и живопись, прикладное искусство и имеет явно ощущимые соответствия в литературе. Этот стиль объединяет собой не только Западную, Южную и Северную Европу. Он очень близок тому стилю, который господствовал в Византии и в странах, испытывавших культурное влияние Византии. Особенную близость выражает ранний период этого стиля (до середины XI в.). В целом он нуждается в своем определении, в четком наименовании, в рассмотрении всех своих стилеобразующих элементов и в выявлении этих стилеобразующих элементов в разнообразных областях человеческой культуры, начиная с V в., для Западной и Южной Европы, для южных славян, начиная с IX в., а для восточных — с конца X в.

То, что мною в свое время было названо в литературе «стилем монументального историзма» X—XIII вв., обнаруживает свое несомненное родство с одновременным ему монументальным стилем в зодчестве и живописи. Он же может быть отмечен в «естественнонаучных» сочинениях, в стилистических явлениях политической и общественной мысли той же эпохи. Во всех этих областях господствуют одинаковые приемы «сокращения» огромного предстоящего человеку мира, превращения мира в геральдический знак божественной воли, монументализм, стремление воздействовать на человека размерами, четкими соотношениями крупных масс, торжественностью, парадностью изображаемого, стремление «преводолевать время», противопоставляя вечную сущность временной суете, сочетать симметрию целого с подчиненной ей асимметричностью отдельных частей, создавать крупные ансамбли, при этом по преимуществу «анфиладным» способом. Каждое произведение искусства стремится в той или иной мере «объять мир»: произведения литературы поражают своей энциклопедичностью, стремлением рассказать сюжет от начала и до конца, передать мировую историю

«от Адама» или от Вавилонского столпотворения. Произведения зодчества ориентируются на страны мира, а в своих росписях изображают мироустройство и священную историю мира. В литературе, живописи, зодчестве, даже в символической стороне прикладного искусства и, разумеется, в музыке, а также в стремлении политиков исходить из самых общих положений, на вечные времена, совершается своеобразная «концентрация вечности».

Одна из самых существенных и важных особенностей стиля эпохи заключалась в том, что этот стиль обладал чрезвычайно большой интегрирующей способностью. Элементы варварских искусств, восточных и традиционно-местных вливались в этот стиль, входили в него органической частью. Этому способствовал и ансамблевый характер стиля, и умение вбирать в себя прямо противоположные элементы по признаку сочетания контрастных явлений. Особенность эта в конце концов сделала возможным образование национальных форм культуры на общей почве культуры-посредницы.

В мою задачу не может входить выявление и определение этого «стиля эпохи». Это — задача чрезвычайно сложная и требующая усилия многих исследователей разнообразных специальностей. Мне необходимо лишь указать на самый факт существования этого «стиля эпохи» в древних культурах южных и восточных славян, так как это обстоятельство имеет принципиально важное значение в определении системы древнеславянских литератур.

Существованием «стиля эпохи» определяется связь литературы с другими искусствами, с другими эстетическими сторонами культуры. Литература в какой-то мере диффузна культуре, не успела еще приобрести четких границ, отделяющих ее от других, близких ей сторон культуры. «Законы внутреннего развития» действуют в ней слабее, чем в последующее время. Вот почему в ней нет еще и литературных направлений. Литературные направления появляются только тогда, когда начинает ослабевать влияние стиля эпохи. Тогда литература начинает проявлять свое стилистическое родство не со всеми сторонами человеческой культуры, а только с некоторыми, и круг этого родства все более сужается. В последнем из великих «стилей эпохи» — барокко — литература обнаруживает свое стилистическое родство со всеми явлениями человеческой культуры. Если мы и можем говорить о появлении в эпоху барокко первого литературного направления в литературе, а не только стиля эпохи, то потому, что литература барокко существует с литературой, не имеющей отношения к барокко. Барокко не только стиль эпохи, но направление в литературе, так как часть литературы не подчиняется этому стилю эпохи: отражает традиционные явления в литературе или противостоит барокко другими — народными — формами. Классицизм в литературе имеет соответствия в зодчестве, музыке, живописи, прикладном искусстве. Но уже романтизм не имеет четких соответствий в зодчестве и прикладном

искусстве. Реализм исключает соответствия не только в зодчестве и прикладном искусстве, но и в музыке. В XIX в. значение литературных направлений еще более сужается: некоторые из них замкнуты только пределами литературы или даже в пределах одного из видов литературы (символизм — в поэзии и отчасти драматургии). Таков путь «специализации» литературы.

Возвращаясь к древнеславянским литературам, мы должны отметить, что последние отнюдь не имели этого «специализированного» характера. Они были тесно связаны с другими искусствами и другими сторонами культуры, в частности и с фольклором.

Древнеславянские литературы и действительность

Любое отношение литературы к внешней ей среде — в том числе к иноязычным литературам, к фольклору, к другим искусствам, к религии, к наукам и т. д. — является отношением к окружающей ее действительности в широком смысле этого слова. Но в более узком и специальном значении под отношением литературы к действительности мы будем подразумевать в данном разделе доклада только ее отношение к исторической действительности, к социальной жизни. И то и другое отношение имеет существенное структурообразующее значение, однако последнее из них особенно важно, так как в конечном счете именно им определяется и отношение литературы ко всей остальной культуре в целом.

Литература вся целиком, как целое, и в своих отдельных частях зависит от действительности. Она зависит, получая от действительности и воздействуя на нее; зависит в своих внешних отношениях и внутренних, зависит содержанием и формой. При этом типы зависимости весьма разнообразны. Они подлежат особому изучению. В данном, заключительном разделе доклада я остановлюсь только на структурообразующих моментах этой зависимости.

Отношение литературы к исторической действительности может быть непосредственным и условным, опосредованным — опосредованным сознательной творческой волей писателя.

В опосредованном отражении действительности в литературе доминирует сознательная трансформация действительности в условные формы ее целостного отражения — отражения, подчиненного определенному художественному методу писателя, его творческой воле. В непосредственном же отражении действительности доминирует «невольное» перенесение отдельных фактов и элементов действительности в литературу. Анализируя это непосредственное отражение действительности в литературе, исследователь может составить себе более полное и даже более правдивое представление о действительности, чем то, которое сознательно стремился дать о ней писатель. Так, например, изучая ряд древнерусских литературных произведений (в первую очередь «Моление» и «Слово» Даниила Заточника), Б. А. Романов воссоздал относительно

полную картину древнерусской жизни⁶². Он сделал это главным образом на основании материалов неосознанного отражения действительности: не на основании того, что хотел автор сказать, какой он хотел представить действительность, а на основании недомолвок, обмолвок, случайных упоминаний и анализа всего хода мыслей Заточника. Образ князя в «Молении», образ «злой жены», тиуна — это плоды творчества Заточника, но образ самого Заточника, как он выясняется из исследования Б. А. Романова,— это исследовательская реконструкция на основе анализа всех творческих «ходов» Заточника, невольного отражения действительности в его произведении.

Любое литературное произведение заключает в себе и непосредственное отражение действительности, и условное. Однако соотношение того и другого может быть в различных произведениях неодинаковым. В средневековых славянских литературах контраст непосредственного и условного отражения действительности несравненно более резок, чем в литературе нового времени.

В средневековых литературах мы можем заметить наличие цепких жанров, в которых наряду с условным, художественным претворением действительности особенно заметную роль играют элементы непосредственного отражения действительности: это прежде всего исторические жанры (летописи, повести о княжеских преступлениях, исторические повести) и публицистические. В этих жанрах мы можем найти элементы реалистичности, в которых хотя и отражена художественная воля автора, стремящегося возможно детальнее изобразить случившееся, но все же относительно мало условности.

Наряду с таким непосредственным отражением действительности в средневековых литературах очень сильна тенденция к условному, «этикетному» преображению действительности, к условным, идеализированным образам, к развитой символичности, аллегориям и пр. Два полюса условного и неусловного изображения действительности были в средневековой литературе выражены с особенной определенностью. И чем сильнее заявлял о себе полюс непосредственного отражения действительности, тем резче выступал в другой части литературы и в других ее жанрах полюс ее условного преображения, стремления к созданию особого мира литературы, который должен был быть как бы вознесенным над действительностью и раскрывающим вечную сущность последней. Этот условный мир рисовали не только жития святых и другие жанры церковной литературы. «По элементам» он проникал в летописание, в исторические и бытовые повести, в проповеди и пр. Мир идеальный и мир реальный не только противостояли друг другу, но в известной мере были неразделимы. Жанры с преобладанием

⁶² Б. А. Романов. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947; изд. 2. М.—Л., 1966.

непосредственного отражения действительности и жанры с преобладанием условного ее преображения составляли целостную систему жанров, были необходимы друг другу.

В условном отражении мира внимание средневекового автора обращено на неизменяемые сферы или на те, которые представляются ему неизменяемыми, «вечными». В непосредственном же отражении действительности доминируют те стороны действительности, которые меняются,— злоба дня, все «суетное» по средневековым представлениям. Поэтому там, где литература связана с богословием, с церковью — прежде всего выступают условные формы отражения действительности, на первый план выносятся богословские понятия, представления, символы, изложение подчиняется литературному этикету. Там же, где литература имеет дело с политической борьбой своего времени, где она стремится не только осмысливать факты действительности, сколько их фиксировать,— условность отступает и все большее место занимает непосредственное отражение действительности, хотя надо сказать, что полнота этой непосредственности никогда не может быть достигнута — ни в средневековой литературе, ни в литературе нового времени. Некоторая условность остается, так как литература никогда не может ситься с действительностью или заменить собой действительность.

Формы условности, как и формы приближения к непосредственности в отражении действительности, могут иметь разную степень близости к действительности.

Поясню свою мысль о преимущественном отражении «временных» явлений действительности в ее неусловных формах, или формах, где условность проявляется относительно слабо, и об отражении «вечных» со средневековой точки зрения сущностей — в условных формах.

Летопись фиксирует отдельные моменты меняющейся действительности. Она связана с местностью и с определенными датами. Сведения даются ею о том, что изменилось, случилось, но не о том, что существует «всегда» (разумеется, это «всегда» — в средневековом понимании). Эти сведения «прикреплены» территориально и хронологически. В ней в сильнейшей мере сказывается непосредственное отражение действительности.

Другой тип отражения действительности в средневековой притче. В ней события не определены ни хронологически, ни территориально, по большей части нет прикрепления к конкретным историческим именам действующих лиц. Притча повествует о действительности в обобщенно-трансформированной форме. Она фиксирует то, что, кажется средневековому автору и читателю, существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно.

Вот почему летопись входит в национальную литературу, а притча по большей части принадлежит литературе-посреднице, кочует из одной литературы в другую.

Существенно различаются степенью условности отражения действительности литература оригинальная и литература переводная. Мне уже приходилось писать о том, что открытый вымысел не допускался в древнерусской литературе. То же можно сказать и о литературах южнославянских — в частности, о церковнославянской литературе-посреднице⁶³. Но что значит «открытый» вымысел? Вот здесь и возникает важный «структурообразующий» момент. Древнеславянский автор не мог сознательно ввести в свое произведение вымысел. Во все, что он писал, он верил: он верил в чудо, совершившееся у мощей святого или на поле сражения, он верил в фантастические подробности жизни святого. Если он и не верил (искренность его веры сейчас, разумеется, уже невозможно проверить), то он по крайней мере делал вид, что верил. Поэтому в собственных сочинениях древнеславянского автора вымысел, если и не отсутствовал (отсутствовать совершенно он, разумеется, не мог), то, во всяком случае, был сильно ограничен. Древнеславянский автор верил и «верил» во все то, во что полагалось верить христианину, но он не мог свободно вносить в свои произведения сказочную, мифологическую, литературную фантастику, усложнять сюжеты произвольными добавлениями, необходимыми с точки зрения развития сюжета, создания цельного образа героя. Фантазия средневекового писателя была ограничена тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Это «правдоподобие» резко отлично от правдоподобия современного. Оно допускает чудо, но не допускает отступлений от хронологии, вымышленных имен, вымышленного времени, вымышленной топографии действия.

Однако так обстоит дело только в собственных произведениях древнеславянского писателя, иными словами — в древнеславянской оригинальной литературе. Но в литературе переводной то, что было в ней вымышленным, оставалось, не изгонялось и признавалось за «правду». От этого переводные произведения и оригинальные носили разный характер по своему отношению к художественному вымыслу. Так, например, переводные жития могли включать элементы, свойственные эллинистическому роману: элементы беллетристики, занимательности, приключенческого характера и пр. Но эти элементы не могли проникать в жития оригинальные даже в порядке литературного влияния. Нет сомнения, что приключения Александра Македонского в странах Востока, его встречи с рапхманами, любомудрами, амazonками и пр. занимали и интересовали древнеславянских читателей. Свидетельство тому — обилие списков «Александрии» и наличие ее переработок на славянской почве. Но было бы совершенно невозможным ожидать

⁶³ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, М.—Л. 1958, стр. 123.

появления новых романов подобного же типа в оригинальных древнеславянских литературах.

Перед нами важное отличие переводной литературы от оригинальной. Ограничения, налагавшиеся на оригинальную литературу, не существовали для переводной. В результате—известная незаменимость переводной литературы и ее огромная роль в составе литературы древнеславянской.

Переводная литература не может быть исключена из состава литератур национальных так, как это делается в отношении национальных литератур нового времени. Переводная литература отвечала потребностям читателей, не удовлетворявшимся литературой оригинальной. Сфера действия оригинальной литературы не совпадала со сферой действия переводной. Потребности, удовлетворявшиеся переводной литературой, не могли быть покрыты оригинальной литературой. Так же как фольклор и литература в известном отношении дополняли друг друга, дополняли друг друга переводная литература и оригинальная.

Резкое различие отдельных областей литературы в их отношении к действительности имеет существенное значение для понимания историко-литературного процесса средневековья. Изменения в литературе направляются развитием исторического процесса. Там, где действительность отражается в литературе трансформированной, она предстает перед автором в своей малоизменяемой части и не вызывает существенных изменений в литературе. Там же, где действительность отражается непосредственно или, вернее, относительно непосредственно, она отражается в своей изменяемой части, и она вызывает сильное изменение литературы.

Вот почему в литературе-посреднице изменения очень малы. Состав ее накапливается и сохраняется веками. Она мало меняет свой характер. Напротив, национальные части древнеславянских литератур меняются сильно и резко. Литература мало меняется в тех своих частях, которые связаны с теологией, и сильно меняется в исторических. Отсюда особое значение в истории литературы исторических жанров средневековья, их ведущее положение, их влияние на остальные области литературы. Отсюда же и ведущее значение публицистики. Несомненно, что богословская мысль и религиозные представления доминировали в литературе, но формирующее значение имели исторические и публицистические стороны литературы.

Изменения действительности захватывали своим движением прежде всего примыкающие к ней части литературы. Там, где «сцепление» с действительностью было больше, там литература была больше вовлечена в движение. Сцепления с действительностью было больше там, где было меньше условных форм ее отражения. Вот почему средневековые литературы южных и восточных славян были не только крайне разнородны в своем отношении к условному и непосредственному отражению действительности, но и крайне

неровны в степени своей изменяемости. Но из этого не значит, что литературу следует делить на «прогрессивную» и «консервативную» в этом ее отношении к действительности.

Непосредственное отражение действительности и условное не могут существовать друг без друга. Они взаимно уравновешены. Анализ литературы каждого данного периода как определенной системы не позволяет отрывать одну сторону литературы от другой. Литература — как рельеф, в котором глубина отдельных выемок материала создает высоту его нетронутых частей. Чем глубже условное преображение действительности в литературе, тем выше в ней и непосредственное отражение действительности. Обращение к «вечности» создавало благоприятные условия для существования «литературы действительности» — исторической и публицистической. Литература-посредница находилась в тесной связи с литературой оригинальной. Быстрое движение последней «по пятам» изменяющейся исторической действительности контрастировало неподвижным точкам литературы-посредницы.

* * *

Заключая доклад, мне бы хотелось обратить внимание на следующее обстоятельство. Сложный характер структур древних южно- и восточнославянских литератур (в качестве образца в докладе использовалась по преимуществу древнерусская литература, как наиболее полно представленная сохранившимися памятниками) объясняется прежде всего слабой ограниченностью их от других сфер духовной деятельности человека, нечеткими границами с фольклором, с изобразительными искусствами, с литературой, с наукой и пр. В структуре древнеславянских культур доминируют открытые вовне формы и открытые формы внутри (нечеткие границы между жанрами, их иерархический строй, отсутствие четких границ между произведениями, стущеванность индивидуально-авторского начала и пр.). Литература не имеет четкой сферы своего действования. Она вторгается в область религии и науки. Она не имеет строгих национальных границ. Ее развитие неравномерно: в одних жанрах оно более быстро, в других — более медленно. Фольклор и литература не отграничены друг от друга, а дополняют друг друга, имеют в какой-то мере общую, дополняющую друг друга систему жанров: в этой системе жанров отсутствуют дублирующие жанры; литература не может самостоятельно существовать без фольклора, так как не удовлетворяет всех потребностей общества в художественном слове. Законам исторического развития литератур в условиях этой «открытой» структуры литератур мною будет посвящена особая работа.

A. H. Робинсон

**ЛИТЕРАТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ
СРЕДИ ЕВРОПЕЙСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЛИТЕРАТУР**
(Типология, оригинальность, метод)

*Светлой памяти моего учителя
Н. К. Гудзия*

История литературы Киевской Руси (XI—начало XIII в.) и связи ее с литературами других народов (в пределах сохранившихся памятников) изучены сравнительно хорошо¹. Положение этой литературы в литературном процессе средневековья, ее типологическая близость к другим литературам и ее национальная оригинальность, ее значение для определения общего типа русской литературы последующих эпох (вплоть до нового времени),— эти проблемы только начинают изучаться. Постановка этих проблем в различных аспектах стала уже намечаться на международных съездах славистов².

Есть основания предполагать, что развитие этой проблематики будет продвигаться в направлении объединения национально-исторических и компаративно-контактных аспектов славистической медиевистики, которые позволят включить ее в широкий круг изучения мировых путей развития цивилизации, в данном случае в

¹ См. обзоры в кн.: «История русской литературы», т. I. М.—Л., 1941; т. II, ч. 1, 1945 [Редакция: А. С. Орлов, В. П. Адрианова-Перетц, Н. К. Гудзий]; Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. Изд. 7. М., 1966; А. С. Орлов. Древняя русская литература XI—XVII в. М.—Л., 1945; «История русской литературы в трех томах», т. I. [Редакция: В. П. Адрианова-Перетц, Д. С. Лихачев, В. Д. Кузьмина, К. В. Пигарев, А. Н. Робинсон]. М.—Л., 1958.

² См. Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы (IV Международный съезд славистов. Доклады). М., 1958; R. J a g o d i t s c h. Zum Begriff der «Gattungen» in der altrussischen Literatur.—«Wiener slawistisches Jahrbuch», 1957—1958, Bd. 6; И. П. Ерёмин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.—«Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов». М., 1963; Н. К. Гудзий. Традиции литературы Киевской Руси в стариных украинской и белорусской литературах.—Там же; Д. С. Лихачев. Система литературных жанров древней Руси.—Там же; IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. М., 1962.

традиционной системе соотношений культур Востока и Запада³. Следует вспомнить в этой связи о намерении покойного В. Ф. Шишмарева поставить на обсуждение Третьего международного съезда славистов (который не состоялся в Белграде в 1939 г. из-за войны) целую группу подобных теоретических вопросов, объединенных в сообщении на тему «А. Н. Веселовский и славяноведение»⁴. Именно трудами А. Н. Веселовского, как подчеркивал В. Ф. Шишмарев, было установлено, что Византия была «важнейшим мировым узлом»⁵ литературных путей средневековья, протянувшихся от нее и к восточным и к западным европейским народам. Отсюда выяснялось, что «восточноевропейские культуры — славянские и молдо-влахская — сестры западноевропейских культур, а не дочери их...», причем «большая близость к мировому культурному центру и к общему источнику культурных влияний» (т. е. к Византии) народов Восточной Европы, чем западноевропейских народов, была, по-видимому, главной причиной того, что культура Киевской Руси — чему способствовал и предшествующий татарскому нашествию трехвековый сравнительно беспрепятственный и благополучный государственный рост Руси — стояла в некотором отношении выше частных культур современной ей Западной Европы»⁶.

Проблема связей, а иногда и взаимосвязей, литературы Киевской Руси с литературами византийской, болгарской, чешской занимала многих исследователей и пережила разные стадии господства представлений о «влияниях» или о «самобытности» литератур, подвергаясь различной понятийно-терминологической модернизации. Соотношение литературы Киевской Руси (или всего комплекса славянских литератур) с литературами западноевропейского средневековья привлекало значительно меньшее внимание в силу очевидных их различий. Между тем попытки выяснения основных причин таких различий литератур могли бы послужить отправным пунктом дальнейшего построения литературно-типологической концепции общеевропейского средневековья в соотношениях его с культурно-литературным наследием всего «эллинистического мира». Выяснение же причин различия типов литератур потребовало бы выхода за пределы анализа самих литературных памятников и сопоставления тех важных и наиболее общих социологических и идеологических условий, которые стимулировали формирование изучаемых литератур. Выделение таких характерных именно для

³ См.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. М., 1966.

⁴ См.: «Набросок сообщения на Международном съезде славистов». — «А. Н. Веселовский и славяноведение» (1938 г.). — В кн. «Рукописное наследие В. Ф. Шишмарева в Архиве Академии наук СССР. Описание и публикации. Составители М. А. Бородина и Б. А. Малькевич». М.—Л., 1965, стр. 34, 203—204.

⁵ В. Ф. Шишмарев. Указ. соч., стр. 203.

⁶ Там же, стр. 203—204.

средневековья (особенно раннефеодального периода) факторов литературного процесса у отдельных народов или у групп народов должно было бы опираться на объединенные возможности компаративно-контактных наблюдений над филиацией идеологических традиций и национально-исторических изучений основ литературного развития, что в целом послужило бы благодарным материалом для дальнейших типологических сопоставлений. Применительно к литературе Киевской Руси мы попытаемся только предложить оценку тех существенных для всего средневековья условий, в которых она начала свое развитие, сравнительно с такими условиями, какие влияли на формирование других литератур, преимущественно наиболее от нее отличных — западноевропейских⁷.

Литература Киевской Руси, как и многие средневековые литературы, возникла в условиях тесного объединения заимствованных и оригинальных творческих начал. Овладение славянской книжностью считалось на Руси задачей государственного значения, вызванной потребностями феодализирующегося и христианизирующегося общества⁸. С поразительной быстротой древнерусские книжники освоили в XI—начале XII в. классическую церковно-учительную книжность Византии, чему поспособствовало болгарское литературное посредничество. На Русь были перенесены старославянские переводы с греческого библейских книг, многочисленные образцы патристики, выдающиеся памятники агиографии, сочинения естественнонаучные («Физиолог») и апокрифические («Откровение Мефодия Патарского»), трактат по поэтике («О образах» Георгия Хиробоска), примыкающая к этой литературе историография («Хроника» Иоанна Малала с повестью о Троянской войне), а также болгарские произведения («Шестоднев» Иоанна, сочинения Климента Словенского, Константина Болгарского, Козьмы-пресвитера и др.)⁹. Непосредственно на Руси переводились византийские хроники Георгия Амартола, Георгия Синкелла, «Летописец вскоре» патриарха Никифора, знаменитая «История иудейской войны» («Повесть о разорении Иерусалима») Иосифа Флавия. Важное место заняли в литературе переводные повести-романы с широкой международной известностью: псевдокаллис-

⁷ Размеры доклада ограничивают возможности использования историко-литературных сведений и материалов, изложение которых предполагается известным в объеме указанных авторитетных курсов и исследований (см. списки № 1, 2, 8, 9, 11, 12).

⁸ См.: Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952.

⁹ См.: «История на българска литература», т. I. Старобългарска литература. [Под редакцията на Велчо Велчев, Емил Георгиев, Петър Динеков (отговорен редактор)]. София, 1962; Боню Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература. София, 1958; он же. К вопросу о начале русско-болгарских литературных связей.— ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958; В. Мощин. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв.— ТОДРЛ, т. XIX. М.—Л., 1963; И. Дуичев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества.— Там же.

фенова «Александрия», повести о Варлааме и Иосафе (христианизированное житие Будды), о гордом царе Адариане, византийский эпос «Девгениево деяние», а также историко-географическая «Христианская топография» Козьмы Индикоплова.

Чешская литература послужила по отношению к древнерусской литературе посредницей в передаче ей нескольких западных латинских памятников («Беседа на Евангелие» папы Григория, апокрифическое «Никодимово Евангелие», Киевские глаголические отрывки, ряд житий и др.¹⁰). Оригинальная чешская агиография (жития князя Вацлава, княгини Людмилы) сыграла значительную роль в создании русской княжеской агиографии¹¹.

Включение древнерусской книжности в международный литературный обмен подтверждается переводами с сирийского языка древнейшей ассирио-авилонской повести об Акире Премудром, с древнееврейского — книги «Есфири», хронологии «Иосиппон», апокрифических сказаний о Соломоне и Моисее и др.¹², а также передачей южным славянам некоторых древнерусских сочинений («Служба Борису и Глебу», «Слово о законе и благодати», «Слово о вере варяжской», «Житие Феодосия», два поучения Кирилла Туровского и др.), возвратом им греческих и южнославянских памятников, утраченных на их родине («Кормчая», «Синодик», «Пчела», «Историческая Палея» и др.)¹³.

Одновременно с переводной литературой (с первой половины XI в.) развивается оригинальная русская литература: летописание, агиография, проповедь. Эта литература почти сразу же достигает высоких образцов, что ранее всего наметилось в жанре торжественной проповеди, имевшей большое государственное значение («Слово о законе и благодати» Илариона). Вскоре литература пополняется (XII — начало XIII в.) такими выдающимися ориги-

¹⁰ А. И. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910.

¹¹ См.: А. В. Флоровский. Чешские струи в истории русского литературного развития.— «Славянская филология. Сборник статей», т. III, IV. Международный съезд славистов». М., 1958; Ответы на вопрос: «Каковы были связи древней русской литературы с литературами западных славян?» И. Вашицы, М. Коутной, Е. Прохазковой.— «Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов». [Редакционная коллегия: Н. К. Гудзий, С. В. Никольский, А. Н. Робинсон]. М., 1958; О. К. Ралик. Повесть временных лет и легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле.— ТОДРЛ, т. XIX.

¹² См.: Н. А. Мещерский. Значение древнеславянских переводов для восстановления их архетипов (IV Международный съезд славистов. Доклады). М., 1958; он же. Искусство перевода Киевской Руси.— ТОДРЛ, т. IV, М.—Л., 1958; он же. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв.— ТОДРЛ, т. XX. М.—Л., 1964; В. Д. Кузьмина. Проблемы изучения переводной литературы древней Руси.— ТОДРЛ, т. XVIII. М.—Л., 1962.

¹³ В. П. Адрианова-Перетц. Древнерусские литературные памятники в югославянской письменности.— ТОДРЛ, т. XIX; М. Н. Сперанский. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

нальными памятниками, как «Повесть временных лет», «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о полку Игореве», «Моление Даниила Заточника».

Репертуар литературы Киевской Руси, перечисленный здесь далеко не полностью, создает отчетливое общее представление о ней как о поучительно-исторической и повествовательно-прозаической литературе раннефеодального христианизирующегося государства. Эта литература входила в круг родственных ей славянских литератур, болгарской и чешской (чехо-моравской), пользовалась общим для них старославянским литературным языком (с известной национальной его типологией в каждой стране)¹⁴. Как хорошо известно, эти древнейшие славянские литературы имели много общего в отношениях генетическом, компаративно-контактном и типологическом. Они в значительной мере формировались на основе освоения византийского православно-христианского литературного наследия, представленного в его архаических образцах (главным образом патристикой IV—VI вв.). Эти образцы, сохраняя свое церковно-учительное значение, в самой Византии давно уже устарели и оказались за пределами современного литературного процесса. Но для славянских стран эта патристика и окружавшие ее памятники (в том числе апокрифические) представляли очень большую ценность. Они начали осваиваться благодаря величайшей по своей значимости деятельности Кирилла и Мефодия с их последователями. Подвиг болгарских и чехо-моравских писателей состоял в том, что они подготовили старое (для Византии, а для славян — новое) греческое христианско-литературное наследие для усвоения его на литературно-национальном языке славянскими народами. Это была, как писал В. М. Истрин, уже готовая «литература, перенесенная с принятием христианства на Русь...»¹⁵. Такая «перенесенная» или «пришедшая» греко-болгарско-чешско-русская христианская литература (составлявшаяся, по словам В. М. Истриня, прямым «переходом» книг, которые постоянно «переносились из одной страны в другую») занимала важное место в составе древнейших славянских литературу (видимо, кроме польской), однако она не определяла национально-исторического облика каждой из них целиком. Даже в пределах этого более или менее единого литературного фонда в разных славянских литературах наблюдались различные тенденции его обработки и применения к своим культурным и литературным нуждам. Национальные церковно-учительные памятники возникали в раз-

¹⁴ См.: В. В. Виноградов. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка (IV Международный съезд славистов. Доклады). М., 1958; Н. И. Толстой. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян. — «Вопросы языкознания», 1961, № 1.

¹⁵ В. М. Истрин. Очерк истории древнерусской литературы домонгольского периода (11—13 вв.). Пг., 1922, стр. 6, см. стр. 1—13.

ных славянских литературах в условиях общего подражания византийской церковно-учительной классике и творческой ее переделки, но они оказывались неоднородными и далеко не одинаковыми. В Киевской Руси не возникло, например, религиозно-историо-софского сочинения, подобного «Шестодневу» Иоанна, экзарха болгарского, основанного главным образом на обработке греческого «Шестоднева» Василия Великого. Воспользовавшись этим сочинением болгарского писателя, русские книжники ограничились составлением компилятивной «Толковой Палеи», также повествовавшей о «шести днях творения». С другой стороны, в литературах южных славян, при наличии в них большого числа и переведенных с греческого и собственных «слов» и «поучений», не появилось такой торжественной религиозно-политической проповеди, как древнерусское «Слово о законе и благодати». Поэтому южнославянские книжники впоследствии и воспользовались этим «Словом». Еще существеннее то вполне очевидное обстоятельство, что за пределами этого общего церковно-учительного наследия в каждой из славянских литератур протекали также и взаимно-близкие и обособленные процессы развития, возникали различные внутренние интересы (религиозно-философские, гражданско-публицистические, литературно-художественные), завязывались разные международные литературные связи (греко-восточные, латино-западные и др.). Славянские литературы при всей их близости друг к другу даже в древнейшую пору неслись в единую замкнутую литературу, и именно это обеспечивало возможность их исторически последовательного взаимообогащения и перспективного развития.

Наряду с продолжением исследований общих черт раннефеодальных славянских литератур, следовало бы продолжить (несмотря на ограниченность источников) предпринятое Н. К. Гудзием сравнительное изучение их национально-исторического своеобразия¹⁶. Это представлялось бы тем более важным, что в ряде случаев средневековые литературы разных европейских народов, сохранившие живые связи с фольклором, уже в феодальный период (особенно в XI—XIII вв.) обнаруживали такие самобытные идеино-эстетические качества, которые и в последующие эпохи (иногда вплоть до нового времени) выступали на первый план при определении их своеобразного национального облика. Такими признаками, по нашему мнению, ярко отличалась и литература Киевской Руси, что особенно заметно, как увидим далее, при сопоставлении ее со средневековыми западноевропейскими литературами.

¹⁶ См. интересную дискуссию: Н. К. Гудзи. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. М., 1958; П. Динеков. Основни чарти на старата българска литература.— «Литературна мисъл». София. 1959, № 1; см. также: А. Тедоров-Балан. Очерк истории болгарской литературы сравнительно с историческим развитием других славянских литератур.— «Центральная Европа». Прага, 1930, № 10.

Если рассматривать литературу Киевской Руси в кругу древнейших славянских литератур, то здесь она приближалась по своим преобладающим церковно-назидательным и религиозно-этическим интересам в большей мере к болгарской литературе, хотя и не достигала свойственной ей церковно-философской целеустремленности в разработке и пополнении византийско-христианского наследия. В сфере интересов национально-агиографических, в особенности при создании политически актуальных княжеских житий, древнерусская литература первоначально следовала за своеобразными начинаниями литературы чешской. Но литература Киевской Руси значительно превосходила болгарскую и чешскую литературы в своих повествовательных устремлениях. В этой области древнерусская литература вообще выходила за пределы греко-славянской патристики, самостоятельно обогащаясь, по мере своих возможностей, сохранившимися еще памятниками литературной фантастики «эллинистического мира», нравоучениям восточной мудрости и героикой византийской старины. В своем оригинальном творчестве древнерусская литература по преимуществу разрабатывала славянско-христианскую историческую проблематику, но она сумела органически связать ее с отечественной стариной и своей политической современностью, создав непреходящие по своему значению ценности, которые обеспечили ей собственное место в мировом литературном процессе.

* * *

Для выяснения основных признаков международной типологии и национальной оригинальности литературы Киевской Руси определяющее значение имеет сопоставительное изучение социологического и идеологического факторов литературного процесса раннефеодального периода, которые зависели главным образом от структуры общественного быта и от исторически сложившихся форм христианизации феодального общества.

В литературном процессе средневековья, особенно при формировании жанров и стилей, первостепенное значение приобретала сословно-корпоративная структура общества. Произведения возникали в пределах какой-либо корпорации и бытовали в среде однотипных объединений. Переход произведения в другую корпорацию, а тем более его выход в сферу иных сословных ассоциаций сопровождался обычно его большей или меньшей переработкой. Международный обмен произведениями осуществлялся также главным образом при помощи корпоративных связей.

Произведение рассчитывалось автором (или переводчиком, редактором, переписчиком, чтецом, певцом, функции которых нередко так или иначе совмещались) не на произвольно-индивидуальное восприятие его читателем (читающей «публики» еще не было), а на коллективное, почти ритуальное усвоение его в процессе слушания: проповеди — в церкви, жития святого — в трапез-

ной или келье, героической песни — на феодальном пире или в походе, песни любовной — в дворцовых покоях и т. п.¹⁷ Чтение книги в быту также часто оказывалось чтением вслух (грамотный читал для неграмотных) и обставлялось определенной церемонией. Индивидуальное чтение (особенно «беллетристическое») было явлением сравнительно редким. Даже некоторые коронованные особы западных стран были неграмотными. Русский летописец подчеркивал как отличительную черту Ярослава Мудрого (умер в 1054 г.) его любовь к книгам (церковно-учительным), которые он читал «часто в нощи и в дне».

Средневековый автор или исполнитель непосредственно зависел в социальном, бытовом и профессиональном отношениях от более или менее замкнутого коллектива (придворного, монастырского, бурггерского), для которого его труд предназначался. В этом литература продолжала следовать фольклорному обиходу¹⁸. Автор занимал в своем коллективе регламентированное место (как рыцарь, монах и т. п.), разделял его занятия, верования, вкусы. Ранняя професионализация творчества не освобождала автора от корпоративных обязанностей (у трубадуров, жонглеров и др.). Странствующий автор перемещался преимущественно среди однотипных корпораций. Примером этого может служить сопоставление условий творчества даже наиболее своеобразных поэтов. Прославленный на европейском севере исландский скальд-язычник Эгиль (X в.), принадлежавший к родовой знати, воевал вместе с викингами, появлялся при английском и норвежском королевских дворах, служил своим сюзеренам и боролся с ними мечом и словом, но везде оставался поэтом раннефеодальных военных объединений. Знаменитый на европейском юге феодал-христианин трубадур Бертран де Борн (XII — начало XIII в.), участник междоусобных войн во Франции, состоявший при английском и французском дворах, ориентировал свою лирику и сирвенты о войне только на придворно-рыцарскую среду.

Авторы происходили из разных сословий, но подчиняли свое творчество интересам корпорации. Среди трубадуров (с XI в.), например, были короли и рыцари, выходцы из среды слуг, крестьян, монахов. Творческая же деятельность их всех определялась общим придворным ритуалом («служение dame» и т. п.) и регламентированными идеино-эстетическими принципами.

Творчество писателя должно было найти определенные типовые формы своего выражения, чтобы занять подобающее место в ритуальной организации быта своего сословного коллектива и в системе

¹⁷ См.: Д. С. Лихачев. Система литературных жанров древней Руси. стр. 53.—58.

¹⁸ «Чем для устной словесности были народные певцы, тем книжники — для словесности письменной» (М. И. Сухомлинов. О псевдонимах в древней русской письменности.—ИАН по ОРЯС, т. IV, вып. 3. СПб., 1855, стр. 158).

ме его идеологии. Перед таким коллективом слушателей или читателей должны были выступать не столько писатели в индивидуальном своеобразии облика каждого из них, сколько чередоваться своеобразно своему положению и предназначению более или менее однотипные «лики» летописцев или паломников, агиографов или проповедников, эпических певцов или лириков и т. п. Проявление больших талантов или поэтическое соперничество регулировалось разными формами авторитарной традиции, в частности обычными нормами той или другой корпоративной поэтики.

Длительное преобладание корпоративно-традиционных начал творчества способствовало тому, что направляющей формой средневекового литературного процесса стало развитие жанров более или менее обособленных, каждый из которых отвечал определенным идеально-эстетическим потребностям своей среды и способен был соответственно им организовать литературное движение. Первоначально функция жанра была не столько литературной, сколько внелитературной, обусловленной нуждами общественной практики (религиозной, военной, бытовой), и поэтому жанр (например, житие святого, летопись, военная песня, сатирическая новелла и т. п.) оказывался тем связующим звеном, которое соединяло определенные типовые формы социального самосознания с общепринятыми в каждом случае сословными формами его литературного воплощения.

В период разложения родового строя и формирования раннефеодальных государств (особенно у европейских варваров) наибольшей всеобщностью и наименьшей корпоративной замкнутостью обладали языческий фольклор и христианско-церковная литература. Борьба и взаимовлияние этих идеологических форм, как столкновение начал старого и нового, своеzemного и иноземного начал, получавших со временем классово-противоположную ориентацию, во многом воздействовали на особенности литературного процесса у разных народов. В таких условиях, например, языческий эпос племен входил в литературу феодализируясь (рыцарский эпос, «Слово о полку Игореве»), приобретая корпоративный литературный облик и в то же время оставляя в народе свои наименее феодализированные и христианизированные устные формы (русские былины и др.)¹⁹. Тем самым происходило разделение некогда единого жанра на две ветви, разраставшиеся в различных направлениях. Христианская проповедь, когда-то единая и обще-

¹⁹ Значение принципа корпоративности не раз отмечалось для фольклора («артели», «дружины» и т. п.); интересна его констатация для промежуточного книжно-фольклорного творчества: «По очевидному влиянию книжному на состав духовных стихов надобно полагать, что они обещаны своим происхождением не простонародью вообще, а избранный массе, которая, впрочем, не составляла особого сословия, а только случайно явилась в виде корпорации. Всякий книжный человек мог входить в эту корпорацию, но, без сомнения, не все члены ее были людьми грамотными...» (Ф. И. Буслев. Народная словесность. СПб., 1887, стр. 455).

доступная, тоже расщеплялась на жанры: сообразно ее новому назначению она членилась на аристократически-торжественную и плебейски-простую (например, проповеди Илариона и Луки Жидаты, XI в.). Наибольшее воздействие специфических требований корпоративной среды первоначально испытывали жанры светские и новые (лирика, новелла, роман).

Национально-исторический тип средневековых литератур во многом зависел от конкретных форм корпоративной структуры городской жизни со множеством ей свойственных юридических регламентированных ассоциаций, с их замкнутым культурным укладом и эстетическими традициями. Такая структура, известная многим странам Востока и Запада, получила свое классическое выражение в Западной Европе.

Сложные иерархические отношения западных феодалов, строгий церемониал их придворного быта, сословная замкнутость их духовных интересов стимулировали развитие вполне определенных форм светской аристократической литературы (христианизирующийся эпос, рыцарский роман, лирическая поэзия и др.). «Альба» оказывалась практически необходимой в куртуазном обиходе, а военная «Песнь о Роланде» пелась норманнами перед Гастингским боем (1066 г.).

Монастыри долгое время оставались центрами религиозного просвещения, поставщиками разнообразной учительной литературы. В городах (сначала под церковной опекой) стали развиваться училища, затем — университеты (в Париже и Болонье с XII в., в Оксфорде и Кембридже с XIII в.) с разными корпорациями «магистров» и «схоларов». Академии (от академии Карла Великого, конец VII — начало IX в.) протягивали свои традиции и к афинской философской школе, и к академиям арабских халифов. Эта среда обусловила возникновение ученой латинской поэзии, по-разному сочетавшей наследие античности с христианством.

Но помимо замка, монастыря и университета, важное место в структуре общества занимал цех как единица собственно городской системы корпораций (производственных, торговых, военных, административных, политических и др.), среди которых были также объединения жонглеров, поэтов (например, «пио» в г. Аррасе, XII—XIII вв.). Городские корпорации прослеживаются в древнем Египте, Византии (IX—X вв.), Армении, Грузии, Средней Азии (X в.). В Западной Европе гильдии и цехи были известны с VIII в., но юридически оформляются они с серединой XI в. (статуты цехов римских садовников — 1030 г., парижских свечников — 1061 г.). Духовные интересы горожан находили свое выражение в условиях обрядово-символических церемониалов таких корпораций (например, торжественное посвящение в мастера²⁰, напоминавшее посвя-

²⁰ Некоторые церемониалы восстанавливаются в новых формах; ср.: «Два дня назад Виктор Карташев был торжественно посвящен в рабочие Хер-

щение в рыцари, богослужения и пиры, свадьбы и похороны), в совместной борьбе против феодалов. Эта обстановка породила специфические идеи и формы бурггерской литературы.

Значительное содействие литературному обмену оказывали объединения, получившие интернациональное распространение.

Международное движение христианства как господствующей религии (подобно другим господствующим монотеистическим религиям) со своими церковными организациями (православной и католической, с середины XI в.) рано вызвало противодействие в виде демократических ересей и сект. Идеологические истоки европейских катаров (XI—XIII вв.) и альбигойцев уходили на Восток, к болгарским и сербо-хорватским богомилам (X—XIV вв.) и даже к месопотамской манихейско-павликианской ереси (III в.). Антифеодально настроенные еретики устраивали свои школы, переводили Евангелие на народные языки, распространяли обширную апокрифическую литературу.

Духовные и светские феодалы создали свои корпорации действовавшие во многих странах: католические монашеские ордена (бенедиктинцы с VI в., кармелиты с XII в. и др.), духовно-рыцарские ордена крестоносцев (с XII в.), ордена реконкисты (с XII в.). В пределах ислама развились дервишские ордена (с XI в.).

Для расширения литературных связей положительную роль сыграло господство международных языков религии, науки и литературы (арабского, латинского, старославянского)²¹.

Важнейшим для литературы следствием социально-корпоративной дифференциации явилось развитие жанров с противоположной идейной и эстетической направленностью. Бурггерская оппозиция рыцарству и духовенству вызвала к жизни «городские» романы и дидактическую поэзию. Идеализированной героике рыцарского романа стала противостоять сатирическая аллегория «животного» эпоса (французский, а затем общераспространенный в Западной Европе «Роман о Лисе», конец XII—XIII в.), церковные опоэтизованные «видения» вызывали демократические пародии на них. Лирика трубадуров и труверов столкнулась с осмеянием рыцарских ритуалов в стихах поэтов-горожан (провансальец Пейре Карденаль и др.). Миннезанг немецкого рыцарства встретил отпор со стороны бурггерского мейстерзанга (XII—XIII вв.). В области ученой поэзии параллельно латинско-богословской традиции развивалась эпикурейская поэзия вагантов (XII в.).

Эта литературная борьба выражалась в формах в целом однотипной, но противоположно ориентированной корпоративно-жан-

сонского судостроительного завода». — «Комсомольская правда», 23 июля 1967 г., стр. 3.

²¹ А. Н. Б о л д ы р е в . Некоторые вопросы становления и развития письменных языков в условиях феодального общества. — «Вопросы языко-знания», 1956, № 4.

ровой поэтики (эпос бургундии против эпоса рыцарства и т. п.). Но в городской литературе появляются принципиально новые жанровые образования: связанные с бытом шуточные и сатирические французские фаблио («Завещание осла», XII в.), немецкие шванки («Поп Амис») и т. п. Внутри корпоративная эволюция «высоких» жанров приводила порой к их разложению (пародии на рыцарские романы, «Мул без узды», XIII в.).

Такая корпоративная спецификация литературы способствовала возникновению в ней интереса к изображению идеализируемых или пародируемых героев, описанию их взаимоотношений (социальных и личных) в строго определенной бытовой обстановке (дворянской, монашеской, бургундской, крестьянской). Личная тема, личное начало вообще, хотя бы в условно-типовом виде (героическая фантастика, идеальная любовь, аскетическая добродетель или их аллегорическое пародирование), получили заметное развитие в литературе. Литература как поучение стала перерастать в литературу как развлечение, ибо возможности ее беллетристического «партикулярного» развития были заложены в средневековье. Вместе с тем в западноевропейских литературах, если рассматривать их в целом, оказались весьма ограниченными такие их свойства, как идеальная объединенность, морально-гражданский пафос, служение интересам всего государства.

Литература Киевской Руси, так же как болгарская и, в известной мере, чешская литературы, формировалась во многом в иных условиях. Она не располагала ни возможностями столь длительного созревания, какие имелись в западных и многих восточных феодальных литературах, ни развитыми сословно-корпоративными факторами литературного стимулирования. Определяющими движение древнерусской литературы оказались, во-первых, процессы ускоренного перехода восточнославянских племен от общино-родового строя к раннефеодальной государственности, в форме централизованной монархии и, во-вторых, постоянно сопровождавшее это развитие влияние тех образцов государственно-идеологической и церковно-общественной жизни, которые Киевская Русь, по мере необходимости, перенимала у Византии и Болгарии.

Феодальная государственность империи Рюриковичей создавалась первоначально на основе военно-политического объединения племен княжеской властью, построенной по родовому принципу (со своим культом Рода). Древнерусские князья, подобно восточным монархам и германским конунгам (в отличие от позднейших европейских королей), считали себя владельцами государства, охотно принимали царские титулы «самовластца» и «самодержца» (Ярослав Мудрый и др.), «кира» и «кагана». В отношении экономическом структура общества в Киевской Руси была «мелкозернистой»²²:

²² См.: Б. А. Рыбаков. Первые века русской истории. М., «Наука», 1964, стр. 91—93; А. П. Новосельцев, В. Т. Пашута, Л. В. Чеб

оно состояло из множества княжеских и в особенности боярских вотчин (позже — и монастырских), окруженных крестьянскими общинными поселениями, живших сравнительно разобщенно на основах натурального хозяйства. Относительная замкнутость таких объединений, с преобладанием в них сельской или кустарной экономики, служила одной из важных черт восточнославянской социальной структуры, условия которой, по-видимому, были благоприятны для развития различных фольклорных жанров.

Княжеская власть долгое время не могла органически объединить все эти почти самостоятельные ячейки раннефеодального строя. Она выступала по отношению к ним как внешняя сила принуждения, выражавшегося в централизованном сборе «дань» и военных мобилизациях.

Протекавший в таких социально-экономических условиях быстрый процесс феодализации и христианизации Руси ограничил возможности развития новой сословно-корпоративной и в особенности идеологической дифференциации общества. Насаждаемые властью формы государственно-идеологической жизни в известной мере повлияли на формы общественного и частного быта феодалов, а также, по-видимому, и горожан (купцов, ремесленников и др.), подчинив их общих более или менее единообразной религиозной, этической и юридической регламентации, что в свою очередь повлияло на развитие в обществе процессов национально-культурной и литературной интеграции.

В древнерусском феодальном классе не возникло самостоятельных ассоциаций в виде придворных кружков, орденов, академий и т. п. В период феодальной раздробленности (конец XI—XIII в.) явления корпоративности начали возрастать главным образом вследствие деления Руси на враждующие «полугосударства», но новые тенденции этого периода были прерваны татарским завоеванием. Социальная структура Киевской Руси не успела приобрести признаков всеобщей и последовательной феодальной иерархичности, в ней не образовалось еще четких границ между классово-сословными объединениями.

Военно-дружиные объединения, складываясь при княжеских дворах, в отличие от рыцарства, не приобретали аристократически кастового характера. В условиях далеких походов за «данью», постоянных внешних и внутренних войн, происходивших на бескрайних просторах и сопровождавшихся большими людскими потерями, княжеские дружины (в особенности «младшая» дружины) должны были часто обновлять свой состав и пополняться за счет крестьян и ремесленников, сохраняя благодаря этому некоторые пережитки древнеславянской военной демократии и языческого быта.

р е п н и н, В. П. Ш у ш а р и н, Я. Н. Щ а п о в. Древнерусское государство и его международное значение. М., 1965; В. Д. К о р о л ю к. Западные славяне и Киевская Русь X—XI в. М., 1964.

Это явление отразилось в литературе и в фольклоре: летопись за-печатлела подвиг ремесленника («кожемяки»), победившего могу-чего печенега и доставившего себе и своему отцу положение «вели-ких мужей» при князе Владимире, а эпический «оратай» Микула сделался княжеским «наместником»²³.

В княжеско-дружинной среде требования церкви двоеверно совмещались с традициями язычества, но со временем эти традиции все далее уходили от киевского великокняжеского двора вperiферийные феодальные центры²⁴. Корпоративные интересы дру-жин получали военно-политическую ориентацию, а их героика вдохновлялась национально-патриотической идеологией борьбы с внешними врагами (хозарами, печенегами, половцами и др.). Рыцарско-куртуазная культура (культ дамы, лирика, турниры и т. п.) или рыцарско-монашеский обиход (ордена) здесь не приви-лись (хотя и были известны)²⁵, так как они не отвечали ни славя-но-скандинавским языческим, ни славяно-византийским христи-ансским обычаям.

Русские княжны выдавались замуж за высших византийских и западноевропейских феодалов (например, Анна Ярославна, став-шая королевой Франции, XI в.), знатные скальды воспевали их и при киевском дворе: так, будущий норвежский король Харальд Жестокий прославил в стихах Елизавету Ярославну. Но в Киев-ской Руси не возникли такие культурные кружки, возглавляемые супругой сюзерена, как, например, кружок Элеоноры Аквитан-ской (внучки старейшего трубадура, герцога и графа Гильома IX)—королевы французской, а затем английской (середина XII в.), в свите которой всегда служили трубадуры и жонглеры.

Военная тема нашла широкое отражение в древнерусской ли-тературе, но не в форме феодально-христианского эпоса или ры-царского романа, а в виде летописных воинских повестей и эпоса национально-патриотического с пережитками языческой мифоло-гии («Слово о полку Игореве»).

²³ «В состав боярства проникали лица не только из среды духовенства, но и из среды крестьянства» (М. Дьяконов. Очерки общественного и го-сударственного строя древней Руси. Изд. 4. СПб., 1912, стр. 88); см. также: Д. С. Лихачев. Народное поэтическое творчество времени расцвета древ-нерусского рабнефеодального государства (Х—XI в.).— Русское народное поэтическое творчество, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 203—204; А. Н. Робинсон. Эпос Киевской Руси в соотношениях с эпосом Востока и Запада (народная оригинальность и международная типология).—«Изве-стия Академии наук СССР. Сер. лит-ры и языка», 1967, т. XXVI, вып. 3, стр. 213.

²⁴ См.: Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь. СПб., 1914; Н. М. Гальковский. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси, т. I. Харьков, 1916; т. II. М., 1913 («Записки Моск. археол. ин-та им. имп. Николая II, т. XVIII»); В. Л. Комаров и ч. Культ рода и земли в княжеской среде XI—XIII вв.— ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960; Н. Н. Воронин. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке.—«Краеведческие записки», вып. IV. Ярославль, 1960.

²⁵ Например, венгры показали турнир при киевском дворе в 1150 г.

Собственно княжеская идеология обретала в литературе государственно-назидательные формы, сильно окрашенные христианско-этической символикой и наглядными образцами военного, экономического, политического и бытового поведения феодала («Получение» Владимира Мономаха). Это было как бы обмирщенное и автобиографическое княжеское житие.

Древнерусские монастыри жили по довольно разнообразным уставам восточновизантийского типа²⁶ и не образовывали обособленных общин со своими религиозно-политическими программами, как восточные и западные ордена. Долгое время (с конца X по вторую половину XI в.) церковь существовала на «десятину», выделяемую ей из государственного бюджета, и только постепенно епархии и монастыри стали превращаться в крупные феодально-экономические объединения. Это обеспечило полную зависимость церковных феодалов от князей. Государственная власть рано преодолела стремление Византии оказывать на нее политическое давление через поставляемых на Русь греков-митрополитов. Древнерусская церковь тяготела к общегосударственной, а позже иногда и княжеско-удельной политике, то содействуя, то противодействуя ей, но никогда не претендую на организационную и идеологическую самостоятельность, подобную католической. Влиятельные слои «черного» духовенства по своему происхождению и деятельности были тесно связаны со светской аристократией. Но монастыри, как и военные дружины, не были замкнутой корпорацией и достаточно свободно включали в свой состав горожан и крестьян. Выдающимся представителям этой среды было свойственно глубокое осознание государственных и национально-исторических проблем их современности, и это нашло сильное отражение в создавшейся здесь литературе (княжеские и монашеские жития, получения, торжественная проповедь и др.). Духовенство стало играть главную роль в обслуживании не только религиозных и церковно-учительных интересов феодального общества, но и интересов политических, историографических (летописание). Наиболее показательной была литературная деятельность Киево-Печерского монастыря и примыкавшего к нему духовенства (различные жития князей Бориса и Глеба, житие Феодосия Печерского, начальное летописание до «Повести временных лет», «Киево-Печерский патерик» и др.). Духовенство выдвинуло таких выдающихся и разносторонних писателей (летописцев, агиографов, ораторов), как Иларион, Никон, Нестор, Сильвестр, Кирилл Туровский, Климент Смолятич, Серапион Владимирский, Симон и Поликарп.

Сословная структура и идеологическое содержание древнерусской феодальной корпоративности (дружины и монастырь), при всем различии их светских или церковных функций, обнаружива-

²⁶ См.: Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, вторая половина тома. М., 1881, стр. 452—537.

ли признаки взаимного соответствия, выразившиеся наиболее сильно в государственно-национальной ориентации их деятельности и основных идей. Именно такая направленность феодальной идеологии получила доминирующее выражение во всей литературе. Обе области литературного творчества, светская и церковная, находились в процессе постоянного взаимовлияния. Они требовали первоначально двух основных и простейших традиционных условий своего сословно-обрядового бытования — дружинного пира (эпические песни, духовные стихи) и церковной службы (проповедь, агиография).

Хотя скандинавы называли Русь Гардарикией (страной городов), а Киев и Новгород поражали иностранцев своей роскошью, древнерусские города не приобрели «бюргерского» облика и развивались в значительной мере как центры феодально-политические, военные, религиозные²⁷. Значительный ремесленный прогресс, возможно, в силу своей исторической молодости и ускоренного характера не отразился еще в специфических сословно-идеологических формах. Объединения горожан намечались в виде отдельных «братьин», «сотен»²⁸, и горожане только начинали входить в феодальное общество как сословие. Нередко они поддерживали тех или иных князей или бояр в их столкновениях, фигурировали в разных объединениях («бояре и граждане») или выступали на стороне князя-«самовластца» (например, Андрея Боголюбского), участвовали в восстаниях (1068, 1113 гг. и др.)²⁹. Но горожане не выдвинули своей политической программы, кроме периодической опоры на волхвов. В летописях горожане получали только общие именования по принадлежности («люди киевстии», «кияне», «новгородцы», «ладожане», «берестьяне», «шиняне», иногда — «граждане»). Городской литературы типа западной («бюргерской» и «ученой») в Киевской Руси не было³⁰. Это обстоятельство сказалось на значительном ограничении идеально-тематических интересов и жанрового состава древнерусской литературы, но в то же время оно повлекло за собой укрепление ее государственно-национальной консолидации³¹.

²⁷ В Киевской Руси «городской коммунальный строй не мыслился без участия князя» («Древнерусское государство и его международное значение», стр. 35).

²⁸ Известно более позднее указание («Рукописание» XIV в.) на объединение (XII в.) новгородских купцов-воинов «Иванское сто» (М. Н. Тихомиров. Древнерусские города. Изд. 2. М., 1956, стр. 114—137); Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, [М.] Изд-во АН СССР, 1948, стр. 729—776.

²⁹ См.: М. Н. Тихомиров. Крестьянские и городские восстания на Руси XI—XIII вв. М., 1955.

³⁰ Попытка выделения такой литературы была неудачной из-за отсутствия материала, см.: М. Н. Тихомиров. Древнерусские города (глава «Городская литература»), стр. 273—282.

³¹ Д. С. Лихачев с большими основаниями предполагает, что отсутствие в древнерусской литературе ряда жанров (любовная лирика, роман, авантюр-

Вторым крупным социально-идеологическим фактором литературного развития раннефеодальных обществ, помимо особенностей их сословно-корпоративной структуры, была смена религий, их борьба и взаимопроникновение. В условиях общей медлительности социально-экономического развития и устойчивости всеобщего теологического мировоззрения важное значение для образования новых европейских литератур приобрели исторически различные формы христианизации и характер отношений между язычеством (античным, варварским) и христианством (православным, католическим).

В Западной Европе христианизация осуществлялась централизованной католической («вселенской») церковью с ее единой юрисдикцией и администрацией. Эта церковь была международным центром феодальной системы и политически объединяла Западную Европу. Она не подчинялась целиком королевской власти и суду каждого государства, а нередко и боролась с властью, преследуя свои корпоративные интересы, которые нашли наиболее общее идеиное выражение в теократической доктрине о превосходстве «священства» над «царством». Пользуясь относительной независимостью в своей деятельности, эта церковь не имела надобности искать опоры исключительно в светской национальной власти, а отсюда и не нуждалась в полном идеологическом и культурном подчинении своему господству обычаем феодального быта, его языческих пережитков, в частности, в виде старых форм искусства.

Церковь несла с собой с юго-востока на северо-запад Европы большую литературу: канонические и богослужебные тексты, разные виды изложения «священного писания», поучительной патристики, гимнографии и агиографии. Сюда примыкали и опоэтизованные «видения», эсхатологические поэмы («О страшном суде» и др.), литургическая драматургия, естественнонаучные символические сочинения («Шестоднев», «Физиолог» — «Бестиарий» и др.). Эта традиция по своему социальному назначению и по литературному типу была во многом близка тому православно-христианскому наследию, которое было воспринято Киевской Русью у Византии и Болгарии.

Католическая литература пользовалась большим влиянием, но ограничительным фактором ее воздействия на местную феодальную и народную культуру оказалось то, что орудием ее был латинский язык, ставший также официальным языком государственности, но чуждый языкам значительной части христианизируемых

ная повесть» объясняется тем, что «из этих областей еще не отступил фольклор» (см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. І., 1967, стр. 62–66); мы думаем, что фольклор не отступил из этих областей потому, что в обществе не было условий для возникновения соответствующей литературы, способной его вытеснить.

пародностей. В тех странах (впрочем римских провинциях), где этот язык в виде «вульгарной латыни» почти вытеснил другие языки, церковь встретилась с наибольшим противодействием ей со стороны традиций высокоразвитой культуры античного язычества. Сделавшись государственной религией еще во времена Поздней римской империи, католичество вынуждено было примириться со многими ценностями античной культуры. Необходимость освоения этого наследия со стороны христианства привела даже к некоторой литературно-тематической преемственности (провансальская книжная поэма «Боэций» о мученичестве знатного римлянина-христианина, X в.).

Традиция античного театра угасла, но церковь, искореняя народные игрища, сама стала создавать литургические латинские драмы («Три Марии», IX в.), которые сменялись мистериями на старофранцузском языке («Игра об Адаме», XII в.) и передавались в ведение цехов. Миракли поднимали темы рыцарского и городского быта («Игра о святом Николае» трубера Жана Боделя, 1200 г.), а в студенческих корпорациях, с разрешения церкви, ставилась «школьная комедия» (XII в.), игрались пьесы Плавта и Теренция. Любовная лирика трубадуров, питавшаяся поэтикой народной песни и традициями античности (до отголосков поэзии Овидия), находила даже известную опору в культе Мадонны и уживалась с католичеством.

Античная литература, развивавшаяся на основе языческой мифологии, достигла высокой художественной специфики и ко времени христианизации далеко уже отошла от своих старых инорелигиозных истоков. В раннефеодальных государствах прежнего римского ареала варварская мифология (бургундов, вестготов, франков и др.) не смогла приобрести доминирующего значения, и поэтому христианизированный феодальный эпос развивался здесь впоследствии на почве народных героических преданий без превалирующего влияния той или иной мифологии преимущественно как эпос исторический (французские «песни о подвигах», «Песнь о Роланде»; эпос реконкисты, испанская «Песнь о моем Сиде»), посвященный военной тематике, в особенности борьбе рыцарей с «язычниками» — сарацинами.

Сложившаяся на юге Европы система взаимоотношений христианской идеологии с наследием античности продолжала оказывать влияние на церковную миссионерскую деятельность по мере продвижения ее в центральные и североевропейские языческие страны. Феодализация здесь началась в недрах родового строя (без развитого рабовладения) раньше иноземной христианизации и без влияния античности³². Идеологически эта феодализация сна-

³² Ср.: А. Р. Корсунский. Образование раннефеодального государства в Западной Европе. М., 1963; М. И. Стеблин-Каменский. Культура Исландии. Л., 1967.

чала опиралась на собственную систему религиозно-мифологических представлений и на развитую поэзию³³. Некоторое влияние античности было внесено в эту систему самим христианством. Так, в англосаксонском «Беовульфе», обработанном церковником, обнаруживаются следы знакомства с «Энеидой» Виргилия или с произведениями христианского эпического поэта Ювенка (IV в.).

Христианизируя кельтские, англосаксонские, германские и скандинавские народности, католическая церковь упорно боролась с язычеством (и с обрядовым фольклором) как с религией, но вынуждена была снисходительно смотреть на эпическую поэзию варваров, которая успела уже укрепиться в придворной среде. Духовенство само сохраняло и обрабатывало ценнейшие памятники языческой поэзии. Так, в разных западноевропейских странах были записаны клириками древнегерманские «Мерзебургские за-клинания» (на рубеже IX—X вв.), «Песня о Хильдебранте» (в богословской книге, 800 г.), поэма о Вальтере Аквитанском (переложенная на латинские гекзаметры, X в.), англосаксонский «Беовульф» (X в.), исландские саги (с VII в.) и др. Здесь возникла литературная ситуация, в некоторой степени сходная по своему типу с южноевропейскими явлениями христианско-языческих контаминаций, хотя и отличавшаяся гораздо более низким культурным уровнем.³⁴ Такие черты приобретал христианский эпос, излагавший библейские сюжеты на народном языке и в традиционном фольклорном стиле (рассказ о пастухе-поэте Кэдмоне в «Церковной истории англов» Беды Достопочтенного, VIII в.). Сравнительно терпимый взгляд местного католического духовенства на языческую поэзию как на традиционный компонент светской феодальной культуры благоприятствовал тому, что многие древнейшие эпические сюжеты широко распространились среди ряда западноевропейских народов и обрели долгую литературную жизнь³⁴. Такова историческая судьба цикла «Нibelунгов», зародившегося в языческом фольк-

³³ «Варварские народы, получившие после великого переселения народов господство в Западной Европе, имели к этому времени свою уже весьма развитую поэзию, послужившую основой позднейшей европейской литературы» (В. М. Жирмунский и А. А. Смирнов. Введение.— «История зарубежной литературы. Раннее Средневековье и Возрождение». М., 1959, стр. 8).

³⁴ «Западноевропейские литературы средних веков представляют одно чрезвычайно любопытное и характеристическое явление в том, что разнообразные предания их, легенды, саги, образовавшиеся на одной известной почве, переходили при посредстве разных обстоятельств, зависевших от политических и нравственных связей между народами Западной Европы, из первоначального своего отечества к другим народам и становились как будто их собственным достоянием, изменяясь сообразно с национальностью каждого. Странствование преданий до такой степени резко выдается в западных литературах этого времени, что каждое предание, несколько замечательное, получает свою историю, иногда очень длинную и запутанную» (А. П. и И. О. романах в старинной русской литературе.— «Со временем», т. XLVIII. СПб., 1854, стр. 73).

лоре германцев (IV—VI вв.), мифологически обогащенного среди скандинавов (VI—VII вв.), записанного в исландской старшей «Эдде» (XIII в.) и частично в норвежской «Тидрексаге» (XIII в.), получившего, наконец, христианско-куртуазную литературную переработку в австрийской феодальной среде в виде «Песни о Нibelунгах» (1200 г.).

Близкие явления обнаруживались при формировании рыцарского романа. Первоначально французские переработки восточной легенды об Александре Македонском или пересказы «Энеиды» (XII в.) выполняли в западных странах ту же функцию псевдоисторической «беллетристики», какую в Киевской Руси имели «Александрия» и другие переводные повести-романы. Однако рыцарский роман (цикл «Круглого стола» и др.), отвечавший потребностям культурного обихода западных феодалов, стал складываться на основе христианизированных обработок собственного эпического наследия (кельтского и др.). Ирландские саги («Бегство Диармайда и Грайне» и др., X в.), изображавшие магические «оковы любви», проложили пути к псевдобытовому романическому сюжету о Тристане и Изольде (с XII в.), развивавшемуся во французской и многих других версиях³⁵.

Поэтическое наследие язычества постепенно утрачивало свой религиозный колорит, но не исчезало и оставалось малозависимым от христианского влияния. Это создавало благоприятные возможности для проникновения в западноевропейских странах общенародных фольклорных традиций в новую феодальную литературу³⁶. Литературное освоение наиболее важных в социальном отношении и развитых жанров фольклора (например, эпоса, лирики) приводило к сравнительно быстрому сокращению (а применительно к эпосу — и прекращению) их устно-народного бытования, но служило важным фактором обоснования светских художественных литератур, создаваемых на народных языках.

Процесс византийско-болгарской православной христианизации Киевской Руси (с конца X в.) протекал в значительной мере иначе, чем это было на католическом Западе, а отсюда и по-иному складывались языческо-христианские идеологические соотношения, близко затрагивающие области фольклора и литературы.

Государственное объединение, феодализация и христианизация Киевской Руси осуществлялись быстро и почти одновременно.

³⁵ См.: А. А. Смирнов. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам.— «Тристан и Исольда». От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии.— «Труды Ин-та яз. и мышления», т. II. Л., 1932.

³⁶ Феодальные поэты, даже крупнейшие аристократы, не чуждались фольклора; например, герцог Гильем IX Аквитанский (умер в 1127 г.), крестоносец и паломник, один из ранних трубадуров, был близок в своем творчестве к народной лирике. Зарождение русской дворянской лирической поэзии в XVII в. тоже основывалось на подражании фольклорной лирике (песни П. А. Квашнича-Самарица),

Православное христианство не встретило здесь развитого феодального быта с устоявшимися формами языческого культа, мифологии и поэзии. Мифология восточнославянских племен в условиях доклассового общества не успела еще сформироваться в достаточной мере для того, чтобы занять постоянное место в придворном обиходе феодализирующейся родовой аристократии³⁷. Более развитые скандинавская мифология и поэзия, принесенные варяжской династией и ее дружинами, в восточнославянской среде исчезли вместе со скандинавским языком, а славянская мифология в феодальном окружении сохранилась не в виде самостоятельных сюжетов, а в качестве стилистических традиций символически-метафорической образности (судя по «Слову о полку Игореве»).

Монархическое единовластие рода Рюриковичей требовало опоры не на скандинавское и не на славянское язычество, а на монотеистическую феодальную религию, которая могла бы возвысить этот политический строй над местными сначала племенными, а затем феодальными центробежными тенденциями и над различными культурами 22 разных народностей, рассеянных на огромной территории создаваемой империи. Еще до принятия христианства как государственной религии традиции язычества были надломлены реформой Владимира, попытавшегося создать нужную феодалам единую религию на основе механического объединения племенных «кумиров» во главе с княжеско-дружиным Перуном. Эта попытка была неудачной, так как такой новый «пантеон» не мог противостоять ни внутренним силам племенной раздробленности, ни внешней византийско-христианской экспансии. Вскоре сам Владимир принял решать государственные задачи с позиций христианства.

Христианство, как религия иностранная и в равной мере враждебная ко всем языческим культурам разных восточнославянских племен, было по отношению к ним такой же объединяющей внешней идеологической силой, какой была иностранная княжеская династия в области их военно-политической феодализации. Однако в интересах управления новой империей князья должны были очень скоро «славянизироваться», ослабить экономические и политичес-

³⁷ Требует изучения и пересмотра проблема, поставленная Ф. И. Буслаевым: «Чем богаче и разнообразнее развилася какая народность свои самобытные силы на древней основе индоевропейских зачатков, тем дальше отдалася от нее, определив себя наиболее оригинальными, индивидуальными чертами. Так было с мифологией классических народов, и преимущественно греков. Народы, менее богатые задатками исторического развития, меньше выработали свою мифологию, свои обычай и нравы и недалеко ушли от ранних преданий первобытной индоевропейской цивилизации, сохранившейся в языке, мифе, эпосе. Таковыми оказались славяне. Они... не успели их (мифические представления.— А. Р.) выработать самостоятельно в определенных типах божеств, не создали ни греческого Олимпа, ни скандинавского Асгарда...» (Ф. И. Буслаев. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, стр. 216).

кие притязания своих варяжских дружины (это предпринял отчасти уже Владимир) и преодолеть религиозно-политическое влияние византийской церкви. Их борьба за национальную государственность и церковь оказалась важной темой литературы (летописание, агиография, проповедь).

В этих своеобразных условиях церковь смогла сохранить лишь номинальные связи со своей византийской основой (в отличие от католической церкви по отношению к Ватикану). Она не подчинилась целиком княжеской власти (как у византийских василевсов), но и не соперничала с нею (как у римских пап). Она оказалась по отношению к государству в положении духовного вассала и духовника одновременно. Византийский принцип подчиненности церкви государству приобрел древнерусскую форму неравноправного союза политических и церковных начал раннефеодального государства, что и сделалось важным фактором дальнейшего развития официальной идеологии, а вслед за ней и литературы. Уже Ярослав стал «самовластцем» во всех вопросах государственного и церковного правления. В своей борьбе с византийским политическим и церковным влиянием он, с одной стороны, поставил Илариона, виднейшего писателя, митрополитом (первым из русских), а с другой стороны, сам старался распространить на киевский дворцовый обиход церковное воздействие, расширил церковное строительство, заботился о почитании христианской книжности, о церковном просвещении и переводческой деятельности.

Социальное значение христианства как идеологической основы древнерусской государственности постоянно поддерживалось необходимостью отражать военную агрессию восточных «поганых» народностей, борьба с которыми, как и повсюду в средневековье, представлялась борьбой христианства с язычеством. В этом коренились истоки широко отразившегося в литературе (летописание, проповедь и др.) национально-патриотического осмысливания древнерусской военно-христианской миссии.

В своей внутренней деятельности «новые люди» — церковники (греки и русские) при сильной княжеской поддержке быстро изгнали из феодальной среды волхвов, которые, однако, надолго закрешили свое влияние в крестьянстве и возглавляли в дальнейшем антифеодальные движения.

Объединению церковных и политических усилий в борьбе с восточнославянским язычеством способствовало и то историческое обстоятельство, что Киевская Русь не знала ни внутрицерковной идеино-религиозной борьбы, ни христианских ересей. Многие апокрифические легенды, переносившиеся на Русь устным и письменным путем, вливались в общий поток христианской литературы и не встречали значительного сопротивления со стороны церкви. Еще до крещения Руси в Киеве были объединения разных христианских исповеданий (православные, монофизиты, богоимилии), были также представители других религий (иудейства, му-

сультанства). Но эти религиозные ячейки не смогли приобрести социального значения. Некоторые идеи еретического характера проявились здесь даже не в христианской, а в языческой оппозиционной среде. Таковым было, например, занесенное в летопись (под 1071 г.) дуалистическое сказание волхвов о сотворении человека богом и дьяволом, имевшее богомильско-апокрифическое происхождение.

Вся книжность и просвещение сосредоточились в церковных руках. Проникновению христианского влияния в быт феодального общества способствовала близость старославянского языка языку древнерусскому. Это облегчало вытеснение из культурного обихода близкой по языку, но ставшей теперь враждебной новым порядкам языческой поэзии. Языческие боги были объявлены «бесами», а с ними и фольклор стал считаться «бесовскими песнями».

Борьба со всеми видами фольклора как ответлениями язычества была завещана древнерусской церкви византийскими церковно-политическими традициями, которые насаждались обширной переводной учительной литературой. В Киевской Руси эта борьба сделалась тем более ожесточенной, что при ее помощи церковь стремилась укрепить свое всегда зависимое положение в феодальной среде. По своей нетерпимости к фольклору православная церковь превзошла католическую.

Однако не весь фольклор отвергался церковью. Если католические клирики записывали языческие заклинания и эпические сказания о древних героических подвигах, то древнерусские монахи-летописцы отбирали и обрабатывали главным образом те устные предания, которые по своему историческому (или псевдоисторическому) содержанию могли служить задачам возвеличения прошлого государства, княжеской династии, политическим интересам современных им светских и церковных феодалов. Фольклорные памятники как самостоятельная поэтическая ценность их не привлекали, и такое отношение к фольклору сохранялось только в традициях дружинного героического эпоса.

Несмотря на многовековые усилия, церкви так и не удалось искоренить устную поэзию. Первоначально всеобщая, эта поэзия стала постепенно концентрироваться в крестьянской и посадской среде. Церковные гонения на фольклор, поддержанные впоследствии и государством, существенно ограничили проникновение его в литературу и предотвратили возможности такого значительного сближения устного и письменного творчества, какое наблюдалось в западноевропейских феодальных (а позже — и бургундских) литературах. Тем самым литература Киевской Руси оказалась в значительной мере лишенной одной из важных поэтических основ развития светского художественного творчества.

В Киевской Руси литература феодальная (светская и духовная) была не только господствующей, но и единственной. При этом внутрифеодальная борьба не создала в литературе самостоятель-

ных противостоящих друг другу течений. Освещение междоусобной борьбы князей, как и столкновение княжеской власти с духовенством, было внутренней темой этой единой литературы. Борьба бояр и князей, целая серия княжеских преступлений описывались в разных литературных жанрах (летописях, повестях, житиях святых, поучениях и др.), достигая нередко высокой изобразительной силы (например, «Повесть об убиении князя Андрея Боголюбского»), но интересы и вкусы какой-либо сословной группы феодалов, например боярства, не нашли своего специфического художественного выражения (не считая документально-деловых свидетельств новгородских летописей). Единству литературы способствовало и то, что борьба феодалов с крестьянами, а иногда и с горожанами, идеологически окрашивалась не в социальные, а в религиозные тона. Эти темы неоднократно затрагивались летописью также в плане историографическом и политическом, но они не сделались темами собственно литературными, как это имело место на Западе.

Литература Киевской Руси отличалась от западноевропейских литератур большим типовым единобразием и «всеобщностью» своих признаков и социальных функций. Появившиеся в ней идеиные противоречия (главным образом критика сепаратной политики князей) приобретали острую форму выражения, но литературные пародии и сатиры не появлялись и борьбы жанров не было. Главной причиной этого обстоятельства было отсутствие критики феодальной литературы извне со стороны литературы демократической. Эти условия задерживали развитие жанровой системы древнерусской литературы, ее светских начал, возрастание в ней индивидуально-художественных признаков творчества. Но эти же условия создали для нее своеобразные публицистические и воспитательные возможности.

На Руси получили блестящее развитие и господствовали веками такие жанры, которые в Западной Европе тоже развивались, но уже сравнительно рано стали отходить в область литературной периферии, утрачивать общее социально-культурное и политическое значение и оставаться необходимыми лишь в качестве форм письменности, обслуживавших определенные практические потребности. Сюда относятся представленные на Руси оригинальными и переводными памятниками историография (летописи и хроники), агиография (жития княжеские и монашеские), патристика (торжественная проповедь), поучение к детям, послания-просьбы («Моление Даниила Заточника»), паломнические «хождения». Такие сочинения, как, например, «Хождение» игумена Даниила в «святую землю», стали литературой не столько в силу своего полезного в познавательном отношении содержания, сколько в силу присущей им гражданской и патриотической одухотворенности.

* * *

При всех существенных различиях между составом и направленностью литературы Киевской Руси и западноевропейскими литературами, в известной степени взаимно однотипными в этих отношениях, их сближает в наибольшей мере эпическое творчество. Типологическое сопоставление крупнейших памятников национального героического эпоса европейского средневековья было бы наиболее показательным для выяснения существенных общих признаков сходства и различия раннефеодальных литератур.

Эпическая литература северной и центральной Европы была подготовлена целым рядом дофеодальных и раннефеодальных эпических памятников, наиболее богато представленных в староскандинавской (старшая «Эдда», X в.; исландские саги, X—XIV вв.; ирландские саги, XI—XII вв.) и англосаксонской традиции («Беовульф»). Скандинавская эпическая и лирическая традиция безусловно была известна в Киевской Руси. Она пришла с «варяжскими» князьями и дружинами, скальды Харальд и Зигват жили в Киеве (XI в.). Эта традиция, исполненная языческих мифов (как и «Беовульф»), на Руси рано утратилась, но до этого она, по-видимому, успела вступить в определенные соотношения с восточнославянским языческим эпосом, в свою очередь испытавшим эпические взаимодействия с восточными народами. Такие условия эпического развития содействовали быстрому формированию той древнерусской дружинной поэтической культуры, на почве которой возникло «Слово о полку Игореве», с его развитым символико-метафорическим стилем и своеобразной прозаической ритмичностью³⁸.

«Слово» сохранило следы более древнего дружинного эпоса как наследия Бояна Вещего (XI в.) — волшебника и мудреца, восхвалявшего своим искусством знаменитых древнерусских князей. Представления автора «Слова» о своем поэтическом предшественнике воспроизводят легендарный облик древнего певца, черты которого в некоторой степени напоминают по своему типу еще более архаическое и фантастическое предание о скандинаве Браги, крестьянине, который стал придворным скальдом и воспевал вождя датских викингов («Песнь о Рагнаре»), а после смерти сделался обитателем Валгаллы.

Автор «Слова о полку Игореве» был не только преемником, но и критиком традиции Бояна, так как он стремился заменить «замышления» своего предшественника «былинами» своего времени, фантазию — реальностью, ибо им двигали высокие идеино-национальные мотивы: восхваление князей должно было уступить место

³⁸ См.: А. Н. Робинсон. Какие возникают задачи дальнейшего изучения «Слово о полку Игореве»? — «Сборник ответов на вопросы по литературоведению». М., 1958, стр. 41—45.

осуждению их междуусобной феодальной политики. В этом столкновении старой и новой эпических традиций можно видеть раннее и характерное для идеологии Киевской Руси проявление внутрижанрового развития корпоративной поэтики. В некоторых западноевропейских литературах того же времени, где корпоративно-литературная эволюция продвинулась далее, наблюдались сходные по типу внутрижанровые противоречия, но там они обнаруживали меньшую зависимость от общественно-политических умонастроений и большую поглощенность спецификой художественных разногласий, связанных с изображением той или иной личной тематики. У трубадуров, например, такие явления сказались в борьбе «ясного» стиля Гираута де Борнейля, крестьянина по происхождению, с «темным» стилем аристократа Раймбахта III, графа Оранского (вторая половина XII в.). В миннезанге наблюдалось столкновение литературных традиций и поколений: Вальтер фон дер Фогельвейде выступил против своего учителя Рейнмара фон Хагенау с защитой нового изображения «низкой» любви против старой поэтизации «высокой» любви (начало XIII в.).

По сравнению со скандинавской и англосаксонской эпическими традициями, «Слово о полку Игореве» представляло собой несколько более позднюю стадию эпического развития. «Слово» не порывало с языческим наследием, которое интерпретировалось теперь в плане поэтической символики, и при этом «Слово» оказалось выдающимся образцом раннефеодального эпоса, как явления уже христианской культуры³⁹. Типологически оно приближалось к эпосу развитого феодально-христианского средневековья. К Западу от «Слова» слагались эпосы французский («Песнь о Роланде», около 1100 г.), немецкий («Песнь о Нibelунгах», 1200 г.), испанский («Песнь о моем Сиде», около 1140 г.), к Востоку — грузинская поэма Шота Руставели «Витязь в бархатной шкуре» (конец XII — начало XIII в.). По замечанию Н. К. Гудзия, «Слово» стояло «в ряду самих выдающихся созданий средневекового германского эпоса»⁴⁰.

Общность основных социально-исторических и идеологических процессов развития феодального общества и государства у разных народов христианского средневековья обусловливала определенную близость их культурного и литературного развития, ко-

³⁹ К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу (1856) указывал: «Вся песнь носит героически-христианский характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно». — К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Сочинения, т. 29, стр. 16.

⁴⁰ Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы, стр. 58; о сопоставлении «Слова о полку Игореве» с некоторыми зарубежными памятниками эпоса см.: В а л е н т и н а Д ы н н и к. «Слово о полку Игореве» и «Песнь о Роланде». — «Старинная русская повесть». Статьи и исследования под редакцией Н. К. Гудзия. М.—Л., 1941; В. Д. Кузьмин а. «Слово о полку Игореве» как памятник мировой литературы. — «Слово о полку Игореве». Сборник статей под редакцией И. Г. Клобуловского и В. Д. Кузьминой. М., 1947,

торая вызывала появление признаков типологического сходства в разноязычных эпических поэмах. Это сходство в значительной мере поддерживалось в эпических памятниках большим или меньшим единообразием их военной и придворно-феодальной тематики. В то же время каждый из этих памятников отражал своеобразные и конкретные историко-политические, национально-психологические, культурно-бытовые и идеально-поэтические особенности своего народа и своей эпохи. Существенным условием сходства или различия литературно-эпических памятников разных средневековых стран являлась большая или меньшая зависимость каждого из них от фольклорного творчества, которое в свою очередь у разных народов обнаруживало черты типологического сходства⁴¹.

Многие эпические памятники были связаны близостью дружинно-рыцарских идеалов, исполнены красочных описаний устойчивого военно-феодального ритуала, образных картин сражений, гиперболизированных подвигов героев. Военная жизнь, по преимуществу, служила основой в этой литературе для эпической патетики и героики (нередко фантастической).

Герои эпических поэм постоянно сами декларировали принципы рыцарской морали, мотивировавшие их действия. Роланд говорит — «Скорее смерть, чем срам!»⁴², Игорь — «Луце жь бы потяту быти, неже полонену быти», Автандил — «Лучше смерть, но смерть со славой, чем в постыдной жизни жить»⁴³.

В «Слове» дружины ищет себе «чести, а князю славы». Тариэль говорит — «добыл чести я и славы», Автандилу кажется, что «слава лучше всяких благ», «весть о славе, взятой с бою», распространяется повсеместно.

Для «Слова» типичны образы «соколов» — князей, символические изображения их борьбы с половцами как охоты на птиц («О, далече зайде сокол, птицъ бяя, к морю!»). Те же образы проходят через поэму Шота Руставели: «И на стаю куропаток Сокол пал» (нападение Тариэля на хатавов).

В «Слове» битва неоднократно сравнивается с пахотой, жатвой, молотьбой. Также и в поэме «Витязь в барсовой шкуре»: «Смертный плуг мне ниву пашет», «сева смерти жатва собрана».

Погибшие герои эпических поэм лежат обычно на траве, обагренной кровью. В «Слове» один из князей лежит «под чрълеными

⁴¹ См.: В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М., 1962; А. Н. Робинсон. Эпос Киевской Руси в соотношениях с эпосом Востока и Запада, стр. 209—226.

⁴² Здесь и далее цит. по изд.: «Песнь о Роланде». Перевод со старофранцузского Ф.-Г. де Ла Барта. М., 1937.

⁴³ Здесь и далее цит. по изд.: Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре. Перевод с грузинского К. Д. Бальмонта. М., 1937; следует учитывать необходимость дальнейшей проверки приводимых сопоставлений по разноязычным оригиналам эпических памятников.

щты на кроваве траве». Во время битвы Роланда была «покрыта яркой кровью мурава», а Карл увидел после побоища траву и цветы, окрашенные «багряной кровью франков». У Шота Руставели Тариэль гордится тем, что он «кровью выкрасил простор».

Витязи постоянно вспоминают о дорогом отечестве. В «Слове»: «О, Русская земля...», «За землю Русскую...». В «Песне о Роланде» то автор, то герои говорят: «О, Франция, отчизна дорогая», «О, родина, о, Франция-краса!»

В эпических произведениях нередко небесные светила и вся природа участвуют в развитии сюжета. По мольбе императора Карла бог остановил солнце, чтобы оно не заходило до конца битвы. Игорю в походе солнце «тъмою путь заступаш». Ярославна молила «светлое и тресветлое солнце» пощадить ее мужа и русских воинов, Автандил же просил солнце («О, солнце, молю тебя...») не разлучать его с возлюбленной.

Грозные явления природы символически предвещают поражение героев. Перед битвой Игоря «кровавы зори свет поведают, чръныя тучи с моря идут, хотят прикрыти 4 солнца, а в них трепещут синии мънини», «ветри... веют с моря стрелами». Во Франции во время последней битвы Роланда — «гримит всечасно гром, Разят ужасно молнии; бушуют И вихрь и град., колеблется земля... и мрак Средь полдня свод небесный покрывает».

«Слово» и «Песнь о Роланде» сближаются и рядом других образов⁴⁴. Величавый «седобородый» Карл, подобно Святославу (говорящему о своей «серебряной седине»), воплощает идею национального единства и мощи. Карл, как и Святослав, видит вещий сон: «... видит громы, Огонь и град, и молнии и бури. И разом все обрушилось на франков». Карл восседает на престоле из литого золота, как Ярослав Галицкий (в «Слове») сидит на своем «златокованном столе». Карл называет Роланда своим племянником, так же как и Святослав, который, обращаясь к Игорю и Все-володу, говорит: «О моя сыновчя» (племянники), хотя они были его двоюродными братьями.

В типологическом плане «Слово» в наибольшей мере соотносится именно с «Песнью о Роланде»⁴⁵. Оба памятника возникают на основе авторского замысла возвысить национально-патриоти-

⁴⁴ См. подробнее в статье В. Дынник. Предположение В. Дынник о возможности влияния «Песни о Роланде» на «Слово о полку Игореве» (указ. соч., стр. 58, 55) представляется малоосновательным; ср. В. Д. Кузьмина. Указ. соч., стр. 12.

⁴⁵ См.: В. Каллаш. Несколько догадок и соображений по поводу «Слова о полку Игореве». — «Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, изданный его учениками и почитателями». М., 1900. В. В. Каллаш правильно считал, что близость ряда черт «Песни о Роланде» и «Слова о полку Игореве» объясняется связью их с народной поэзией и что оба памятника «прошли через своеобразную общественную среду — дружинную и рыцарскую,... создавшую при сходных условиях очень близкие друг к другу результаты» (указ. соч., стр. 324).

ческие идеалы своей современности на примере военного поражения, понесенного в неравной борьбе с иноземцами — «язычниками»⁴⁶.

Лирическая стихия эпоса была наиболее ярко отражена в женских образах, представленных нередко в однотипных ситуациях, характерных для феодального быта. В «Слове», узнав о победе половцев, «жены руския въсплакашась...»; к стихиям, как к живым языческим божествам, обращается Ярославна, стоя «на забороле» в Путивле. По «Песне о Роланде», мавританская королева Брамимонда восходит на башню в Сарагоссе, она «рыдает, стонет», клянет «языческих» богов, которые не защитили ее супруга от франков. Германская героиня Либгарда («Сказание о Вольфдитрихе») стоит на стене замка, ожидая своего мужа Ортнита и жалуясь на разлуку. В западноевропейской поэзии XII—XIII вв., в отличие от древнерусской, эта тема приобрела и самостоятельное жанровое оформление. Вслед за рыцарями, отправлявшимися в крестовые походы, неслись французские, провансальские, итальянские «песни разлуки», которые по сюжетной ситуации, настроению и поэтической структуре (четырехчастное строфическое членение с единообразными засинами) напоминали плач Ярославны⁴⁷.

Великий эпос средневековья не только отразил феодальную действительность, но и возвысился над нею духовно. Эпические памятники приобретали национально-народное значение благодаря зарождавшемуся в них неприятию социально-этических и политических свойств феодализма. Они сближались между собою общей идеально-поэтической дидактичностью, но различались своеобразным в каждом случае подходом к оценке и литературному освещению проблем окружающей действительности, по-разному интерпретируемой ими в свете народных мифов, национальных исторических преданий и литературных традиций.

Шота Руставели, как современник, отразил в своей поэме богатый духовный мир Грузии эпохи феодального расцвета. Однако витязи его поэмы, живущие в сказочно-абстрактном мире персидско-арабских легенд, оказались сюжетно освобожденными от исторических, национальных и идеологических (в особенности религиозных) условий жизни грузинского общества. Благодаря этому душевная жизнь героев обрела относительную свободу от сковывавших ее средневековых традиций, и герои были всегда переполнены чувствами любви и дружбы, радости и горя, которые приобретали абсолютную ценность и возвышали их над феодальной

⁴⁶ Для «Слова» это половцы, для «Песни о Роланде» — «сараины» (мнимые язычники), исторически же это баски-христиане, напавшие на арьергардный отряд Хруортланда (маркграфа Бретани) в Ронсевальском ущелье (778 г.).

⁴⁷ См.: Н. П. Да ше в и ч. Опыт указания литературных параллелей к «плачу Ярославны» в «Слове о полку Игореве». — *Jagić-Festschrift. Sbornik u slavu V. Jagića*. Berlin, 1908.

средой и ее моралью. Так, поэма воспевает арабского полководца Автандила, который нарушил свой вассальный долг по отношению к арабскому царю и против его воли покинул отчество из-за своей непреодолимой дружбы к индийскому царевичу Тариэлю. Такая форма критики феодально-политических связей и социально-христианских основ средневековой этики была бы невозможной при изображении национально-исторической действительности, так как в этом случае действия героя не могли бы найти оправдания. Эта ранняя предренессансная поэма утверждала достоинство и духовную свободу личности (применительно к высшим феодалам), а эта свобода определяла судьбу героев, приводя их к неизменно счастливой сюжетной развязке.

Совершенно иное, как бы противоположное мироощущение царит в германской «Песне о Нibelунгах», исполненной трагического пафоса. Трагичной оказывалась судьба Зигфрида, Кримхильды, бургундских королей. Кровавые злодеяния феодалов выступали здесь в свете неотвратимых свойств самой действительности. Сквозь рыцарско-куртуазные приемы христианизированного повествования проступали образы древних языческих песен и саг, полные мрачной мифологической фантастики. Самим содержанием своим поэма протестовала против феодальных распри, но сюжет ее был обращен к далекому прошлому.

«Слово о полку Игореве» «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде» по своей общей идеино-эмоциональной настроенности занимают промежуточное положение между названными восточной и западной поэмами.

«Песнь о Роланде» гораздо беднее «Песни о Нibelунгах» пережитками мифологической старины, но богаче признаками современной ей феодально-рыцарской культуры. Ее сюжет тоже обращен к прошлому, и в него введены традиционные для эпоса фантастические мотивы (чудесные меч и рог Роланда и т. п.), но мироощущение поэмы более светлое и реальное. Второстепенный исторический эпизод (поражение арьергарда франков) превратился в изображение великой войны двух миров — христианского и мнимо-«языческого» (мусульманского) в духе тех настроений, которые предшествовали крестовым походам и реконкисте. Поэтому по сравнению с другими памятниками эпоса в «Песне о Роланде» преобладают христианско-литературные мотивы (явление ангела Роланду, помочь небесных сил франкам и т. п.). В этом отношении песнь типологически ближе к традиционным воинским повестям русских летописей, чем к «Слову о полку Игореве».

Свойственная всякому средневековому эпосу идеализация героев становится в легендарно-фантастической атмосфере «Витязя в бархатной шкуре» основным принципом повествования. Заметна она и в более суровой по духу «Песне о Роланде», поэтический пафос которой был мало связан с давно забытыми историческими обстоятельствами,ложенными в основу сюжета. В «Слове о полку

Игореве», содержание которого отражало жизнь феодальной среды, ближайшей к автору и первым его слушателям, идеализация героев проявилась значительно слабее. Здесь возникло двойственное отношение автора к его героям-свременникам. Устами киевского князя Святослава и содержанием всего произведения решительно осуждалась недальновидная политика его вассала, новгород-северского князя Игоря, но в то же время личная доблесть молодых князей, Игоря и его родичей, вызывала восхищение автора, создавала вокруг них ореол дружинной «чести и славы». Реальные обстоятельства жизни и деятельности героя — в недавнем прошлом союзника половецкого хана Кончака, затем его врага, почетного пленника и, наконец, родственника, — столь типичные для эпохи феодальной раздробленности на Руси, в «Слове» либо отводились на второй план (намек на женитьбу сына Игоря на Кончаковне), либо опускались совсем. Если летопись корит Игоря за жесточайшее опустошение им Переяславля, то «Слово» об этом молчит.

По типу своему эти принципы идеализации героя при помощи одностороннего освещения его социального поведения сближают «Слово» с «Песней о моем Сиде». Прототип Сида, знатный феодал Рой Диаз де Бивар, служил то испанскому королю, то маврам, он стремился стать владыкой Валенсии, которую подверг жестокому разгрому. Однако «Песнь» рисует Сида только как патриота, как незнатного рыцаря, всегда отстаивающего общие интересы Испании. «Песнь» уже свободна от двойственного отношения к своему герою, так как речь в ней идет не о живой современности, а о пополовековом прошлом, начавшем обрасти эпической легендой. В условиях реконкисты значение «Песни» состояло в призывае испанцев к политической консолидации для борьбы с маврами. Эта идеинная направленность «Песни о Сиде», как и ее историческая конкретность, во многом сближают ее с идеино-поэтической тенденцией «Слова», сутью которой был «призыв русских князей к единению как раз перед нашествием, собственно, монгольских полчищ».⁴⁸

По сравнению с «Песнью о Роланде» и в «Песне о моем Сиде», как и в «Слове», почти отсутствует христианская фантастика (вмешательство ангелов в сражения и т. п.). Но в песне о Сиде, в отличие от «Слова» и других памятников, почти нет поэтической гиперболизации героев, метафорической украшенности стиля.

Глубокое отличие «Слова» от других произведений средневекового эпоса определяется тем, что в основу его содержания положено автором военное событие, только что произшедшее. Принципы лиро-эпического освещения этого события и политического истолкования его смысла в значительной степени обусловлены именно

⁴⁸ Из письма К. Маркса к Ф. Энгельсу (1856 г.) — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. т. 29, стр. 16,

тем обстоятельством, что автор рассказывает современникам о делах и людях, достаточно им известных. Объединение эпических и публицистических приемов отражения действительности позволяет автору впервые в истории русской литературы воплотить в художественной форме те прогрессивные государственные идеи, которые были характерны для русского летописания и определяли собой духовный облик всей литературы Киевской Руси. Слияние высокой эпической поэтичности с гражданской идейностью, направленной против основных политических пороков феодального строя, составляет основное национальное своеобразие «Слова о полку Игореве» как средневекового литературного эпоса.

В «Слове», по сравнению с «Песнью о Роланде» и отчасти с «Песнью о моем Сиде», значительно слабее выступает идеология национально-религиозной войны с иноверцами. Его герои борются не столько за «веру христианскую», сколько «за землю Русскую». На первом плане идейного содержания «Слова» — реальные общерусские интересы современности. «Слово» отличается от других эпических произведений относительно большей демократичностью своих идейных устремлений и поэтических форм. «Слово», как и летопись, напоминает о тяжкой судьбе «ратаев», более всех страдающих от внутренней борьбы князей, а фольклорные его образы символически опираются на изображение народного труда.

Отношение эпических поэтов к феодальной среде, от которой они зависели, оказывается далеко не одинаковым. У Руставели в сказочном мире царей, царевичей и царевен придворные персонажи резко делятся на героев, целиком добродетельных и непобедимых, и их врагов — абсолютных носителей зла, терпящих неизбежные поражения. В западных поэмах, тоже преимущественно обращенных к изображению жизни верхушки феодального общества, детально описываются раздоры королей, графов, баронов и их губительные последствия. Но зачинщики этих раздоров сами по себе, как рыцари, обычно не являются носителями только отрицательных качеств. Предательство Ганелона, погубившее Роланда и его войско, осуждается в «Песне», но сам Ганелон рисуется как отважный и прекрасный рыцарь, не столько нарушающий верность императору Карлу, сколько отстаивающий свое феодальное право на месть Роланду. Суровый Хаген из «Песни о Нibelунгах» совершает обычное для феодального мира преступление (убийство Зигфрида) не ради корыстных целей, а только из-за верности своему долгу по отношению к королю Гунтеру.

Если в западных поэмах, как и в поэме восточной, феодальная жизнь раскрывается как бы изнутри, то в «Слове» она рисуется, так сказать, со стороны — с позиций общенациональных. «Слово» не столько изображает и истолковывает жизнь феодалов с ее внутренними противоречиями, сколько протестует против феодальной борьбы в принципе, оценивая губительные ее последствия для государства и народа в целом.

Весьма различны в средневековых памятниках и принципы эпической поэтизации сюжета. Германский и грузинский эпосы возвращаются к поэтизации сюжетов старинных преданий (для первого из них — преданий национальных, для второго — инонациональных) и только через эти предания осмысляют явления своего времени. Французский и испанский эпосы поэтически воссоздают обстоятельства своей национальной истории, переосмысливая их в свете идей своей эпохи. «Слово о полку Игореве» непосредственно обращено к своей современности и поэтому почти лишено необходимых сюжетных условий для эпической поэтизации преданий прошлого. Такая возможность сохраняется в «Слове» только в идеино целенаправленных исторических экскурсах (символические воспоминания об Олеге и Всеславе) и в обращениях к Бояну как к творческому предшественнику автора.

Принципы средневековой эпической поэтизации сюжетов далеки от реализма не только при обращении создателей памятников к легендарной старине, но и при обращении их к современности. «Слово» стремится заключить актуальные проблемы своей современности, «былины сего времени», в роскошный орнамент символико-метафорических образов, тяготеющих к полуязыческим традициям дружинной поэзии. Эпическая поэтизация в «Слове» развивается не столько в плане сюжетных разработок, сколько в стилистическом отношении. «Слово» значительно уступает большей части эпических памятников в своем объеме, в развитии и детализации сюжетно-повествовательных линий. Но оно оказывается необычайно насыщенным средствами поэтической символики. В особенности это относится к постоянным сопоставлениям образов людей и их действий с объектами природы и символами языческих представлений. Пережитки этих представлений и связанную с ними символику фольклорных образов автор «Слова» воспринимает и отображает как еще живое предание. Авторы других эпических памятников (за исключением староскандинавских) любуются подобным же преданием сквозь дымку отдаленного прошлого.

По сравнению с основными эпическими памятниками Запада и Востока, «Слово о полку Игореве» обладает меньшей литературно-повествовательной «беллетристичностью» потому, что оно целиком обращено к своему времени со вполне определенной, глубоко осознанной политической целью. Но именно по этой причине оно преисходит другие эпические памятники своим гражданским пафосом, зрелостью общественных представлений и демократической направленностью⁴⁹.

⁴⁹ «...Поняв, что строение искусства,— это развертывание мира, мира реального, а не созерцание роя призраков, творец идет к гражданственности. Это путь Блока, Маяковского. Вероятно, и Блок, и учитель его, творец «Слова о полку Игореве», ранили ноги на том же пути» (Виктор Шкловский. Жили-были. М., 1966, стр. 510).

* * *

Предложенный нами обзор уже показал значение сословно-корпоративной структуры общественной жизни и борьбы в ней разных идеологий как факторов, так сказать, «внешнего» воздействия на образование тех или иных типов средневековых литератур. Однако рассмотрение этих факторов далеко не достаточно для объяснения типологии и специфики этих литератур, в особенности если иметь в виду их исторически закономерные отличия от литератур нового времени. В тесной зависимости с указанными факторами литературного формирования находился третий фактор, продолжавший свое действие на развитие литератур в той же общей направленности, что и первые два фактора, но, так сказать, «внутренний». Это был литературный метод⁵⁰.

Изучение метода литературы Киевской Руси⁵¹ должно исходить из историко-материалистического понимания гносеологических основ древнерусской феодально-христианской идеологии, во-первых, и из представлений об основных признаках национально-исторического типа этой литературы, во-вторых.

Сравнительно позднее возникновение и ускоренное развитие древнерусской литературы, ее феодальная принадлежность при незначительности социальной дифференциации, господствующее

⁵⁰ Существуют различные мнения о методе (или методах) древнерусской литературы. Историческое изучение этой сложной проблемы было мало облегчено тем, что она в последние годы стала рассматриваться преимущественно в свете ретроспективного влияния эстетических признаков, для древнерусской литературы, вовсюком случае, второстепенных, в связи с утверждением или отрицанием наличия в ней так называемых «элементов» или «тенденций» реализма. См., например: И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений.— ТОДРЛ, т. XII, 1956; он же. О художественной специфике древнерусской литературы.— «Русская литература», 1958, № 1; он же. К спорам о реализме древнерусской литературы.— Там же, 1959, № 4; Д. С. Лихачев. У предысториков реализма русской литературы.— «Вопросы литературы», 1957, № 1; он же. К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв.— ТОДРЛ, т. XX, 1964; он же. Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967 (глава «Элементы реализмичности» и др.); В. П. Адрианова-Перетц. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.).— ТОДРЛ, т. XVI, 1960; В. В. Биноградов. Реализм и развитие русского литературного языка.— «Вопросы литературы», 1957, № 9; С. Азбелев. О художественном методе древнерусской литературы.— «Русская литература», 1959, № 4; Я. С. Лурье. О художественном значении древнерусской прозы.— Там же, 1964, № 2; Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы, М.—Л., 1964; изд. 2; Л., 1967.

⁵¹ В данном применении под литературным методом мы понимаем основной принцип изображения жизни (реальной или воображаемой), обусловленной социальным мировоззрением средневекового писателя. При таком понимании метод не смешивается ни с конкретной целенаправленностью произведения (политической, нравоучительной и т. п.), ни с различными формами изобразительности (жанровыми, стилистическими). Здесь мы предлагаем только определенное направление в изучении этого метода и даем его общее определение.

влияние христианства с его развитой книжностью и отсутствие национально-языческой письменной традиции,— все эти условия способствовали формированию синтетического характера этой литературы, проявлявшегося в тяготении к некоторой информационной универсальности и тематической комплексности различных жанров, в каждом из которых объединялись и концентрировались многообразные моменты отражения действительности, различные стороны содержания и разнохарактерные признаки формы типичных для раннего средневековья литературных произведений⁵². Художественное литературное творчество развивалось не самостоятельно (как особая форма идеологии), а как бы «внутри» или в составе по разному практически целенаправленных жанров письменности (например, и в летописании, и в торжественной проповеди, и в агиографии и т. п.). Это творчество в значительной мере служило деловым задачам оригинальной древнерусской литературы, подчиняясь ее общей христианско-учительной и публицистической тенденции. Той же тенденции в большей или меньшей степени подчинялись переводные памятники при их обработке, но они сохраняли свои исконные литературно-«беллетристические» качества. Такое направление в развитии жанрово-стилистической структуры древнерусской литературы предопределяло условия, при которых эстетические потребности читателей удовлетворялись одновременно с потребностями общественно-политическими, религиозно-философскими, научно-познавательными. В этом смысле функциональная структура различных компонентов древнерусских литературных жанров, как и отдельных памятников, отличалась единообразной общей направленностью. Для каждого автора (или редактора, переписчика), его непосредственных «заказчиков» (светских и церковных феодалов) и ближайших читателей, ограниченных определенной сословной средой, доминирующей функцией произведения оказывалась функция практическая (например, документальная, политическая, религиозная), и именно на ее основе объединялись все прочие его функции. В такой внутренне связанной или закрепленной структуре функций каждого памятника эстетическая функция нередко играла важную, но большей частью вспомогательную роль, призванную способствовать максимальному воздействию на читателей той или иной, в данном случае доминирующей, так сказать «деловой», функции. В другом читательском восприятии, в иной социальной среде или историческом времени, при оценке литературных памят-

⁵² Определение древнерусской литературы как «синтетической» (в указанном смысле) нас не вполне удовлетворяет, но существующее определение ее как «синкретической» также представляется терминологически малооправданным, так как этот термин с большими основаниями был применен А. Н. Веселовским к первобытному искусству; ср.: Г. Гачев. От синкретизма к художественности (на материале болгарской литературы первой половины XIX века).— «Вопросы литературы», 1958, № 4.

ников прошлого первоначальная структура функций постепенно и закономерно разрушалась и на первый план выдвигались другие ее признаки (например, исторические, этические, эстетические). В этом процессе по отношению к выдающимся литературным произведениям древности с течением времени все более ясно стал обозначаться своеобразный рост их художественного значения, т. е. происходил как бы постепенный переход этих памятников из сферы литературной эпохальности («временности») в сферу литературной всеобщности («вечности»)⁵³.

Эта направленно-синтезирующая структура древнерусского литературного творчества приводила к тому, что каждая летопись была одновременно и провидцально-патриотическим описанием русской истории, насыщенным поэтическими рассказами, и необходимым справочным материалом для политических нужд того князя или епископа, от которого зависел данный летописец. «Получение» Владимира Мономаха было документальным духовным завещанием автора и литературно-образным воспроизведением сложившихся на Руси идеалов княжеского правления. Жития Бориса и Глеба, предназначавшиеся для церковной службы и душеполезного чтения, отвечали целям политической борьбы за независимость Руси от византийского влияния и были волнующим повествованием об идеальных человеческих «характерах». Являясь подлинным обращением автора к князю с просьбой о заступничестве, «Моление» Даниила Заточника оказывалось вместе с тем афористическим литературным памфлетом нарождающегося служило-го сословия. «Слово о полку Игореве» было реальным политическим призывом к князьям-современникам объединиться для похода на половцев, прекратив междуусобные распри, и в то же время — высокопоэтическим изображением обширного круга явлений действительности и духовной жизни всего древнерусского общества. Каждый жанр имел какую-либо преобладающую целенаправленность, но в то же время в большей или меньшей степени обслуживал все идеологические потребности.

Подобные объединенные и практически целенаправленные функции литературы задерживали выделение собственно художественного творчества из письменности и обусловливали более непосредственную (чем в литературе нового времени) зависимость эстетики от идеологии в целом. Эстетическая система и художественный метод этой литературы не были явлениями ни относительно самостоятельными, ни достаточно осознанными современниками.

Художественный метод литературы Киевской Руси не выделялся из познавательного метода своего времени в целом как явления

⁵³ Конкретные наблюдения над этим процессом см.: А. Н. Робинсон. Исповедь-проповедь (о художественности «Жития» Аввакума). — «Историко-филологические исследования. Сборник статей к семидесятипятилетию академика Н. И. Конрада». М., 1967.

синтетического (активно синтезирующего представления эпохи), а этот познавательный метод был обусловлен религиозно-символическим мышлением древнерусского общества, как и всего раннего средневековья. В средние века «церковная догма являлась исходным пунктом и основой всякого мышления»⁵⁴. Этому объективно-идеалистическому мышлению была свойственна вера в божественное предопределение всего сущего, дуалистическое убеждение в существовании двух миров — вечного и прекрасного, «горного» (небесного) мира и зависимого от него временного и печального «дольного» (земного) мира. История человечества и современность представлялись ареной постоянной борьбы двух неравных сил (бога и дьявола, Христа и антихриста), человек казался носителем двуединой природы («тело от дольного, душа от горного» мира), объектом приложения сил «добра» или «зла», субъектом стремлений «благочестия» или «греха», потенциальным обитателем «райя» или «ада». Дедуктивный процесс познания этих двух миров в своих трансцендентных основах сводился к тому⁵⁵, что во всех явлениях (действительных и воображаемых) отыскивалось их якобы существующее символическое значение, которое выступало в качестве причинно-следственной связи между мирами (и отдельными их объектами), как бы синтетически соединенными, а это позволяло определить систему управления земного мира миром потусторонним.

Содержание Ветхого и Нового заветов как источник всякого рассуждения, а вслед за ним и наблюдения над природой (астрономические явления, смена времен года и суток, стихии и минералы, животные и растения), и наблюдения над обществом от «создания» до «страшного суда» (история и политика), и наблюдения над человеком (рождение, жизнь, смерть) — все это объединялось в виде всеобщей иерархической структуры (по типу «небесной» и «земной» иерархий) при помощи символических толкований⁵⁶. При этом чем непонятнее и необычнее оказывались явления жизни (появление кометы, рождение урода, гипнотическое внушение и т. п.), тем легче и убедительней раскрывался их таинственный символический смысл. На этих принципах основывалась сначала языческая, а затем и христианская вера в приметы и

⁵⁴ Ф. Энгельс. Юридический социализм.— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 495; относительно Руси известно, что в «древний период нашей жизни в словесности религиозное начало преобладало во всех отраслях умственной деятельности, в общественных отношениях, в домашнем быте» (М. И. Сухомлинов. О псевдонимах в древней русской словесности, 1855, стр. 153).

⁵⁵ По формуле — *credo ut intelligam* (я верю, и через то познаю), как учил Ансельм Кентерберийский (умер в 1109 г.); Г. Эйке. История и система средневекового мироизобразования, СПб., 1907, стр. 531.

⁵⁶ Христианская символика уже в раннем средневековье подвергалась изучению и систематизации; толковый словарь символов «писания» был составлен схоластом Рабаном Мавром, архиепископом Майнцким (776—856).

гадания, знамения и пророчества, видения и чудеса, которые стали обычным объектом описания в средневековых литературах.

Представление о символической соотнесенности явлений проникло в объяснение связей между бытием и сознанием, что находило выражение (вплоть до современности) в философских учениях (например, в агностической «теории символов»). Такие представления предполагали существование объектов не только непознанных, но и непознаваемых: «...знаки или символы вполне возможны по отношению к мнимым предметам...»⁵⁷ Но в отличие от субъективного (в известной мере «закодированного») новейшего символизма (в частности, поэтического)⁵⁸, средневековый символизм стремился к определенности, понятности и синтетической объединенности всех своих представлений, к преобладанию в них общественной значимости.

Средневековый символизм пронизывал весь христианский культ, от догматики, начиная с «символа веры», и до мельчайших деталей церковной обрядности. Через посредство этого культа такой символизм, как гносеологический фактор мышления, его метод и форма, распространялся на все объекты и виды идеологии⁵⁹.

Символическая схематизация действительности в общественном мировоззрении и в литературе приводила к тому, что многообразие жизни абстрагировалось, «индивидуальное» (возникшее, неповторимое) поглощалось «типическим» (повторяющимся, предустановленным). Такая идеология была активной и апологетической, так как ей была свойственна поучительная интерпретация мира, которая в феодальном обществе и в его литературе получила классово-тенденциозный характер. Феодальная иерархия, например, находила свое обоснование в иерархии «небесной», а классовые отношения символически уподоблялись якобы установленным богом вечным явлениям природы. Так, основатель схоластики Иоанн Дамаскин (умер ок. 753 г.) символически сближал отношения между господином и рабом с извечно предначертанными соотношениями между солнцем и луной⁶⁰.

Христианская символика по своему содержанию и форме выражения зависела от религиозного культа, однако как метод мышления

⁵⁷ В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм.— Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 247.

⁵⁸ Андрей Белый. Символизм. М., 1910; В. А. Смуль. Философия и эстетика русского символизма.— «Литературное наследство», вып. 27—28. М., 1937.

⁵⁹ См.: Л. П. Карсавин. Символизм мышления и идея миропорядка в средние века.— «Научный исторический журнал», т. 1, вып. 2. СПб., 1914; он же. Культура средних веков. Пг., 1918; П. Бицилли. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919; Д. С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления (к постановке вопроса).— «Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию». Сборник статей. М., 1956.

⁶⁰ Г. Эйкен. Указ. соч., стр. 555—556.

она не была порождением этого культа и уходила своими корнями в языческую древность. Мифологическое мышление язычества в принципе не было чуждым символическому мышлению христианства⁶¹. Выяснение первоначальных языческо-христианских идеологических связей (проявлявшихся в условиях борьбы этих религий) имеет значение для исследования позднеантичных и раннефеодальных литератур, фольклора, всех видов искусства.

Обслуживая идеологические потребности этого исторического периода, христианская символика сама выросла на почве тех принципов мифологической символики и тех ритуальных форм социального быта, которые уже вошли в традицию языческого мира.

Характер и назначение такой символики были указаны самими раннехристианскими писателями, когда они обосновывали и пропагандировали «символ веры» (IV в.) путем сопоставления его с другими формами корпоративно-профессиональной символики. По словам Максима Туриńskiego (умер в 466 г.), «символ служил отличительным знаком между верными и вероломными»⁶², а Руфин (умер в 410 г.) отмечал: «подобно сему бывает, говорят, и на войне: когда вооружение, язык, нравы и воинские приемы воюющих сторон одинаковы, то, во избежание коварного обмана, каждый военачальник дает своим войскам определенные символы...»⁶³. Петр Хрисолог (умер в 311 г.) рассматривал символ веры «по аналогии с человеческим контрактом»⁶⁴, Августин же (умер в 430 г.) писал: «Название символом заимствовано из сравнения... Символ делают между собою купцы, заключая взаимный договор, которым условливается их товарищество; и ваше (христианское.— А. Р.) товарищество есть в своем роде духовная купля, так что вы подобны купцам, ищающим доброго жемчуга»⁶⁵.

Тщательно разработанный «отцами церкви» символический язык христианства, который служил сначала сохранению тайны гонимого вероучения бедняков, впоследствии оказался превосходным средством утверждения господства этого культа, ставшего религией феодалов, и пропаганды его среди европейских варваров (германцев, славян и др.).

Смена религий (язычество — христианство), протекавшая в античном ареале сравнительно медленно и осложнявшаяся клас-

⁶¹ «Границы символа и мифа, тем более в поэтическом творчестве и восприятии, сами по себе неустойчивы и неуловимы...» (Н. П. Сидоров. Заметка к былинам о Добрыне-змееборце. Из стилистических наблюдений.— «Памяти П. Н. Сакулина». Сборник статей. М., 1931, стр. 265).

⁶² Цит. по изд.: А. Юницкий. Из истории символов древней Восточно-иерусалимской церкви.— Приложение к неофициальной части «Костромских епархиальных ведомостей». Кострома, 1900, стр. 5.

⁶³ А. Юницкий. Указ. соч., стр. 5.

⁶⁴ Там же, стр. 6.

⁶⁵ Там же, стр. 6—7; ср. евангельское: «...подобно есть царствие небесное... купцу, ищащу добрых бисерей» (Матфей, 13, 45).

совой борьбой, изменила постепенно содержание и этическую направленность многих идеологических понятий и эстетических представлений. Но эта смена религий не внесла кардинальных перемен в общие принципы символического осмысления действительности. Нуждаясь в обосновании извечности и всеобщности своей символики, христианство стремилось установить ее взаимозависимость с общественным бытом и символами античности. Благодаря этому получил развитие символический метод дедуктивных и совершенно произвольных (но казавшихся безусловными) аналогий. Наглядный пример этому дают наивные толкования Иустином (умер ок. 167 г.) символики креста: «Крест, как предсказал пророк, есть величайший символ силы и власти Христовой, как это видно и из предметов, подлежащих нашему наблюдению. Ибо рассмотрите все веци в мире, устроится ли что без той формы и может ли быть без нее взаимная связь?» Форму креста, указывал Иустин, имеют корабельный парус с мачтой, ремесленные орудия, фигура человека с распростертыми руками, лицо со лбом и носом и т. д. Автор стремился объединить свою символику с языческой. Обращаясь к язычникам, он утверждал: «... и ваши символы представляют силу крестообразной формы. Я разумею знамена и трофеи, ... знаки вашей власти и силы, хотя вы делаете это, сами не помышляя о том. И вы полагаете изображения умирающих у вас императоров на той же фигуре (на воинских знаменах) и в надписях называете их богами»⁶⁶.

Типологическая близость христианской и языческой символики осознавалась христианскими писателями. Василий Великий (умер в 378 г.) и Иоанн Златоуст (умер в 407 г.) применяли понятие и термин «символ», наряду с его христианским значением, также к военным обозначениям (*symbola militaria*) и языческим предзнаменованиям⁶⁷. Климент Александрийский (умер ок. 215 г.), занимаясь египетскими иерогlyphами, писал: «Следовательно, все народы... которые толкуют о богословских предметах как варвары, так и греки, скрывают начала причин, передают истину или загадками, или знаками, или символами... такого рода бывают у греков изречения ораколов»⁶⁸.

У языческих авторов не могло быть «независимой от мифологии фантазии»⁶⁹, так же и у христианских писателей не могло быть фантазии, свободной от «мифологии» христианской. В процессе формирования новой поэтической символики «старая мифология» играла главную роль, «она давала готовые образы и определяла

⁶⁶ Цит. по кн.: А. С. Уваров. Христианская символика, ч. 1. Символика древнехристианского периода. М., 1908, стр. 158.

⁶⁷ А. Юницкий. Указ. соч., стр. 11.

⁶⁸ А. С. Уваров. Указ. соч., стр. 94.

⁶⁹ К. Маркс. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов).— К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

краски»⁷⁰. Давно ужे указывалось на то, что «символизм преобладает в древнейших произведениях византийской и вообще христианской литературы, как и в произведениях христианского искусства»⁷¹.

Литературными истоками христианского символизма послужили тексты Библии и в особенности Евангелия (в разных вариантах), где религиозная символика находила формы нравоучительно-художественного воплощения в притчах и аллегориях. Восточнофольклорный по своему происхождению мистический характер этой христианской символики соединился на античной культурной почве со специфическими для нее образными и вместе с тем весьма рационалистическими представлениями, с отстоявшимися традициями словесного выражения (в особенности в эпиграфике) западного язычества. Великие античные философы и поэты были истолкованы «отцами церкви» как хотя и заблуждавшиеся, но бессознательные проповедники божественного откровения (благодаря чему впоследствии отголоски их творчества в составе византийской классической патристики вошли в литературы болгарскую и древнерусскую).

Христианская символика, издавна обогащенная символикой античности, была перенесена на Русь вместе со всей греко-славянской книжностью. Очень рано она стала разрабатываться и применяться к нуждам действительности древнерусскими авторами. Писатели Киевской Руси усвоили под влиянием греков и болгар «картинность и символизм» (Иларион, Кирилл Туровский, Нестор и др.)⁷².

Помимо православного культа и всей канонической литературы, христианская символическая концепция мира получила наиболее цельное философское истолкование в таких переводных и оригинальных памятниках, как «Пчела», «Толковая Палея», «Диоптра», а также в известных Востоку и Западу легендах об исходе души, о споре души с телом (в русских обработках житий, в поучениях, духовных стихах)⁷³. Эта философия христианства хра-

⁷⁰ А. И. Веселовский. Данте и символическая поэзия католичества.— «Вестник Европы», 1866, декабрь, стр. 174; ср.: В. М. Фирче. Очерк развития западных литератур, изд. 5. М., 1936, стр. 9—18.

⁷¹ М. И. Сухомлинов. Исследования по древней русской литературе. СПб., 1908, стр. 303; ср.: «Средневековая книжность и средневековое искусство были проникнуты стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и писания» (Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 158; стр. 159—167).

⁷² И. С. Некрасов. Древнерусский литератор.— «Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Моск. ун-те». М., 1867, вып. 1, стр. 39.

⁷³ Ф. Батюшков. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891; для более поздних памятников см.: «Повести о споре жизни и смерти». Исследование и подготовка текстов Р. П. Дмитриевой. М.— Л., 1964.

ИИЛА ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ СВЯЗИ С УЧЕНИЯМИ ЯЗЫЧЕСТВА, ВОСХОДЯ ВО МНОГОМ (ЧЕРЕЗ НЕОПЛАТОНИКОВ) К ИДЕЯМ ПЛАТОНА И СТОИКОВ.

В «Толковой Палее» (XIII в.)⁷⁴, повествовавшей о ветхозаветной истории, вся природа осмыслилась символически: камни уподоблялись по своему значению библейским персонажам, звери, птицы и рыбы наделялись условными свойствами, символические аллегории сопровождали выяснение свойств «души», «тела» и «возраста» человека, а все жизненные противоречия легко объяснялись противоборством «небесных» и «земных» начал. Но уже в этих отвлеченных и формализованных трактовках мироустройства проявилась особенность символического метода, важная для понимания древнерусской литературы.

Процесс истолкования символических взаимосвязей чувственного и сверхчувственного миров оказался невозможным без иллюстративного описания реальных признаков первого из них. Например, картина описание грозы должно было предшествовать объяснению того, что это «дух громный» наполняет облака водой, «аки губу» (губку) и т. п.

Подобное двуплановое описание явления (реальное и ирреальное), свойственное символическому методу средневековья, приводило автора «Палея» к попыткам объяснения связей между явлениями как творческих процессов развития, а это привлекало характерные аналогии из области искусства. Так, задаваясь вопросом о том, как же возникает внешний «образ» человека (как подобие божественного «образа»), автор разъяснял процесс эмбрионального развития, во время которого «младенец» формировался «помалу» с тем, чтобы «безобразная вещь» превратилась «во образ первозданна» (по «неизреченной хитрости» божественной), подобно тому как «тесатель (скульптор) взем от горы камык (камень)... по вся дни тесает... и творит его на образ... тела». После такой аналогии процесс сотворения человека «в плоть» символически уподоблялся божественному акту создания мира «по дням творения».

Свойства человеческих характеров объяснялись тем, что бог создает человека в символической гармонии тех или иных его качеств: «тело» его оказывается «подобно души», и происходит это так же произвольно, как «съ сударь» (гончар) делает разные сосуды, «якоже хощет».

Но символическое сопоставление двух миров при попытках литературного воплощения этой концепции неизбежно наталкивалось на противоречия, которые вызывались несовместимостью реальных и умозрительных представлений и разрешались с помощью той же самой абстрактно-формальной символики. Например, в

⁷⁴ «Палея толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н. С. Тихонравова», вып. 1, 2. М., 1892—1896; М. В. Соколов. «Психологические взгляды в древней Руси.— «Очерки по истории русской психологии». Изд-во МГУ, 1957, стр. 3—101.

«Диоптре», переводном сочинении византийца Филиппа Пустынника (XI в.), представление о загробной жизни «души» вызвало значительное затруднение: ведь «душам» надлежало петь в «раю», славословия бога, но было «неудобъ постижно» представить себе, каким же образом они там поют, лишившись речевых органов вместе с бренным «телом». Не мог же музыкант играть без инструмента (нельзя «гусльнику, не сущем гуслем, мусикую показати»), что пояснялось аллегорически: «душю, глаголю гусельника, гусли же тело». Чтобы снять это противоречие, оставалось только признать райское «пение» актом символическим, так как «там» не было нужды обращаться к «произносному слову», его заменила мысль — «внутреннее слово», при помощи которого и предлагалось «петь» без содействия «телесной» оболочки.

Идеология Киевской Руси была подготовлена к освоению подобной христианской символики, которая не оказалась для нее инородным телом, привнесенным вместе с иностранным культом и его литературой, а, напротив, была воспринята как явление, в принципе родственное символике языческой. Здесь развивались в новых исторических условиях идеологические процессы, которые по типу своему напоминали отмеченные выше явления ранних христианско-языческих соотношений средиземноморского ареала. Но положение и состояние борющихся религий переменились на противоположные. Если на европейском юге примитивное раннее христианство столкнулось с высококультурным язычеством, то у восточных славян оно победоносно выступало как развитая феодальная религия против примитивного язычества.

Идеологическая почва для такого столкновения религий была подготовлена исторически. Ритуально-обрядовая символика сначала старого культа, а затем и нового (в их различных взаимовлияниях) пронизывала бытовой обиход всего древнерусского общества. Она сопровождала, например, крестьянские календарные праздники и купеческие «братчины». Традиционные дружинные пиры были поводом для проявления языческой щедрости князя-военачальника и его смиренного христианского нищеты (таково летописное и былинное изображение пиров Владимира). Церковно-обрядовые песнопения сосуществовали веками с народно-обрядовой поэзией (церковное венчание и свадебные песни, отпевание и похоронная причеть и т. п.).

Постепенно, по мере углубления классовой дифференциации общества, некогда всеобщая языческая символика стала выступать в качестве пережиточного народного явления, противостоящего христианско-феодальной символике.

Об устойчивости языческой символики и ее социальной значимости яснее всего свидетельствует ее сильное воздействие на различные формы общественных отношений, например, в области права.

Древнерусское право, отраженное в «Русской правде» и других памятниках, обнаруживает типологическое сходство с правом

других индоевропейских народов, в особенности древних германцев⁷⁵. Всякий гражданский или судебный акт сопровождался по этому праву особым символическим обрядом дохристианского происхождения. У разных европейских народов (русские, венгры, силезцы, скандинавы) веками сохранялся, например, обряд присяги с дерном: обход спорной межи с куском дерна на голове, передача дерна в суде как знак передачи права на землю. Церковь требовала присяги с иконой, но добилась лишь совмещения обычаев: обходя спорнуюежду, землевладельцы стали брать икону в руки, но по-прежнему оставляли дерн на голове.

Символическим представлениям придавалось огромное значение, нередко большее, чем реальным опасностям. Это заметно в тех правовых нормах, которые отражали сначала языческие, а затем христианские понятия о достоинстве личности (о «чести» и «бесчестии»). Например, борода и усы первоначально считались у восточных славян, как и у многих народов, символом мужества, впоследствии также и признаком «образа и подобия» божия. Поэтому повреждение их, по нормам «Русской правды», каралось штрафом вчетверо большим, чем поранение мечом⁷⁶.

В феодальном обществе, по преимуществу — военном, особенное значение приобрела разнообразная символика оружия. Договоры русских князей с греками запечатывали клятву на оружии, причем в условиях равноправного совмещения языческого и христианского ритуала: византийские императоры «целовавши сами крест», а «мужи» Олега «по рускому закону кляща оружием» (907 г.). Вскоре в дружине Игоря новообращенные христиане стали клясться именем «бога вседержителя», а язычники по-прежнему — именем Перуна и оружием: «да не ущите щиты своими, и да посечени будуть мечи своими» (945 г.). В таком же духе германцы произносили клятву верности, держа обнаженный меч или кладя руку на рукоятку меча, вонзенного в землю. Впоследствии в рыцарском ритуале крестоносцев этот языческий обряд совместился с христианским: они клялись и молились перед как бы заменявший крест рукояткой меча. Болгарские витязи утверждали клятву целованием секиры⁷⁷.

⁷⁵ См.: Н. П. Павлов-Сильванский. Символизм в древнем русском праве.—«Сочинения», т. III. СПб., 1910; то же: ЖМНП, 1905, май—июнь, стр. 339—365.

⁷⁶ Ср. поэтическое изображение воспоминания Мазепы об унижении его Петром: «...И за усы мои седые Меня с угрозой ухватил» (А. С. Пушкин. Полтава). Еще ранее, в XVII в., символом также придавали большое значение; по указу Петра I на восьми языках была издана книга «Символы и эмблемата» (Амстердам, 1705).

⁷⁷ Традиционная символика оружия (мечи) сохранилась в церемониалах современности: перед началом Тегеранской конференции (1943) премьер-министр Великобритании У. Черчилль вручил председателю Совета народных комиссаров СССР И. В. Сталину почетный меч с надписью: «Подарок короля Георга VI людям со стальными сердцами — гражданам Сталинграда в знак уважения к ним английского народа»; Сталин, взяв меч, «поднес его к губам

В ряде случаев символика оружия оказывалась общей у христианских и нехристианских народов. Так, символика стрелы во время свадебных и других обрядов оказалась свойственной многим восточным народам (языческим и мусульманским), а также славянам и, отчасти, западным европейцам. Она имела место в русских царских свадьбах до середины XVII в.⁷⁸

Близкое по своему типу сближение восточной и славянской символики мы наблюдаем уже в летописи, где символика понятий стала приобретать литературный характер и породила свою фразеологию. Например, в летописной легенде о том, как хозары потребовали от полян дань, а те дали им «от дыма мечь». Хозарские «старцы» раскрыли этот символ: «Не добра дань, княже! Мы ся доискахом оружьем одною стороною, рекше саблями, а сих оружье обоюду остро, рекше мечь. Си имуть имати дань на нас и на иных странах». Подобную литературную форму эта символика получала для того, чтобы провиденциально подтвердить историческую основу изложения. Летописец констатировал, что предсказание сбылось и русские князья владеют хозарами. Но писатель-христианин оказался вынужденным оправдать свое внимание к языческой символике и предварить свой вывод объяснением причин ее правомерности: оказывается, она имела силу, потому что хозары «не от своея воля реконца, но от божья повеленья». Такое толкование, при всей его примитивности, оказывается типологически родственным отношению византийских христианских писателей к символическому наследию античности.

Древнерусские летописцы постоянно старались установить преемственные связи между символикой языческой и христианской. Так, записывая эпическую легенду о смерти Олега Вещего, последовавшей, по пророчеству волхва, от его коня, летописец подробно воспроизвел эту символическую ситуацию. Если сам Олег, будучи язычником, по словам легенды, неосторожно посмеялся над предсказанием волхвов («то тии неправо глаголют вольеви но все то лъжа есть»), то летописец-христианин отнюдь не разделял

и поцеловал его рукоятку», а затем передал меч для осмотра президенту США Ф.-Д. Рузверту, который «поднял этот меч ввысь» (Элиот Рузерт. Его глазами. М., 1947, стр. 184—185; см.: «Передача г-ном У. Черчиллем тов. И. В. Сталину почетного меча для Стalingрада (ТАСС).— «Конференция руководителей трех союзных держав — СССР, США и Великобритании в Тегеране». М., 1943. Пресса сообщала, что совершивший кругосветное плавание на парусной яхте англичанин Ф. Чичестер «примет посвящение в рыцари от королевы. Она прикоснется к его плечу кончиком меча, который принадлежал адмиралу Дрейку» (XVI в.).— М. Стуря. Сага о Чичестере.— «Неделя», 1967, № 23, стр. 17.

⁷⁸ См.: Н. И. Веселовский. Роль стрелы в обрядах и ее символическое значение.— «Записки Восточного отделения русского археологического общества», т. 25. Пг., 1921; И. И. Зарубин. Дополнения к статье Н. И. Веселовского — «Роль стрелы в обрядах и ее символическое значение». — «Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Российской Академии наук», т. 1. Л., 1925.

подобного недоверия. Он тут же подобрал из «Хроники» Георгия Амартола многие примеры якобы осуществлявшегося в древности языческого «чародейства». Задача его состояла не в уничтожении языческих принципов осмыслиения действительности (в частности, и языческой символики), а, во-первых, в критике их апологетов (волхвов) и, во-вторых, в подведении этих принципов под категорию христианства. Языческие пророчества и «чудеса» объяснялись обычно тем, что творили их «бесы», помогавшие волхвам («бесовьскаа чудеса», «сотвориша бесове»), и это происходило «ослабленьем божьим и творением бесовьским» (летопись, под 912 г.). Осмысление языческих богов, мифологии и фольклора как «бесовских» оказалось введением их в систему христианского мировоззрения, их осуждением, а не отрицанием. Но при этом христианская символика, по сравнению с языческой, приобретала в древнерусской литературе доминирующий, всеобъемлющий и более абстрактный характер.

В этом отношении литература не была одинока, так как символический метод был свойствен всем видам византийского и древнерусского искусства⁷⁹, каждый из которых культивировал общетиповые (связанные с основами мировоззрения) и специфические формы символической изобразительности. К ним относились и символика архитектуры, особенно церковной (например, форма храма в виде креста, с алтарем, обращенным на восток), и древнерусская иконопись, разрабатывавшая на основе византийских типовых традиций и собственных национально-исторических представлений форму символического портрета. Такими же путями развивалась скульптура, объединявшая евангельские и библейские композиции (трактуемые как реальные) со «звериными» мифологическими сюжетами. При этом космогонические темы скульптурного искусства приобретали символически обобщенное воплощение⁸⁰. Аналогичные явления отражались в иллюстративном искусстве (книжный орнамент, миниатюра). Сочетание принципов символического и исторического изображения в изобразительном искусстве имело несколько иной характер, чем в литературе, потому что здесь нагляднее проявились попытки объединения реальных признаков изображаемого (скульптурные образы дружинников, мучеников, пророков или иконописные изображения архангелов с княже ким портретными чертами и т. п.) с его религиозно-символической типизацией.

Своебразной и богатейшей символикой был насыщен фольклор, как словесное и музыкальное искусство древнерусской народно-

⁷⁹ «Большое значение для понимания византийского искусства имеет его символическая основа, учение о двояком и троеком значении художественного образа» (М. В. Алатов. Этюды по истории русского искусства, т. 1. М., 1967, стр. 36).

⁸⁰ Г. К. Вагнер. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966, стр. 17, 18, 23, 26.

стей, сначала дофеодальной и всесобщее, а затем главным образом искусство крестьянства. Обильно отражая символику бытовой обрядности и выступая в ряде жанров в обрядовой функции, фольклор постепенно развивал собственные формы поэтической символики (в качестве средств словесного искусства), построенные главным образом на древнейших и устойчивых образных сопоставлениях человека и природы⁸¹.

Во всех областях жизни феодального общества — религиозной гражданской, военной, семейной — символическая обрядность порождала устойчивую символическую фразеологию, отличавшуюся образным характером⁸². Символика речи средневековья как идеино-эстетическая категория была однотипна в своих принципиальных основах и функциях, но она чрезвычайно различалась по своему составу и характеру, генетическим истокам и стилистическому воплощению⁸³. Эта символика обслуживала в разных (даже противоположных и противоборствующих) своих стилистических проявлениях различные области литературы. Она образовывала длинные ряды хорошо обработанных литературных формул, которые закреплялись в поэтической традиции и продолжали длительную жизнь в литературе в силу своего сохранявшегося для современников идеально-символического значения. Под пером выдающихся писателей символическая фразеология достигала высоких образов метафорической оригинальности (например, в «Слове о полку Игореве») или афористической остроты (в «Молении» Даниила Заточника).

Символическая фразеология вливалась в оригинальную древнерусскую литературу из разных источников: устной речи феодальной среды, фольклора, церковно-учительной книжности (в особенности из старославянско-болгарских переводов с греческого) и т. п. Зависимость литературно-образной символической фразеологии от социально-ритуального обихода действительности была непосредственной и весьма значительной. Так, символика правовых

⁸¹ См.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 125—199 («Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля»). А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; В. А. Водарский. Символика великорусских народных песен.—«Русский филологический вестник», 1914, № 1; 1915, № 1—2; 1916, № 1—4; В. Данилов. Символика птиц и растений в украинских похоронных причитаниях. Киев, 1907; Я. А. Автамонов. Символика растений в великорусских песнях.—ЖМНП, 1902, № 11, 12; А. Марков. Из истории русского былевого эпоса, вып. 2. М., 1907, стр. 87—91.

⁸² Известно, что «образность выражения — удел символических понятий» (Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 67).

⁸³ О символике речи см.: А. Н. Робинсон. Социология и фразеология символа «тесный путь» у Аввакума.—«Проблемы современной филологии». Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова». М., 1965.

норм находила свое выражение в развитой профессионально-образной фразеологии: например, отмеченный выше обряд решения земельных вопросов с символической передачей куска дерна породил формулу в русских купчих «продать одерень», а в латинских (западноевропейских) — «продать с дерном» (*cum cespite firmiter tradidit*).

В литературе раннефеодального периода, как и последующей средневековой литературной традиции, большоё значение получили военно-символические понятия и соответствующая им фразеология.

Франкские конунги раннего средневековья, уже христианизированные и в то же время стремившиеся стать преемниками римских кесарей, бережно хранили старые символы своей власти: «копье и посох»⁸⁴. Близкие по типу символы красочно описал автор «Слова о полку Игореве» в качестве боевых трофеев: «Чръленъ стягъ, бела хорюговъ, чрълена чолка, сребрено стружие — храбромъ Свѧтъславличю!»

С древнейших времен копье, например, служило символом объявления войны (у римлян, скандинавов, шотландцев и др.). В Киевской Руси бросание или ломание копья князем было знаком начала битвы: по словам летописца, Андрей Боголюбский «взьмь копие и еха наперед, прежде всех зломи копие свое». Эта символика порождала бытовую, а затем и литературную фразеологию: Игорь (в «Слове о полку Игореве») заявлял своей дружине — «хощу бо... копие приломити конец поля половецкаго...»⁸⁵.

Особенно тщательную литературную разработку получили многочисленные образно-символические формулы (*loci communes*) древнерусских «воинских» повестей⁸⁶. Состав и структура этих литературных формул, их эстетические признаки и функции обнаруживают значительную типологическую (а иногда и контактную) близость к «воинской» поэтике русского народного героического эпоса⁸⁷.

⁸⁴ Л. П. Карсавин. Культура средних веков, стр. 54.

⁸⁵ См.: Ф. И. Буслаев. Русские пословицы и поговорки. — «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым», кн. 2, полов. 2. М., 1854, стр. 12—13; И. П. Павлов-Сильванский. Указ. соч., стр. 445; Д. С. Лихачев. Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве». — «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, стр. 74—76.

⁸⁶ См.: А. С. Орлов. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902.

⁸⁷ См.: А. Н. Робинсон. К вопросу о народно-поэтических истоках стиля «воинских» повестей древней Руси. — «Основные проблемы эпоса восточных славян». М., 1958; он же. Фольклор. — «История культуры древней Руси. Домонгольский период», т. II. М.—Л., 1951, стр. 154—161.

Сословно-корпоративная идеино-эстетическая ориентация, символический метод и символическая фразеология средневековых литератур оказали решающее воздействие на изображение в них человеческих типов, взаимоотношений людей и, говоря условно,— характеров. В литературах всего средневековья изображалась не столько личность, сколько «лик» человека, прояснившийся на том или ином традиционно-стилистическом фоне в своих различных⁸⁸ образно-типовых модификациях. Национально-исторической спецификой литературы Киевской Руси было то, что в ней на первый план (в отличие от литературу западноевропейских и, отчасти, восточных) обычно выступал «лик» человека «исторического», значительного прежде всего в плане идейном (общественном и символическом)⁸⁹. Человек как литературный тип интересовал древнерусских писателей главным образом в отношении поучительно-символической персонификации тех его качеств, реально-исторических и одновременно идеализированных, которые должны были характеризовать определенную сословную среду. Как показал Д. С. Лихачев, в поле зрения писателей попадали наиболее часто два слоя общества — феодалы (светские и церковные), как достаточно дифференцированные социальные понятия, и народ, как обобщенное представление о древнерусской народности⁹⁰. В характеристике этих основных слоев общества древнерусская литература обнаруживала глубокое различие: феодалы присутствовали в ней на первом плане как исторические лица, символически типизируемые, народ же всегда служил фоном для их деятельности, воспринимался суммарно и в большей мере в плане оценок национальных (общерусских или племенных), чем социальных. Однако и при этих условиях древнерусская литература отнюдь не была литературой социальной умиротворенности.

Никто не сомневался в том, что судьба человечества, народа, человека управлялась божественной волей, но вместе с тем оказывалось, что жизнь была исполнена «полярных» противоречий, которые представлялись результатом борьбы дуальных сил (бога и дьявола, истины и лжи и т. п.)⁹¹. Человек становился объектом приложения этих сил и, казалось, всецело зависел от как бы отвлеченно существующих могущественных моральных истин.

Церковно-учительная литература (византийская, болгарская и древнерусская), рассуждая о «внутреннем человеке», внушала, что

⁸⁸ См.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 52.

⁸⁹ Ср.: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958.

⁹⁰ Там же, стр. 27—79.

⁹¹ См.: Д. С. Лихачев. К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв., стр. 22; А. Н. Робинсон. Жизнеописание Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963, стр. 25.

человек не рождается с готовыми моральными качествами. Пониманию, в нем могли даже сочетаться признаки хорошего и дурного⁹². Однако, по представлениям этой литературы, от самого человека всегда зависел выбор жизненного «пути» («добра» или «зла»), окончательно определяющий как его поведение в жизни «временной», так и судьбу его души в жизни «вечной». Понимание внутренней свободы личности не выходило за пределы признания возможности такого выбора. При этом выбор «зла», как и вообще все коллизии действительности (военные поражения, социальные столкновения, политические преступления, стихийные бедствия, болезни и др.) объяснялись провиденциально-символически — кознями дьявола или наказанием, ниспосланным богом за «грехи» человеческие. Обобщая исторический опыт человечества, как и жизненный опыт отдельных исторических лиц, литература была призвана учить древнерусское общество познавать «волю» бога, избегать «сетей» дьявола, выяснить «внутренний» символический смысл действительности. Таковы были общераспространенные идеино-символические предпосылки литературного изображения человека. Однако средневековые литературы изображали не человека вообще, а вполне определенные человеческие типы, неразрывно связанные с той или иной сословной средой.

Общественное и частное поведение средневекового человека было менее индивидуализированным, чем это наблюдается в новое время. Ценность человеческой индивидуальности осознавалась в минимальной степени, и когда дело касалось литературного построения образа человека, то он оказывался в первую очередь носителем и выражителем господствующих сословно-корпоративных интересов и идеалов. Здесь возникали условия, благоприятные для непосредственного воздействия социальной действительности на характер литературы. Человек проявлял себя большей частью в тех поступках, которые были ограничены традиционно-обрядовыми нормами окружавшей его сословно-корпоративной среды. Эти нормы создавались социальным бытом еще в языческую пору, особенно тщательно разрабатывались в феодальном обществе и входили из него в литературу, которая, со своей стороны, активно содействовала их укреплению в действительности.

Социально-литературная нормативность была общим свойством литературного процесса всего средневековья, но в различных литературах проявлялась своеобразно. Известно тяготение западноевропейских феодальных литератур «к стилю жизни, к этикету»⁹³. «Констатация этикета, обязательного для князя»⁹⁴, ярко проявилась и в «Слове о полку Игореве».

⁹² В. П. Адрианова - Перетц. К вопросу об изображении «внутреннего человека» в русской литературе XI—XIV веков.— «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков». М.—Л., 1958, стр. 15—24.

⁹³ Л. П. Карсавин. Культура средних веков, стр. 219.

⁹⁴ А. С. Орлов. «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1938, стр. 37.

По своему общему нормативно-художественному, так сказать «этикетному», облику литература Киевской Руси занимала срединное положение среди литератур восточного и западного раннефеодального мира. В ней, по-видимому, в большей мере, чем в западноевропейских литературах, но в меньшей степени, чем в литературах восточных, авторитарность и традиционность преобладали над индивидуализацией словесного творчества⁹⁵. В ней господствовало строгое распределение объектов изображения по определенным жанрам, стилистических шаблонов по темам⁹⁶. Этико-эстетическое отношение к объекту изображения, в частности — к человеку, проявлялось у древнерусских писателей в форме символически-условных (казавшихся им единственными возможными) и традиционно-апробированных обобщений. Эстетическое достоинство произведения усматривалось не в его неповторимости, а в его приближенности к типовому идеалу. В литературе Киевской Руси новаторство писателей прорывалось сквозь этико-эстетические каноны в памятниках исключительных, не получивших распространения («Слово о полку Игореве», «Поучение» Владимира Мономаха).

В древнерусской литературе, даже в агиографии, традиционные шаблоны в изображении человека служили не столько данью установившейся стилистической традиции, «литературному этикету»⁹⁷, сколько оказывались необходимейшим средством выявления той или иной идеально-политической или символико-прагматической ориентации авторской позиции и целенаправленности данного сочинения⁹⁸. И бытовой и литературный «этикет» были различными (но однотипными и взаимосвязанными) формами проявления символизма средневековой идеологии.

Способ письма древнерусского писателя отличался характерными для всего раннего средневековья признаками «литературного обряда»⁹⁹. В соответствии с подобным «этикетом» или «обрядом» человек фигурировал в литературе преимущественно в своих типичных иерархических положениях и внешних действиях, притом именно таких, которые диктовались данной социальной этикой. Создавая, например, образ князя (исторического лица),

⁹⁵ См.: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 27—56.

⁹⁶ См.: В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871; А. С. Орлов. О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVII вв.— «Известия ОРИА Академии наук». СПб., 1909, т. XIII, кн. 4; О. В. Творогов. Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси.— ТОДРЛ, т. XX, 1964.

⁹⁷ И. П. Еремин. Киевская летопись как памятник литературы.— ТОДРЛ, т. VII, 1949, стр. 93.

⁹⁸ Наиболее ценное исследование этих проблем см.: Д. С. Лихачев. Литературный этикет древней Руси.— ТОДРЛ, т. XVII, 1961; он же. Поэтика древнерусской литературы, стр. 84—108.

⁹⁹ И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений, стр. 289,

писатель заботился о том, чтобы его князь вел себя (на страницах летописи, исторической или «воинской» повести) образцово, т. е. соответственно идеализированным представлениям о князе вообще¹⁰⁰. Следовало бы добавить, что в тех случаях, когда герой нарушал эти нормативы, то и в своих отступлениях от них (например, в подробно описываемых летописцами княжеских политических преступлениях) он тоже в известной мере, хотя и в менее однообразной форме, чем в образах идеально-положительных, должен был держать себя «по-княжески» — соответственно принятым изображениям князя-«злодея». Точно так же и монах, занесенный в патериковую новеллу или агиографическое повествование, должен был поступать согласно корпоративным идеалам и обычаям монашества. Если же он нарушал эти нормы и переходил тем самым в разряд отрицательных персонажей, то и в таких случаях, действуя своеобразнее и конкретнее, он все же не выходил далеко за пределы типовых признаков своего положения как монаха-«грешника». Однотипные характеристики духовного облика и поведения человека (особенно применительно к положительным героям) свободно переносились с описания одного исторического лица на другое (например, летописные изображения князей Игоря Ольговича, Андрея Боголюбского, Ростислава Мстиславича и др.).

В таких условиях дуалистически ориентированные нормы христианско-феодальной морали тесно сближались с сословно-корпоративными идеалами, что и порождало устойчивые представления о преобладании двух противоположных и символически значимых образцов поведения человека в обществе, а отсюда и о возможности двух типов исторического, а вместе с тем и литературного героя (вполне положительного или целиком отрицательного). Изображаемое историческое лицо получало однолинейную символическую интерпретацию: либо идеальный герой (патриот, или поборник общего блага, или непобедимый воин, или «воин Христов», образец святости — «слуга божий»), либо законченный злодей (изменник отечества, или защитник своекорыстных интересов, или преступник против закона, или нечестивец — «слуга дьявола»)¹⁰¹. Таковыми были, например, с одной стороны, образы святых-мучеников Бориса и Глеба, которые принесли себя в жертву принципу старшинства в княжеском роде, с другой — образ их брата, убийцы и узурпатора власти Святополка «Окаянного».

Мысли и переживания человека становились предметом литературного изображения лишь тогда, когда они были необходимы для идейно-символического истолкования реально сложившейся

¹⁰⁰ См.: Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 27—69.

¹⁰¹ Ср.: И. П. Еремин. Киевская летопись как памятник литературы, стр. 85, 90—92.

исторической или политической ситуации и для подведения в связи с этим поступков героя, как и его типового «характера», под определенную этико-эстетическую схему. В этих целях создавались, например, проникновенные внутренние монологи Бориса и Глеба (как своего рода «плач» по самим себе) перед описаниями их убийства. Политические размышления киевского князя Святослава (в «Слове о полку Игореве») выражались в форме его рассказа о «вещем сне» и в символических толкованиях этого сна боярами.

Приемы гиперболизации героев, основанные на этих идеальных принципах, начинали приобретать в древнерусской литературе различное применение в зависимости от политической позиции писателя и его отношения к изображаемому лицу: образы положительные получали все возрастающие признаки абстрактной идеализации, а отрицательные — реальной конкретизации.

Степень проявления подобной гиперболизации героев зависела от общественно-исторической важности описываемых событий. Предметом литературного изображения становились главным образом ситуации значительные (подвиги, преступления и т. п.), имевшие большой общественный резонанс и требовавшие ясной идеально-литературной оценки. Когда то или иное историческое лицо, занесенное в литературное произведение, получало такую вполне определенную авторскую оценку, фактографическое упоминание о нем обрастало, с одной стороны, подлинными сведениями (или сведениями, которые таковыми казались), а с другой — излюбленными средствами литературно-символической типизации. Такое перерастание документального факта в литературный образ (переход от познания к изображению) развивалось преимущественно в направлении однолинейно-схематической характеристики героя с соответственными каждому случаю традиционно обусловленными преувеличениями тех или иных его качеств. В остальных случаях, менее существенных или не создававших возможностей для символически-поучительной интерпретации, при описаниях человека литература в большей или меньшей степени ограничивалась фактографией, целенаправленно подобранной и имевшей важное познавательное (историческое, политическое, юридическое) значение, но не претендовавшей на «литературность». Вся масса подобного рода констатирующих описаний людей и обстоятельств, их окружавших (в летописи они преобладают), занимала как бы «срединное» и внелитературное (в отношении только их этико-эстетической оценки) положение между «полярными» принципами литературного изображения человека.

Дуалистическая природа художественной типизации в литературе Киевской Руси, основанная на сочетании факта и символа (как «единичного» и «общего») и на «полярных» оценках человека, вполне соответствовала двоякому характеру свойственных этой литературе стилевых и языковых норм. Эти нормы предполагали объединение и функциональную дифференциацию двух типов языка —

старославянского и древнерусского¹⁰², сосуществование и взаимодействие двух основных стилистических форм изложения — документальной деловитости и парадной торжественности, разговорно-бытовой простоты и витийственной риторики, стилистики фольклорно-эпической и книжно-церковной¹⁰³.

Литературный образ человека вырастал на фоне социально значительной исторической (или псевдоисторической) ситуации (таковы, например, летописные образы главнейших князей, образы героев агиографии, повествовательной переводной литературы), и именно на этой почве происходило срастание принципов средневековой символичности и историчности. Изображая человека, обстоятельства его общественно-иерархического поведения, описывая случаи жизни или события, древнерусские писатели интересовались прежде всего всем «историческим» (отдаленным или недавним) как опытом, который казался им совершенно достоверным и поэтому поучительным. Но в состав такого достоверного опыта действительности, становившегося основным содержанием литературы, включались на равных правах с реалиями и легенды, освященные авторитетом либо церковного, либо народного (даже — языческого) предания.

Поэтому все воображаемое казалось столь же действительным и столь же необходимым для литературного воплощения, как и все наблюдаемое. Обычные рассказы о появлении ангелов на поле боя, которые помогают русским и рубят их врагов, или рассказы о появлении бесов в келье монаха, который борется с ними физически (а не только силой молитвы и крестного знамения), не считались беспочвенным вымыслом ни в устной молве, ни в литературе (в летописях, житиях, патериках и др.).

Факт и символ сначала объединялись в социальном сознании, а затем из него вносились в литературу, воплощаясь в образ. Формы художественного мышления, занимая посредствующее положение между общественным сознанием и литературным творчеством, в большей мере определялись первым из них, чем вторым.

Характерное для типологии художественного сознания средневековья слияние факта и символа служило в древнерусской литературе принципом типизации изображаемого. Литературно-художественное обобщение достигалось средствами образно-символического отражения исторической или современной действительности. При этом фантастика получала признаки художественнос-

¹⁰² В. В. Иоградов. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958; Н. И. Толстой. К вопросу о древнеславянском языке как общем литературном языке южных и восточных славян. — «Вопросы языкоznания», 1961, № 1.

¹⁰³ В литературе Киевской Руси не было еще той исторической и социально-культурной почвы, на которой впоследствии (XVII—XVIII вв.) сформировалась трехстильная литературно-эстетическая система, получившая свое осмысливание в ряде риторик, увенчанных теорией М. В. Ломоносова о трех «штилях»,

ти (образность), но между ней и художественным вымыслом (более характерным для западноевропейских средневековых литератур) были существенные различия.

Содержание символических изображений и толкований в литературе зависело не от прихотей индивидуальной фантазии писателя (таковые отсутствовали), а подчинялось закономерно ограниченным представлениям религиозной (христианской, а в пережитках — и языческой) идеологии. Содержание документально-правдивых описаний также опиралось на традиционную символику социально-бытовых ситуаций, на обряд и обычай, литературная фиксация которых представляла собой типичную для средневековых форму образной «материализации» идей.

Такая «материализация» идей, носившая первоначально внелитературный характер, становилась впоследствии одним из существенных признаков литературного метода, как бы связующим звеном между миром реалий и миром символов. Она влияла на эстетический облик древнерусской литературы с характерным для нее стремлением к достижению идеально-образцовых художественно-типовых стандартов путем разработки традиционных поэтических схем и приемов (жанровых, композиционных, стилистических).

Символика быта, как и символика идеологии (в том числе — литературы), подобно языческой магии, не терпела произвола, т. е. попыток значительных индивидуальных отклонений от сложившейся условной нормы поведения, мышления, творчества. Только целостность и строгая формальность всякой традиционной церемонии (социальной, религиозной или эстетической) сохраняла ее символическое значение.

Если считалось, что магическая сила заговоров-заклинаний не терпела изменений соответствующих формул, то этим формулам и в литературе должен был следовать плач Ярославны (*«Слово о полку Игореве»*). Реально-бытовые типично феодальные подробности описываемой ситуации (*«Ярославна рано плачет в Путинле на забрале»*, *«...Путинлю городу на забороле»*) в сочетании с подробностями традиционно-эпической фантастики (*«На Дунаи Ярославнин глас ся слышит»*) были необходимы для создания ритуальной обстановки данного акта, выполняющего в произведении важную символическую (идейно-эстетическую) функцию мотивировки удачного побега князя Игоря Святославича из плена.

Если считалось в дружинной среде, что бой должен начинаться князем, то это требование выполнялось и тогда, когда сам князь сражаться не мог. Дружины княгини Ольги, возглавляемая знаменитым Свенелдом-воеводой и Асмольдом, «кормильцем» малолетнего князя Святослава, вторглась в землю древлян, чтобы отомстить за убийство ими князя Игоря Рюриковича. Полки сошлись для боя, и тогда была разыграна ритуально-символическая сцена: «суну копьем Святослав на деревляны, и копье лете сквозе уши

коневи (между ушай коня, на котором сидел князь), и удари в ноги коневи, бе бо детеск»¹⁰⁴. Эти реальные подробности, придающие повествованию историческую документальность и поэтическую картиность, закреплялись легендой, а затем и летописной литературой потому, что благодаря им воспроизводилось представление о важном символическом обычаях, тем более что в данном случае он осуществлялся в условиях исключительной ситуации. Строго выполнения ритуал, могучие воины, очевидно, любовались формой его необычного воплощения. Вспоминая этот эпизод легендарной национальной старины, летописцы и их читатели продолжали любоваться тем же самым¹⁰⁵. Идейно-символическая первооснова возникшего здесь образа была для них очевидна потому, что начатый ритуал был последовательно доведен до конца и сопровожден необходимыми пояснениями. Хотя копье маленького Святослава далеко не достало противника (и не могло его достать, как это было ясно всем с самого начала), бой был начат именно князем. Свенелд и Асмольд заявили об этом присутствовавшим с полной определенностью: «Князь уже почал, потягните, дружина, по князе. И победша деревляны» (летопись, под 946 г.).

Дохристианские предания (об Олеге, Ольге, Святославе, Владимире и др.), войдя в состав позднейших летописей («Повесть временных лет» и др.), не утратили в них своей поэтичности потому, что господствовавшие в древности символико-языческие принципы эпической идеализации отечественной истории, изображаемой в этих легендах, по существу своему не противоречили новой символической «обрядности» литературных воззрений летописцев-христиан. Смена принципов изображения «исторического» человека оказалась сменой форм символической интерпретации его общественной деятельности. Изменилось понимание и оценка движущих сил поведения людей. В языческих преданиях идеализация исторического лица развивалась в направлении создания исполненных символического смысла дружинно-эпических ситуаций, в окружении которых человек выступал как герой, полагавшийся на свои необыкновенные качества (храбрость, силу, хитрость и др.), в значительной мере свободный от непременной ответственности перед «небом» и обществом. На смену этим представлениям пришли феодальные принципы христианской дидактико-символи-

¹⁰⁴ См.: А. В. Арциховский. Русское оружие X—XIII вв.— «Доклады и сообщения исторического факультета МГУ», вып. 4. М., 1946, стр. 11—12.

¹⁰⁵ Уместно напомнить афоризм: «Искусство вырастает из ритуала» (Дж. Томсон. Исследования по истории древнегреческого общества, т. I. М., 1958, стр. 464). Очевидное непонимание значения этой летописной ритуально-символической сцены создало большие трудности у pragматически мыслявших историографов XVIII в. (В. П. Татищева, М. В. Ломоносова, Ф. А. Эмина, И. Елагина) в изложении данного летописного эпизода (см.: А. Н. Робинсон. Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. М., 1963, стр. 74—75).

ческой идеализации героя, благодаря которым он при всех своих прежних выдающихся качествах, иногда даже гиперболически возраставших, становился в полную зависимость от сил «неба» или «ада», а вместе с тем и от интересов общества и государства, выражавшихся в типичных для средневековья формах сюзеренитета-вассалитета и в обязательной борьбе за национальную «истинную» веру. Наряду с древнерусской литературой эти идеологические принципы нашли широкое и своеобразное отражение в русском былинном эпосе¹⁰⁶.

В результате произошедшей смены форм символической интерпретации исторической действительности сменились и формы литературно-стилистической «обрядности»: старые фольклорно-эпические приемы изобразительности, допускавшиеся для изложения старинных исторических и псевдоисторических сюжетов, были оттеснены на второй план (за некоторым исключением «Слова о полку Игореве», тяготевшего по своим идеалам и стилю к национальной архаике) новейшими, применимыми в первую очередь к современности и быстро освоенными на Руси принципами и средствами христианской книжности.

Эти перемены наглядно прослеживаются, в частности, на типичных для исторической и «войнской» повествовательной литературы изображениях войны, которые выступают в качестве идеино-эстетического контраста по отношению к легендам языческих времен. При построении новых «батальных» картин дружинно-языческая символика прошлого оказалась вытесненной символикой дружинно-христианской. Однако ритуально-символический тип литературной изобразительности сохранился. Так, при описании начала крупного сражения с половцами коалиции русских князей, возглавлявшейся Владимиром Мономахом (1111 г.), летописец прежде всего тщательно фиксировал основные признаки современного ему феодально-христианского ритуала: «Князи же наши, возложиша надежду свою на бога, и рекоша: „Убо смерть нам зде, да станем крепко!“» За этим заявлением следовало описание ритуально-символических жестов князей: «И целоваша друг друга, възведше очи свои на небо...». После этого начиналось реальное описание боя: «И бывши же соступу и брани крепце...» и т. п. Поскольку победоносный исход сражения был уже известен летописцу, он получал полную возможность развернуть с самого начала своего повествования описание тех якобы исторических, а по существу символических обстоятельств, которые, по представлениям эпохи, мотивировали эту победу. Ритуал был исполнен образцово, и он возымел действие: «И послана господь бог ангела в помощь руським князем». Теперь можно было вновь обратиться к исторически достоверному описанию битвы, представленной в

¹⁰⁶ См.: А. Н. Робинсон. Эпос Киевской Руси в соотношениях с эпосом Востока и Запада, стр. 214—226.

ее важнейших тактических моментах, получивших привычные формы эпического и литературного выражения: «...и сразишася первое с полком, и тресну, аки гром, сразившиася челома, и брань бысть лята межи ими, и падаху обои. И поступи Володимер с полки своими, и Давыд, и возврече половци,— вдаша плещи свои на бег». Это реальное описание контрапунктически чередуется с символическим истолкованием происходящего: «и падаху половци пред полком Володимеровом, невидимо бъемы ангелом, яко се видяху мнози человеци, и главы летяху, невидимо стинаемы, на землю».

Как и в рассмотренных выше примерах из «Диоптры» (где речь шла о символических соотношениях «души» и «тела» человека), и здесь, в летописи, историограф чувствовал себя обязанным объяснить противоречие, неизбежно возникающее при его попытке литературно запечатлеть познавательно-историческую и познавательно-символическую стороны рассказа: военные действия ангела были «невидимы», но результаты их «видели» многие люди. Необходимым следствием этого сочетания «видимого» с «невидимым» («земного» с «небесным») выступала образная «материализация» христианско-символической идеи. Если благочестивые князья усердно молились и побеждали (а это было так), то, значит, бог послал ангела им в помощь. Если на поле боя остались трупы врагов (а это было так), то часть врагов (должно быть, наибольшую) зарубил ангел. Значит, и сам этот ангел или — много ангелов (что было праводоподобнее) должны были быть реальными воинами, вооруженными по современному феодальному образцу, каковыми их и заставляет показать читателям внутренняя логика данного изобразительного метода.

Феодально-дружинная мораль требовала, чтобы противники сражались однотипным оружием. Это в свою очередь требовало от писателей соответственных способов образной «материализации» своих представлений, которые типологически напоминали аналогичные явления в устном эпосе, когда, например, при первом поединке Добрыня и Змей сражались символическим оружием, обладавшим магической силой (первый — христианской «шапкой земли греческой», второй — волшебным «огнем»), а при повторной встрече — оружием феодальным (как это ни странно, Змею приходилось тоже взять «саблю вост्रую» и т. п.)¹⁰⁷.

Так возникало и закреплялось в литературной традиции (при поддержке библейских и христианско-историографических византийских образцов) представление о будто бы вполне реальной «небесной» дружине, действовавшей в благоприятных обстоятельствах параллельно с обычной русской дружиной, но, разумеется, идеальной и непобедимой. Литературная «материализация» подобного символа, превращающегося постепенно в традиционный худо-

¹⁰⁷ См. подробнее: А. Н. Робинсон. Эпос Киевской Руси в соотношениях с эпосом Востока и Запада, стр. 246—217.

жественный образ, предпринималась летописцем при помощи фантастической по существу, но документированной по форме мотивировки: когда русские спросили пленников-половцев, почему же их войско побежало, несмотря на свою силу и многочисленность, те отвечали: «Како можем битися с вами, а друзии ездяху верху вас в оружки светле и страшни, иже помагаху вам?» И здесь снова летописец не смог избежать противоречия, возникающего у него на грани соприкосновения двух изображаемых им миров — «земного» и «небесного». Ангелы «ездят» наверху, но рубят они головы половцам, которые находятся внизу: персонажи поступают сообразно свойственному им положению, а метод писателя не требует реалистической последовательности в изображении их действий. Образная «материализация» символа на этом завершалась: наличие ангелов оказывалось бесспорно подтвержденным даже иноверцами-половцами, которые, естественно, и понять не были в состоянии, что это были ангелы. Они их видели, но, по языческому неведению своему, принимали за «других» русских же воинов, «ездящих» (очевидно, на конях) почему-то «вверху». Образное воплощение символа сопровождалось изображением как бы реальных обстоятельств, его окружающих (диалог победителей и побежденных). Соединение символов и реалий создавало типичную для средневекового сознания иллюзию действительности. Так рождался художественный вымысел, типизирующий в будто бы реально-исторических образах христианско-символические идеи и представления.

Но осмотрительный летописец не позволил читателям самим сделать вывод из созданной им сцены, т. е. попытаться так или иначе понять содержание возникшего символа-образа. Он сразу же перевел этот образ в план религиозных понятий, исключающих возможные недоумения (возникшие, якобы, как было показано, у половцев) — «Токмо се суть ангели, от бога посланы помогать хрестьяном». Таким путем идейно-символический тезис повествования, пройдя через документально-историческую ткань рассказа и пережив свою образную «материализацию», вновь возвращался в качестве дидактического вывода к первоначальной назидательно-ритуальной форме. Благодаря такому методу современники отчетливо осознавали все исторически происходившее и литературно описанное в духе готовых провиденциально-символических представлений, они торжествовали, наблюдая подтверждение подобных представлений как бы в реальности, они любовались литературным воплощением этой реальности.

Расцвет в древнерусской литературе подобного рода «материализованной» символики, с ее прямолинейным дидактизмом и настойчивыми попытками объединения реальности и фантастики на исторической основе, был возможен только в условиях теснейшей идеологической близости писателей и читателей, их общей глубокой веры в провиденциальное значение явлений действительности, их

Нестанным стремлением раскрыть это значение, осознать его в привычных представлениях и художественных формах. Эстетическое наслаждение, сопровождавшее творческую работу писателя и восприятие ее результатов читателем, теснейшим образом было связано с познавательным процессом и проявлялось преимущественно в удовлетворении от раскрытия содержания изображаемого путем осознания литературно-«материализованного» символа.

Познание действительности (исторической и современной) как раскрытие ее символического смысла требовало от литературы двойного отношения к изображаемым явлениям. С одной стороны, должны были быть точно и наглядно описаны наиболее существенные реальные признаки каждого явления (обстоятельства битвы, или — убийства князя, или — сотворенного святым «чуда» и т. п.), а с другой стороны, обнаружено и разъяснено свойственное именно данному явлению и сказавшееся в описанных признаках внутреннее его значение, которое непосредственно зависело от характера интерпретации действительности. Различные жанры литературы в зависимости от своих практических задач по-разному реагировали на эти идеологические требования. В исторических описаниях (летописях, хрониках) преобладала фактологическо-познавательная основа при сохранении провиденциально-символического осмысливания изображаемого. В биографических описаниях (монашеские и княжеские жития) реальная картина событий отодвигалась на второй план символическими идеально-художественными схемами. В учительной литературе (сочинения Илариона, в особенности Кирилла Туровского и др.) такие схемы вообще господствовали над реальностью, которая, однако, продолжала учитываться писателями в форме наиболее актуальных для современности этических, патриотических, политических идей. Но во всех этих случаях «историчность» и «символичность» составляли взаимообусловленные и сосуществующие стороны познания и изображения действительности, хотя и проявлялись в различных идейных соотношениях и стилистических формах.

Наиболее талантливым древнерусским авторам нередко удавалось среди многих сторон описываемых ими явлений (реальных или воображаемых) выделить и запечатлеть в соответственных формах языка и стиля признаки этих явлений особенно для них важные, одновременно значительные в отношении идейном, познавательном и эстетическом. Возникавшие на этой основе образы, однотипные по своей общей идеально-литературной структуре, но по-разному пластически наглядные в том или ином конкретном выражении, приобретали высокое художественное значение. Они постепенно утрачивали для читателей позднейших эпох присущий им синтетический характер и начинали восприниматься главным образом с точки зрения эстетической оценки содержащихся в них правдивых или даже «реалистических» деталей повествования. Если эти детали вносились древним писателем из реального быта как его

собственны^е наблюдения, впечатления очевидцев или правдоподобные предположения, то они наиболее легко выступали на первый план из общей системы идейно-эстетических представлений древней литературы и служили материалом для читательского сближения ее отдельных признаков с отдельными же признаками литературы нового времени. Яркие образцы символико-исторической типизации исключительных ситуаций действительности (например, описание ослепления князя Василька Теребовльского — «казни» по византийскому образцу; изображение убийства князя Андрея Боголюбского в средневековых обстоятельствах дворцового заговора и др.) стали восприниматься по-новому и показались поэтому таким своеобразным литературным явлением, которое уже из глубины веков (минуя последующие стадии литературного процесса, например, классицизм, сентиментализм, романтизм) «предвешало» развитие русской реалистической литературы XIX в. В свете этих оценок эстетическая функция литературного творчества Киевской Руси, постепенно высвобождаясь из комплекса иных (и более важных для раннефеодального периода) ее функций, начинала занимать в читательском сознании все более самостоятельное или даже доминирующее положение. Усилия литературно-эстетической критики приблизили таким путем древнерусскую литературу к современности.

* * *

Литературные признаки «историчности» и «символичности» в литературе Киевской Руси в значительной степени были ориентированы на обслуживание актуальных проблем государственно-политической и религиозно-этической жизни эпохи и народности. Оригинальность этой литературы проявилась в том, что в мировом литературном процессе она оказалась неповторимым образцом гражданского и патриотического служения задачам прогрессивного развития своего раннефеодального государства и общества. Эта проблематика в большей или меньшей степени была свойственна разным средневековым литературам, в особенности в начальные периоды их развития. Но если в западноевропейских литературах она проявлялась симптоматически в отдельных жанрах (историография, феодальный эпос и др.), то в Киевской Руси она охватывала всю литературу в целом. Морально-учительный пафос, присущий литературам христианизируемых народов вообще, приобретал в литературе древнерусской публицистический характер, который основывался на общенародно-патриотической интерпретации византийско-болгарско-русской христианской дидактики¹⁰⁸. При этом публицистичность литературы Киевской Руси не погло-

¹⁰⁸ Ср. в типовом отношении близкие тенденции развития болгарской литературы: П. Д и н е к о в. Особенности на българската публицистика през IX—XII в.—«Славянска филология», т. V. София, 1963; ср. выступление В. Д. Кузьминой.— Там же, т. VIII, 1966, стр. 69.

щалась правительственной официозностью, как это было впоследствии в литературе Московского государства.

В отличие от литератур западноевропейских, публицистическая тенденция литературы Киевской Руси обладала не дифференцированной классово-антагонистической, а интегрированной национально-патриотической направленностью. Обобщенные патриотические идеи этой литературы вырастали на почве раннефеодального восточномонархического строя, при котором государство рассматривалось сначала как владение киевского великого князя — причем «блюсти» эту «отчину и дедину» обязаны были все князья — его родичи — в порядке вассального долга¹⁰⁹. Но в ближайшем своем развитии и литературном выражении эти классово ограниченные представления феодального патриотизма приобретали все большее общенародное значение.

Патриотическая гражданственность литературы опиралась на органически свойственные ей провиденциально-исторические представления. Это находило одновременно наиболее общее и жизненно-конкретное выражение в понятии «Русская земля», в котором сливались представления о государстве и народе в их прошлом и настоящем¹¹⁰. Литературой были созданы величественно неповторимый и лирически окрашенный образ — идеал всей «Русской земли» (летописи, «Слово о полку Игореве», «Слово о погибели Русская земли» и др.), колоритные образы ее заступников и врагов, символически обобщенные в различных жанрах (вплоть до религиозно-учительных «слов» Кирилла Туровского), изображения ее фауны и флоры. Были воспеты и прославлены историческими и легендарными примерами патриотические и христианские идеалы эпохи, образцы государственного правления, социального и частного быта («Поучение Владимира Мономаха), духовного поведения человека («Житие Феодосия Печерского» и др.).

Подобный идеологический и эстетический облик древнерусской литературы определялся общими условиями ее социального формирования и функционирования. Концентрация литературного творчества в высшей феодальной среде (княжеской и церковной) способствовала возникновению социально-своеборзной позиции выдающихся писателей. Тесный союз княжеской и церковной власти позволял ей подняться над всеми слоями общества, чтобы диктовать ему государственно-политические и религиозно-этические требования как бы с высоты задач общечеловеческих. Интересы власти (светской и церковной) в той единственno существ-

¹⁰⁹ Д. С. Лихачев. Некоторые вопросы идеологии феодалов в литературе XI—XIII веков.— ТОДРЛ, т. X, 1954.

¹¹⁰ См.: С. А. Богуславский. Русская земля в литературе Киевской Руси XI—XIII веков.— «Ученые записки Моск. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова», вып. 118, «Труды кафедры русской литературы», кн. 2. М., 1946; А. Н. Насонов. «Русская земля» и образование территории древнерусского государства. М., 1951.

вующей литературе, которая эту власть обслуживала, начинали трактоваться как требования общего блага. Отсюда, высоко вознося в своих сочинениях государственно-патриотические идеалы, писатели Киевской Руси либо восхваляли, либо осуждали деятельность тех или иных князей с позиций, как им казалось, национально-народной заботы о благе всего отечества. Следуя этим принципам и субъективно стремясь к укреплению феодального строя, древнерусские писатели в лучших своих произведениях оказывались объективно в большей мере обращенными к древнерусской народности в целом, чем к тому или иному сословному объединению, намечающейся корпорации илициальному властителю. При обсуждении крупных проблем (например, относящихся к организации сопротивления восточным нашествиям, к соблюдению единства княжеского рода и сохранению внутреннего мира, к осуществлению требований христианской этики в социально-политических отношениях и т. п.) эти писатели (летописцы, проповедники, эпические певцы) не могли встретить и не встречали какой-либо литературной оппозиции, так как сословного антагонизма в виде самостоятельного литературного явления (как, например, в бургерской литературе) в Киевской Руси не было. Что же касается фольклора народности, то он во многих случаях привлекался, писателями как якобы «исторический» материал, реже — как поэтический образец (в известной мере в «Слове о полку Игореве») тем охотнее, что фольклор воспевал не местно-феодальные, а общенародно-патриотические идеалы.

В такой идеологической обстановке крупный писатель (Иларион, Нестор, автор «Слова о полку Игореве» и др.), подчиняясь своему ближайшему сюзерену-владыке (князю, игумену) и блюдя его интересы, вместе с тем не замыкался идеально в узкосословных представлениях или политических интригах окружающей среды. Писатель начинал осознавать свой идеально-литературный долг как преданную службу всей «Земле Русской» и «вере христианской». Так формировались первые средневековые признаки народности русской литературы. На этой идеологической основе созревали и яркие национально-патриотические идеи древнерусской литературы, и ее непримиримая оппозиционность по отношению к внутриклассовым политическим противоречиям феодального общества. Уже в древнерусской литературе начал формироваться тип писателя как учителя жизни и морального судьи социально-политических явлений действительности, а литература оригинальная (в некотором отличии от переводной) стала рассматриваться преимущественно как дело общественно-воспитательное, а не развлекательно-бытовое.

Духовный пафос литературы Киевской Руси стимулировал быстрый процесс ее развития и раннее совершенство достигнутых образцов. Именно те памятники этой литературы сохраняют значение шедевров мирового средневековья («Повесть временных лет»,

«Слово о полку Игореве»), которые отличаются наибольшей гражданско-публицистической тенденциозностью, национально-патриотической устремленностью и литературно-фольклорной позитивностью.

Воспитанная на этих идеологических традициях, литературная культура Киевской Руси в пределах своих интересов и потребностей почти сразу достигла высочайшего уровня, но развитие и распространение литературы в ширь (многообразие жанровое и тематическое, охват дифференцированных читательских кругов), т. е., так сказать, литературная цивилизация, оставалась весьма ограниченной.

В то время как в западноевропейских литературах шедевры творчества оказывались передко подготовленными длительной и широко распространившейся традицией развития сюжета (например, «Песнь о Нibelунгах»), в литературе Киевской Руси законченно-образцовые произведения появлялись большей частью как единичные памятники в начале развития соответствующего жанра («Слово о законе и благодати», «Повесть временных лет», «Хождение» Даниила). Такое своеобразное литературное явление, напоминающее в некоторой мере развитие французского эпоса с «Песнью о Роланде» во главе как старейшим и лучшим памятником среди многочисленных «песен о подвигах», обусловливалось, по-видимому, ранним созреванием феодальной общественной идеологии, проявившимся сильнее всего в осознании патриотических, политических и этических проблем. В Киевской Руси этот идеологический процесс повлиял не только на литературный отбор социальных идей и тем, но в известной мере — и на образование жанров и стилей, способствуя в каждом случае быстрому появлению зрелых, но немногочисленных, а иногда и одиноких, единственных в своем роде произведений («Слово о полку Игореве», «Поучение» Владимира Мономаха, «Моление» Даниила Заточника).

Итак, в литературе Киевской Руси очень рано наметилось и с течением времени усиливалось сближение двух ведущих тем и двух аспектов отношения к действительности: принесенной вместе с византийско-болгарской книжностью религиозно-учительной темы и возникшей на местной почве темы национально-патриотической. Стимулом для объединения этих тем первоначально было стремление писателей воздействовать своими произведениями на формирование общественно-религиозного самосознания в интересах складывающегося из разных восточнославянских языческих племен феодально-христианского государства. В последующем эта же тематика получила новое развитие в условиях борьбы общественной мысли (воспитанной на традиционных идеалах государственно-национального единства) с новыми явлениями феодального распада государства.

Высокая гражданственная и патриотическая патетика древнерусской литературы, так же как и ее социально-воспитательные

устремления, требовала прочной опоры на историческую тематику, на теснейшие связи «символики» с «историей», а это в свою очередь должно было определить качественное своеобразие ее метода.

Средневековый символизм как метод раннефеодальных европейских литератур проявлялся в каждой из них по-своему, и определение его различных национально-исторических качеств требует специальных изучений. Тем не менее на основании изложенного можно сделать предположение об основных признаках этого метода, определяющих его специфику в литературе Киевской Руси.

В христианских раннефеодальных странах литературный символический метод был связан со своеобразным средневековым историзмом, основанным на провиденциальных представлениях об исторической и общественной жизни применительно к прошлому, настоящему и будущему. Историософские воззрения были также необходимы символическому мышлению для понимания окружающего мира, как была необходима тщательно разработанная ритуальная обстановка для совершения церковного или бытового обряда (христианского или языческого), как нужна была постоянная и строго определенная форма молитвы или заговора.

Подобная историософско-ритуальная система воззрений на историю человечества и на человека оказалась актуальной на ранних стадиях формирования европейских феодальных государств, когда эти варварские новообразования должны были завоевать оружием и обосновать идеологически свое место в мировой системе народов (осмыслившейся по библейскому образцу), когда они стремились утвердить мнимую (по казавшейся несомненной) древность своего происхождения и громкую славу своих далеких предков. Литературное выражение средневекового историзма в каждом случае у разных народов подчинялось ведущей проблематике данной литературы, свойственным ей представлениям о соотношениях общества и человека.

Молодое древнерусское общество испытывало живейший интерес к своей истории как к надежному средству идеологического самоутверждения, которое выступало в формах провиденциально-символических толкований прошлого и настоящего¹¹¹. В общественном сознании история в принципе не отличалась от современности, а религия — от истории. События библейские, раннехристианские, антично-языческие и славянско-языческие казались столь же реальными и поучительно-актуальными, как и события недавние. Политическая современность также толковалась в категориях религиозно-историософской символики. Проблематика, содержание и функция господствовавших в литературе Киевской Руси как светских, так и духовных жанров (в таких образцах,

¹¹¹ См.: И. П. Еремин. «Повесть временных лет». Проблемы ее историко-литературного изучения. Изд-во ЛГУ, 1946; он же. Литература древней Руси (этюды и характеристики). [Отв. редактор Д. С. Лихачев]. М.—Л., 1966.

как «Слово о законе и благодати», «Сказание о Борисе и Глебе», «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве») были таковы, что именно в них средневековая символика оказалась непосредственно связанной с вопросами национально-патриотического осмыслиения истории и государственно-политического понимания современности. Этому способствовали идеино-тематическая синтетичность, социальная однородность и общественно-практическая направленность данной литературы.

Историческая ориентация символического метода обострила внимание писателей, помимо отечественной истории, к истории человечества вообще, к отысканию в ней почетного места для Руси, повысила их интерес к переводным и оригинальным историческим сюжетам, к образам иноземных и русских исторических деятелей как эпох минувших, так и современности (с одной стороны, таких, например, всемирно известных и уже почти легендарных героев, как Александр Македонский, а с другой, таких прославленных строителей и защитников государства, как Олег Вещий, Владимир Святой, Владимир Мономах, позже — Александр Невский и др.).

Таким образом, «историзм пронизывал почти всю литературу Киевской Руси; он проникал даже в такие ее формы, которые были приспособлены для выражения церковно-религиозного мировоззрения, например в поучения»¹¹², в агиографию, в монастырскую новеллистику, не говоря уже о жанрах собственно исторических (летописи, исторические и «воинские» повести).

Наиболее важной спецификой проявления средневекового историзма в литературе Киевской Руси было то, что в ней он насыщался по преимуществу (и в отличие от исторических представлений ряда западноевропейских литератур) интересами гражданскими. Основное содержание таких исторических интересов данной литературы составляло все общественно значимое, все «общее», а не «индивидуальное». При этом всякая историческая (или псевдоисторическая) легенда или фантастика легко входила в литературу и осваивалась в ней как действительность¹¹³, если она имела идейно существенное обобщенное значение.

¹¹² А. С. Орлов. Общая характеристика (глава в кн.: «История русской литературы», т. I. М.—Л., 1941, стр. 211); ср.: «Возникновение на Руси летописания и последующее его широкое развитие свидетельствует об усиленном интересе русского человека к своему историческому прошлому, о его стремлении осмыслить настоящее путем сопоставления с минувшим— черта, характерная для русской культуры не только старого времени» (Н. К. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы, стр. 45, ср. стр. 54).

¹¹³ Ср.: Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве» (историко-литературный очерк).— «Слово о полку Игореве». Литературные памятники. М.—Л., 1950 стр. 239—240; В. П. Адрианова-Перетц. Основные задачи изучения древнерусской литературы в исследованиях 1917—1947 гг.— ТОДРЛ, т. VI, 1948, стр. 13.

Своеобразие художественного метода литературы Киевской Руси (как в известной мере сходных с нею, но идейно-тематически еще более однолинейных, литератур болгарской и чешской) открывало возможности для создания в ней на основе таких историософских взглядов колоритных по своей эстетической цельности, величественных и символизированных образов исторических лиц — князей, княгинь, князей церкви, воинов-героев, монахов-аскетов и др.

Вместе с тем своеобразие художественного метода этой литературы не могло не ограничить возможности ее развития в других направлениях, прежде всего в сторону попыток разработки иных принципов и приемов художественной типизации. Если принципы символико-исторического отражения действительности способствовали концентрации внимания писателей на субъективно всегда правдивом, а объективно всегда тенденциозном изображении исторических событий и лиц, на истолковании глубоких и важных идеологических проблем, то те же принципы сужали их литературно-«беллетристические» интересы, уменьшали возможности обращения к «личной теме» и создания литературно-художественного вымысла в собственном смысле.

В средневековых литературах западноевропейских стран фантастика рано начала обособляться от религиозной этики и средневековой историчности. Она стала приобретать характер литературной фантазии, а затем и самостоятельного художественного вымысла. Эстетика этих литератур развивалась от символической «историчности» к схематической «реалистичности» путем создания вымышленных абстрактно-типовых героев и окружающих их характерных обстоятельств сообразно потребностям той или иной сословно-корпоративной среды и согласно идейной направленности тех или иных жанров (например, куртуазный эпос, животный эпос, фабль и др.). Произведения эти не только были вымышленными, но и стали считаться таковыми.

Для литературы древнерусской, как и для литератур болгарской и чешской, подобный процесс творческого развития в течение длительного периода не был характерным. Особенность художественного вымысла в литературе Киевской Руси состояла в том, что этот вымысел не столько возникал в данной литературе в процессе ее создания, сколько вносился в нее из общественной идеологии в виде отстоявшихся уже (в мольве) сюжетов и символов языческих фольклорных преданий или книжных и устных христианских легенд, использовавшихся для осмыслиения и изображения исторического прошлого или настоящего. Произведения древнерусской литературы были насыщены такого рода вымыслом, но они не считались вымышленными.

Если можно было бы взглянуть на древнерусскую литературу глазами самих ее создателей и их современников, то скорее всего оказалось бы, что в ней не было вообще ни литературной фантазии,

ий художественного вымысла. Они отсутствовали в литературе, как должно было казаться читателям того времени, именно потому, что эта литература читалась и почиталась не как собрание занимательных «историй» (средневековая «беллетристика»), а как сама историческая правда, символически познанная.

Совмещение и отождествление истории и фантастики способствовало органическому соединению в литературе Киевской Руси исторических интересов и символических толкований. Определяя художественный метод литературы Киевской Руси в общей форме как явление и типологически-средневековое, и национально-оригинальное, представляющее собой своеобразное синтетическое единство принципов познания и изображения, мы назовем его методом символического историзма.

Н. И. Балашов

**СИСТЕМА ИСПАНСКО-СЛАВЯНСКИХ СВЯЗЕЙ XVII в.
И ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Памяти А. И. Стендера-Петерсена

В данной работе внимание сосредоточено не столько на живом интересе испанских писателей XVII в. к славянскому миру, сколько на характере — серьезности и содержательности — этого интереса; не столько на том факте, что Сервантес, Лопе, Гонгора, Кеведо, Мира де Амескуа, Суáрес де Мендоса и Фигероа, Бельмонте, Рохас, Кальдерон, Коэльо, Морето, Мартíнес, Франсиско де Вильегас, т. н. Антонио Альварес де Толедо обращались к жизни славянских стран, сколько на причинах и закономерностях такого обращения.

Бывают случаи, когда специфические методы сравнительного литературоведения могут помочь найти некоторые новые аспекты истории литературы, трудно поддающиеся выявлению при фронтальном изучении. Представляется, что именно в такого рода исследованиях, а не просто в необходимом описании фактов литературных связей, заключено ядро сравнительного литературоведения как особой науки, в конечном итоге могущей дать синтетическую характеристику мирового литературного процесса.

При резко выраженному своеобразии, при отчетливой «сугеничности» испанской культуры XVI—XVII в., ее деятели обращались к мировым (в частности, к славянским) проблемам, причем не только в связи с собственно практическими задачами мировой испанской державы, ее внешней политики, торговли. К иноземной проблематике обращались также во имя политического и социального протеста, чтобы свободнее, на трудно доступном контролю цензуры материале критиковать современность, представляя на сцене идеальные характеры и свои потаенные раздумья об общественных переворотах, о grande revolución («El gran duque de Moscúvia», II, 24) или даже некоторые эскизы социальной утопии¹.

¹ Эти вопросы мы рассматривали в цикле статей об испанской драме на славянские темы, написанных в период между V и VI Международными

Обращение к иноземному и иноконфессиональному (в данном случае — православному) миру отвечало ренессансному универсализму испанских гуманистов. Хотя они были в большинстве случаев верующими католиками, их вере, имевшей философский характер, и свободным убеждениям претил давящий контраформационный догматизм, который исключал свободу совести², павязывал регламентированные до мелочей истины в последней инстанции, стремился поработить, если не извести, искусство. Изучая различные явления испанской драмы Ренессанса — Барокко, в том числе ее обращение к славянской и иноконфессиональной тематике, нельзя упускать из виду, что все столетие расцвета, начиная с 1580-х годов, поэты, постановщики, актеры — вся драма отбивалась от невыносимейшей регламентации и многоярусных цензурных утеснений, беспрерывно, из года в год, подвергалась критике-травле, исходившей от правящих церковных и светских кругов, готовых изничтожить кого угодно, даже Лопе и Кальдерона³. Трижды за век Лопе и Кальдерона — в 1598, 1646 и 1665 гг. — короли Филипп II, Филипп IV и регентша Анна-Мария полностью запрещали театр (Анна-Мария и Карлос II сделали попытку удушить его еще раз в 1672 г.), и каждый раз народное движение, которое раскалывало все испанское общество вплоть до грандов Совета Кастилии и до высшего духовенства, сметало запрет. Людям Филиппа II, когда они на смертном одре подводили итог «своей» эпохи, невозможность сломить театр

съездами славистов. Данный доклад частично подводит итоги этим статьям См.: Н. И. Б а л а ш о в. Ренессансная проблематика испанской драмы XVII в на восточнославянские темы. — «Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963)». М., 1963, стр. 89—123 (далее: «Ренессансная проблематика»), стр. 96—99, 103, 115, 119—123. Часть работы, посвященная Лопе, сокращенно воспроизведена в тексте: N. I. B a l a s c h o w. Lope de Vega und das slawische Thema in spanischen Drama des 17. Jahrhunderts. — «Beiträge zur romanischen Philologie», 1965, Bd. IV, H. 1, S. 16—33; он же. Рукописи испанских драм о Руси и гуманистические традиции литературы Испании. — «Известия АН СССР. Сер. лит-ры и яз.», 1964, т. XXIII, № 1, стр. 18—35 (далее: «Рукописи испанских драм»), стр. 18—19, 22—24, 25—27, 32—35; он же. Пушкин и испанская драма XVII в. на славянские темы. — «Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию акад. М. П. Алексеева». М.—Л., 1961, стр. 27—38 (далее: «Пушкин и испанская драма»), стр. 29, 31—32, 34, 37; он же. Новые аспекты испанской драмы позднего Возрождения. — «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы». М., 1967, стр. 383—385, 414—415. См. также примечание 2.

² Н. И. Б а л а ш о в. Сервантес и современная наука на Западе. — «Известия АН СССР, сер. лит-ры и яз.», 1966, т. XXV, № 6, стр. 469—480 (далее: «Сервантес и современная наука»), стр. 478—480; он же. Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс—Барокко в испанской литературе. — Там же, 1967, т. XXVI, № 3, стр. 227—240 (далее: «Славянская тематика у Кальдерона»), *passim*.

³ Материалы такого рода наиболее полно представлены в книге: E. C o t a r e l o y M o g i. *Bibliografía de las controversias sobre el licitud del teatro en España*. Madrid, 1904 (далее: Bibl.).

казалась большим несчастьем, чем отпадение Нидерландов и победы протестантизма (с таким стенанием кончал свои дни духовник Филиппа II дон Диего де Йепес) ⁴.

Искусство и особенно драма (театр) стало полюсом антиконтрреформационной идеологии Испании конца XVI и XVII столетия, а идеологическая борьба вокруг вопроса жизни или смерти искусства приняла размах, какого она не знала со времен столкновения античного язычества с христианством.

Испанская драма золотого века должна рассматриваться в свете этого грандиозного идеологического столкновения. В ее общей истории обращение к славянскому иноконфессиональному миру — важный момент. Изучение подобного, будто «частного» момента может помочь уяснению динамики целого, а сравнительное литературоведение сослужит службу общему литературоведению.

Разыскания последнего времени, начиная с работ М. П. Алексеева ⁵, устраняют прежние представления об «экзотичности» славянской темы ⁶ у испанских писателей XVII в. Русь, во всяком случае тогда, когда события ее истории составляли фабулу произведения, отнюдь не была просто фантастическим краем, лежавшим вне представлений испанцев. Подобно тому как античные трагедии Шекспира, несмотря на их насквозь английскую злободневность, включают комплекс специфических проблем, связанных с античностью (республиканство, осуждение отчуждающей силы денег, защита полнокровной личности от утеснения, которое готовили ей абсолютизм и сухая бесчеловечность «великих» уродцев типа Октавиана Августа), так испанские произведения о Руси предполагают известный (конечно, не столь строго определенный, как античный) комплекс проблем.

Испанские произведения XVII в. о Руси образуют систему, и каждый, кто брался писать на славянский сюжет, считался с произведением своих предшественников на этом пути; он, если такая формулировка подходит к поэтам Ренессанса и Барокко,

⁴ См.: Е. Сотагело, Bibl., p. 583.

⁵ М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме.— «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сб. статей. Л., 1936; М. П. Алексеев. Этюды по истории испано-русских отношений.— «Культура Испании». М., 1940; М. П. Алексеев. Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. Л., 1964 (Далее: «Очерки»).

⁶ Под «славянской» темой в данной пьесе, как правило, условно понимается прежде всего восточнославянская и иноконфессиональная (касающаяся православных восточнославянских народов — русских, украинцев, белорусов) тема в ее исторически обусловленном для XVII в. сплетении с польской темой. Не затрагивается, собственно, польская проблематика вне этой связи, а тем более смыкавшаяся для испанцев с имперской чешская проблематика, не говоря уж о мало изученном вопросе о южных славянах и других балканских народах в испанской драме. Даже применительно к восточнославянско-польским темам в испанской литературе XVII в. речь может идти лишь об относительной полноте.

«изучал» эти произведения, развивая определенный круг концепций. Предельно разителен пример драмы Кальдерона «Жизнь есть сон». Несмотря на ее абстрактно-философский характер, порывистость барочной фантастики поэта, несмотря на странную перестановку Руси и Польши⁷, драма в конфессиональном и историческом аспектах по-своему продолжает идеиные искания лопевских «Новых деяний Великого князя Московского». Мало того, нодобно тому как первый поэт сполна отверг контреформационный пафос антиренессансного источника своей драмы, так же поступил и второй по отношению к ближайшему источнику своей, в котором гуманистические взгляды были скованы давлением казенных идеологических штампов. В формальном смысле Кальдерон непосредственно продолжил «Московскую повесть» Энрике Суареса де Мендоса и Фигероа, буквально выполнив за автора его обещание «описать жизнь» сына князя Московского Евсторгия и его жены Клорилены, если «жизнь его будет столь же удивительна, как жизнь его родителей»⁸. (Напомним, что Кальдероновы Басилио и Сехисмундо — сын и внук Евсторгия.) Однако в идейном отношении Кальдерон так же решительно отстранился от непоследовательности Суареса де Мендосы, как Лопе от Поссевино и Москеры. Кальдерон закрыл глаза на многократные напоминания Суареса де Мендосы, будто русские «схизматики» (*cismaticos* — р. 13а и ниже) и даже «еретики» (Клориlena говорит: *mi madre... era herege, y mi padre la reduxo a creer lo que cree... la santa Iglesia Católica Romana...* р. 123—123а). Точь-в-точь как Лопе, Кальдерон снял проблему вражды католицизма и православия. Поэт не употребляет в драме «Жизнь есть сон» ни понятия «схизматики», ни тем более — «ересь», давно утратившего свой высокий смысл (*αἵρεσις* — свобода выбора убеждений), и бывшего в официальной Испании худшим клеймом и путеводствием на костер.

Сопоставление таких фактов, как переходжение имен из одного «славянского» произведения в другое и охват Кальдероном важнейших «литературных источников» по Московии (драма Лопе 1606 г., издана в 1617 г., и повесть Суареса де Мендосы 1629 г.), с фактами идеино-тематической преемственности и, что еще удивительнее, параллелизма в идейной обработке источников, объединяющих в общем совершенно различные и написанные с интервалом почти в 30 лет драмы, подтверждает, что «славянские» произведения испанских писателей XVII в. образуют определенную систему.

⁷ Подробно об этом см.: «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 231—233.

⁸ *Enrique Suárez de Mendoza y Fígero a. Eustorgio y Clorilene, historia moscovica. Madrid, por Juan Gonçalez, 1629* (Далее: «Historia moscovica»; при ссылках на левые (непагинированные) страницы мы прибавляем к номеру стр. букву «а»), р. 152 а.

Этой системе свойственны известные, присущие ей закономерности. У произведений, входящих в нее, в том числе, помимо названных, у «Преследуемого государя» Бельмонте, Морето и Мартинеса (1650) и у позднейшего анонимного «Русского двойника»⁹ есть ряд общих черт. Не останавливаясь на сюжетном сходстве, о котором было сказано в статье о Кальдероне¹⁰, можно выделить пять моментов единства:

1. Всем этим произведениям свойственно отрицание контрреформационной нетерпимости и скрытая, но решительная полемика с ней;

2. Польско-руssкие отношения начала XVII в. изображаются как братство и бескорыстная взаимопомощь;

3. В центре обычно стоит воспитание принца ренессансного типа в процессе активного участия в народной жизни либо, по крайней мере, путем приобщения к злоключениям и страданиям (*trabajos*) угнетенного состояния;

4. Для победы справедливости нужно народное восстание (*grande revolución*, согласно Лопе де Вега), и Русь смутного времени (у Кальдерона вместо Руси — Польша, и наоборот) представляется страной, где такая возможность с той или иной степенью правдоподобия может быть реализована;

5. Негативные данные о Руси (произвол царей, экономическая и культурная отсталость) отмечается, и Русь выступает как идеальное, в сравнении с Испанией, централизованное государство, а образ ее правителя-гуманиста, наподобие принца Гарри у Шекспира, противостоит унылым Габсбургам. Домысел все время переплетается с своеобразно преобразованной реальной информацией, и в результате испанская литература XVII в. о Московии улавливает тенденции русского исторического развития и неожиданно как бы предугадывает некоторые черты Петровской Руси.

История славянской темы в общем развитии испанской литературы, и прежде всего драмы, прочерчивается настолько четко, что ее можно представить графически.

Первая испанская восточнославянская драма — «Новые действия Великого князя Московского» Лопе де Вега была создана, как это показывает анализ рукописи¹¹, в 1606 г. в период высшего подъема испанского Ренессанса, год спустя после первой части «Дон Кихота». Драма опиралась на подробный фактический материал, содержащийся в испанском переводе книги Антонио Поссевино (*Relación de la señalada y como milagrosa conquista del paterno imperio conseguida del ... príncipe Juan Demetrio... traduzido por Juan Mosquera... Valladolid, 1606*)¹². Использовав

⁹ По вопросу о датировке драмы см.: «Рукописи испанских драм», стр. 28—29.

¹⁰ «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 233

¹¹ См.: «Рукописи испанских драм», стр. 20

¹² См.: «Ренессансная проблематика», стр. 94—95.

факты, Лопе, исходя из ренессансного универсализма и идей свободы совести, игнорировал контреформационный пафос своего источника и снял полностью проблему католицизации восточнославянских земель, с которой был связан весь интерес иезуитских публицистов к Димитрию¹³. У Лопе нет ни недоброжелательства к русским, ни упоминания об их православии (как и о католицизме поляков), и единственный персонаж драмы, который взывает к папе, заверяя его, будто он «католический государь», это злодей-узурпатор Борис Одуно. Сняв мотив религиозной розни, Лопе положил начало изображению в испанской литературе русско-польских отношений XVII в. как братской дружбы и взаимопомощи.

Чем более злободневно контреформационным казался с формальной точки зрения сюжет о воцарении Димитрия, тем большей была внутренняя раскованность драмы, образно и с размахом утверждавшей свободу совести, вопрос о которой осторожно, но радикально был незадолго до того (1604) поставлен Лопе в романе «Паломник в своем собственном отечестве»¹⁴.

Взглянув на судьбы Руси «изнутри», т. е. как бы с точки зрения интересов ее народа и без оглядки на контреформационную политику по отношению к ней, Лопе поставил в драме проблему народного восстания и идеального правителя и даже вопрос об установлении справедливости посредством *grande revolución*.

Строго придерживаясь исходных исторических данных и создав поражающие по сию пору своей проникновенностью (а иногда даже близостью к пушкинскому видению) образы русских исторических деятелей¹⁵, Лопе в то же время построил далекую от эмпирической действительности начала XVII в. и в чем-то отдаленно предугадавшую время Петра реконструкцию русской общественной жизни как некоего образца, зерцала ренессансных идеалов, противопоставленного трагически косневшей в варварстве монархии Габсбургов в Испании.

При этом Лопе создал свой образ Димитрия, далекий от родственных друг другу концепций контреформационных пропагандистов и Борисовых агентов, где Димитрий выступал (с плюсом или минусом) как «набожный приемыш иезуитов»; образ, в принципе родственный народным мечтам о мужицком царе, создавшим почву для самозванства.

Дух далекой Смуты подсказал Лопе мысль изобразить Димитрия не просто царем «по праву» (он в драме сын Федора Иоан-

¹³ «Ренессансная проблематика», стр. 95—99.

¹⁴ Нам приходилось полемизировать по этому поводу с Г. Гатцфельдом — (H. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1964, p. 404) и с Рамиресом-Араухо (A. Ramírez-Araujo. El morisco Ricote y la libertad de conciencia. Hispanic Review, t. 24, N 4 [Oct. 1956], p. 285). См.: «Сервантес и современная наука», стр. 479—480.

¹⁵ См.: «Ренессансная проблематика», стр. 100—101; «Пушкин и испанская драма», стр. 30—31.

новича), но «царем-оборванцем» (*reto emperador*, II, 26), познавшим народное горе и труд и приходящим к власти, «побывав монахом, жнецом и подручным на кухне» (II, 17)¹⁶. Его путь на царство сопровождается характерной для ставленников Смуты ломкой политических устоев. Для победы Димитрию необходима «*grande revolución*».

Потенциальное «взаимопонимание» Испании и Руси, запечатленное Лопе, возможность констатации общих для той и другой страны бед и построения общих (в самом широком смысле) идеалов крылись в элементах типологического родства истории обеих стран: образовавшееся в ходе многовековой борьбы с иноземным игом деспотическое государство было к началу XVII в. мало способно к выполнению объединяющей и цивилизующей функции абсолютизма.

Лопе до того «восточнославянился» в своей драме, что не только освоил идеи собственно русской истории, но вывел себя в роли белорусского крестьянина Белардо и, следуя в данном отношении Хуану Москере, употребил соответствующий украинскому произношению с подударным «і» эквивалент наименования Запоріжжя (*Zazuriso*, III, 20) вместо употреблявшейся Поссевино под польским или русским влиянием формы с подударным «о» (*Zazurosso*)¹⁷.

Взгляд «изнутри» на интересы восточнославянских народов Лопе сочетал с общеренессансным принципиальным подходом: он изобразил в своей драме становление национально-абсолютистского государства на Руси — в наиболее приемлемой для народа форме, наподобие державы Грангуэзе — Гаргантюа, или в Англии шекспировского принца Гарри. Мотив польского вторжения полностью отпал: Польша в гуманистической интерпретации Лопе и его преемников оказывает бескорыстную дружескую помощь Руси и Димитрию против преступного узурпатора и угнетателя Бориса.

Авторитет «Новых деяний» в освещении славянских дел был настолько велик, а может быть, и идея дружбы иноконфессиональных народов была столь внутренне притягательна для передовых умов Испании, что в течение всего XVII в., несмотря на множество известий о польско-русских конфликтах, несмотря на поддержку папством и испанским правительством Польши в войнах против Руси, редкий писатель, например юный Коэльо¹⁸,

¹⁶ Анализ рукописи драмы (*Biblioteca Nacional, Madrid, MS 16679*, л. 24, 20) показывает трудности в освоении современниками этих передовых идей Лопе. См.: «Рукописи испанских драм», стр. 25.

¹⁷ ...i Cosacchi... si partirono per ritornare a Zazurosso (*Relatione della segnalata e come miracolosa conquista del paterno imperio del serenissimo giovine Demetrio...* raccolta per Barezzo Baretti, Venetia, 1605, p. 11). См.: «Ренессансная проблематика», стр. 111.

¹⁸ Речь идет о принадлежащем Антонию Коэльо первом акте написанной им в 1634 г. совместно с Кальдероном драмы «Заблуждения природы и дары судь-

упоминал об этих войнах, а большинство от Сервантеса до Кальдерона придерживались идиллического лопевского воззрения на межславянский мир.

Таким образом, рассмотрение испанской литературы в сравнительном плане, в данном случае — в плане славянских связей и интересов, обнаруживает внутренне, обычно скрытые от исследователей чаяния писателей Возрождения и Барокко: противоречившая всем установкам испанского государства и церкви идея дружбы иноконфессиональных народов должна была быть очень близка испанским писателям, если они вслед за Лопе лелеяли ее, вопреки прагматической правде века.

Силою вещей и под воздействием гуманистической концепции Лопе Руслан все больше занимала испанцев XVII в. и чуть ли не входила в моду. Даже мимоходом Руслан все чаще упоминают как край грандиозных масштабов. В 1612 г. взыскательный в отборе образов и эпитетов Гонгора в поэме «Полифем» вкладывает в уста киклопа похвальбу, что более могучего супруга Феб не укажет Галатеи на всем пространстве «от медлительной Волги до палимого Инда» — *«del perezoso Volga al Indo adusto»* (LI, 408). По контексту, в противопоставлении «палимому Инду», Волга может символизировать северные края — т. е. быть «медлительной ото льдов»¹⁹. Естественно предположить воздействие лопевского образа «ледовитого Борисфена» (*el Boristenes helado*, III, 6). У Лопе этот образ вполне реален — достаточно сравнить: «Так было над Невою льдистой...» («Евгений Онегин», X, 16), но у Гонгоры в данном случае Аполлон и Полифем изъясняются «по-русски» правильнее, нежели у Лопе Димитрий, называвший Днепр старым греческим наименованием Борисфен. Образ «медлительной Волги» вместе с тем обобщает реальные сведения о тихих реках равнинных просторов России и столь же точен для курдовского поэта, как для Пушкина — «Шумит, // Бежит, // Гладалквиш...»

Год спустя Мира де Амескуа, который, хотя и не во всех случаях поднимался над конфессиональной рознью²⁰, но испытывал сильное влияние Лопе, вводит Москвию в круг величайших чудес света. В знаменитой драме «Раб дьявола» (*El esclavo del demonio*, Madrid, 1613) испанский Примефистоффель, дьявол, еще сохранивший ангельское имя Анхелио, искушает брата Хиля. Анхелио предлагает Хилю подивиться «величием Парижа», «могуществом Венеции», «драмами в общественных театрах Испании» и «стенами Московии» (*De Moscovia las murallas*, III, 2576). Какие же фортификации могли так поразить уроженцев «кактуса Европы», «где,— говоря словами Волошина,— в утаенных портах

бы» (*Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*). См.: «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 228.

¹⁹ См.: Dámaso Alonso. Góngora y el «Polifemo», t. II. M., 1961, p. 251—254.

²⁰ Мы писали об этом в статье «Сервантес и современная наука», стр. 478.

Средиземья, // На берегах атлантических рек // Нагромоздили арийские расы // Улья осиных разбойничих гнезд? За отдельным упоминанием Московии у Миры де Амескуа, как и у Гонгоры, стоит довольно точная реминисценция данных русской истории. «Стены Московии», это, видимо, чудом возведенные за четыре года к 1600 г. Федором Конем 38-башенные стены Смоленска: «делаши же его (град Смоленск), — говорит летопись, — всеми городами Московского государства». Смоленская крепость даже в устах непоэтичного Годунова была «красотой неизлаголенной» и «ожерельем всея Руссии»²¹. В 1609—1611 гг. крепость прославилась на всю Европу, сковав, несмотря на крайне неблагоприятные условия, на два года целую армию Сигизмунда. Смоленск (Esmolenco) был хорошо известен испанцам. В «Московской повести» Суареса де Мендосы это, после Москвы, наиболее часто упоминаемый город²². В Эсмоленко селятся иностранцы, ищащие убежища в России, там поселяется и женится Маурисио, отец главной героини повести — Клорилены. Известен автору также небольшой город Смоленщины — Рославль (Rosalbia, р. 75а).

Среди испанских произведений о Руси должна быть упомянута относящаяся к более позднему времени небольшая новелла Кеведо «Великий князь Московский и подати» из книги «Час воздаяния...» (*La Hora de todos...*, 1636), описанная и переведенная Б. А. Кржевским в 1947 г.²³ Хотя, как считает Б. А. Кржевский, в «новелле полностью отсутствует местный колорит», он же заметил: «нельзя пройти равнодушно мимо того факта, что один из крупнейших и передовых писателей Европы XVII столетия, пожелавший нарисовать живой образ народной демократии, борющейся против привилегий и злоупотреблений дворянства, вспомнил как раз о России и сознательно остановился на русской теме»²⁴. Б. А. Кржевский среди причин, обусловивших такого рода обращение Кеведо (и раньше Лопе) к Руси, называет впечатления от подвига народа в Смутное время²⁵.

Рассказ Кеведо, несмотря на заданную философскую абстрактность, свидетельствует о знании некоторых новых совершенно конкретных фактов русской истории (набеги турок и крымских татар как одна из важнейших причин разорения Великого князя Московского). Но в целом рассказ типологически повторяет и развивает удивительно устойчивую в Испании лопевскую концепцию Руси: будто это страна, где государи вступают в непосредственный контакт с народом. Во исполнение совета выбранного

²¹ См.: Н. [Д]. Б е л о г о р ц е в. Зодчий Федор Конь. Смоленск, 1949, стр. 27—38.

²² Historia moscovica, р. 13а, 34, 56, 81, 82, 111, 143, 145

²³ «Франсиско Кеведо о Московской Руси XVII века». См.: Б. А. Кржевский. Статьи о зарубежной литературе. М.—Л., 1960, стр. 277—300. См. также: М. П. Алексеев. Очерки, стр. 14—15.

²⁴ Б. А. Кржевский. Указ. соч., стр. 298.

²⁵ Там же, стр. 299.

народом ходатая, Великий князь Московский у Кеведо соглашается на своего рода *grande revolución* — на этот раз в податной системе. Наряду с этой концепцией Руси как гуманистического национального государства Кеведо, хотя бы пассивно, но воспринял от Лопе идею польско-русского единства и, упоминая войны с турками, не обмолвился о поляках. Интересно, что в написанной в те же годы и изданной в 1640 г. драме Фр. Рохаса Соррильи на польский сюжет «Королю нельзя быть отцом» (*No hay ser padre siendo rey*) также говорится только о том, чтобы «разбить полки надменного султана // И крымцев отразить...» (пер. А. А. Жандра), и ни слова о войнах с Русью²⁸.

Наиболее существенным в обращении испанцев к славянской (а также североевропейской) тематике в первые годы после создания «Новых деяний» Лопе было органическое включение этой тематики в «Персилеса и Сихисмунду». Здесь важно и то, что к этой теме обратился великий Сервантес в произведении такого идейного масштаба, и то, что Сервантес в присущем его гению духе создал произведение, в идейном плане типологически родственное «Новым деяниям». Если принимать во внимание одни лишь общие идейные аспекты, то можно установить некоторый исторический параллелизм между «Новыми деяниями» и «Персилесом и Сихисмундой», а также известное соответствие тех ролей, которые произведения играют в творчестве Лопе и Сервантеса. Таким образом, сравнительно-литературоведческий аспект — а именно изучение славистических интересов — позволяет пролить свет на историю приближения позиций Сервантеса к Лопе в период от создания первой части «Дон Кихота» до «Персилеса» и второй части.

Кроме того, под прямым влиянием «Персилеса», введшего славянскую тему в испанскую художественную прозу, была создана московская повесть «Эвсторхио и Клориlena». Поэтому когда Кальдерон в драме «Жизнь есть сон» в отношении и славянского фона, и некоторых общих идей синтезировал воздействие «Великого князя Московского» и «Московской повести», он, в известном смысле, синтезировал традиции Лопе и Сервантеса. И пусть этот аспект для драмы «Жизнь есть сон» в целом имеет ограниченное значение, факт, что Кальдерон в каком-то аспекте синтезировал Лопе и Сервантеса, все равно значителен для истории литературы.

Рассмотрение «Персилеса» можно начать с вопроса о единстве славянских народов и широте их влияния. Хотя круг несредиземноморских земель, охваченный в романе, полуфантастичен, не совпадает с кругом, охваченным в драме «Новые деяния», будучи расположен к северо-западу от него и от славянских стран, койне всего этого простора от Битуании (Литуании, т. е. Литвы) до

²⁸ См.: «Пушкин и испанская драма», стр. 34, а также 32—33.

Фуле (Исландии) является *польский* язык. Он выступает в романе как «лингва франка» Севера — для народов Атлантики, Северного моря и Балтики. Пленная гибернийка Трансила, знающая польский, может всюду выступать переводчицей. В самом начале романа, когда датский принц Арнальд прибывает на остров варваров, она заговорила *en lengua polaca* (I, 3, 17²⁷), и датский принц «прекрасно понял ее» (*entendio la muy bien*) и ответил ей по-польски же (I, 3, 18). Несколько позже на острове Golandia Трансила, «уже имевшая случай удостовериться, что здесь «*entendian su lengua*», действительно была понята и получила ответ по-испански (I, 11, 79). Предводитель отряда лыжников короля Битуании Кратила, обращаясь к Персилесу, внятно говорит на языке польском (*en lengua polaca, con voz clara, dixo... II, 18, 295*). Трансила, попав в плен к варварам, обучилась их языку (*aprendí su lengua*, I, 13, 90). Следовательно, польский, которого те не понимали (I, 3, 18), был, по Сервантесу, либо родным языком (см. выше: *su lengua*, I, 11, 79) народов Ирландского моря (Трансила родом с одного из «близлежащих к Гибернии (Ibernia) островов», I, 12, 84), либо был там широко известен. Персилес, как можно заключить из цитированного разговора с офицером Кратила и из других мест романа, также владеет польским, а что он во время странствований обращался к своему, норвежскому языку Исландии, в книге нет указаний. Даже, напротив, в одной из последних глав сказано о его удивлении, когда он внезапно слышит в Италии норвежскую речь (*pero lo que más le admiró fué que hablassen en lengua de Noruega, estando tan apartados della*, IV, 12, 277).

Иными словами, поскольку применительно к такому полуфантастическому роману, как «Персилес», можно задаться вопросом, на каком же языке говорят между собой его персонажи (во всяком случае, до прибытия в Лиссабон), то придется дать один ответ: на польском! Для романа Сервантеса общим языком, на котором могли изъясняться между собой датчанин и исландец, которым владели в равной мере жительница острова Фрисландии (Фарерских островов) Сихисмунда, ирландцы, англичане, литовцы, испанцы, португалец, итальянец — был польский язык²⁸.

Все это близко лопевской идеи межславянского мира: одним языком пользуются разноконфессиональные народы. Напомним, что польская увлеченность Сервантеса проявилась не только в лингвистической полонизации Северной Европы, но и в том, что

²⁷ При ссылках на «Персилес» даны номера книги, главы и страниц — для первых двух книг по первому, а для вторых — по второму тому издания: *C e r v a n t e s . Persiles y Sigismunda por R. Schevill y A. Bonilla, vols 2. Madrid, 1914.*

²⁸ Согласно Суаресу де Мендоса, московский князь Евсторгий среди многих других языков также изучал и польский (*«Historia Moscovica*», р. 73а) и иногда пользовался им (*en lengua polaca*) при конфиденциальных разговорах со своим наставником Пигмерио (р. 82).

одним из важнейших героев средиземноморских книг романа он сделал поляка Ортеля Банедре (*Ortel Banedre que respondía en castellano Martín Banedre*, III, 7, 77). Истории этого прямодушного и вспыльчивого неудачника²⁹ Сервантес касается в главах 6, 7, 16 третьей книги и в главах 5 и 8 четвертой. Поразительно до необъяснимости то, что Сервантес, дав картину славы языка польского на основе каких-то, видимо, устных сведений, чутко уловил симптомы бед, к которым магнатство и короли-авантюристы вели Польшу. Несчастия Банедры, его скитания по романским странам, пятнадцатилетняя служба в Ост-Индии, связанный с его образом лейтмотив обостренной ностальгии (...muchacho salí de mi tierra..., III, 6, 63; ...y de allí me puse al camino para volverme a mi patria, III, 6, 69; pues ya no es otra la (voluntad) que tengo sino es la de volverme a mi tierra..., III, 7, 77; el polaco не избежал судьбы и погиб в Риме, antes de llegar a su patria..., IV, 8, 256) — во всем этом Сервантес гениально прозрел не только судьбы людей типа Беневского, но и трагическую годину *pielgrzymstwa polskiego*.

Славянские интересы Сервантеса проявляются в «Персилесе» в странном по тем временам увлечении именами со славянским звучанием: совсем некстати в романе появляются Ладислав (*Ladislao*, I, 12, 85), Брадамир (*Bradamiro*, I, 4, 21), Либсомир (*Libsomiro*, II, 19, 304) и христианские имена, признанные западной церковью, но ввиду отчетливо эллинского звучания более распространенные у православных народов: Поликарпо (*Policarpo*, I, 22, 141).

Как и во всех значительнейших произведениях испанской «славики» XVII в., в «Персилесе» снята первейшая идеологическая проблема контрреформации — вопрос о конфессиональной розни. Эта принципиальная антиконтрреформационность, делающая книгу Сервантеса звеном между драмами «Новые деяния» и «Жизнь есть сон», проявляется в гуманистическом разрешении более болезненного собственно для Испании, чем вопрос о православии, вопроса об англиканстве. В конце романа есть будто «проходная», а в действительности исполненная глубокого смысла фраза о том, что Маврикий и его семья, спасаясь от варварского обычая своего родного острова, «приехали в Англию, где им живется спокойнее» (*avian dexado su patria, y passádose a vivir más pacíficamente a Inglaterra*, IV, 8, 257, П. Н. Л. 441³⁰). Мысль о том,

²⁹ Некоторые элементы фабулы одного из эпизодов этой истории заимствованы Сервантесом у Дж. Чинтио (*«Гекатомити»*, 1565, декада VI, день 6), но у Чинтио приключение не имеет никакого отношения к Польше.

Зофья Шмидтова справедливо показала, как симпатия Сервантеса проявилась в уподоблении польского темперамента испанскому. См.: Z. S z m y d t o w a. *Cervantes. Wyd. drugie*. Warszawa, 1965, s. 334.

³⁰ В случаях, где цитируются связные отрывки из перевода «Персилеса», осуществленного Н. М. Любимовым, дается ссылка П. Н. Л. и дополнительное указание на страницу книги: Мигель Сервантес. Собрание сочинений в пяти томах, т. V. М., 1961.

что люди могут покинуть католическую страну и лучше, спокойнее или свободнее жить в «еретической» стране, была вызовом всему контрреформационному строю мыслей. Цитированное место в «Персилесе» и по содержанию, и по синтаксической конструкции, и по лексическому составу близко рассуждению в «Дон Кихоте» о свободе совести в протестантской Германии (ДК, II, 54), в которой Томас Манн справедливо усматривал высшую смелость Сервантеса. Установление параллелизма этих высказываний, взаимно дополняющих друг друга, полностью исключает контрреформационную интерпретацию сервантесовского положения о свободе совести Г. Гатцфельдом и А. Рамиресом-Араухо³¹.

Одна из важнейших черт традиции, установленной «Великим князем Московским» Лопе де Вега, это практическое утверждение свободы совести посредством снятия или смягчения вопроса об иноконфессиональности других народов. Ибо если писатель употребил бы необходимое здесь по контрреформационным нормам понятие «ересь», он бы поставил своих героев за основной идеологический рубеж века. При существовавших в Испании условиях каждое печатное слово о таких персонажах должно было быть отчужденным и дышать ненавистью. Поэтому Лопе, чего бы это, ему ни стоило, в такой реально исторической драме, как «Великий князь Московский», обходит центральный вопрос фабулы о Димитрии, вопрос о том, что русские — не католики. Вслед за Лопе Сервантес решается, культивируя фантастическую географию и хронологию в I—II книгах романа, на совершенно из ряда вон выходящее (а с казенно-контрреформационной точки зрения преступное) утверждение, будто в странах Севера (лютеранских) царит католическая вера, дескать, лишь несколько неточно исповедуемая:

«la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andava algo de quiebra» (...католическая вера здесь, в северных странах, подвергшаяся некоторым искажениям, IV, 12, 282, П. Н. Л. 459; курсив здесь и ниже наш.—Н. Б.)

«adonde la verdadera fe católica no está en el punto tan perfecto como se requiere» (она [Ауристела-Сихисмунда] возросла в краях и землях дальних — там, где правая вера католическая не исповедуется во всей ее чистоте, IV, 5, 229, П. Н. Л. 421).

Однако по самому роману ясно, что дело заключено не в оттенках (в Испании XVII в. любой оттенок в вере тоже вел на костер), но что ни о каком католицизме в «северных странах» не может быть и речи. Сихисмунде в Риме приходится преподать все важнейшие (*todos los principales*) положения «нашей веры» (*de nuestra fe*) — от азов священной истории вплоть до разъяснения острого и больного вопроса о том, какой властью наделен папа — «наместник бога на земле и ключарь неба» (IV, 5, 234—236, П. Н. Л. 425).

³¹ Об этом см.: «Сервантес и современная наука», стр. 478—480.

В некотором смысле Сихисмунда права, когда восклицает, что только в Риме она впервые стала христианкой³² (*donde he llegado a ser christiana*, IV, 10, 269).

Таким образом, Сервантес, слагивая в своем изображении конфессионально-идеологические расхождения, понимал действительную их глубину. Писатель намеренно объяснял их не принципиальными противоречиями, а причинами, снимавшими сознательный элемент, остроту и неразрешимость спора, например, меньшей степенью религиозной просвещенности. Сихисмунда, мол, должна была «постигнуть то, о чем в ее стране говорилось туманно» (*que en su patria escuramente se platicava*, IV, 5, 234, П. Н. Л., 424).

В сфере славянских (и вообще иноконфессиональных) тем особенно отчетливо видна связь Кальдерона с идеейной традицией ренессансного универсализма Лопе и Сервантеса. Столъ глубоко веровавший католик, Кальдерон, стоял в одном антиконтрреформационном ряду с Лопе и Сервантесом, устранил в своих многочисленных драмах со славянскими действующими лицами, в том числе в важнейшей из них — «Жизнь есть сон», момент конфессиональной розни³³. Антиконтрреформационность Кальдерона привела его в драме «Английская схизма», так же как Сервантеса в «Персилесе» и в новеллах, к предельно терпимому подходу даже к английской реформации. Нам приходилось писать, что Кальдерон в этом плане, как это ни парадоксально, более сдержан, нежели сам Шекспир (и Флетчер) в «Генрихе VIII»³⁴, и в качестве итоговой установки по отношению к реформации выдвигает требование: соблюдать умеренность (*moderarse*³⁵).

Изучение самого обширного из старинных испанских художественных произведений о Руси³⁶ — «Московской повести Эвсторхио

³² Вне круга проблем настоящего доклада остается тот важный факт, что первым решением, принятым Сихисмундой в качестве католички, Сервантес изображает бесчеловечный и эгоистичный обет (*si quieres que te lleven al cielo sola y seígera*), ставящий под угрозу жизнь Персилеса и ее собственную (IV, 10, 269—270; IV, 11, 275—276). В романе Сервантеса это второй роковой религиозный обет после того, который губил португальца и его возлюбленную (I, 10, 73—75; III, 1, 13).

³³ См. об этом: «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 238, 240, 231.

³⁴ Там же, стр. 238.

³⁵ См.: там же, стр. 239—240. *P. Calderón de la Barca. Obras completas.. por L. Astrana Marín*, t. I. Madrid, 1951, p. 520—521.

³⁶ Статья нидерландского испанника И. А. ван Праага (J. A. van Praag) в «Бюллетен Испаник» за 1939 г. (т. 41, № 4, р. 237—265) об «Эвсторхио и Клорилене», опубликованная в начале второй мировой войны, стала нам доступной только после окончания доклада. Работа И. А. ван Праага, интересная для общей характеристики повести и ее места в оппозиционной по отношению к Оливаресу литературе, не анализирует ее славистического аспекта. Что же касается повторенного в ней (р. 244—245) предположения ученого, будто источником «Новых деяний» была часть IV книги Луиса Бавиа *«Historia pontifical y católica»* (M., 1613), то оно было нами опровергнуто в статье

и Клорилены» — твердо ставит на путь систематизации всю проблему испано-русских литературных связей XVII в. Для общего понимания испанской «славики» эта книга примечательна как достоинствами, так и недостатками. По построению повесть, очевидно, зависит от «Персилеса». Авантурно-фантастический элемент у Суареса де Мендосы менее склонен и уклюж, но и здесь есть полное приключений плавание московского князя в поисках Клорилены, скитающейся и скрывающейся под чужим и даже под мужским обличьем. Вместе с тем повесть связана с восходящей к Эразму, Мору, последним книгам Рабле и более свойственной «Дон Кихоту», нежели «Персилесу», традицией философского романа-диалога с бесчисленными рассуждениями принца и его наставника. В чем Суарес де Мендоса более художнически оригинален — это в появившейся *avant la date* «готической» тенденции. Речь идет не только о запутанных злодеяниях тетки Евсторгия, узурпаторши Хуаны (Иоанны Анастасьевны), но и о приключениях с магами и с трупами, о мнимых отравлениях и летаргиях, ложных похоронах и внезапных «воскрешениях» действующих лиц.

С точки зрения славистики и сравнительного литературоведения «Московская повесть» представляет серьезный интерес по крайней мере в четырех аспектах:

1. Суарес де Мендоса при фантастичности сюжета повести располагает большим количеством точных и конкретных сведений о Руси; он, несомненно, исходил из письменных (и устных?) источников, подлежащих дальнейшему изучению.

2. «Московская повесть» стала важным звеном в системе испанской «славики», поскольку Суарес де Мендоса опирался не только на «Персилеса», но и на лопевские «Новые деяния Великого князя Московского», а в свою очередь параллельно с «Новыми деяниями» и с «Персилесом», несомненно, повлиял на Кальдерона (прежде всего на «Жизнь есть сон» и на «русско-шведские» драмы, такие как «Порывы ненависти и любви» (*Afectos de odio y de amor*)³⁷, а также (и тоже параллельно с «Новыми деяниями») на драму «Преследуемый государь» Бельмонте, Морето, Мартинеса и более позднюю — «Русский двойник».

3. «Московская повесть», хотя Суарес де Мендоса придерживался в общем ренессансной ориентации, не стоит на уровне передовой идеи свободы совести; сравнение с нею оттеняет величие и смелость антиконтреформационного пафоса «славянских» произведений Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона, Бельмонте, Морето, Мартинеса и Толедского анонима. Являясь отчасти исключением, она подтверждает суммарно сформулированные еще

«Ренессансная проблематика», стр. 96, прим. 40, а его ошибочность стала очевидной в свете анализа рукописи «Новых деяний» (Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 16679, лист 42. См.: «Рукописи испанских драм», стр. 20).

³⁷ См.: «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 228, 231—232.

Сисмонди правила о причинах обращения испанцев к отдаленным странам Европы (дабы: «у *rêver des révolutions*»)³⁸.

4. Проигрывая в сопоставлении в плане ренессансной идеализации Руси, повесть Суареса де Мендосы все же сохраняет некоторые традиционно-ренессансные темы испанской «славики», а кроме того, искусно обличает не только узурпаторов и «плохих» государей, но и неограниченную власть и деспотизм московских царей в принципе.

Чтобы представить себе славистическую значимость «Московской повести», полезно раньше всего познакомиться с общей характеристикой Руси в ней. Великий князь Московский Евсторгий, попав инкогнито в Париж, выдает себя за московского посла и рассказывает королю Франции о славе своей родины. Евсторгий говорит об обширности страны, простирающейся на тысячу лиг (= 5572 км) в длину и на пятьсот лиг (2786 км) в ширину. Государь ее именуется «императором Всероссийским» (*emperador de la Rusia*), в стране есть свой архиепископ и 20 епископов. Москва в окружности имеет две с половиной лиги (14 км), «а кажется еще больше, чем на самом деле, так как дома деревянные и удалены друг от друга на случай пожара» (р. 74а). Защитой служат не стены и рвы, а болотистость местности. Примечательно по точности описание Кремля: «В городе есть крепчайшая крепость из кирпича, воздвигнутая между рекой Моско и рекой Эглима (*rio Eglima — Неглинная*), которая впадает в Моско ниже Кремля (*el Castello*); и такой протяженности эта крепость, что сама по себе кажется целым городом. В ней шестнадцать церквей, три из них каменные, остальные деревянные. У великого князя грандиозный дворец, построенный в итальянском вкусе» (р. 74а).

Суарес де Мендоса знает размеры Москвы и Кремля, осведомлен о материалах, из которых они построены, слыхал даже о трех главных соборах и Грановитой палате и точно указывает расположение крепости относительно малюсенькой Неглинки (тогда открыто обтекавшей стены со стороны нынешнего Александровского сада).

Хотя характеристика Руси вложена в уста самого великого князя Московского, это не просто рассказ иностранцам о Руси и о ее величии. Ренессансно настроенный Евсторгий между делом рисует картину произвола и последствий деспотизма царей, своих предшественников, для страны: «Великий князь имеет абсолютную власть и среди всех государей мира выделяется самым деспотическим и тираническим правлением. Он по своему усмотрению располагает своими подданными, их жизнью и имуществом. Никто не может без его разрешения лечиться у чужеземного врача,

³⁸ J. C. L. Simon de Sismondi. De la Littérature du midi de L'Europe, vol. IV. Ed. 3. Paris, 1929, p. 43—44. См.: «Пушкин и испанская драма», стр. 29, 31.

покидать пределы государства, отправляться в плавание или без его приказа разговаривать с посланниками других государей. Во всем его государстве нет ни школ, ни университетов и учат только читать и писать... Его советники и секретари должны отвечать послам ни больше, ни меньше, чем им продиктовано великим князем... Подданные с детства обучаются веровать в великого князя и думать о нем, как о боже» (р. 75). Трактуя шапку Мономаха, как «una mitra... pontifical» (р. 75а), Суарес де Мендоса (он не замечает, что «другим концом» попадает по папству) обличает одну из отвратительнейших черт российского самодержавия — претензию на сочетание светской и духовной власти. Иногда характеристика деспотизма у Суареса де Мендосы объективно обостряется оттого, что автор наивно восхищается некоторыми его проявлениями: «Князья Московские не допускают университетов и не разрешают другим знать больше, чем они сами знают, указывая, что раз они цари (Reyes) и превосходят всех в богатстве, могуществе и власти, они желают и должны превосходить всех в знании; это для них высшее проявление величия (и так же должно быть,— добавляет Суарес де Мендоса,— для всех государей мира)» (р. 73а).

В области географии Руси сведения Суареса де Мендосы необычно обширны и конкретны для Испании его времени, хотя зрительно карты страны он не представлял и мог допускать пространственные ошибки (например, перемещение Мещорской низменности (Mescora) далеко на север. Помимо Эсмоленко, постоянно встречающегося на его страницах, и крепости Росальвия (Рославль) на западе, он знает Эстракан — как центр губернаторства: царство Астраханское (р. 12), и как место пожизненной ссылки опальных деятелей вместе с их семьями (р. 53), области Кондора (Сондора, Судора?) и Пермия (Cóndora y Permía, en la parte de levante, р. 36). Часто упоминается город Гаргополия (Gargopolia, Каргополь, р. 52, 56а и др.), провинция Мескора, «которую заливают во время таяния снегов и поля которой оплодотворяют паводковые воды...» (р. 34, см. также р. 125 и сл.) с одноименной столицей Мескора (Мещевск?).

Лучше всего после запада Руси (Эсмоленко) Суарес де Мендоса знает ее тогдашние морские ворота, наиболее важную область для общения с Испанией. Ему известен Соловецкий монастырь (fotaleza de Lago blanco, р. 75а), упоминаемый как одна из крепостей и сокровищниц царей. Особенно важную роль играет в книге порт Сан-Николао, откуда русские корабли идут в Швецию, Англию и дальше в Испанию, Марсель и т. д.

«Гавань Св. Николая, где у англичан имеется фактория» (El puerto (de) San Nicolao, donde los Ingleses tienen factoría) — это торговые пункты в дельте Сев. Двины (о-в Никольский, Никольский монастырь) близ Архангельска, где у англичан после поездки Ченслера в Москву к Иоанну IV в 1553 г. действительно

имелись фактории. Возможно, что в представлении Суареса де Мендосы эти данные частично контаминировались со сведениями о торговых пунктах в губе реки Колы, освоенных русскими еще во времена Ярослава Мудрого (близ нынешнего Мурманска) за мысом Св. Николая, где стоял с 1530 г. Печенгский монастырь, важный торговый пункт, поставлявший в XVII в. во внутренние области России до 40 000 пудов одной только соли в год. В соответствии с установившейся после Лопе тенденцией испанских писателей смотреть на Русь в прогрессивном ракурсе приближающихся преобразований, Суарес де Мендоса, который тоже не чужд этой тенденции, рисует Сан-Николао³⁹ не как скромную гавань, но как большой порт, ворота в Европу, приморскую резиденцию царя, нечто вроде будущего Санкт-Петербурга первых лет. Отсюда князь Евсторгий совершает морское путешествие за границу не только в поисках Клорилены, но и затем, чтобы рассказать о величии Руси и самому поучиться («В Париже мы: примечайтесь, знакомьтесь и расспрашивайте о формах управления в частных делах и в общих вопросах — и у короля и у его министров. Хорошее замечайте, чтобы перенять его, плохое, чтобы избегнуть подобного. И так поступайте во всех королевствах, которые мы посетим», р. 65а). Сан-Николао — центр оживленных дипломатических сношений с заграницей; здесь Евсторгий собирает силы, чтобы преодолеть мятеж, поднятый в Москве его теткой Иоанной (р. 126а).

Под влиянием Суареса де Мендосы Кальдерон в драме «Жизнь есть сон», где всюду под Польшей изображается Русь и наоборот⁴⁰, сделал столицу Польши (т. е. Руси) морским городом.

Чтобы полнее представить себе место «Московской повести» в общей системе испанской «славики», надо остановиться на особенностях фабулы произведения. В целом зависимая от «Перси-леса», эта фабула воспринимает существенные элементы из «Новых деяний» Лопе и некоторые мотивы истории Димитрия. Евсторгииев наставник, итальянец Пигмерио, объясняет роль *de los trabajos* (слово это употребляется в повести в том же смысле, что в заглавии романа Сервантеса: странствия, приключения и несчастия, в одно и то же время) таким образом, что под его определение точнее подходят «Новые деяния» и «Жизнь есть сон», чем «Перси-лес» Сервантеса, в котором, собственно, воспитанию героя и подготовке его к царствованию не уделено большого внимания: *los trabajos* «не только превращают жестоких государей и самодуров в благо-

³⁹ «Historia moscovica», р. 34, 54а, 115 др.; интересно написание Nicolao вместо Nicolás: возможно попытка передать испанским дифтонгом окончание русского родительного падежа — Святого Николая. Не понятое И. А. Прагатом (р. 263) слово «Pechelingues (р. 115) означает именно Печенгу. Свидетельство, что русские везли в XVII в. из Испании целые корабли лимонов и эпельсинов, очень любопытно.

⁴⁰ См.: «Славянская тематика у Кальдерона», стр. 231, 233—234.

разумных (*prudentes*), кротких и умудренных, но и делают заурядных и безрассудных людей мудрыми» (р. 2а) ⁴¹.

Повесть начинается с того, что Евсторгий скрывается в лесах близ Смоленска на пути к польским или шведским землям. Он сын великого князя Московского Василия (*Basilio*) и его не венчанной, наподобие Марии Нагой, жены Селидоры, дочери осевшего в Смоленске и женившегося там на смолянке знатного шведа Маврикия (*Mauricio*). Василий, умирая, признал беременную жену и завещал престол будущему ребенку, т. е. Евсторгию. Василий у Суареса де Мендосы это не Иван Васильевич Грозный, а образ, в котором контаминырованы Иван IV и Федор Иоаннович (уже у Лопе считавшийся отцом Димитрия ⁴²). От этого слияния с образом Федора появляются у Василия подходящие не для Грозного, а для Федора прозвища Благочестивого (*el Piadoso*, р. 20) и Благоразумного (*el Prudente*, р. 57а). Соединив в образе Василия черты Ивана и Федора, Суарес де Мендоса не назвал его отца также Василием, но избрал для него реальное имя только не отца, а матери Федора Иоанновича Анастасии (*Anastasio*). Во времена, когда писалась повесть, это имя приобрело актуальность, ибо только с Анастасией Романовной Захарьиной, первой женой Ивана Грозного, связывались шаткие представления о наследственных правах избранного на царство Михаила Романова, ее внучатного племянника. В далекой Испании молва вполне могла переосмыслить Анастасию в Анастасия, что легче связывалось с привычными понятиями о престолонаследии.

В фабуле повести получило косвенное и фантастическое отражение то обстоятельство, что после смерти Федора власть досталась не «сыну Федора» Димитрию, а перешла к родственнику по царице, Борису. Образ последнего в повести исчез, и узурпатором выступает Иоанна (*Juana*), которая, так же как историческая Ирина, является сестрой одного и женой другого царя. Хуана захватила трон после смерти Басилио, Селидора же бежала в Эстокольмо (Стокгольм), родила Эвсторхио и вышла замуж за короля Швеции. Впоследствии у нее были дочери, которых она

⁴¹ В предисловии к повести, написанном братом Энрике де Мендоса (видимо, родственником автора), главная мысль также формулируется как [1] la educación de un perfecto príncipe у [2] enseñanza de un privado cristiano» (fol. VI; пагинация наша.—Н. Б.).

⁴² Изучение «Московской повести» уточняет высказанное нами раньше предположение, будто контаминация образов русских царей произошла впервые в драме «Жизнь есть сон» («Славянская тематика у Кальдерона», стр. 234). На самом деле Кальдерон в общем заимствовал из «Московской повести» контаминированный образ Басилио, лишь видоизменив его (у Суареса де Мендосы: Иван Васильевич Грозный+Федор Иоаннович=Басилио; у Кальдерона: Федор Иоаннович+Басилий Иванович IV (Шуйский)=Басилио). Бельмонте, Морето, Мартинес повторяют Кальдерона, но исправляют его: их преследуемый Басилио=Федор Иоаннович+Басилий Иванович IV, но он является сыном «великого Василия» (*el gran Basilio*), т. е. сыном Ивана Васильевича Грозного.

выдавала за королей Дании и Польши, имея в виду обеспечить своему Эвсторхио помочь трех королевств.

Хуана, правившая самым жестоким образом и снискавшая общую ненависть, опасаясь выросшего Эвсторхио, вызвала юношу в Москву под ложным предлогом, будто хочет порешить споры миром, выйдя за племянника. Однако едва Эвсторхио прибыл в Москву, Хуана подсыпает к нему убийц с дополнительным наказом отрезать принцу уши и принести ей для проверки — есть ли на одном из них наследственная родинка (*el lunar*, р. 12).

Здесь выступает мотив Димитрия («... волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая», «Борис Годунов», сц. VIII). Дальше следует вольный пересказ соответствующих сцен из «Новых деяний»: Альберто (у Лопе: Ламберто), комендант крепости, где находится Эвсторхио (у Суареса это — Кремль, у Лопе: *un castillo que no lejos// de la corte está* — Углич; I, 6), спасает Эвсторхио (у Лопе: Деметрио), заменяя царевича другим молодым человеком (у Лопе: своим сыном), после чего царевич бежит в сопровождении наставника, а также слуги-грабсьюсо (у Лопе: Руфино, у Суареса: Рухьельо⁴³). Суарес де Мендоса воспринимает из «Новых деяний» и лопевскую модуляцию понятия *trabajos* (быть преследуемому — это путь к тому, чтобы стать совершенным государем, р. 8—8а) вместе с ее лексическим оформлением: *juventud perseguida* (р. 8), *injustamente perseguido* (р. 15), *un inocente perseguido* (р. 16) и т. д. Эта идея и эта терминология находят отклик и в драме «Жизнь есть сон» (например, III, 13) и в «Преследуемом государе» Бельмонте, Морето и Мартинеса.

Для уяснения испанской «славики» как системы весьма существенно, что проходящая через все ее произведения идея *grande revolución* отзывается даже в книге Суареса де Мендосы. Самоуправство Хуаны и ее попытка убить Эвсторхио вызывают возмущение на Руси. Первыми бунтовскую песнь запевают *músicos* (гудочники?). Зная, что «если их песни услышат, возьмут и их, и всех, кто их слушал» (р. 9а), они поют: «Muera la infanta y que duque Eustorgio viva» (р. 9). Простой народ в Москве (*los mas humildes y pobres plebeyos* (р. 10⁴⁴), который хорошо принял Эвсторхио, узнав о покушении, восстал. «В городе начались волнения, и те, кто ненавидел тиранические и кровавые злодеяния инфанты... стали на сторону великого князя» (р. 12). В результате Хуана оказалась сама во власти Эвсторхио.

Таким образом, и Суарес де Мендоса, который в других случаях сдержанно относился к волеизъявлению простого народа (изображение бунта *del común de Mescora*, р. 125а), все же отдал дань

⁴³ От Лопе перешло к Суаресу де Мендосе также имя московского царевича Родульфо (П. Ф. Басманова). У Эвсторхио: *Rodolfo, caballero de mi camarada...*, р. 64.

⁴⁴ Этим же термином (*plebeyos*) пользуется, описывая восстание польских (т. е. московских) пизов, Кальдерон («Жизнь есть сон», III, 3).

идее *grande revolución*, лишь благодаря которой воцарился гуманный Эвсторхио, и на Руси восторжествовала справедливость.

Эвсторхио, после долгих раздумий, решил не мстить Хуане и женился на ней. Хуана, однако, оплела его сетью новых интриг, а когда увидела, что они, в том числе и попытка убить мужа (взорвать его возок), могут раскрыться,— от страха перед возмездием и воспользовавшись каким-то зельем, впала в летаргический сон; после мнимых похорон она скрылась за границу, вернулась, вновь захватила власть в отсутствие Эвсторхио и, наконец, покаялась и умерла католичкой (р. 126а).

Здесь исследование подходит к самому идейно уязвимому пункту повести. Хотя Суарес де Мендоса отнюдь не одержим контрреформационным пафосом, это единственный писатель всей испанской «славики» XVII в., который не сумел в произведении, специально посвященном Руси, воспринять великий урок Лопе и Сервантеса и подняться над вопросом об иноконфессиональности народов севера и востока Европы. Вероятно, ведь не только Суарес де Мендоса, но и сам Сервантес и Лопе, не говоря уж о Кальдероне, были уверены, что католицизм в принципе «истинная» и наиболее универсальная вера. Но если эти три гения и их продолжатели, от Бельмонте до Толедского анонима, обращались к славянской и родственной ей североевропейской тематике именно затем, чтобы утвердить свободу совести, входившую в их философское ренессансное (в очень общем смысле слова — «эрзмовское») представление о христианской вере, то Суарес де Мендоса не сумел вместить этого высокого замысла. Конечно, ни малейших следов идеи католической интервенции против Руси или войны поляков и русских в его книге нет, и ничего плохого о некатоликах, о православных он не говорит, но он помнит и напоминает, что они некатолики, употребляя, как правило, понятие «схизматики», а в отдельных случаях даже «еретики». А уже это, в условиях кровавого господства казенно-инквизиционной идеологии в Испании XVII в., означало падение с той идейной высоты, на которую Лопе и Сервантес поднялись и на которой позже Кальдерон сумел удержать славянскую и североевропейскую тематику.

Для понимания подвига писателей, преодолевших конфессиональную разобщенность, драгоценно свидетельство Суареса де Мендосы об *общепочтности* такой разобщенности: *inconvenientes (de diferente profesión en la religión.— Н. Б.) que no ay quien los ignore...* (р. 66). Велик был подвиг Лопе, Сервантеса и их продолжателей, осмелившихся и сумевших в габсбургской Испании преодолеть эти «очевидные для всякого⁴⁵ препятствия, создаваемые разноконфессиональностью вероисповедания».

⁴⁵ Буквально — «нет никого, кто бы их не понимал».

На стороне Суареса де Мендосы, однако, были факты: от общего вопроса об острой розни, действительно разделявшей католиков и православных, до более частного момента, что Димитрий, который более, чем кто-либо другой, является историческим прототипом его Эвсторхио, был или, во всяком случае, до поры до времени, где надо, притворялся католиком, а его возлюбленная, Мария, утратившая свободомыслие своих предков, чешских Мнишков, бывших «еретиками»-унитариями, также была католичкой.

К чести Суареса де Мендосы,— а кроме того, это является показателем моци идеиного воздействия Сервантеса и Лопе на него,— должно сказать, что он нигде не ставит вопрос о «схизматиках» в общественном плане⁴⁶, а только в связи с вопросами частного, семейного права. Все упоминания этого рода связаны с вопросом, может ли французский король выдать дочь за Эвсторхио без достаточной проверки, не схизматик ли он, как его отец и дед (р. 64, 65, 72а); либо с вопросом, могут ли пожениться Эвсторхио и Клорилена, каждый из которых сомневается в католицизме другого (например, р. 103). Эти вопросы разрешаются «благополучно». Мать Эвсторхио Селидора и отец Клорилены Маурисио воспитали каждый своего ребенка в католическом духе.

Несколько слов нужно сказать о второй сюжетной линии повести, особенно зависимой в целом и в деталях от «Персилемса». Это история любви Эвсторхио к его другой тетке, на этот раз не демонической, но юной и прекрасной Клорилене. Родившаяся в Смоленске Клорилена была дочерью Маурисио, младшей сестрой матери Эвсторхио — Селидоры. После многочисленных и опасных приключений, при которых Клорилена чаще всего была вынуждена выступать в обличии юноши по имени Карлото, она выходит замуж за овдовевшего Эвсторхио.

С темой Клорилена — Маурисио связана не только ренессансная любовно-приключенческая линия повести, но и ренессансная идиллия счастливой жизни на лоне природы попавшего в опалу при Хуане Маурисио, мирно пасущего немногочисленных оставшихся у него овец по весям Смоленщины (р. 13а). Порой это характерное для возрожденческой пастиорали переложение «Буколик» Вергилия (*Ay dichoso serrano ..., p. 18. Cp. Fortunate senex! IV, 46*); возможно здесь сказывается воздействие таких сервантесовских сцен, как разговор Дон Кихота с козопасами о золотом веке (ДК, I, 11), имеющий известные аналогии в сценах с Белардо и крестьянами в «Новых деяниях» (II, 11, 12, 16). На идиллии Суареса де Мендосы есть печать пессимистической резиньиции и пассивности. «У скаредного,— говорит Маурисио,—

⁴⁶ Одно упоминание о короле Испании как борце за искоренение неверных и еретиков может рассматриваться как чисто официозная дань традиции и необходимая уступка цензуре (р. 119а—120).

я никогда ничего не прошу, не даю ему советов помочь другому; я не хвалю его и не порицаю...» (р. 14а). Вместе с тем Суарес де Мендоса талантливо обнаруживает суть позднеренессансной идиллии как формы протеста против принятого общественным развитием направления: «Пусть звезды и небо сохранят тебе это счастливое состояние ... одному лишь небу ты обязан тем, что избавлен от власти законов судьбы (*estar essento de las leyes de la Vētura*). Более достойна уважения твоя хижина, чем самые пышные хоромы. Более завидна твоя свобода, чем власть и владения, которые, ослепляя величием, порабощают тех, кто ими обладает...» (р. 18).

* * *

Выше говорилось, что со введением «Московской повести» в круг произведений испанской «славики» XVII в. проясняется, что «славика» эта образовала вполне определенную систему, в которой все произведения были взаимосвязаны, а все писатели отдавали себе отчет, что пишут не вообще на экзотическую, но именно на данную определенную тему, и поэтому изучали и использовали опыт своих предшественников.

Мы не будем возвращаться к факту, что сам Суарес де Мендоса исходил из «Персилеса и Сихисмунды» Сервантеса и из «Новых деяний Великого князя Московского» Лопе де Веги. Не возвращаясь и к тому, что связь драмы «Жизнь есть сон» с тремя важнейшими предшествовавшими произведениями «славики» также ясна, можно добавить лишь несколько слов о формальной стороне воздействия фабулы Суареса де Мендосы на Кальдерона. Напомним, что «Жизнь есть сон» в точном смысле слова *продолжает* фабулу «Московской повести». Все царственные герои драмы — дети и внуки Эвсторхио, причем его сын назван Басилио — по «деду», а старшая дочь и невестка Клориленой — по «матери»; Астольфо родился от младшей дочери Эвсторхио Ресисунды (I, 5). Кальдерону так запала в голову генеалогия и имена, предложенные Суаресом де Мендосой, что он дал своему Басилио прозвище Мудрый, по «прадеду» (*Anastasio el Sabio*), а для жены Басилио, матери Сехисмундо, вновь взял имя Клорилены. При этом, однако, Кальдерон всюду сознательно заменил Москвию Полонией и наоборот:

А столь фо, князь Московский:

Когда Эвсторхио скончался,
Преемник был на польский трон
Басилио с двумя сестрами,
И я одной из них рожден,
Другою ты [Эстрелья]...
Сестра вторая — Ресисунда...
В Москвии вступивши в брак,
Она дала мне счастье жизни... (I, 5)

Басилио, король польский:

Моей супругой Клориленой

Мне сын рожден был злополучный [Сехисмундо] ... (I, 6)

(Перевод К. Д. Бальмонта)

По отношению к драмам середины — последней четверти XVII в. понятие системы испанской «славики» остается действительным. Помимо уже исследованных многосторонних — идеальных, художественных и формально-тематических — связей, надо указать на некоторые случаи переходения имен и конкретных деталей, показывающие, что как три автора «Преследуемого государя — Несчастливого Хуана Басилио», так и автор «Русского двойника» читали среди других произведений о Московии также и Суареса де Мендосу (кстати, перепечатанного в Севилье в 1665 г.). С легкой руки Суареса де Мендосы репутацию русского получило имя Маврикий (Mauricio), перешедшее как в первую (Хакобо Маурисио), так и во вторую (Маурисия) драму. В «Преследуемом государе», вслед за «Московской повестью», действие частично переносится в царскую усадьбу, обозначенную одним и тем же словом — *quinta real*. В «Русском двойнике» вновь появляется мотив мнимой смерти и летаргического сна. Наконец, воздействием «Московской повести» может быть объяснен тот факт, что в «Русском двойнике» правление женщины на Руси подается как нечто привычное. Полагая, что в драме отразилось время Софьи и события Хованщины, мы относили «Русский двойник» не к 1670-м а к 80-м годам⁴⁷. Если это так, то все равно надо думать, что Суаресова инфанта Хуана подготовила сознание образованных испанцев и частично театральной публики к восприятию правления Софьи.

* * *

Единство испанской «славики» было порождено единством ее главной задачи — задачи преодоления контрреформационной ограниченности.

При этом важно и само существование испанской «славики» как известной системы; и настойчивость, с которой передовые испанские писатели в течение трех четвертей века мыслили и творили, используя круг идей, представлений и тем, образовавший эту систему; и то, что именно история славянских и североевропейских народов и, в частности, Руси с ее народным движением смутного времени, трансформированным воображением Лопе де Веги в *grande revolución* мирового значения, дали материал, пригодный для решения столь высокой задачи.

Сравнительное литературоведение, исследующее закономерности системы испанской «славики», проливает свет на пока недостаточно изученные передовые устремления испанской литературы XVII в.

⁴⁷ Рукописи испанских драм, стр. 29—30.

О. А. Державина

**К ВОПРОСУ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ
ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVII в.**

(Традиции средневековья и новые элементы
в пьесах XVII в. об Иосифе)

Возникновение драматического искусства на Западе, как известно, связано с церковным богослужением. В целях религиозной пропаганды, а также стремясь сделать религиозные обряды более наглядными и понятными, духовенство рано начало вводить в богослужение диалоги, состоящие первоначально целиком из библейского текста, пантомимические сцены с соответствующим декоративным оформлением. Театрализация католической мессы была связана обычно с важнейшими событиями жизни Христа — его рождением, страданиями, смертью и воскресением.

Из диалогов и пантомимических сцен постепенно создались «Рождественская» и «Пасхальная» драмы, которые часто дополнялись сценами из ветхозаветных библейских преданий. Эти предания рассматривались и толковались как прообраз событий жизни Христа, но для зрителя представляли интерес и сами по себе. В пасхальную драму обычно включалась история грехопадения Адама и Евы, так как по учению церкви страдания Христа должны были искупить первородный грех прародителей. Как прообраз страданий, смерти и воскресения Христа привлекалась история сына патриарха Иакова — Иосифа, проданного братьями в рабство, без вины заключенного в темницу, а потом ставшего всесильным правителем Египта.

Со временем в эти религиозные представления начали включать сцены и эпизоды бытового характера. Таковы диалог пастухов в «Рождественской драме», сцена покупки мира мироносцами в «Пасхальной драме» и др. В эти сцены, а также в эпизоды, где участвовала «нечистая сила», под воздействием которой совершали свои поступки гонители Христа, вносились элементы комизма и шутки, оживлявшие серьезное религиозное представление.

Когда религиозная драма оторвалась от богослужения и стала исполняться сперва на церковной паперти, а потом — на городской

площади, светские сцены, комические эпизоды и персонажи заняли в ней еще более заметное место. Театральное дело постепенно переходит из рук духовенства в руки цеховых организаций. На смену церковной драме в XIII в. приходят «миракли» — драматизированные рассказы о «чудесах», главным образом — Богоматери, и «мистерии» — большие религиозные спектакли, для которых при общем религиозном содержании характерна бытовая трактовка библейских и агиографических сюжетов, более рельефные обрисовки характеров действующих лиц и постоянное присутствие чисто светских реалистических сцен и комических персонажей. Мистерия обычно представляла собой пышное зрелище, продолжавшееся не один, а несколько дней. Таковы, например, французские мистерии «Страстей» (Прованс, XIV в.) и «Ветхого завета» (Аррас, XV в.). Последняя являлась свободным сочетанием сорока отдельных пьес, охватывавших все главнейшие события Ветхого завета.

Характеризуя средневековую драму, необходимо упомянуть и ее малую форму — «моралите» — дидактическое представление с аллегорическими и бытовыми фигурами, разрабатывающее обычно религиозные, этические и моральные темы. Для этого жанра, возникшего в XIV—XV вв., свойственно использование в качестве действующих лиц олицетворений отвлеченных понятий и подчеркнутая фиктивность фабулы.

Расцвет средневековой драмы падает в ряде стран Западной Европы на XIII—XIV вв., в Германии, где она держится дольше, постепенно сближаясь с народной драмой, — на XV—XVI вв. Эпоха Ренессанса (конец XV—XVI в.) была новым этапом в развитии европейской драматургии. Под влиянием новых идей средневековый театр клонится к упадку, исполнение мистерий в некоторых странах запрещается. Знакомство с античной литературой и искусством вливает новую струю в творчество писателей-драматургов, которые обращаются теперь за образцами к произведениям писателей древней Греции и Рима и руководствуются правилами, сформулированными в «Поэтике» филолога и критика итальянца Юлия-Цезаря Скалигера (1484—1558), где он изложил принципы ученой гуманистической драмы.

Эпоха Возрождения в некоторых европейских странах совпала с движением Реформации. Реформация углубила интерес общества к Библии, к ее содержанию в целом и к отдельным входящим в нее легендам. Эти легенды нередко заключали в себе острые драматические коллизии, рассказывали о борьбе страстей, рисовали яркие характеры, поражали читателя величественными картинами и неожиданными ситуациями. Многие из них как бы сами просились на сцену. Драматичность ряда библейских сюжетов отмечал глава немецкой Реформации Мартин Лютер. Так, в истории Юдиfi он видел «превосходную серьезную доблестную трагедию», в истории Товия — «тонкую, милую, благочестивую комедию».

Как известно, идеи Реформации не везде воспринимались одинаково. В ряде стран (Франция, Германия) воинствующее реформационное движение резко противостоит не только церковной доктрине, но и гуманизму. В связи с этим возникает движение «контрреформации», возглавляемое католической церковью,— движение, в котором видное место заняли иезуиты, ставшие к этому времени в большей части католических стран руководителями и воспитателями юношества. Из их среды выдвигаются талантливые авторы — драматурги, инсценировщики и режиссеры, которые рупором своих идей делают школьную драму.

Подобно великолепным грандиозным процессиям, организуемым католической церковью, спектакли, ставившиеся на сценах иезуитских школ, должны были воспитывать зрителя в определенном направлении. Оформленные опытными декораторами, они отличались необыкновенной пышностью, помпезностью и привлекали огромное количество зрителей-горожан. Авторы пьес — обычно преподаватели пиитики — обращались к античным, историческим, агиографическим и библейским сюжетам, поскольку именно эти сюжеты удовлетворяли требованиям необходимой для школьного спектакля назидательности.

Несмотря на то что сцена иезуитского школьного театра служила проповеди определенных идей и пьесы, ставившиеся на ней, носили ораторский, риторический, а не драматический характер, их авторы стремились морализировать, а действие нередко принимало форму аллегории или моралите, они глубоко волновали зрителей драматичностью самого сюжета и тем, что под покровом исторического предания или библейской легенды в них нередко проступали черты современной действительности.

Из библейских сюжетов особой популярностью пользовались история Иосифа, история Эсфири, повествование о подвиге Юди. Так, на тему книги «Эсфири» в XVI в. писали пьесы Ганс Сакс (1536 и 1559), Вальтен Войт (1537), Андреас Пфейльшмидт (1555), Жозеф Мурер (1567); в XVII в. Маркус Пфеффер (1626) и многие другие. Позднее тот же сюжет обработал Расин (1689). В 1672 г. история Эсфири была показана на сцене только что организованного придворного театра царя Алексея Михайловича («Артаксерксовое действие»). Последние примеры говорят о том, что библейские сюжеты можно было встретить не только на школьной сцене, но и в светском театре.

В иезуитской драме при инсценировке этих сюжетов использовались музыка, величественные декорации, освещение, утонченная бутафория — все возбуждающие и ошеломляющие средства, с помощью которых пьеса должна была потрясти зрителей, воспинивая их в нужном направлении.

Пышность и театральность сочетались в театре иезуитов с интересом к человеку, к его чувствам и переживаниям. Рисуя того или иного героя, авторы стремились обычно создать образец

для подражания. В пьесах поэтому часто раскрывается история человеческой жизни, перипетии человеческой судьбы, причем человек рисуется как существо, наделенное свободной волей и поставленное перед неумолимой необходимостью личного выбора и ответственности за него. Для такой постановки проблемы библейские сюжеты давали богатый и разнообразный материал.

«Человеческая жизнь ставится здесь (в иезуитской драме.—*O. D.*) в пределы космические: масштабы пространства, в которых существует и действует герой — небо и земля... Сверхчеловеческое и сверхдуховное бытие представляют в пьесе аллегорические лица, которые действуют в пользу или во вред человеку... Они являются духовными существами, вечными силами, которые в христианском мировосприятии занимают определенное место и имеют определенный смысл»¹.

Проф. П. Ханкаммер, анализируя в цитированной выше работе иезуитскую драму, приходит к выводу, что «контрреформационное искусство периода барокко», вождями которого были «священники-теологи, а не гуманисты-ученые», «никогда не было сродни гуманистически-католическому реализму и было и осталось устойчивым стилем барокко, являющимся от самого своего возникновения и на протяжении всего периода существования христианским искусством»².

Такой вывод, на наш взгляд, нельзя отнести ко всей школьной иезуитской драме в целом. Противопоставление священников-теологов гуманистам-ученым звучит неубедительно, так как известно, что представители духовенства в эту пору не только не чуждались новых идей, но в ряде случаев оказывались убежденными гуманистами, а в пьесах, написанных авторами-иезуитами, сплошь и рядом можно обнаружить приемы драматургии Ренессанса.

Попробуем обратиться к конкретному материалу — переработкам в драму библейской истории об Иосифе, которая, как указывалось выше, пользовалась особой популярностью у драматургов XVI и XVII вв., — как духовных, так и светских.

* * *

В Библии в книге Бытия повествованию об Иосифе посвящены глава 37 и главы 39—45³. Здесь рассказывается, как десять старших братьев Иосифа возненавидели его за то, что он был любимцем отца, и за пророческие сны, которые ему снились и которые он им рассказывал. Братья решают убить Иосифа, но по совету старшего брата Рувима сначала бросают его в безводный колодец, а потом, следуя предложению брата Иуды, продают измаильянам-кущцам.

¹ P. H a n k a m e r . Deutsche Gegenreformation und deutsches Barok. Stuttgart, 1964, S. 288.

² Там же, стр. 291.

³ См.: Библию, изд. Московского Печатного двора 1663 г.



Рис. 1 (Biblia Sacra, стр. 51)

Намазав нарядную цветную одежду Иосифа кровью убитого козленка, братья приносят ее к отцу. Иаков оплакивает любимого сына, думая, что его растерзали дикие звери. Таково содержание 37 главы книги Бытия. Здесь действие происходит в земле Ханаанской, в Дафане.

В главах 39—45 события развиваются в Египте, куда куницы привезли Иосифа. Он продан ими царедворцу фараона Потифару, становится его домоправителем, отвергает любовь жены хозяина (в Библии ее имя не названо) и, оклеветанный обиженной женой, попадает в темницу. Здесь он удачно толкует сны слугам фараона, виночерпию и хлебодару. Позднее, когда фараон также видит венецианские сны, которые никто не может ему истолковать, виночерпий вспоминает Иосифа и говорит о нем царю. Вызванный во дворец, Иосиф раскрывает фараону смысл его снов и становится правителем государства. В годы голода, предсказанные Иосифом, его братья приезжают в Египет за хлебом и не узнают в правителе когда-то проданного ими брата. Но Иосиф узнает их, несколько раз подвергает испытанию и, наконец, во второй их приезд открывается им. История заканчивается переселением Иакова со всем родом к Иосифу в Египет.

Легко заметить, что история Иосифа в Библии делится на две самостоятельные части: 1) рассказ о продаже его братьями и 2) историю его пребывания в Египте. Последняя часть в свою очередь

содержит в себе два самостоятельных рассказа: в первом повествуется о службе Иосифа у Потифара и о том, как он попал в темницу. Здесь основной момент — столкновение Иосифа с женой Потифара. Вторая половина — это рассказ о возвышении Иосифа и о его деятельности как правителя Египта. В этой части особое значение приобретает момент встречи Иосифа с братьями и испытания, которым он их подвергает; в частности, интересен бродячий мотив с чашей, которую Иосиф приказывает тайно положить в мешок младшего брата Бениамина, чтобы иметь возможность обвинить братьев в воровстве.

Однако, несмотря на то что рассказ об Иосифе в Библии распадается на отдельные самостоятельные части, он отличается четкостью, стройностью и завершенностью композиции и построен на ряде острых коллизий, которые все время держат читателя в напряжении и возбуждают его внимание к судьбе героя. В начале повествования Иосиф видит вещие сны, которые в конце сбываются. В начале обиженные и озлобленные братья продают Иосифа и торжествуют, что расправились со сновидцем,— в конце они жестоко наказаны. Вначале Иосиф, любимец отца, брошен в безводный колодец, т. е. обречен на мучительную голодную смерть, потом продан в рабство и, невинный, посажен в темницу, а затем из жалкого раба и узника волею судьбы становится всесильным правителем Египта. Все это, а также введенный в сюжет яркий любовный эпизод — столкновение Иосифа с женой Потифара — естественно способствовало популярности рассказа, выделяющегося своей драматичностью и «сценичностью».

Напомним, что помимо этих чисто художественных достоинств рассказ об Иосифе имел для создателей нравоучительной драмы и другой — символический — смысл и интерес: судьба Иосифа, его страдания и последующее возвышение должны были напоминать зрителю страдания и славу воскресшего Христа. Выше указывалось, что история Иосифа включалась в мистерии, посвященные изображению «Страстей» Христа. Известны итальянские, испанские, французские варианты такого рода представлений⁴.

Подобные инсценировки обычно охватывают всю историю Иосифа и по содержанию очень близки к библейскому рассказу. В ряде пьес (например, во французской мистерии) вводятся аллегорические персонажи (Жалость, Милосердие, Справедливость), действие комментирует хор ангелов; жена Потифара, как и в Библии, обычно не имеет имени.

В XVI и XVII вв. к этому сюжету обращаются драматурги Германии, Голландии, Австрии, Дании, Франции, Чехии, Польши. Наконец, в 70-х годах XVII в. пьеса об Иосифе ставилась на сцене придворного театра царя Алексея Михайловича.

⁴ Alexander von Weilen. Der Ägyptische Joseph in Drama des XVI Jahrhunderts. Wien, 1887 S. 1—21.

Западноевропейские авторы — как представители духовенства, так и светские — подходят к материалу по-разному: одни всю историю Иосифа укладывают в одну пьесу, другие используют лишь какую-то одну или две части сюжета и строят на них иногда одну, а иногда несколько пьес, как бы продолжающих одна другую. Большая часть пьес, в частности те, которые предназначались для школьного театра, написана по-латыни, другие — на немецком, голландском, французском, польском языке.

Кроме канонического библейского текста, многие драматурги используют апокрифический материал, в частности популярный в Европе апокриф «Заветы двенадцати патриархов», где Иосифу посвящена целая глава. Отсюда авторы пьес чаще всего черпают подробности для характеристики отношений Иосифа и жены Потифара, которые в апокрифическом рассказе разработаны очень подробно и выразительно⁵.

Однако не все драматурги считают возможным включать сцену обольщения Иосифа женой Потифара в правоучительную пьесу, зачастую предназначенную для школьного спектакля. Как известно, руководители иезуитского ордена не раз резко возражали против введения в школьную драму женских персонажей; тем более в таких ситуациях, как в библейском рассказе об Иосифе и жене Потифара⁶. Поэтому в ряде пьес сцена обольщения выносится за кулисы, а иногда и вовсе опускается.

Рассматривая сценические обработки истории Иосифа, относящиеся к XVI в., легко убедиться, что многие из них, в частности немецкие, еще носят на себе черты средневековой драмы. Их авторы обычно используют всю библейскую историю Иосифа, подчеркивая в заглавии (а иногда и в тексте) аллегорическое значение образа героя как прообраза Христа. События чаще всего не укладываются в одну пьесу. Это или две пьесы, причем настолько большие, что их представление растягивается на два дня (Ганс фон Рютте), или одна, но заключающая в себе 11 актов (Петер Иорданн). В развитии действия принимают участие небесные и адские силы (ангелы, демоны), пьеса прерывается интермедиями. Помимо Рютте и Иорданна, так написаны пьесы у К. Беттулеуса, А. Дитера, Х. Цирля, Е. Хунниуса и ряда других писателей. В то же время в некоторых иезуитских пьесах XVI в., написанных в старой манере, можно обнаружить влияние идей и приемов драмы Ренессанса. Так, в пьесе иезуита М. Балтикуса сцены обольщения Иосифа женой Потифара написаны под сильным влиянием «Федры» Еврипида. В драме иезуита Х. Цирля

⁵ Ср.: русский текст апокрифа «Заветы 12 патриархов» («Памятники отечественной русской литературы в изд. Н. Тихонравова», т. 1. СПб., 1863, стр. 214—218).

⁶ Подробнее см. об этом в книге: Ks. Jan Poplatek. Studia z dziejów jezuickiego Teatru szkolnego w Polsce. Wrocław, 1957, s. 19—20, 49, 60, 62.

жена Потифара, говоря о своей страсти к Иосифу, обращается в монологе к Юпитеру, Венере и Купидону.

Другие писатели XVI в., несомненно знакомые с теорией драмы Ренессанса, укладывают действие в канонические пять актов, не придают сюжету аллегорического истолкования, не переносят событий в «высший план». Если они и вводят дополнительных действующих лиц, то это не олицетворения отвлеченных понятий и не потусторонние силы, а люди — персонажи, необходимые в ходе развития действия; это слуги фараона и Потифара, служанки жены Потифара, сосед Иакова, друзья Иосифа и пр. В некоторых пьесах участвуют мачеха Иосифа — Лия и дочь Потифара — Асенфа, впоследствии жена Иосифа.

Большая часть пьес охватывает всю историю Иосифа, но есть и исключения: так, К. Крокус и Н. Макропедиус используют только вторую ее часть, К. Бетулеус вторую и третью, М. Бразелл только первую.

Проф. А. фон Вейлен, исследуя немецкие обработки истории Иосифа в драму, указывает зависимость ряда пьес от ранее появившихся произведений⁷. Особой популярностью пользовалась первая из появившихся в XVI в. обработка сюжета — пятиактная драма голландского иезуита К. Крокуса «Comedia sacra cui titulus Joseph», поставленная в Амстердаме в 1535 г. Она оказала влияние на многих писателей, хотя и разрабатывает только вторую часть библейского сюжета. Так, в пьесе Рютте сцены в доме Потифара написаны под сильным влиянием драмы Крокуса: здесь текст Рютте является не более как переводом латинского текста Крокуса на старонемецкий.

К Крокусу обращается и польский писатель Николай Рей (1505—1569) в своей пьесе — «Żywot Josefa», написанной в 1545 г. Хотя его пьеса в отличие от драмы Крокуса охватывает всю историю Иосифа, имя жены Потифара и второстепенные действующие лица во второй части пьесы взяты у Крокуса (жена Потифара Зефира, его раб Маго, виночерпий Ханно и др.). Нравы действующих лиц в пьесе Рея не библейские, а краковские, эпохи польского Ренессанса. Это особенно чувствуется в монологах Ахизы — наперсницы Зефиры, которая убеждает госпожу не противиться охватившему ее чувству и рисует перед ней картины жизни современного Рею польского общества⁸.

* * *

В XVII в. к истории Иосифа на Западе обращаются датские, немецкие, австрийские, голландские, французские драматурги — как иезуиты, так и светские писатели.

⁷ A. von Weilen. Der Ägyptische Joseph in Drama des XVI Jahrhunderts. Wien, 1887 (см. таблицу в конце его книги).

⁸ «Mikołaja Reja z Nagłowic «Żywot Józefa», 1545. «Biblioteka Pisarzów Polskich», Wydał Roman Zawiliński. Kraków, 1889.

Наиболее интересными произведениями иезуитской драмы на этот сюжет являются пьесы Якова Бидерманна (Голландия), Николая Аванцина (Австрия) и патера Лё Же (Франция).

Патер Яков Бидерманн (1577—1639), преподаватель Мюнхенской иезуитской гимназии, был одним из талантливейших драматургов-иезуитов. «Литературно-драматическая деятельность Бидерманна ознаменовала собой эпоху такого процветания иезуитской драмы, какого последняя уже не достигала ни ранее, ни позднее»⁹.

7 октября 1615 г. на сцене Мюнхенской гимназии была поставлена пьеса Бидерманна «Иосиф — правитель Египта» (*Josephus Aegypti progeh comoedia*). Пьеса охватывает всю историю Иосифа, уложенную в традиционные пять актов. Автор близко следует за текстом библейского рассказа, сокращая лишь то, что мешает развитию действия. Пьеса строится в плане старой средневековой драмы: единство места и времени не соблюдается. Рядом с библейскими персонажами и лицами, добавленными автором, действуют небесные и адские силы и аллегорические фигуры-олицетворения (Зависть, Раздор, Ненависть, Злоба, Голод), которым Бидерманн умеет придать жизнь и характер: олицетворенные идеи становятся у него живыми существами. Иосифу сопутствует и утешает его ангел, которому противостоит злая сила в образе «Мизурга-Какодемона», чья задача — уничтожить «отрасль Израилеву».

Дополнительные лица, введенные автором в пьесу, могут быть разделены на две группы: с одной стороны, это сосед Иакова, товарищи Иосифа, крестьянин, вестник, сын фараона Порфирий, рабы купца Стильфо, покупающие Иосифа у братьев, — с другой — комические персонажи: рабы Потифара Гилас и Гета и его же нахлебник Перн.

Сцены, где действуют люди, перемежаются сценами, в которых ораторствуют аллегорические фигуры, серьезные эпизоды смешиваются шутовскими. Пьеса сопровождается пением хора. Сцена обольщения Иосифа женой Потифара вынесена за кулисы.

Особенностью пьесы Бидерманна является еще и то, что он вводит в нее лирические эпизоды: плач Иосифа на могиле матери, плач Иакова об Иосифе, скорбную песню товарищей Иосифа, скорбную песнь крестьян, страдающих от голода.

В середине XVII в. к сюжету обращается австрийский драматург иезуит Николай Аванцин (1612—1685), профессор риторики, этики, философии и богословия в Пассау, Бене и Граце. Аванцин чаще всего обращался к историческим сюжетам. Не придерживаясь строго правил, предписываемых теоретиками, он не стремится создавать пьесы в строго выдержанном стиле, хотя и избе-

⁹ В. И. Резанов. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910, стр. 132.

гает вводить в действие аллегорические фигуры. Однако, взявшись за библейский сюжет, он обращается к приемам средневековой драмы и строит пьесу примерно так же, как это делает Бидерманн.

Пьеса Аванцина «Иосиф, узнанный братьями» (*Josephus a fratribus recognitus*), написанная в 1650 г., построена на последней части истории Иосифа и охватывает события от сновидений фараона до примирения героя с братьями. Действие происходит попеременно то в земле Ханаанской у Иакова, то в Египте. Действующими лицами являются: Иаков, Иосиф, его братья, фараон, его придворные, в том числе — виночерпий; мудрецы, рабочие, пастухи. Рядом с ними действуют аллегорические фигуры: Невинность, Божественный Промысел, Справедливость, Гнев, Голод, Гений Иосифа, Гений Египта, Гений Ханаана, Немезида, Церера и др. В пьесе пять традиционных актов, действие сопровождается выступлением хора. Наличие среди действующих лиц персонажей из античной мифологии показывает, что автор пьесы, ученый иезуит, был в то же время и образованным гуманистом.

Идея пьесы Аванцина сводится к тому, что невинность иногда может быть притесняема, но никогда не будет окончательно подавлена и что все на земле совершается по воле Провидения. Как и в пьесе Бидерманна, сцены, где действуют люди, сменяются сценами, представляющими собой диалоги аллегорических фигур, но Аванцин не считает возможным вводить в серьезную пьесу комические сцены с шутовскими персонажами. Разделением трагического и комического его пьесы сближаются с драматургией Ренессанса — предшественницей театра классицизма.

Приемы средневековой драмы и нравоучительная идея, положенная в основу пьесы, не помешали автору создать ряд живых сцен. Такова, например, сцена, когда старый Иаков просит младшего сына Вениамина не уезжать с братьями в Египет. Глубже других раскрыт характер Иосифа, который колебляется между желанием отомстить братьям за их преступление и любовью к родине, к отцу и младшему брату Вениамину.

Наиболее полной и интересной обработкой библейского сюжета об Иосифе среди иезуитских пьес XVII в. является трилогия французского драматурга, писателя и проповедника, преподавателя колледжа Людовика в Париже, патера Лё Же (*Le Jay*), написанная и поставленная на сцене колледжа в самом конце XVII в. (с 1695—1699 гг.).

Несмотря на то что трилогия эта написана автором-иезуитом, она далеко отходит как от традиционной школьной драмы — непременно нравоучительной и сближающейся отдельными приемами с драмой средневековой, так и от античной трагедии, служившей образцом писателям-гуманистам. Она примыкает к французскому классицизму рубежа XVII—XVIII вв., следя в основном правилам его поэтики.

В своем обширном труде *«Bibliotheca Rhetorum»* автор три-



Рис. 2 (Biblia Sacra, стр. 54)

логии излагает свои теоретические взгляды на драму, где признает, что «действие, служащее сюжетом драматического произведения, должно быть едино», хотя тезис о трех единствах принимает с некоторым ограничением. Две его пьесы об Иосифе — пятиактные драмы, в третьей — только три акта. У них нет ни пролога, ни эпилога, хор в действии не участвует. С другой стороны, здесь нет и аллегорических фигур и символики, типичных для школьной драмы.

Свою работу над библейской историей об Иосифе Лё Же начал с третьей ее части: в 1695 г. им была поставлена пятиактная пьеса «Иосиф, не узнанный братьями» (*Josephus fratres agnoscens*), охватывающая события от второго приезда братьев в Египет за хлебом вместе с младшим братом Вениамином до примирения их с Иосифом. Действие строится на известном эпизоде с чашей, которую Иосиф приказал тайно положить в мешок Вениамина.

В пьесе, кроме Иосифа и братьев, принимают участие фараон, воины, придворный Амазис — враг Иосифа и виночерпий Рамасес — друг героя. Амазис доносит фараону о странном поведении правителя и его сношениях с неизвестными и подозрительными людьми, но фараон верит Иосифу, узнает от него самого его историю и после примирения Иосифа с братьями предлагает Иакову переселиться со всем родом в Египет.

В 1698 г. Лё Же пишет трехактную пьесу «Иосиф, проданный братьями» (*Josephus venditus fratribus*), имевшую наибольший успех, а в 1699 г. пятиактную драму «Иосиф — правитель Египта» (*Josephus Aegypto praefectus*).

Трехактная пьеса построена на первой части истории Иосифа. Драма «Иосиф — правитель Египта» охватывает события с момента заключения Иосифа в темницу до его назначения на пост правителя Египта. Действующими лицами драмы являются: Иосиф, Фараон, Потифар, его сын Априс — друг Иосифа, придворные фараона Псаммис, Рамассес и Амазис, Сето — начальник тюрьмы, воины. За сценой действует Ефея — жена Потифара, оклеветавшая Иосифа.

Действие пьесы построено на борьбе между собой друзей и врагов Иосифа. За него сын Потифара Априс, который убеждает друга бежать от гнева отца; за Иосифа и виночерпий Рамассес, рассказал о юноше фараону. Против Иосифа Потифар, толкователь снов Псаммис и вельможа-клеветник Амазис. Несмотря на происки врагов, фараон вызывает Иосифа из темницы, слушает толкование снов и ставит его на пост правителя Египта. Ефея кончает самоубийством, сознавшись, что оклеветала Иосифа.

Стремление соблюсти правило единства действия заставило драматурга уложить сюжет не в одну, а в три пьесы, избрав для каждой один узловый момент в истории героя (продажа в рабство, назначение на пост правителя Египта, примирение с братьями). Лё Же не преследует в своих пьесах нравоучительных целей, не стремится к назиданию. Его интересует прежде всего драматизм жизненных ситуаций и переживания персонажей. В этом направлении библейский сюжет развернут в его трагедиях со всей возможной полнотой: и придворные интриги, которые плетутся вокруг Иосифа, и переживания его братьев, и ряд других деталей привнесены автором в библейскую повесть для того, чтобы сделать сюжет жизненным, правдоподобным, более привлекательным и интересным для зрителей.

Каждый образ обрисован драматургом сочно и красочно. И главные действующие лица — Иосиф, его отец, братья, и второстепенные персонажи — фараон, придворные, друзья и недруги Иосифа — все это живые люди, каждый со своими положительными и отрицательными чертами характера, со своими чувствами, симпатиями и антипатиями, со своей манерой поведения. Особенно интересен образ Ефеи — жены Потифара. Она, как указывалось выше, не появляется на сцене; столь привлекавшая других драматургов сцена обольщения ею Иосифа опущена автором. Тем не менее образ Ефеи у Лё Же поистине трагичен: из реплик действующих лиц мы узнаем, как она переживает события, как в безумной тоске бродит по дворцу, добиваясь аудиенции у фараона, и как, наконец, накладывает на себя руки, сознавшись в последнюю минуту в том, что оклеветала Иосифа. Трагедия этой женщины,

хотя и происходящая за сценой, должна была сильно действовать на зрителей.

В пьесах Лё Же школьный иезуитский театр непосредственно сближается с драматургией французского классицизма. Простота композиции, соблюдение правил трех единств, отсутствие комических сцен и персонажей (что мы наблюдали выше в пьесах Бидерманна), т. е. несмешиваемость жанров,— все это роднит драмы Лё Же с произведениями французских драматургов XVII в.

Существенно отличает пьесы Лё Же от школьной драмы также постепенный переход от латыни к нациальному языку. Хотя первоначально он пишет свои произведения, пользуясь латинским языком, впоследствии одну из своих пьес об Иосифе — трехактную — он переводит на французский язык и 27 февраля 1704 г. в таком виде ставит на сцене коллежа Людовика. Как бы в оправдание нарушения им традиции, он предпослав пьесе, озаглавленной теперь по-французски «*Joseph vendu par ses frères*», пролог, где изображается спор Гениев латинского и французского языков перед Аполлоном и Музами; Аполлон примиряет Гениев, рекомендуя им дружно работать над созданием нового спектакля, живя в мире и согласии.

* * *

Как указывалось выше, история Иосифа привлекала не только создателей школьной драмы — иезуитов, но и светских драматургов, среди которых выделяется голландец Иоост ван-ден Вондель (1587—1679). Расцвет творчества Вонделя совпал с золотым веком голландского Ренессанса. Увлечение идеями Возрождения проходило в Голландии одновременно с национальным освобождением и реформацией. Это наложило определенный отпечаток на творчество голландских писателей XVII в. и, в частности, на Вонделя.

Большая часть из тридцати двух драм Вонделя написана на библейские сюжеты и проводит идеологию пуританского кальвинизма, но строит он их, следуя за античными образцами, сперва за Сенекой, а потом за Еврипилем и Софоклом. Драмы Вонделя обычно состоят из пяти актов, действие сопровождается хором. Характеры героев, как правило, даны готовыми, а не развивающимися в борьбе страстей.

К истории Иосифа Вондель обратился в сороковые годы XVII в. Исследователи его творчества Смит и Брахэн склонны думать, что на этот сюжет писателя натолкнула появившаяся незадолго до его пьес картина Яна Пинаса «Иаков над окровавленной ризой Иосифа»¹⁰, но с этим едва ли можно согласиться. В картине центральной фигурой является Иаков. В пьесах ряда писателей он играет важную роль, появляясь на сцене и в начале, и в сере-

¹⁰ W. A. P. Smith, R. Brachin. Wondel. Didier. Paris, 1964. (Картина хранится в Ленинграде в собрании Государств. Эрмитажа).

дине, и в конце представления. Но как раз в пьесах Вонделя, построенных на событиях из истории Иосифа, Иаков не появляется вовсе. С пьесой на тот же сюжет голландского писателя Яна Тонниса, написанной ранее пьес Вонделя, его произведение также не имеет ничего общего. Приходится признать, что драматург обращался за материалом непосредственно к Библии.

Первая пьеса Вонделя «Иосиф в Дафана» написана в 1640 г. Драма охватывает первую часть библейского рассказа¹¹. Автор стремится сосредоточить внимание зрителя на основном конфликте драмы, поэтому он убирает традиционное начало: беседу Иакова с сыновьями, его благодарственные молитвы к богу и разговор с Иосифом. Пьеса начинается картиной рассвета в окрестностях Дафана, где около старого заброшенного колодца спит Иосиф, после того как он долго и безуспешно искал братьев. Здесь, у старого колодца, и происходит все действие пьесы. Особое внимание уделяет драматург образу старшего брата Рувима, который, как и в Библии, жалеет Иосифа, однако в решительные моменты три раза покидает его, а в конце берет свою долю из денег, вырученных братьями от продажи Иосифа.

Вся пьеса построена так, что зритель постоянно чувствует связь истории Иосифа с евангельскими событиями; образ Рувима явно напоминает образ Петра, три раза отрекавшегося от своего учителя, образ Иуды, предложившего продать брата, ассоциируется с образом Иуды Искариота. Иаков не появляется и в конце пьесы,— о том, какое горе принесут они отцу, говорит Рувим в заключительном монологе¹², представляя себе ужас и печаль старого патриарха.

В пьесе явно ощущается влияние классической трагедии: в ней традиционные пять актов, соблюdenы правила трех единств — места, времени и действия; каждый акт открывается и завершается выступлением хора ангелов, который комментирует события, раскрывает их аллегорическое значение и утешает героя в его страданиях. С помощью этого удачного технического приема Вондель поднимает реальную жизнь людей в высший план и углубляет идеиное содержание пьесы. В то же время, подчеркивая аллегорическое значение Иосифа как прообраза Христа, Вондель возвращается к приемам старой средневековой драмы — приемам, несколько неожиданным в творчестве писателя-гуманиста.

Хором ангелов открывается и вторая пьеса Вонделя «Иосиф в Египте», написанная осенью того же 1640 г.¹³ Действие в ней протекает в доме Потифара. Из вступительного хора зритель узнает, что Иосиф был продан царедворцу фараона, стал его домоправи-

¹¹ Joost van den Vondel. Zijne Dichtwerken en oorspronklike prozaschriften, T. IV. Schiedam-Leiden, 1887—1896, S. 98—168.

¹² Там же, стр. 166—168.

¹³ Joost van den Vondel. Указ. соч., стр. 168—222.

телем и пленил жену хозяина своей красотой. Таким образом, и здесь Вондель сразу вводит зрителя в гущу событий.

Кроме Потифара, его жены Емпсари и Иосифа, в пьесе действуют кормилица и служанки Емпсари. Хор ангелов, как и в первой пьесе, комментирует происходящее на сцене.

Если в первой пьесе в центре внимания драматурга, а за ним и зрителей был образ Рувима, то здесь центральной фигурой является Емпсарь с ее безумной страстью к Иосифу. Напрасно кормилица пытается образумить госпожу: та ничего не хочет слушать... Воспользовавшись уходом служанок и Потифара на праздник Озириса, кормилица от лица Емпсари приказывает Иосифу идти в комнату госпожи, сказавшейся больной. Вторая сцена IV акта — кульминация драмы. Здесь в первый раз в пьесе Иосиф и Емпсарь стоят лицом к лицу¹⁴. Емпсарь страстно умоляет Иосифа ответить на ее чувство. «Она бросается к ногам Иосифа и хватает его за платье жестом почти грандиозным в своей животной силе. Иосиф бежит, оставив ризу в ее руках. Смертельно оскорбленная, думая, что Иосиф ее выдаст, Емпсарь в следующем акте обвиняет Иосифа перед мужем. Потифар, не дав возможности Иосифу сказать ни одного слова, сперва хочет убить его, а потом отправляет в тюрьму. Оставшись один на сцене, он говорит о том, как ему трудно быть обязанным презирать того, кого он не может помешать себе любить»¹⁵.

Вторая пьеса Вонделя не заключает в себе аналогии с жизнью Христа (кроме невиновности обвиняемого). Ее идея — противопоставление язычества и истинной веры (иудейской, как предшественницы христианства) дикой животной страсти и чистоты, зла и добра, дьявола и бога. Хор ангелов играет здесь уже несколько иную роль: он не переносит событий в высший план, а аккомпанирует им, подчеркивая противопоставление чистоты и страсти, т. е. раскрывает идею пьесы.

Образ Емпсари и ее сцены с кормилицей и Иосифом написаны под сильным влиянием античных трагедий о Федре.

Таким образом, драма Вонделя «Иосиф в Египте» по построению и приемам ближе к драматургии гуманистов, чем его первая пьеса об Иосифе. Вондель обратился и к последней части истории Иосифа: им была переведена с латинского языка на голландский драма Гроциуса «Софомпанеус», рисующая Иосифа правителем Египта. Перевод был сделан ранее, чем были написаны оригинальные пьесы. Однако эта переводная пьеса значительно слабее оригинальных драм писателя и не может идти с ними в сравнение¹⁶.

¹⁴ Там же, стр. 207—213.

¹⁵ W. A. P. Smit, P. Vrachin. Wondel, Didier, Paris, 1964, p. 80—82; J. van den Vondel. Указ. соч., стр. 220—221.

¹⁶ Joost van den Vondel. Указ. соч., т. III, стр. 55—97; «Huigh de Groots Jozef of Sofompaneas vertaald door J. v. Vondel (1635)». О пьесах

Разобранные нами пьесы далеко не исчерпывают драматических обработок истории Иосифа, исполнявшихся на западноевропейской сцене в XVII в., но думается, что и рассмотренные образцы такого рода обработок дают представление о популярности сюжета и о разнохарактерности подхода к нему драматургов разных стран и направлений.

Если мы в заключение попробуем подвести итоги нашим наблюдениям над обработками библейского рассказа об Иосифе для сцены, принадлежащими писателям XVII в., то придется признать, что эти обработки были не только разнотипны, но в ряде случаев и внутренне противоречивы. Во многих пьесах еще в эту пору явно ощущаются отголоски средневековой драмы. Возможно, к этому вынуждал драматургов выбранный ими библейский сюжет. Как бы то ни было, элементы средневековой драмы мы обнаружили не только у Бидерманна и Аванцина, сознательно обратившихся к привычным приемам мистерий и моралите, но и у светского драматурга-гуманиста Вонделя, который считает необходимым подчеркнуть в своей пьесе значение образа Иосифа как прообраза Христа и вводит в действие хор ангелов.

В то же время легко убедиться на ряде примеров, что новые веяния, новые приемы и требования все больше внедряются даже в библейскую пьесу. Аванцин и Лё Же уже не считают возможным смешивать трагическое с комическим, чередуя серьезные сцены с шутовскими, как это делает Бидерманн. От пьесы к пьесе расстет интерес к человеку, к его характеру, к его часто противоречивым чувствам и переживаниям. Это мы наблюдаем у Аванцина и Лё Же, та же черта характерна и для драм Вонделя, глубоко и тонко показавшего переживания Рувима и Емпари. Хотя писатели-иезуиты обычно исключали сцену обольщения Иосифа женой Потифара, патер Лё Же сумел показать трагедию этой женщины, создав внесценический образ Ефии.

Если канонические пять актов прочно входят в практику драматургов XVII в., то несколько иначе обстоит дело с правилами трех единств: они прививаются не сразу. Бидерманн не считается с ними, но с середины века они все более и более подчиняют себе писателей. Им строго следуют и Вондель и Лё Же.

Пьесы XVII в. как бы освещены светом идей Возрождения, интересом к античности. Это сказывается не только в использовании античных произведений в качестве образцов (трагедии о Федре), но и в привлечении мифологических образов Немезиды, Цереры, Муз, Аполлона. Влияние идей Возрождения сказывается и в том интересе к человеку, которое наблюдается в рассмотренных произведениях.

Вонделя об Иосифе см. еще: K ä g e L a n g v i k J o h a n n e s s e n. «Die Joseph-Dramen». — В кн.: «Zwischen Himmel und Erde». Oslo, Universitetsforlaget, 1963, S. 133—150; W. A. P. S m i t. Joseph in Dothan, Joseph in Egypten.— В кн.: «Van Pascha tot Noah», Deel I. Zwolle, 1956—1959, S. 303—385.

На сцене русского театра пьеса об Иосифе появилась впервые в 70-х годах XVII в.¹⁷ Сохранилось несколько обработок этого сюжета, первой из которых была «Малая прохладная комедия о преизрядной добродетели и сердечной чистоте в действе об Иосифе», поставленная на сцене придворного театра царя Алексея Михайловича.

На V съезде славистов в 1963 г. молодой славист ГДР Курт Гюнтер в устном докладе высказал очень правильную и плодотворную мысль, что русскую драматургию последней четверти XVII в. следует изучать в русле немецко-голландских театральных традиций. Не приходится сомневаться, что немецкие традиции имели существенное значение для таких пьес русского театра, как «Артаксерксово действие» и «Иудифь». С пьесой об Иосифе дело обстоит несколько иначе,— здесь возможны отклики воздействия голландской драматургии эпохи Ренессанса.

Вряд ли можно сомневаться в том, что автором русской пьесы об Иосифе, поставленной на сцене придворного театра XVII в., был его первый режиссер и организатор — пастор И. Г. Грегори. Авторство Грегори подтверждается как новейшими исследованиями¹⁸, так косвенно и тем, что имя жены Потифара — Вильга — в русской пьесе взято из немецкого текста Библии. Это имя рабыни, которую Рахиль дает в наложницы Иакову. В славянской Библии ее зовут Валлой. Об авторстве Грегори говорят и германизмы в языке пьесы, отмеченные еще П. О. Морозовым («живи благо» и др.) и показывающие, что пьеса была написана первоначально, как и «Артаксерксово действие», на немецком языке, а потом переведена на русский.

В. Всеволодский-Гернгресс приписывает пьесу об Иосифе Стефану Чижинскому, основываясь на том, что ко времени постановки ее на сцене Грегори уже умер. Но так как в прологе, в начале текста, говорится о вторичном представлении пьесы, а оно состоялось всего через несколько месяцев после смерти Грегори, следует думать, что писал ее Грегори, а Чижинский только вторично готовил спектакль к постановке.

Комедия об Иосифе дошла до нас в двух списках, один из которых находится в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде (F. XIV. № 6, XVIII в.), другой в Швеции, в собрании рукописей Спарфенфельда (собрание гимназии в гор. Вестеросе, сборник Ad, стр. 1415—1460, XVII в.). Оба списка являются копиями с одного и того же дефектного экземпляра и не имеют конца:

¹⁷ ЦГАДА, ф. 159, № 943, л. 42, 43 (сведение о том, что в ноябре 1675 г. русские актеры готовили «Комедию об Иосифе»). См. также: С. К. Б о г о я в л е н с к и й. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914, стр. 48.

¹⁸ А. М а з о н. «Артаксерксово действие» и репертуар пастора Грегори.— ТОДРЛ, т. XIV, стр. 355—363.

текст обрывается на тех же словах седьмой сцены второго акта — объяснении Иосифа с женой Потифара (здесь — Пентефрия¹⁹). Поэтому мы не знаем, вся или не вся история Иосифа была показана на русской сцене. Дошедший до нас текст охватывает первую и половину второй части библейского рассказа. На основании аналогии с пьесами западноевропейского, в частности — иезуитского, театра, с которым, несомненно, был знаком Грегори, можно на первый взгляд предположить, что пьеса русского театра состояла из пяти актов: в третьем акте Иосиф находился в тюрьме, в четвертом толковал сны фараона, а в пятом, став правителем Египта, мирился с братьями. Однако название «малая комедия» находит на мысль, что в русской пьесе было только три акта и последней части библейской истории Иосифа Грегори не использовал. Это предположение подтверждается заглавием пьесы, где указано, что в ней говорится «о преизрядной добродетели и чистоте» Иосифа. Чтобы раскрыть эту тему, третья — последняя часть библейского рассказа автору была не нужна: показав в третьем акте Иосифа в темнице, где он толкует сны сперва слугам фараона, а потом ему самому, Грегори мог закончить пьесу назначением героя на пост правителя Египта. Таким образом, пьеса обретала логическое завершение: добродетель торжествовала и получала заслуженную награду.

Как же подошел Грегори к популярному библейскому сюжету? А. Мазон в цитированной выше работе пишет о Грегори, что «он был «магистром» Иенского университета и скорее гуманистом, чем историком; он знал латинский и греческий языки и учился, без сомнения, и еврейскому языку, так как в «Артаксерксовом действе» приводит по-еврейски отрывки псалмов. Он приехал в Слободу в качестве учителя, но стал пастором и блестящим проповедником, причем оказался искусным стихотворцем... Возможно, что он присутствовал на театральных представлениях в Дрездене в *Collegium Carolinum* или в школе святого Николая. Он, может быть, знал по опыту школьные спектакли, если сам не участвовал в них. Ему было известно, как всем пасторам, что Лютер был ярым приверженцем религиозных драм и для ознакомления народа со Святым писанием надеялся больше на театральные представления и духовные песни, чем на чтение Библии и на проповеди...»²⁰.

Эта характеристика многое объясняет в работе писателя над пьесой об Иосифе. Ученый-гуманист Грегори, как позднее Лё Же, неставил перед собой чисто правоучительных целей, что было так характерно для школьной драмы. Хотя в пьесе и говорилось о награжденной добродетели, она писалась для светского придворного театра, поэтому автор имел в виду прежде всего спектакльный интерес спектакля, заботился не о морали, а о самой драме, ее

¹⁹ Имя Пентефрий, по-видимому, заимствовано из упомянутого выше апокрифического сочинения «Заветы двенадцати патриархов».

²⁰ А. М а з о н. Указ. соч., стр. 357.

Das XLIV. Capitel.



Рис. 3 (Biblia Sacra, стр. 62)

занимательности. Действие в пьесе развивается без задержки, никаких усложняющих и поясняющих его сцен нет, как нет и дополнительных действующих лиц, так часто встречающихся в западноевропейских, в частности иезуитских, обработках сюжета. Ни небесных и адских сил, ни аллегорических персонажей-олицетворений в пьесе Грегори мы не находим. В его «прохладной комедии» действуют только люди.

Грегори начинает пьесу монологом Иакова, который говорит Иосифу о своей к нему любви, а потом слушает его рассказ о вехах снах. Думается, что драматург вводит эту сцену не только потому, что так начинается библейское сказание об Иосифе. Его, как гуманиста, интересует человек, в данном случае — Иаков с его трогательной любовью к сыну. Не случайно он появляется и в конце первого акта: узнав о мнимой трагической гибели Иосифа, он горько сетует и «обмирает». Эта сцена в лицах изображает упоминавшуюся выше картину Яна Пинаса «Иаков над окровавленной ризой Иосифа», — как и там, здесь в центре внимания зрителей неутешное горе отца, потерявшего любимого сына.

Сцена в пустыне у колодца написана очень живо. В ней, кроме героя и его братьев, принимает участие купец Амалек, покупающий Иосифа, а во втором явлении — Елифас, показывающий

Иосифу, куда направились братья. Всех активнее ведет себя Иуда: он опускает Иосифа в колодец, он продаёт его Амалеку. Рувим, узнав о решении братьев продать Иосифа, «умывает руки»: он заявляет, что не хочет принимать участия в этом злом деле, и уходит.

Так же стремительно развивается действие и во втором акте в доме Пентефрия, которому Амалек передает юношу. Во второй сцене мы видим Иосифа уже домоправителем Пентефрия, и хозяин ставит его в пример другим слугам. В третьей сцене появляется жена Пентефрия Вильга — ведущее лицо в сценах второго акта.

В противоположность драматургам-иезуитам, Грегори, как и голландец Вондель, не считает неудобным показывать зрителям сцену обольщения Иосифа женой Потифара — Пентефрия. Наборот, как и Вонделя, его интересует тема преступной любви замужней женщины к юноше и привлекает задача нарисовать в пьесе картину развития этой неутолимой губительной страсти, которая не останавливается даже перед преступлением: клеветой и убийством.

Для сцен с Вильгой Грегори, как и другие драматурги, касавшиеся этой темы, находит богатый материал в апокрифическом сочинении «Заветы двенадцати патриархов». Сопоставим тексты:

Апокриф

Иосиф рассказывает, что хозяйка, часто приходя к нему, ласкала его и жаловалась, что «чада мужеска не бяше у нея, да мене хотящи имети аки сына». По молитве Иосифа у египтянки рождается сын, но это не приносит ей покоя. Она открывает свою страсть Иосифу. В то же время, рассказывает далее Иосиф, она «хвалящи смысл мой пред мужем ей... славяще мя аки мудра яве, и отай глаголаше ми: не бойся мужа моего, ял бо еси веру о мудрости твоей, да аще кто и речет ему о наю, не имет веры».

...И глаголаше ми: «Аще хощеши, да отвергуся кумир, токмо буди со мною. И египтянина Пентефрия уверю отступити кумир, по закону бога твоего ходящи...» Иосиф отвечает: «...госпожа моя, не в нечисто-

Пьеса

(Роль Вильги)

«...Египтянин бо мой Пентефрия сице бога прогневил, яко ни единого чадо с ним получити не могу... и сыном моим тя восприиму».

(Акт II, сцена третья).

«...Кто бо не весть чрезестественную кротость, чистоту и верность Иосифову похвалити...»

(Акт II, сцена шестая).

«...Сем же видиши, яко муж мой египтянин о чистоте твоей довольно сице обнадежен есть, что он, когда б некто (еже однакожде никогда быти не может) о нас что открыти и хотел, тому никоими образы не поверит»...

— «О Иосифе! боишися бога своего? Се аз всех богов наших отвергуся, к сему же и мужа моего к тому приведу, да и он богу твоему служит, токмо уклони произволение свое к взаимной любви».

(Акт II, сцена пятая).

те хощет гостье боящихся его,
ни прелюбы деющих и благоволит».

Иосиф: «О нестыдливая жено! Бог не благоволит в тех, иже в скверном житии пребывая его величают и всех прелюбодейственных от лица своего вечно отмечает».

(Акт II, сцена пятая).

— «Добро ж, Иосифе! Понеже не хощешь супружества разрушити тогда аз мужа моего убию и по сем тебя по закону твоему за мужа прииму».

(Там же).

Иосиф: «...Аз помышления твоего нечестие мужу твоему объявлю».

(Там же).

Иосиф грозит, что расскажет об этом: «Аз всем исповедаю твое злое начинание».

И в апокрифе и в пьесе испуганная египтянка хочет отравить Иосифа, но он догадывается об этом и, надеясь на помощь божию, хочет есть в ее присутствии. Она останавливает его и уходит, а потом, притворившись больной, зовет к себе Иосифа и говорит ему: «...Удавлюся либо со стене свергуся сама, аще не будеш со мною!...»

...«Уэри, Иосифе: аще пыне волю мою не исполниши и аз в колодязе или с высоки горы умерщвлюся».

(Акт II, сцена седьмая)

В апокрифе рассказ Иосифа об отношениях к нему госпожи заканчивается так: «Последнее ят мя за свиту с нуждею влекущими на совокупление, и егда же видех, яко неистовася держит свиты мои, аз же наг избегох»...²¹

В пьесе в ответ на угрозу Вильги покончить с собой Иосиф отвечает: «Аз прочь иду», и хочет уйти. Она удерживает его: «Стой и остановися еще!» — «Что? Насильством?» — возмущается Иосиф. Вильга кричит: «О, горе мя! Стой, стой, стой!» На крик вбегают слуги Пентефрия, и Вильга обвиняет в «насильстве» Иосифа. На этом обрывается дошедший до нас текст пьесы. Мы не знаем, как развивалось действие дальше, как ведет себя Пентефрий в последних сценах второго акта и что происходит далее с Вильгой.

Из сопоставления текстов мы убеждаемся, что автор пьесы, раскрывая отношения Иосифа и Вильги, шаг за шагом следует за своим источником — апокрифом, сохраняя даже отдельные реплики. Отступлений очень немного. Их больше в третьей сцене акта, где, едва появившись на сцене, Вильга сразу сообщает Иосифу, что своим возвышением он обязан только ей: «То аз прилежным

²¹ «Заветы двенадцати патриархов». — «Памятники отреченной русской литературы, собраны и изданы Н. Тихонправовым», т. 1, стр. 214—218.

ходатайством моим у него (Пентефрия.—*O. Д.*) доступила»,— говорит она. Далее она жалуется, что у нее нет детей, и тут же признается, что любит Иосифа и желает его любви. Монолог заканчивается не совсем логично заявлением Вильги, что она хочет видеть в Иосифе сына. Это заявление не вытекает из всего, что говорила ранее Вильга, но оно становится понятным после сопоставления текста пьесы с «Заветами двенадцати патриархов». Ответ Иосифа в пьесе также не соответствует последним словам Вильги: юноша начинает упрекать ее в преступной страсти и молит бога, чтобы он отнял у госпожи ее «злую похоть». В ответ Вильга сразу заявляет, что готова убить своего мужа: «Или боишься и опасаешься не-коего зломнительства, его же египетский муж мой твоего ради вины воспринимает? Тогда ти на то и сие отвещаю, что в трех днеах аз его умерщвлю, и тогда мой свойственный имashi быти»... (Акт II, сцена третья).

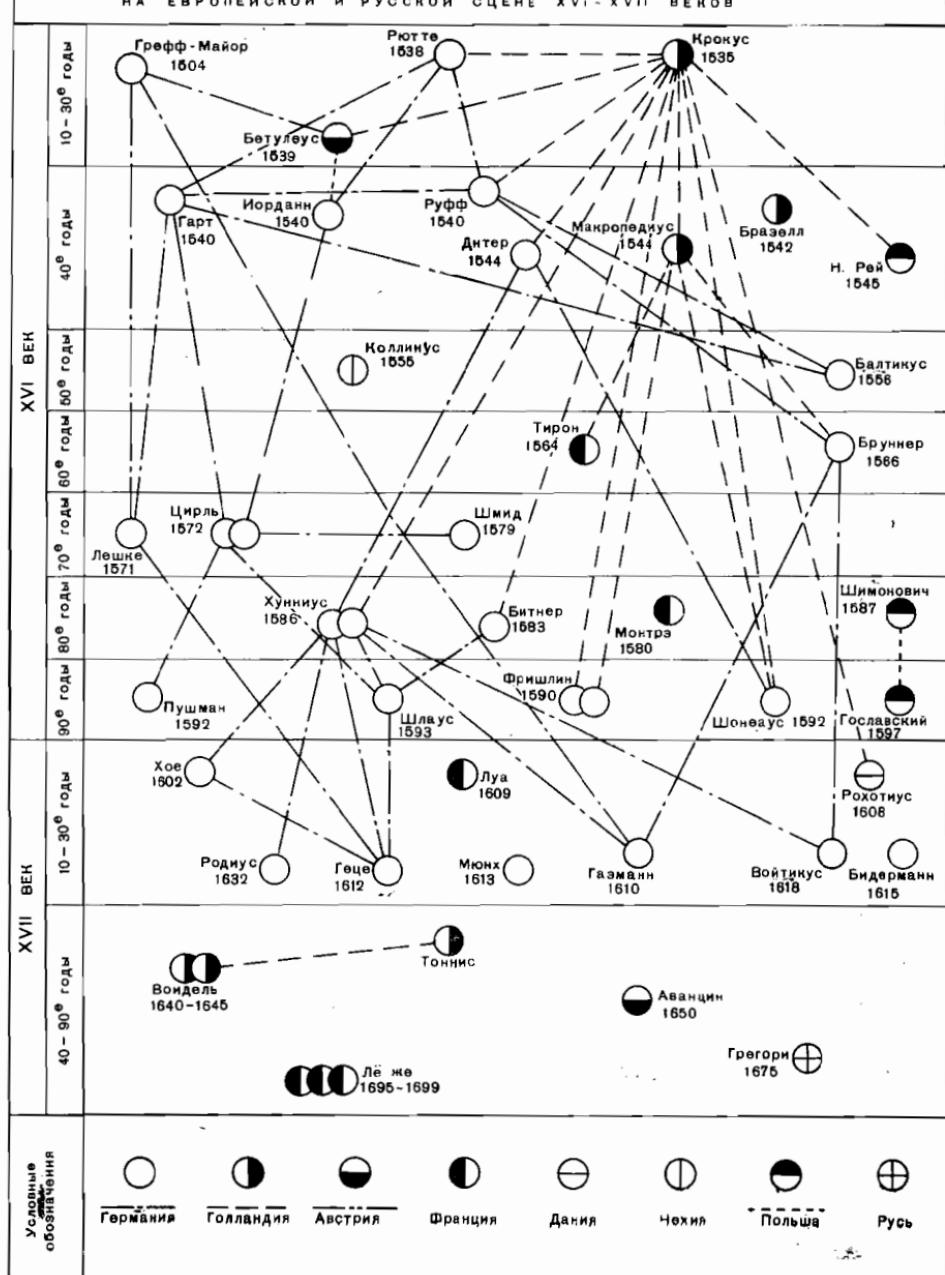
В сцене пятой Вильга вторично говорит Иосифу о своей готовности убить мужа уже словами, близкими к апокрифу, где поведение египтянки развивается более последовательно, нарастая постепенно. То, что в пьесе Вильга дважды предлагает Иосифу убить мужа, наводит на мысль, что дефектный экземпляр, с которого был сделан дошедший до нас список, в ряде сцен искажал первоначальный текст пьесы: такая эффектная деталь едва ли могла повторяться в ее оригинале.

Анализ русской «Комедии об Иосифе» показывает, что Грегори не привлекли приемы средневековой и школьной драмы с их аллегоричностью и нравоучительностью. Не оказали на него влияния и античные трагедии о Федре, как это мы видели в пьесе Вонделя. Его Вильга действует одна: при ней нет ни кормилицы, ни служанок. Пьеса свободна и от традиционных приемов античной драмы (хор, соблюдение правила трех единств). Однако простота композиции и стремление автора правдиво и глубоко показать чувства и переживания героев роднят его произведение с пьесами писателей-гуманистов.

Влияние средневековой драмы сказалось в более поздних русских обработках сюжета об Иосифе, относящихся к концу XVII и первой половине XVIII в. Драматургов привлекает главным образом первая часть истории Иосифа — продажа его братьями в рабство, причем обычно подчеркивается аллегорическое значение образа Иосифа как прообраза Христа.

Вся история Иосифа вошла в «Действо об Иосифе», которое было поставлено во дворце царицы Анны Иоанновны в 1732 г. В постановке, а может быть, и в сочинении пьесы принимал участие В. К. Тредиаковский, которому за это было пожаловано 100 рублей. Исполнителями пьесы были придворные певчие и кадеты. Из перечня действующих лиц видно, что рядом с библейскими персонажами выступали аллегорические фигуры: Благолепие, Чистота, Смирение, Мерзость, Злость, Зависть. Это позволяет сделать

БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ О БИОСИФЕ
НА ЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ СЦЕНЕ XVI-XVII ВЕКОВ



заключение, что образцом для авторов была не пьеса Грегори, а старая школьная драма. Текст пьесы до нас не дошел, но при списке действующих лиц сохранилось любопытное описание костюмов некоторых из них и реквизита пьесы, дающее возможность представить себе характер постановки ²².

Более поздней (1740-е годы) стихотворной обработкой в пьесу первой части истории Иосифа является текст, опубликованный П. О. Морозовым ²³. Действие здесь начинается сразу с встречи Иосифа с братьями у колодца, из братьев участвуют только четверо: Симеон, Левий, Рувим и Иуда. Иаков на сцене не появляется. Действие развивается быстро и заканчивается продажей Иосифа проезжим купцам. Сцена написана силлабическими виршами с парной рифмой. П. О. Морозов считает ее отрывком какой-то пьесы. Это могла быть «Пасхальная драма», подобная украинскому «Действу на страсти Христовы», в которое также включена сцена продажи Иосифа в рабство, представляющая собой, в сущности, самостоятельную пьесу.

Такова литературная история популярного библейского сюжета об Иосифе на русской сцене XVII и первой половины XVIII в. Мы видим, что развитие русского театра на этом этапе шло не по прямой: если в пьесах Грегори можно говорить об отголосках идей Ренессанса, то в обработках сюжета, относящихся к началу XVIII в., их создатели возвращаются назад, к традициям средневековья и школьной драмы. Даже такой образованный человек, как Тредиаковский, получивший образование за границей, оказался в плена у старых школьных пьес и не смог создать для придворного театра Анны Иоанновны современной пьесы, построенной по правилам французского классицизма.

И все же, несмотря на это, сильно отставший в своем развитии от театра европейского русский театр при своем зарождении вливается в общий поток западноевропейской драматургии. Обращаясь к известным библейским сюжетам («Юдифь», «Эсфири», история Иосифа, история грехопадения Адама и Евы и др.), его создатели и руководители не только надеялись таким путем сделать новую «потеху» царя более приемлемой в глазах духовенства и блюстителей старины, но и в какой-то степени шли в ногу с отдельными представителями западноевропейского театра, создавая русские варианты драматических обработок популярных и на Западе сюжетов. Лучшие из этих вариантов отличались достаточной самостоятельностью и должны были воспитывать зрителя в духе новых передовых идей эпохи. Так, пьесы театра Грегори, написанные не в традициях средневековой драмы и не по правилам школьного театра иезуитов, показывают зрителю не мучеников за

²² П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, стр. 345—346.

²³ Там же, стр. 371.

веру и не олицетворенные аллегорические фигуры добродетелей и пороков, а живых людей — героев, воплощавших в себе лучшие человеческие черты. Красавица Есфирь, готовая пожертвовать собой для спасения своего народа, благородный Мардохей, патриотка Юдифь, мужественный и целомудренный Иосиф заставляли собравшихся в театре с волнением следить за своей судьбой, будили в них интерес к человеку, к его чувствам и переживаниям, говорили о чувстве долга, о благородстве, о человечности. В этом — в этих отголосках великих идей эпохи Возрождения — заключалось огромное воспитательное значение русского театра при самом его возникновении²⁴.

²⁴ Иллюстрации к работе взяты из немецкой Библии (*Biblia Sacra*) XVI в., хранящейся в Польше (Варшава. *Biblioteka Narodowa*, W33280, F.IV.62).

В. Д. Кузьмина

ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ СЮЖЕТА В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ
И ЮЖНОСЛАВЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ
И УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

(Невинногонимая безрукая падчерица)

Изучение сказок XIX—XX столетий невозможно без учета многовекового круговорота между устной народной поэзией и литературой. Поэтому зачастую нельзя понять специфику современной устной сказки, не рассмотрев вопрос о том, как обработал ее автор имевшийся в его руках книжный источник.

Через посредство разнообразных печатных изданий и рукописных сборников многие средневековые повести и легенды, как и произведения писателей XVIII—XIX столетий, становятся достоянием крестьян и городских простолюдинов. Это основные носители и хранители устной поэзии в новое время. Характерно, что поздние списки старинных повестей приобретают в крестьянской среде фольклорный характер, а устные сказки нередко являются пересказом разнообразных литературных произведений — от легенд о чудесах, рыцарских романов до басен Крылова, повестей Пушкина и других писателей XIX столетия.

В. М. Жирмунский справедливо отмечал, что в противоположность народному героическому эпосу сюжеты многих сказок получили широкое международное распространение. Этому «способствует чудесный и занимательный характер сказочной литературы, отсутствие прямых национально-исторических и географических приурочений, характерных, например, для местных народных преданий, и прозаическая форма, облегчающая пересказ с одного языка на другой, и творческие подстановки, связанные с местным колоритом, с приспособлением к другой национальной среде»¹.

В повествовательных жанрах литературы феодального общества также не последнее место занимают традиционные, в том числе

¹ В. М. Жирмунский. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур.— Сб. «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур». М., 1981, стр. 62.

сказочные, сюжеты. Но они «варьируются в соответствии с меняющимися идеологическими потребностями и художественными вкусами этого общества»².

Сходная формация, однородность стадии общественного развития, общность культурного наследия обусловливают типологическую близость многих литературных явлений у разных народов³. Тем более близкими оказываются некоторые элементы в развитии родственных славянских и юнославянских народов, у которых с древних пор была развита устная эпическая поэзия.

Если в XVI—XVII вв. для рыцарского романа на славянской почве (и возникшей на его основе богатырской сказки) имела большое значение романская (франко-итальянская) традиция, то в развитии легенды (и возникших на ее основе бытовых и волшебных сказок) сыграла не последнюю роль на рубеже XVII—XVIII вв. итальянско-новогреческая традиция. Примером этому может послужить литературная история новеллы о невинногонимой безрукой красавице в восточнославянской и юнославянской литературной и устной традиции.

Данный сюжет принадлежит к числу широко распространенных в мировом фольклоре и литературе. В известной книге А. Аарне—С. Томсона «Типы народной сказки. Классификация и библиография» отмечены его многочисленные варианты в Германии, странах Латинской Америки (Бразилия, Чили, Пуэрто-Рико, Куба, Нью-Мехико, Мартиника, Гваделупа), Финляндии, Швеции, Дании, Прибалтике (Эстония, Литва, Латвия), Исландии, Шотландии, Ирландии, Франции, Испании, Фландрии, Австрии, Италии, Румынии, Венгрии, Чехии, Словении, Сербии, Хорватии, Польше, России, Греции, Турции, Африке⁴.

В средние века и в пору Ренессанса этот сказочный сюжет был обработан агиографами, летописцами, писателями в различных литературных жанрах: житие (*Vita Offae*), роман (*Comtesse d'Anjou Mai und Beaflor, Eware* и др.), благочестивая драма (*Santa Ulliva, Stella*), легенда о чуде, летописная повесть (венский летописец Янсен Эникель, англосакс Николай Тривет и др.), новелла (*Novella della figlia del re di Dacia*⁵), «Кентерберийские рассказы» Чосера и др.)⁶.

² Там же.

³ Об этом см.: В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. II. Эпос славянских народов в сравнительно-историческом освещении. М., 1962, стр. 78.

⁴ FF Communications N 184. «The types of the folktale. A classification and bibliography». Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications, N 3), translated and enlarged by Stith Thompson. Indiana University. Second Revision. Helsinki, 1964, N 706, Maiden without hands, p. 240—242.

⁵ A. N. Veseloffskij. Novella della figlia del re di Dacia. Pisa, 1866.

⁶ Подробнее см.: J. Bolte und G. Polivka. Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. I. Leipzig, 1913, N 31, S. 309 и далее.

Сюжет о невинногонимой безрукой красавице известен в нёскольких разновидностях. В древнейшей из них преступная кро-восмечительная любовь отца к дочери мотивирует нанесенное ей увечье⁷. Во второй — девушку преследует злая жена брата или сестра мужа⁸. В третьей девушку ненавидит и приказывает из-увечить злая мачеха в отсутствие отца⁹.

К последнему, достаточно обширному, циклу относится популярная в XV—XIX столетиях легенда о богочудесном чуде. Она известна по итальянскому сборнику «Miracola de la gloriosa verzene Maria» («Чудеса преславной девы Марии», 1475 г.), по вроцлавскому сборнику назидательных новелл для проповедников, 1490 г., на латинском языке (exemplum «Salvatica»). В Италии эта легенда была обработана для сцены, и драма «Stella» шла там в XVI и XVII столетиях. Эту драму во время путешествия по Апенинскому полуострову видел ученый, афонский инок Агапий Критянин¹⁰. Позднее он включил собственную творческую переработку итальянской драмы «Stella»¹¹ о безрукой красавице как «чудо 11» в свою книгу «Βιβλίον φραγτάτων καλούμενον ‘Αμαρτωλῶν σωτῆρία», впервые изданную в Венеции в 1641 г.

Основа перечисленных произведений — старинный устнopoэтический сюжет (падчерица, преследуемая злую мачехой), который контаминирован и осложнен в них средневековыми агиографическими мотивами (невинногонимой героине отрубают руки, ее исцеляет Богоматерь)¹².

Фольклорный характер многих сюжетов, занимательность фабулы, контрастные образы персонажей, по-видимому, и стали причиной того, что сборник легенд Агапия «Грешных спасение», включивший интересующую нас легенду, получил распространение в XVIII—XIX столетиях в рукописной и печатной книге у южнославянских и восточнославянских народов. В 1687 г. перевод его

⁷ В. М. Жирмунский. Народный героический эпос. стр. 185.

⁸ Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе АнтиАарне. Л., 1929, № 706. Ср. русскую сказку «Косоручка»: А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. II. М.—Л., № 279—282.

⁹ С. Томсон. Указ. соч., № 706, I (Cruel Stepmother), стр. 241.

¹⁰ Об Агапии Критянине см.: 1) К. Кимбачег. Geschichte der byzantinischen Literatur, 2te Aufl. München, 1897, S. 184, 199, 202, 869, 903; 2) П. Попович. Приповетка о девојци без руку. Београд, 1905, стр. 25.

¹¹ Об этой пьесе как источнике легенды Агапия см.: Р. Роровић. La Manekine grecque et sa source italienne.—«Byzantinische Zeitschrift», Leipzig, 1907, Bd. XVI, S. 150—155.

¹² Как указывает В. Я. Проpp, отрубание рук (знак смерти), первона-чально было связано с первобытным обрядом посвящения. Позднее, когда умер первобытный обряд, «фигура чудесного помощника не умерла с ним, а в связи с экономическим и социальным развитием стала эволюционировать, дойдя до ангелов-хранителей и святых христианской церкви» (В. Я. Проpp. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946, стр. 77—78). В данной легенде чудесной помощницей героини является Богоматерь. Позднее в неко-торых устных сказках ее функция будет передана св. Юту (Георгию), Богу и апостолу Петру.

на сербский язык делает афонский монах Самуил Бакачич. В 1693—1705 гг. в Чудовом монастыре в Москве перевод его на русский язык с греческого завершают монахи Иоанн Дамаскин и Евфимий¹³. В самом начале XVIII столетия анонимный русский автор создает Повесть о царевне Персике как творческую переделку легенды Агапия о невинногонимой безрукой красавице¹⁴. В XVIII в. известны болгарские и сербские списки легенды Агапия о безрукой красавице. В 1808 г. в Венеции печатается новый сербский перевод сборника Агапия, сделанный В. Ракичем. В 1817 г. в Будиме печатается болгарский перевод того же сборника, выпущенный повторным изданием в г. Самокове в 1851 г.¹⁵ В XIX в. в Болгарии, Сербии, Хорватии и на Украине записываются сказки, обнаруживающие большую близость к легенде Агапия о невинногонимой безрукой красавице. Наконец, отдельные новейшие записи 1930—1950-х

¹³ Сохранилось до 20 списков перевода С. Бакачича и 6 списков русского перевода. Подробнее см.: І в а і Ф е т і с о в . Збірник легенд Агапія Критянина «Аμαρτωλῶν σωτῆρα» в українському та московському письменствах та народній словесності. — «ВУАН. Записки історично-філологічного відділу», кн. 19. Київ, 1928; кн. 23, Київ, 1929. Переводы с новогреческого не были, редкостью в Московской Руси в последней четверти XVII столетия. А. И. Соболевский указывает, что, кроме богослужебных и богословских книг, агиографии, патристики, в это время были переведены такие произведения, как «Хрисмологион» Паисия Лигарида, «Хронограф» псевдо-Дорофея Монемвасийского, «Физиолог» Дамаскина Студита, «Космография», басни Эзона (А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Библиографические материалы. СПб., 1903, стр. 350—358, 365—369, 374—375, 381).

¹⁴ См.: В. Д. Кузьмина. Источник Повести о царевне Персике. — ТОДРЛ, т. XIV. Л., 1958, стр. 449—452. Г. В. Вернадский считает, что данный вопрос «не может считаться решенным» (Г. В. Вернадский. Усть-Цилемские рукописные сборники. Черты умственной жизни старообрядцев русского Севера. — «Новый журнал». Нью-Йорк, 1962, кн. 70, стр. 220). Параллельное исследование текстов легенды Агапия, exemplum «Salvatica» и Повести о Персике, к сожалению до сих пор не изданное, показывает справедливость моей точки зрения.

¹⁵ Южнославянские печатные издания сборника Агапия и его рукописные копии (разных редакций) XVII—XIX вв. были перечислены в книге: П. Попович. Приповетка о девојци без руку. Београд, 1905. Перецензию П. Поповича уточнил и значительно дополнил А. И. Яцмирский в рецензии на эту книгу (ИОРЯС Академии наук, 1911, т. XVI, кн. 3, стр. 328—360). На популярность самоковского издания 1851 г. указывают восходящие к нему рукописные списки середины и второй половины XIX в. Так, например, среди рукописных книг Пловдивской народной библиотеки имеется под № 73—122 «Сборник чудес Богородицы», в котором на л. 1в об.—1г об. (старой буквенной пагинации) находим: «О исцеленіе царицы галлов рук. Чудо 11» (Нач. «Был оу Галліи некой цар. Права жена му оумрела, що му е была родила една дщера, многу красна и прилична дѣвица и нарекли име Марія»). Под этим номером рукопись описана в книге: Б. Цолов. Опис на славянските ръкописи и старонечатани книги в Пловдивската народна библиотека. София, 1920. На ненумерованном белом листе сохранилась позднейшая запись карандашом, указывающая, что данная рукопись находилась в руках болгарского сельского духовенства: «Тази книга ми подари свящ. Иван от село Карапча па свящ. Ив. Топюков от село Куртбупар».

годов показывают, что отголоски этой легенды до сих пор сохраняются в репертуаре отдельных сказочников на побережье Адриатики и в среднем Поволжье¹⁶.

Оставив в стороне вопрос о переводах сборника Агапия на русский, украинский, болгарский и сербский языки, остановимся на творческих переделках его легенды о безрукой красавице в литературе и сказке южнославянских и восточнославянских народов.

1. Первой, самой ранней, переработкой этой легенды Агапия была русская Повесть о царевне Персике, созданная в начале XVIII столетия. Она дошла до 1900-х годов в восьми списках в составе рукописных сборников XVIII—XIX вв.

Повесть о царевне Персике известна в одной редакции в трех различных вариантах:

а) первый вариант сохранен в списке сб. ГПБУ (Киев) нач. XVIII в., собр. Киевской духовной академии, о. л. 48/№ 534, л. 77—83 об. Обозначаем список К¹⁷;

¹⁶ Болгарские сказки «Мария посница» («Сборник за народни умотворения, наука и книжнина». София, 1890, т. III, стр. 172—175, «от Ловеч, записал Тр. Хр. Трифонов»), «Мария, царската дщеря с отсъчения ръцѣ» («Сборник за народни умотворения, наука и книжнина». София, 1895, т. XII, стр. 171—177, «от Габрово, записал Н. Стойков») отмечены впервые П. Поповичем в названной книге (стр. 105—107). Тот же исследователь указал (там же, стр. 99—106) две сербские сказки и одну песню, возникшие, по его мнению, на основе легенды Агапия: «Мачеха и пасторка» (запись Богдана Кузмановича 1858 г., Летопис, 97), «Бог не заборавља правих» (запись И. Војновича, «Вила», 1867, № 50, стр. 796—799), песня «Женидба везира Лазара» (Богольуб П е т р а н о в и ћ. Списке народне пјесме из Босне и Херцеговине. Београд, 1867, № 14, стр. 117—132). По мнению П. Поповича, «особую версию» образуют хорватские сказки (стр. 107—108), связанные с легендой Агапия как одним из источников: «O grofovom ženi i ditci» (R. S t r o h a l. Hrvatskih narodnih pripovedaka knjiga I. Narodne pripoviedke iz sela Stativa. Rieka, 1886, N 2, str. 20—27), «Zločejsta močejh» (B. S t r o h a l. Hrvatskih narodnih pripovedaka knjiga II. Narodne pripovjetke iz grada Karlovca, sela Lokava, Delnica i tragovista Vrbovskoga. U Karlovcu, 1901, N 7, str. 198—201). Украинский вариант был записан В. Гнатоком в 1897 г. в Коцуре на Угорской Руси (В. Г и а т ю к. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. V, «Етнографічний збірник», т. 29. Львів, 1910, № 41, Безрука царівна, стр. 285—287). Отмечен И. Фетисовым (И. Ф е т и с о в. Указ. соч., 1929, стр. 75—78). Русский устный пересказ легенды о безруком через посредство повести о царевне Персике был записан Э. В. Гофман-Померанцевой из волжского сказочника И. Ф. Ковалева в 1930-е годы («Сказки И. Ф. Ковалева». Записали и комментировали Э. Гофман и С. Минц. Гос. лит. музей. «Летописи», кн. 11. М., 1941, № 22. Про безрукую царевну, стр. 137—138 и 328). В рукописном собрании Института народного искусства в Загребе хранится запись хорватской сказки об безрукой сироте, изувеченной мачехой (близкая по содержанию к легенде Агапия), сделанная в окрестностях г. Лики (Ličko Selo) в июне 1955 г. М. Башкович-Стулли от 66-летней грамотной сказочницы М. Матиевич («Ručkopisna sbirka Instituta za narodnu umjetnost u Zagrebu», br. 180, str. 31—33, tekst br. 24). Копия этого текста получена нами от М. Башкович-Стулли.

¹⁷ К (единственный из всех списков) издан не вполне исправно в книге: В. В. С и л о в с к и й. Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905, стр. 254—267. В. Н. Перетц (ИОРЯС, 1905, т. X, кн. 3, стр. 430—431) отметил

б) второй вариант (обработка половины XVIII в.) представлен четырьмя списками:

1) список сб. ГПБ XVIII в., собр. Богданова, О. XVII. 42, л. 128—146. Обозначим список Б¹⁸;

2) список сб. Славянской библиотеки в Праге, к. XVIII в. и XIX в., собр. А. Д. Григорьева, В. 7, л. 1—22. Обозначаем список Г¹⁹;

3) список сб. ГИМ последней трети XVIII в. Муз. № 1559, л. 72—73. Обозначаем список И;

4) по-видимому, к этому же варианту относился список сб. XVIII—XIX вв. из собрания старообрядческого наставника в Усть-Цильме, отмеченный Н. Е. Ончуковым. Обозначим список О.²⁰

В настоящее время местонахождение данного сборника неизвестно:

5) список на бумаге 1810 г. из среднего Поволжья на 30 л. (часть сборника). Обозначаем список В (найден В. И. Малышевым в 1967 г.)

в) особый, третий вариант Повести дошел в двух сборниках второй половины XIX в.: 1) ИРЛИ, отдел рукописей. Печорское собрание, последняя треть XIX в., № 35, л. 165—195 об.). Обозначаем список Ч по фамилии его собственников, усть-цилемских крестьян Чупровых²¹. В Ч вольно пересказан второй вариант (тип БГИ) и оригинально разработана концовка; 2) список И. С. Мяндина в сборнике последней четверти XIX в. Обозначаем список М (найден В. И. Малышевым в 1967 г.).

Все сборники, содержащие списки Повести о царевне Персике, за исключением одного (В), были составлены и сохранились на севере России. Один из них (со списком Б) был найден в Даниловом монастыре Повенецкого уезда Олонецкой губернии, другие — в различных деревнях. Список К в сборнике, принадлежавшем крестьянину Измайловой из деревни Никитинской, является составной частью рукописи, созданной, по-видимому, в окрестностях Великого Устюга. В данном сборнике имеются, например, местные легенды о чудесах Нерукотворного Спаса в Велико-Устюжском уезде. Три списка (О, М, Ч) сохранились еще в начале XX в.

многие текстологические дефекты данного издания. Мною подготовлен к печати текст Повести о Персике по всем сохранившимся спискам.

¹⁸ Б впервые указан А. И. Яцмиирским (ИОРЯС, 1911, т. XVI, кн. 3 стр. 357).

¹⁹ Г впервые указан А. И. Яцмиирским, там же. О сборнике со списком Г см.: «Изв. ОЛЯ, АН СССР», т. XVIII, вып. 2, стр. 190, и ТОДРЛ, 1960, т. XVI, стр. 579.

²⁰ Н. Е. Ончуков. Печорская старина. Гл. 2. Рукописи в частных руках. ИОРЯС, 1905, т. X, кн. 3, стр. 219—221.

²¹ Сборник со списком Ч описан в книге: В. И. Малышев. Усть-цилемские рукописные сборники XVI—XX вв. Сыктывкар, 1960, стр. 115—118. Ч издан в приложении к статье: В. И. Малышев. Усть-цилемская обработка Повести о царевне Персике.— Сб. «Исследования и материалы по древнерусской литературе». М., 1961, стр. 332—337.

на Печоре в крестьянских старообрядческих семьях Усть-Цильмы. Список И входит в состав сборной рукописи из окрестностей Вельска, первая часть которой была переписана дворцовым крестьянином Дудоровым в 1784—1785 гг. Наконец, сборник со списком Г был приобретен А. Д. Григорьевым в деревне Наумовской на реке Онеге Онежского уезда.

Эти рукописные сборники, бытовавшие или составленные в среде патриархального крестьянства, архаичны по содержанию. В них отсутствуют и переводные романы XVII в., и бытовые повести (Фрол Скобеев, Карп Сутулов), и произведения русских поэтов этой поры, нередко встречающиеся со второй половины XVIII в. в рукописных сборниках в городской среде²². Зато рядом с Повестью о Персике мы читаем в этих северно-русских крестьянских сборниках старинные повести со сказочной основой («Акир», «Басарга» — ГК; «Божий крестник» — К); реже встречаются воинские повести («Александрия» — О, «Повесть об осадном Азовском сидении донских казаков» — И).

Первые веяния новой поры — переводные легенды из «Великого Зерцала» (Ч), «Звезды пресветлой» (К), авантюристо-нравоучительная переводная Повесть об Оттоне и Олунде (К), встречающаяся также в позднейшей сокращенной редакции под заглавием «Повесть о царице и львице» (И). Из русских авантюристо-бытовых повестей рубежа XVII—XVIII вв. рядом с Повестью о царевне Персике включена в эти сборники лишь Повесть о Савве Грудцыне (К).

Как видно из этого краткого обзора, подбор произведений в этих сборниках довольно однороден. Прочные традиции средневекового религиозного мировоззрения ясно видны в преобладании характерных жанров средневековья:

апокриф (о Страстях — БК, о написании Псалтыри — К, о рождестве Христовом — О);

житие (Григория папы Римского — И, Антония Римлянина Харлампия епископа — Г, выписки из Пролога — Ч);

легенда о чуде (Богоматери — КО, Николы, Нерукотворного Спаса, Дмитрия Солунского — К);

поучения (БГИК);

хождения (Б);

виршевой духовный стих (Плач Адама, вирши о смерти — И).

Это вполне соответствует элементам идеиной основы Повести о Персике, отраженным в ее заглавии: «Чудо пресвятых (доб. «владычицы нашей» — Ч) Богородицы о («Богородицы зело дивно, еже содеяся на» — Ч; доб. «зело дивно еже показалася на» — О) царевне, дщери царя Михаила болгарского» — К (слова: «дщери — болгарского» опущены — ОЧ).

²² М. Н. Сперанский. Рукописные сборники XVIII века. Материалы для истории русской литературы XVIII века. М., 1963, стр. 35—38, 40, 46, 50 и далее; 96; 166—168 (указатель: «Некоторые стихотворные произведения русских поэтов XVIII в. в рукописных сборниках»).

Нельзя также не заметить, что рядом с Повестью о Персице, построенной вслед за легендой Агапия на народно-сказочном сюжете (шадчерица, гонимая мачехой), в эти сборники включены произведения с ярко выраженной устно-поэтической основой.

Наконец, знаменательно и соседство Повести о Персице с Повестью о Савве Грудыне: обе они создавались в новое время на основе старинных легенд о чудесах Богоматери. Поэтому в них обеих причудливо и закономерно переплетаются средневековые фантастика и благочестие с первыми, еще неумелыми попытками создать новую любовно-психологическую или авантюрную повесть.

Сохранив основную канву сюжета легенды Агапия, автор Повести о царевне Персице проявил творческую самостоятельность в развитии действия, в обрисовке персонажей.

В отличие от нарочито абстрактного характера рассказа Агапия («Во Франции бе некий царь, вдовствую от первыя жены... Он же вшед во второй брак вземши краснейшую в державе его» л. 45²³), русский автор внес в произведение конкретные географические и личные собственные имена. Подобно другим повестям начала XVIII в. (Повести о российском матросе Василии, о российском купце Иоанне и др.) действие в Повести о царевне Персице перенесено в дальние страны: Болгарию, Италию, Пефлагонию, «некое государство от африкийских стран». Русские люди петровской поры нередко еще не имели точных представлений о европейских государствах, очертаниях их границ и побережья. И если в Повести о российском матросе Василии Флоренция изображена как приморский порт, то в Повести о Персице Пефлагония (северная провинция Малой Азии) входит в состав Болгарии, а пефлагонский королевич обучается в Риме. Та же попытка конкретизации заметна в стремлении автора Повести о Персице придать личные имена всем основным персонажам произведения. У Агапия же собственным именем — Мария — была наделена только главная героиня. В русской повести она получает имя Персика²⁴, и все ее родные названы по имени: родители (Михаил, царь болгарский, и царица Александра), мачеха (Люция), муж (Евгений), свекор и свекровь (король Кир и королева Гликерия). Во введении личных собственных имен виден характерный для русской повести XVII — начала XVIII в. переход от назидательного рассказа средневековья с анонимными персонажами (*некий царь, его жена и т. д.*) к

²³ Все цитаты легенды Агапия по рукописи ГПБ нач. XVIII в., Q. I. 786, л. 45—53 об.

²⁴ Это имя заимствовано из популярных сказаний о сивиллах, где так называлась первая Сивилла. Русские тексты сказаний о сивиллах были изучены Ф. П. Сушицким.— В. Н. Перец. Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Санкт-Петербурге 23 февраля— 3 марта 1913 г. КУИ, 1913; № 11. В приложении к отчету Ф. П. Сушицкого приведено описание сивиллы Персики по списку «Космографии» 1670 г. из собр. ГПБ: «Первая сивилла Персика... ходила в золотом платти, молодого веку и доброй красоты» (стр. 69).

занимательному повествованию о конкретных, хотя и вымышленных героях.

Некоторые намеки легенды Агапия автор Повести о царевне Персике развернул в целые эпизоды, значительно увеличив объем произведения. В отличие от Агапия, в повести о Персике подробно рассказана история первого брака ее отца и нарисован привлекательный образ ее матери, царицы Александры предивной красоты, исполненной всякия премудрости». Детально описано, как перед своей кончиной царица Александра и поручила дочь Богоматери. Так же развернута на целую страницу в Повести о Персике предыстория королевича Евгения, будущего мужа героини, о котором Агапий лишь сообщал, что это «юноша благороден, княжей сын богат» (л. 47). Иногда автор Повести о Персике вводит новых второстепенных действующих лиц (дворецкий) и распространяет рассказ диалогами (первая встреча Евгения с Персикой).

Подобно другим авторам русских повестей начала XVIII в., создатель Повести о царевне Персике уделил внимание вопросам воспитания и просвещения. «Тщание и радение» родителей о воспитании детей — главные их добродетели в представлении автора повести. В духе мировоззрения XVIII в. он подчеркивает, что мудрость и образованность Персики наравне с красотой пленяют окружающих и внушают уважение к ней. Светские науки («внешнее любомудрие») не противопоставлены христианской вере, не обесценены по сравнению с христианскими добродетелями, а сочетаются с ними. Новый взгляд на просвещение ясно виден в самостоятельной разработке русским автором образа Евгения: в духе русского XVIII в. отъезд Евгения из дома после брака мотивирован не поездкой на турнир по вызову сюзерена (как в легенде Агапия), а повелением болгарского царя всем юношам, обучавшимся за границей, явиться к нему «ради испытания учения». И если Агапий рисовал мужа героини как рыцаря-победителя, то королевич Евгений «показал себя зело искусна и всех превзыде в учении...». Самостоятельно и подробно разработана автором Повести о царевне Персике любовная тема, едва намеченная в легенде Агапия. Вместо постепенного развития чувства к изувеченной девушки («от нравов убо ея добрых и обычаев благородных и лица славна и красоты возлюбив ю от всего сердца юный князь», л. 48) в Повести о царевне Персике Евгений полюбил безруку красавицу («паче уязвися сердечною любовью к ней»), едва она пришла в сознание и «возведе очи свои на него». Любовь Евгения, когда ей противятся родители, — «печаль сердечная», она ввергает его «в скорбь великую зело». В полном соответствии с русской повестью, лирикой и драмой первой половины XVIII в.²⁵ автор Повести о царевне Персике стремится подчеркнуть напряженность любовных переживаний

²⁵ Ср.: В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля в России.— ЖМНП, 1905, № 10; 1906, № 6; 1907, № 6.

персонажей, увеличивает количество чувствительных сцен, нагнетает элементы чувствительности (слезы, отчаяние, попытки самоубийства; отчаяние, «изумление» — временное сумасшествие; обморок, падение к ногам), вводит стилистику модных галантных повестей («уязвится сердечной любовию», «болезнь сердечная снедает сердце»).

Изживание элементов агиографической легенды в Повести о царевне Персике видно также в утрате сведений о том, как в благодарность за исцеление была построена церковь в честь Богоматери.

Язык и стиль повести о царевне Персике обнаруживают сочетание элементов агиографического средневекового рассказа с характерными признаками светской повести XVIII в.

От традиции «высокого стиля» средневековой легенды идут в Повести архаизмы в лексике (абие, зело, обаче), фонетике и морфологии (по брацѣ, по мнози; древеса, словеса; град, краль, власы); род. падеж жен. рода на -ия: великия, здешния; двойственное число: очима твоима, рукама своима и т. п., нарочито архаизированные синтаксические конструкции (пятнадцать раз встречается дательный самостоятельный типа: сущу же ему украшенну, веселию мимошедшу; изредка употребляется двойной винительный: аще увѣсть мя исходящу), характерные словесные штампы средневекового житийного рассказа (вложи в ню диявол ненависть; незлобивая агница; скорбно стужаши ми и т. п.), грецизмы (крин, маргарита, монократор). Но эти архаические элементы фонетики, морфологии, синтаксиса и стиля не господствуют безраздельно в Повести о царевне Персике. Рядом с ним постоянно встречаются формы живой речи в склонениях («руки» — им. падеж мн. числа; «с коньми» — твор. падеж мн. числа), в полногласных фонетических формах («король, королевич»), в спряжении (прошедшее время на «-л»: «здравствовала»). Если дательный самостоятельный или двойной винительный все же встречаются в тексте, то в целом в нем господствует конструкция сочинения («И шедшие мало... И рече дворецкой ...И снемше королевну») или обычного союзного подчинения («Егда же исправиши, тогда похвалена будешь; елико возлюбленная твоя мати и аз имехом о воспитании твоем и наказании всякое тщание и радение, такожде... имам тя сохранити»). Наряду с единичными грецизмами в Повести немало неологизмов, типичных для русского языка начала XVIII в.: персона (в смысле — портрет, употреблялось с XVII в.) и цикл слов, характеризующих новые явления общественного быта (министры ближние; обычаи гражданские и политические, проба, протекция, протекционный король; публично возвестить, резолюция добрая, триумф, триумфальный вход). Наблюдения над языком Повести о царевне Персике показывают, что и в первоначальной редакции она сохранила сравнительно немного элементов языка средневекового агиографического стиля. По языку, стилю и проблематике она тес-

но связана с русскими любовно-авантюрными повестями первой трети XVIII столетия.

Дальнейшую литературную историю Повести о царевне Персице можно проследить по спискам БВГИМОЧ. Все они являются не новыми редакциями, а позднейшими вариантами первоначального текста; в них нет изменений в последовательности событий, содержании, характеристике персонажей.

Второй вариант представлен списками БВГИ: они имеют одинаковые вставки, пропуски, перестановки слов, морфологические особенности. Этот вариант отличается от первоначального внесением дополнительных варваризмов (партикулярный) или количественного увеличения в употреблении варваризмов, имевшихся в первом варианте (министры поидопа — К; министры, преимще (приимше В) добрую резолюцию от царя своего, поидоша — БВГ). Эта особенность слова я дает возможность предположить, что вариант БВГИ был составлен во второй трети XVIII в. кем-нибудь из грамотных канцеляристов, как и Повесть о царевиче Архилобоне. Вариант БВГИ отличается стремлением к большей подробности изложения, причем на вторичный характер распространений нередко указывает их тавтологический характер. Встречаются и прямые повторы эпизодов («проба» Евгения сначала учителями, потом царем), создающие удвоение и градацию, характерные для эпической замедленности повествования. Имеется, наконец, в БВГИ группа вставок, цель которых — углубить характеристику персонажей, мотивировать их поведение. В первую очередь это вставки, касающиеся предыстории Люции, мачехи-злодейки. Составитель БВГ (в И данный текст утрачен) подчеркивает гордое тщеславие Люции до замужества: она «солнцу красотою лица своего равну быти мняще». Вторая аналогичная вставка в БВГ мотивирует ненависть мачехи к падчерице не только соперничеством в любви и красоте, но и борьбой за власть: Люция боится, что падчерица выйдет замуж, муж Персики станет царем; «аз же (доб. рече — В) в презрении и уничтожена (Г — унижена) буду (БВГ, И — текст утрачен). Вставка в конце списков ВГ (БИ — конец утрачен) подчеркивает эпическую справедливость возмездия злодейке-мачехе: ее размыкали конем «на поругание всем». Она погибает «зле с душою и телом», хотела погубить невинную падчерицу, но «сама злообразно погибе, скончася» Г («смертию безобразно погибе, ею же хоте иных погубити» В).

Таким образом, второй вариант (БВГИ) показывает, что к середине XVIII в. Повесть о царевне Персице еще дальше отошла от средневековой легенды о чуде и еще больше сблизилась со светской авантюрно-психологической повестью.

Последнее звено литературной истории Повести о царевне Персице на русской почве — три поздних печорских списка МОЧ²⁶.

²⁶ Судя по заглавию, МО представляют тот же печорский вариант, что и Ч.

Уточним и дополним наблюдение В. И. Малышева по введении к изданному им списку Ч, учитывая оба варианта XVIII в.: К и БВГИ.

По сравнению с К и БВГИ, в Ч значительно сокращены диалоги, молитвы, сняты все тавтологические словосочетания и повторы эпизодов. Вследствие этого действие в Ч развивается не только быстрее, чем в БВГИ, но и быстрее, чем в К. Несмотря на сильное сокращение объема, в Ч сохранились в свободном переложении отдельные характерные подробности БВГИ, отсутствующие в К. Таковы, например, сообщения Ч, что царь Михаил владел «над многими странами» или что Люция «горда сущи, красоты ради». В лексике Ч исчезли не только грецизмы К, но и все варваризмы БВИ.

Своеобразно отразились в Ч демократические тенденции, свойственные крестьянской среде на Севере. В. И. Малышев правильно подметил их в новых концовках печорских вариантов повестей о Персике, о царице и львице, о гордом царе Агге. Во всех них подчеркнута в эпilogах роль «граждан», «всенародного множества», его участие в судьбе людей, его оценка и мнение. Следует добавить, что эта тенденция (имевшаяся в К и БВГИ, где «людие», «граждане» пять раз высказывали оценку событий) усиlena в Ч не только концовкой. В отличие от К и БВГИ в Ч утроено оплакивание невинно изгнанной безрукой матери с детьми, поворотены и усилены укоры в несправедливости: «И начаша кралева плакатися и рыдати неутешно, порицая их бесчеловечных и немилостивых, тако же и все людие... слышно же се бысть по всему граду, и все такожде горько рыдаху, и краля и Евгения укоряху». Возвращавшийся дворецкий «обретши всех не токмо в полатах кралевских, но и простых, горько рыдающих о разлучении с Персикою и чады ея». Закономерно, что и в эпилоге на радостном пиру в честь возвращения Персики принимает участие «всенародное множество», а мужа ее, провозглашенного царем, «все граждане восприняще с любовию».

Следует также отметить, что список Ч характеризует неуклонность процесса «обмирщения» старинной средневековой легенды в новое время. В Ч, как указывалось выше, сильно сокращены молитвы, полностью утрачена молитвенная концовка, сохранявшаяся частично в БВГИ, совершенно исчезла ссылка на диавола, внушившего ненависть мачехе к невинной падчерице. Если по К и БВГИ диавол «вложи» Люции «ненависть на царевну Персику», то в Ч находим иное: «Люция нача ю (Персику.— В. К.) ненавидети». Эта деталь показывает, что процесс медленного изживания пережитков средневекового религиозного мировоззрения совершился даже в консервативной среде северорусского старообрядческого крестьянства. В целом список Ч сближает Повесть о Персике с устной сказкой о мачехе и падчерице. Единственной причиной ненависти мачехи в Ч оказывается красота Персики («зря

ю краснейши себе»). И если в списках XVIII в. говорилось, что лицо падчерицы «красотою сияюще» (вар.: «предивной красоты»), то в Ч читаем, что Персика была «красоты неизреченной» (два раза), «красоты пречудной». И сам эпитет и его постпозитивное положение напоминают устноэтические словосочетания: «краса ненаглядная», «красота несказанная», «красота, что ни в сказке сказать, ни первом описать».

Отголосок рукописной Повести о царевне Персике звучит в наше время в одной из сказок И. Ф. Ковалева. Грамотный и начитанный колхозный бригадир (Горьковская область), И. Ф. Ковалев рассказывал повести А.С. Пушкина («Дубровский», «Барышня-крестьянка»), популярные лубочные книжки («Портупей-прапорщик», «Про львицу»). Для репертуара И. Ф. Ковалева характерны сказки о невинно гонимых женщинах и девушках. Преследовательницей их бывает то злая свекровь («Про львицу»; основа ее — русская сокращенная редакция Повести об Оттоне и Олунде), то злая золовка («Про безрукую царевну»)²⁷. Э. В. Померанцева правильно отметила, что И. Ф. Ковалев знал, по-видимому, Повесть о царевне Персике, так как сказка о безрукой царевне в его изложении отличается книжным характером²⁸. Изучив списки Повести о царевне Персике, можно указать, что именно сцена увоза и изгнания безрукой царевны выдает зависимость сказки И. Ф. Ковалева от списка Повести о царевне Персике типа БВГ (в И данный эпизод утрачен), в К и Ч указание на лес как место действия отсутствует. И. Ф. Ковалев рассказывал: «посадили ее *царевну* в темную карету и завезли так далеко в дремучий лес». В соответствующем эпизоде Повести о Персике читаем: «...привезше ю *Персику* в пустая места, ко границы краlewства пефлагонского и изведе ис *кореты*» (К); «привезше ко границам вышереченного королевства пафлягонскаго, в *непроходимые лесы* ввезши ю, изведе из *кореты*» (Г); «привезше ю в пустая места к границам вышереченного краlewства пефлагонского и в *непроходимые леса* ввезши ю и изведе из *кореты*» (Б). «Он же (дворецкий. — В. К.) поемши Персику, всади в некую *худую корету*, повезе ю с чады тамо, отнюду же пояще ю» (В). По-видимому, в руках у И. Ф. Ковалева (или у того грамотного крестьянина, от которого он «перенял» эту сказку) был список Повести о Персике типа варианта БВГИ, близкий по тексту БГ. Можно думать на основе сказки И. Ф. Ковалева, что список В был не единственным списком Повести о Персике в Среднем Поволжье.

2. Второй восточнославянской — на этот раз фольклорной — переработкой легенды Агапия является украинская сказка «Без-

²⁷ Эта ситуация характерна для многих восточнославянских вариантов сказки о невинногонимой безрукой красавице. Ср.: А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. II. М., 1957, № 279—282.

²⁸ «Сказки И. Ф. Ковалева», стр. 137—138 и 328. Ср. также примечания Э. В. Померанцевой в переиздании этой сказки: «Русские народные сказки». М., 1957, № 22, стр. 500,

рука царівна», записанная В. Гнатюком в Коцуре (Баг-Бодрогская станица в Угорской Руси в Закарпатье) в августе 1897 г. от Ю. Ливенской²⁹. Как показал И. И. Фетистов, изучивший эту сказку, вариант Ю. Ливенской зависит от легенды Агация, а не от итальянского сборника «Чудеса преславной девы Марии» или его хорватского перевода. И. Фетистов отмечает в легенде греческого инока и в ее устном украинском пересказе общие мотивы, которые либо отсутствуют в итальянском сборнике, либо изложены там иначе: перед тем как падчерицу увозят, чтобы отсечь ей руки, мачеха велит ей собираться на прогулку (в итальянском сборнике мотив отсутствует); оклеветанную мачехой Безрукчу и ее детей отвозят туда, где они были ранее найдены (ср.: «*v niko mesto pasto da izila biše od zviri divjich*»); отвозит ее слуга (итал. сб.: слуги); Богоматерь является, приносит руки, исцеляет героиню во сне (итал. сб.: Богоматерь является героине ночью во время молитвы); муж, вернувшись домой и не найдя жены, плачет (в итал. сб. он падает замертво). И. И. Фетистов отмечает также отличия украинской сказки от своего литературного источника — новогреческой легенды о чуде Богоматери: героиня стала анонимной; сын «дукса» заменен «паном»; мачеха приказывает везти падчерицу в лес, а не в пустые места; отец посыпает мужу героини не одно, а три письма (на каждое из них отвечает мачеха и в последнем требует сжечь на огне безрукую мать с детьми), в конце опущено известие о построении церкви в благодарность за исцеление³⁰. Нетрудно видеть, что все эти изменения сделаны в духе устной сказочной традиции. Анонимная героиня сближается с образом сказочной безымянной падчерицы, преследуемой злой мачехой. Утронение эпизода с письмом — типичный эпический повтор. Образ «пана» и перенесение действия в лес приближает сказку к слушателям, придавая ей местный колорит. Процесс обмирщения агиографической легенды наглядно виден в утрате известия о построении церкви в честь Богоматери. В духе народной сказки подчеркнута справедливость возмездия мачехе злодейке: муж (отец героини) приказал «мацер... погубіц так, як вона йу сцела». Концовкой, указывающей на недавнее время рассказанных событий («І тераз жійу, кёд, ньє помарлі»), Ю. Ливенская как бы приближала сказку к слушателям. По-своему изложено Ю. Ливенской исцеление героини. Как и в Повести о Персице, исцеление отнесено к началу второго изгнания героини (что делает ненужным образ старца-пустынника, ухаживающего за безрукой матерью и детьми у Агация). Оказавшись в лесу, молодая мать плачет и молится Пречистой, «да ѿй помоге ешчі рас, ше так достац, да ньє загіне і сама і дзеци». Услышала

²⁹ В. Гнатюк. Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. V. «Етнографічний збірник», т. 29. Львів, 1910, стр. 282—287.

³⁰ І. Фетісов. Збірник легенд Агапія Критяніна «*Αμαριτωλὸν σωτῆρια*» в українському та московському письменствах та народній словесності.— ВУАН. Записки історично-філологічного відділу. У Київі, 1929, т. 23, стр. 78.

мольбу Пречистая и ночью принесла ей руки и приложила так, словно никогда и не были отрезаны: «же бі могла свою дзеці допатріц, як і кожда мац», — поясняет сказочница. В понимании Ю. Ливенской великие чувства материнства равно доступны Богородице и любой земной женщине-матери, и образ Пречистой овеян в ее изложении глубокой нежной человечностью.

3. Болгарские обработки легенды Агапия были записаны в 1890-е годы как устные сказки в окрестностях городов Габрово и Ловеч. В обоих вариантах сохранено имя героини по легенде Агапия (Мария). Габровская же запись, как отметил еще П. Попович, является в значительной степени пересказом печатного текста легенды Агапия по будимовскому или, добавим мы, самоковскому изданию, либо по одной из их поздних копий, вроде рукописи Пловдивской Народной библиотеки. В этой сказке сохранен и образ старца-пустынника, давшего приют Марии с детьми в своей пещере, а исцеление героини, как и в легенде Агапия, совершается во сне. В этой сцене опущен лишь диалог Богоматери и Марии, а в эпилоге нет сведений о постройке церкви в благодарность за исцеление. Отличия наблюдаются лишь в последней части, в рассказе о встрече супругов. Возвратившийся муж спрашивает: где Мария? За ответом родителей (вот твое письмо, где ты требовал убить ее и детей) следует рассказ письмоносца о том, как его напомнила ракией и вином царица-мачеха и подменила письма. Спросив, где гроб Марии и детей, муж узнает, что она не убита, а изгнана в ту самую пустыню, где когда-то им была найдена.

Сказка завершается подробным рассказом о встрече супругов, рассказом Марии обо всем пережитом. Супруги едут затем к отцу Марии, следует сцена узнавания Марии отцом, вторичный рассказ Марии о злоключениях по вине мачехи. Разгневанный царь приказывает связать и убить злодейку.

Гораздо больше отличий от легенды Агапия наблюдается в ловечском варианте. Муж Марии — не «момче болярско» (самоковское издание 1851 г.; вариант «момче от добра рода» — пловдивская рукопись), а просто — «идин зингински (бугаташки) син» (богатый юноша). В дальнейшем становится ясным, что он — купец. Разлука его с молодой женой мотивирована не отъездом на рыцарскую «игру» по вызову царя, а необходимостью съездить за товаром («свѣршила са стоката, и мѣжа и утива за стока»). Безрукую беременную Марию изгоняют в лес, оставляют ее одну в пещере, куда к испуганной женщине является Богородица. Во время родов Богоматерь исполняет обязанности бабки-повитухи и няньки: она купает, пеленает, баюкает дитя безрукой плачущей матери. Только после этого Богоматерь возвращает Марии руки, прекраснее тех, что были отсечены. По-своему, с новыми подробностями разработан заключительный эпизод — узнавание Марии отцом, который в ловечском варианте занимает половину произведения, в то время как история злоключений Марии изло-

жена сокращенно. Узнавание совершается дважды: первый раз Мария запекает в «питу» (лепешку с сыром) монету, дает ее мужу и приказывает вместе с цветами передать ее отцу. Тот понимает, что это от дочери. Во второй раз Мария запекает в пирог курицу, дает ее свекрови со своим дитятей, сама берет венец, мужу дает цветы и отправляется вместе со всей семьей к отцу. Происходит торжественное узнавание Марии, она разоблачает злодейку-мачеху, которую в наказание разорвали конями. Бытовые сцены, многочисленные диалоги отличают ловечский вариант сказки о безрукой царевне, сближая его по-своему с бытовыми сказками о мачехе и падчерице.

4. В сербских и хорватских сказках и песнях о невинногонимой безрукой красавице устная традиция XIX—XX вв. лишь в виде исключения сохранила более или менее точные пересказы легенды Агапия. Такова, например, сербская сказка «Бог не заборавља правих» («Вила», 1867), где, кроме исчезновения имени героини, замены или утраты двух-трех второстепенных мотивов (например: мачеха не сожжена, как у Агапия, а размыкана конями; исчезло упоминание о «витешких играх», на которые царь вызывает подвластных ему князей), сохранен весь повествовательный материал Агапия за исключением эпилога. В последнем (как и во всех остальных славянских сказках о Безручке) опущен эпизод о построении церкви в благодарность за исцеление.

Гораздо чаще легенда Агапия в сербско-хорватской устной традиции контаминируется с другими родственными ей сказочными сюжетами. Иногда это сказки о злой свекрови³¹, которая частично вытесняет образ мачехи-злодейки. Так, в сербской сказке «Мачеха и пасторка» (записана Б. Кузмановичем в 1858 г.) злая свекровь³² подменяет письма и является виновницей вторичного изгнания героини, сохранившей в этом пересказе имя Мария. Еще сложнее сюжетная ткань сербской песни «Женидба везира Лазара». Действие перенесено в Сербию. Отец Марии, сербский царь

³¹ Сказки о злой свекрови популярны в сербской традиции. См., например: Вук Ст. Карадић. Српске народне приповетке. Београд, 1937, № 60 («Зла свекрова»), № 61, («Опет зла свекрова»). Т. Маретич (T. M a r e t i c . Der altkroatische Text eines Mirakels, als Quelle der Volkszählungen.—AslPh, 1882, VI, 430) и П. Попович (указ. соч., стр. 94) считают, что эти две сказки восходят к легенде о безрукой красавице по хорватскому переводу итальянского сборника «Чудес девы Марии». Сравни также хорватскую сказку «Grof i čifutkinja», записанную в Равной горе (окрестность Котара), повествующую об изгнании безрукой юной матери с детьми по вине злой свекрови («Hrvatskih narodnih pripovijedaka knjiga III. Narodne pripovijedke iz grada Rijeke, Tragovišta mrkoplja i Rayne gore, te sela Broda, na kupi i Ostarija». Sabrao R. Strohal. U Karlovcu, 1904, N 5, s. 146—147).

³² Тот же мотив (венец сон отцу героини) имеется в сказке «Зла мачеха» (Вук ст. Карадић. Српске пародии приповетке, № 33), которая является пересказом первой половины легенды (отсечение рук геройни) из итальянского сборника «Чудес девы Марии», как правильно указали Т. Маретич и П. Попович.

Степан, прочит её в жёны везиру Лазарю. Мачеха ненавидит падчерицу, так как хочет женить везира на своей родной дочери Анджелии. Жених и отец уезжают на войну. В их отсутствие героине по приказу мачехи двое слуг (Марко и Млинко) отсекают руки на Дурмиторе, в пещере. Царю Степану снится вещий сон, Лазарь раньше срока возвращается домой и на охоте с помощью сокола находит Марию, у которой (неизвестно как) руки снова отрасли «како да су од рођења биле». Мария венчается с Лазарем и рождает двух сыновей-близнецов. Возвратившийся же царь Степан приказывает размыкать конями мачеху и ее дочь Анджелию. Вторая половина легенды (подмена писем мачехой, вторичное изгнание) здесь опущена, исцеление (кульминация легенды о чуде) только упомянуто и не мотивировано. Зато первая половина расцвечена новыми мотивами (падчерица и мачехина дочка — соперницы, венчий сон отца, сокол помогает Лазарю найти Марию), значительно увеличена в объеме, а перенос места действия в Сербию и придание имен многим персонажам сближают эту песню с другими произведениями сербского эпоса.

Творческая переработка легенды Агапия в духе бытовых устных сказок отличает два хорватских варианта рубежа XIX—XX столетий. Первый из них был записан Р. Строгалом от Доры Микшич 25 лет в с. Статив (около г. Риеки), второй — тем же собирателем от Марии Рачкий 31 года в с. Дельница (между г. Огулином и Риекой) — в Приморье. В обоих вариантах наблюдается процесс демократизации (героиня — не царевна, а дочь почтальона) и попытки осмыслить реалистически сказочные образы, в первую очередь образ мачехи-злодейки. В обоих случаях подмена писем мачехой объясняется тем, что она была женой почтальона. Дора Микшич сочла нужным пояснить: мачеха «умела читать и писать, как и ее муж, поэтому, когда муж умер, почта шла к ней, как и ранее, пока муж ее был жив». А Мария Рачкий добавила, что вторая жена почтальона была колдуньей. Недаром заметил Р. Строгал, что большая часть жителей с. Статив неграмотна (стр. 2), но среди них многие знают песни и сказки. Грамотность, по-видимому, в крестьянском сознании той поры казалась чуть ли не чернокнижием. В обоих вариантах изложение насыщено диалогами, выявляющими наравне с поступками характеры действующих лиц.

В остальном каждая из сказочниц по-своему расцветила старинную легенду.

Сближая ее с бытовыми сказками о падчерице, мачехе и ее дочери, Дора Микшич разработала в первой половине два контрастных образа девушек: работящей скромной падчерицы и ленивой, грубой и заносчивой мачехиной дочери. Их поведение ярко обрисовано с помощью двухкратного введенного ею мотива неисполнимой задачи, которую мачеха дает ненавидимой ею сироте-падчерице: набрать ягод зимой, когда лег глубокий снег, и принести воду из трех колодцев. Помощником геройни оказывается св. Ге-

оргий (святой Юрг), который встречается ей в облике бедного стажника. Оказав ему почтение, поделившись с ним своей несъедобной пиццией, падчерица выполняет неисполнимое, а мечехина дочь, на-грубившая ему, едва уносит ноги. Разгневанная мачеха сама отсекает падчерице руки. На фоне южной природы развертывается вторая половина сказки в изложении Доры Микшич. Изувеченную девушки в саду под грушей (не в пустых местах, не в лесу) находит графский сын и женится на ней. В винограднике после вторичного изгнания происходит встреча Безручки сначала с ее чудесным помощником св. Георгием (у героини отрастают снова руки, когда она по совету св. Георгия вторично пошла к трем колодцам и окунула туда свои обрубки), а затем — с мужем. Юная мать рождает чудесных сыновей-близнецов; у них «золотые волосы на голове, золотые ногти на пальцах». В эпилоге разгневанный муж героини убивает затем мачеху из ружья.

В сказке Марии Рачкий девочка, которой отец отсек руки по требованию мачехи-колдуныни, десять лет послеувечья прожила в горах. На одиннадцатый год она пришла в графский сад и грызла там яблоки с дерева, где могла их достать. Там и встретил ее графский сын, полюбил красавицу и женился на ней. Мария Рачкий делает чудесными помощниками героини бога и св. Петра и вводит затем во вторую половину сказки два новых мотива: чудесный ребенок (безрукая красавица рождает двух сыновей: у одного — месяц на голове, у другого — звезды) и чудесный город (на вопрос св. Петра, где будет спать ночью эта женщина, бог отвечает ему: «Пусть из больших камней встанет красивый город». И тотчас появился город). В эпилоге злую мачеху заключают в бочку с торчащими гвоздями и сбрасывают вниз.

Отдельные отголоски средневековой легенды о безрукой падчерице, невинно гонимой злюю мачехой, звучат в сказке, записанной М. Башкович-Стулли в июне 1955 г. от грамотной Марии Майка Матиевич, 66 лет, в Цере (Лика). Героиня из царской дочери превратилась в этом варианте в деревенскую девочку-сиротку, которую мачеха лишила рук (неизвестно почему), выгнала в лес, не давала есть. Королевский пес делится с ней пиццией. Это проследил королевич, нашел безрукую красавицу в буковом лесу и, полюбив, женился на ней. Как и в сказке Марии Рачкий, в варианте М. М. Матиевич юная безрукая мать рождает чудесного ребенка: у ее сына золотые руки до плеч и знак короны на лбу. Во второй половине сказки роль мачехи передана Сатане, который дважды подменяет письма (письмо короля сыну и письмо королевича отцу). Героиня отправлена с сыном в лес, где была найдена. Там и находит ее возвратившийся муж. Происходит узнавание, и наступает благополучная развязка. Остается неясным, когда же у героини отросли руки, и ни слова не упомянуто о наказании злой мачехи. На примере этой сказки видно разложение средневековой легенды о богородичном чуде в новое время: исчезла даже куль-

минационная сцена исцеления, не говоря о благочестивом эпилоге (построение церкви Богоматери в благодарность за исцеление). Отсутствие сведений о справедливом возмездии злодейке-мачехе нарушает принцип эпической справедливости, равно характерный для устной сказки и назидательной легенды о чуде.

* * *

Подведем итоги. Сравнительно-историческое изучение обработок сюжета о невинногонимой безрукой красавице в восточнославянской и южнославянской литературной и фольклорной традиции позволяет выявить некоторые общие закономерности в жизни старинных средневековых сюжетов в новое время. Эволюция сюжета и эволюция жанра повествования происходят в тесной связи с общим процессом развития литературы и устной поэзии.

1. Прежде всего начинают постепенно исчезать элементы агиографического стиля: сокращаются молитвы, исчезает упоминание о постройке церкви в благодарность за исцеление. Кроме одной болгарской сказки («Мария, царската дщеря с отсъчени ръце»), всюду отсутствует образ старца-пустынника. Во всех славянских обработках XIX в. (в том числе и в позднем фольклоризованном списке Повести о Персике — Ч) ненависть мачехи к падчерице не является наущением диавола. Наряду с новой тематикой и проблематикой (воспитание, просвещение, любовная тема), сближающей русскую обработку сюжета с оригинальными повестями петровской поры, в Повести о Персике, как позднее во многих славянских сказках XIX в., явно ощущаются черты народно-эпического стиля. Это прежде всего разнообразные повторы: повторные рассказы героини о своих злоключениях (мужу и отцу), удвоение (Повесть о царевне Персике; хорватские сказки) или даже утроение (украинская сказка) эпизода с подменой писем мачехой. В духе народного эпоса изменяется финал: у Агапии мачеха сожжена, в Повести о Персике, в болгарской («Мария посницата») и сербской сказках («Бог не заборавља правих»), а также — сербской песне («Женидьба везира Лазара») она размыкана конями.

2. В духе славянской сказочной традиции XIX и XX столетий в сказках о невинногонимой безрукой красавице действие переносится в обстановку, хорошо знакомую слушателям. Появляется намек на конкретный пейзаж. Отвлеченное понятие «пустая места» (где, по Агапию, героине отсекают руки, и потом она встречает будущего мужа) превращается то в «непроходимые лесы» (Повесть о Персике, второй вариант БГ), лес (украинская сказка, болгарская сказка «Мария посницата»), дремучий буковый лес, полный криков диких зверей (хорватская сказка, запись 1955 г.). В сказках о невинногонимой безрукой красавице, записанных Р. Страгалом в Хорватии, встречи героини с будущим мужем происходят во фруктовом саду (под яблоней, под грушей), а после второго

изгнания — в винограднике. Бытовыми подробностями дополнена картина узнавания героини отцом в болгарской сказке «Мария посницата»: Мария запекает монету в лепешку с сыром, печет пирог с курицей. В той же сказке Богоматерь исполняет обязанности повитухи: принимает, купает, пеленает и баюкает ребенка безрукой героини. Происходит демократизация персонажей: героиня из царской дочери превращается в дочку почтальона (хорватские сказки в записи Р. Строгала) или даже в деревенскую девочку-сиротку (хорватская сказка, запись 1955 г.). Ее муж из знатного человека (князя, «момче болярско», графа) превращается в богатого юношу-купца, который, соответственно, уезжает не на рыцарский турнир, а за товаром (болгарская сказка «Мария посницата»).

3. Третье направление изменений в сказках XIX—XX вв. о невинногонимой безрукой красавице — контаминация с родственными сюжетами. В первую очередь основной сюжет осложняется мотивами из обширного родственного сказочного цикла Мачеха и Падчерица (работящая, скромная Падчерица и ленивая, заносчивая Дочь Мачехи; Мачеха дает Падчерице неисполнимые задачи — хорватская сказка «О grofovōj ženi i ditci»; Дочь Мачехи и Падчерица — соперницы — сербская песня «Женидьба везира Лазара»). В отдельных вариантах образ злодейки-мачехи частично заменяется образом Сатаны (хорватская сказка, запись 1955 г.). Из сказок типа сербской сказки «Зла мачеха» в сербскую песню «Женидьба везира Лазара» попал мотив вещего сна, который видит отец героини. В отдельных вариантах образ Богоматери, чудесной покровительницы героини, заменен образами популярных святых (святой Юг-Георгий, святой Петр — хорватские сказки в записи Р. Строгала). Развертывая элементы фантастики в духе голливудской сказки, отдельные хорватские исполнительницы вводят то мотив «чудесный ребенок» (у героини сыновья-близнецы с золотыми волосами на голове и золотыми ногтями на пальцах — Дора Микшич; или сыновья-близнецы, у одного месяц на голове, у другого звезда — Мария Рачкий; у героини сын — золотые руки до плеч и знак короны на лбу — М. М. Матиевич), то мотив «чудесный город», который появляется по слову божию (Мария Рачкий).

4. Все вышеизложенное показывает, что Светислав Стефанович был в значительной степени неправ в своей резкой полемике с П. Поповичем на страницах журнала «Дело» (1906). С. Стефанович пытался полностью отрицать значение переводных литературных произведений для сербских сказок о невинногонимой безрукой красавице³³.

³³ Светислав Стефанович. Једно некритично мишљење о књижевном пореклу народних прича. (Перепечатано в книге: Светислав Стефанович. Студије о народној поезији. Књига 1. Друго Издање. Београд, 1937, стр. 126—152).

Дело в том, что в России, на Украине и на Славянском юге легенда Агапия нашла благоприятное «встречное течение» (по терминологии А. Н. Веселовского) в обширном цикле сказок о мачехе и невинногонимой падчерице. С другой стороны, П. Попович ограничил себя установлением генетических связей юнославянских сказок с легендой из сборника «Грешных спасение». Он не попытался проследить в известных ему вариантах общие закономерности, характерные для развития сказки в новое время. Русский же и украинский материалы оказались вне поля его зрения, так как либо не были изданы, либо вышли в свет одновременно с его книгой.

Рассмотрев всю совокупность славянского материала, нетрудно убедиться, что судьба данного сюжета в существенных чертах типологически сходна у восточных и южных славян в литературной и устной традиции.

Претерпевший христианизацию фольклорный сюжет чем дальше, тем больше освобождался от нее. Освобождение от традиционных элементов средневековой христианской легенды о чуде видно как в содержании (утрата сведений о постройке церкви в честь исцеления, о «наущении диавола» и т. п.), так и в неуклонном накоплении черт устнопоэтического стиля (повторы и ретардация, подчеркивание эпической справедливости, казнь мачехи и т. д.). Ослабление религиозных элементов шло параллельно с накоплением бытовых эпизодов, разнообразных реалий, попытками психологического анализа и контаминацией с близкими сюжетами.

Возникнув на фольклорной основе в средние века, новогреческая легенда о богоугодном чуде в XIX в. вернулась в сферу устной народной поэзии и сроднилась с родственными ей славянскими сказками о мачехе и падчерице.

П. Н. Берков

ВКЛАД ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН В РАЗРАБОТКУ ТАК НАЗЫВАЕМЫХ «МИРОВЫХ ОБРАЗОВ»

История любого национального восприятия, усвоения и самостоятельной разработки как отдельных «мировых образов», так и всех их в совокупности есть показательная, поучительная и интересная часть истории формирования данной национальной культуры. Только в исключительные моменты жизни какого-нибудь народа возможна его культурная обособленность и отъединенность от общепроприетарного процесса. Чаще всего это бывают короткие эпизоды в историческом бытии народа, иногда — реже — длительный результат неблагоприятных условий его существования. Однако несомненно одно: ни одна «большая» литература не могла развиться, не усвоив культурных достижений своих соседей или предшественников, имевших более удобные способы к достижению высокого уровня образованности.

Конечно, в истории известны случаи, когда большие художественные ценности в области поэзии были созданы, казалось, при сравнительно низком уровне образованности. Но, во-первых, высокий или низкий уровень мы определяем с нашей современной точки зрения, а для соответствующей эпохи, может быть, уровень — исторически, т. е. по сравнению с предшествующими эпохами — был достаточно высок. Во-вторых, по мере развития человечества закономерности исторического процесса, в том числе и литературного, изменяются, и потому Гомер не возможен в XX в.

Можно не сомневаться в том, что национальная культурная оригинальность вовсе не является следствием обособленности, в которой живет данный народ, если бы это было возможно, а, напротив, зависит от интенсивности общений с другими народами, от его культурности, от степени его образованности и обусловлено умением сохранить критическое отношение к усваиваемому материалу. «Развитие самостоятельности идет вслед за образованностью. Истина, по-видимому, очень простая. О ней не говорили сто или

даже шестьдесят лет тому назад. И мы не знаем, до какой степени следует нашему времени гордиться тем, что стало необходимо напоминать о ней» (II,293) ¹, — писал Н. Г. Чернышевский в 1854 г. в рецензии на «Песни разных народов» в переводе Н. В. Берга. Слова Чернышевского, однако, не утратили значения и через сто с лишним лет.

Появление в литературе какого-либо народа «мировых образов» возможно только тогда, когда он в результате выхода из состояния изолированности и вступления в общение с другими народами достигает определенной высоты культурности. История «мировых образов» в какой-либо литературе может служить масштабом ее развитости и оригинальности.

I

Пожалуй, с наибольшей отчетливостью общие закономерности литературного развития человечества проявляются именно в разработке «мировых образов». Чтобы этот тезис стал более отчетливым и аргументированным, необходимо сказать, что мы понимаем под термином «закономерность» и о каких закономерностях пойдет далее речь.

Под литературными закономерностями следует понимать явления, повторяющиеся в процессе развития различных литератур, причем здесь, разумеется, не полное и абсолютное совпадение повторяющихся фактов, а возникновение одинаковых тенденций, сходных ситуаций, близких явлений.

Говоря о закономерностях подобного рода, мы имеем в виду прежде всего процесс постепенного, все расширяющегося в пространственном отношении и все убыстряющегося во времени распространения литератур одних народов в культурном обиходе других. Процесс этот осуществляется путем переводов, переработок, создания самостоятельных произведений на уже существующие «темы» и «сюжеты» или использованием ранее созданных «типов», путем полемики, пародий, критических осмыслений, историко-литературных изучений, музыкальных, театральных, живописных и прочих форм адаптаций, адоптаций и интерпретаций. Аналогичный процесс взаимопроникновения и распространения явлений культуры археологи и этнографы называют культурной диффузией. Нам представляется целесообразным использовать этот термин и назвать охарактеризованный выше процесс международного распространения и взаимопроникновения литератур литературной диффузией.

¹ И здесь, и на всем протяжении статьи ссылки на произведения Н. Г. Чернышевского, В. Г. Белинского и А. И. Герцена делаются по академическим (или близким к академическим) изданиям их сочинений и, как правило, указываются в тексте.

Таким образом, первая общая закономерность международного литературного развития состоит в том, что это развитие осуществляется в форме расширяющейся и убыстряющейся литературной диффузии.

Следующая общая закономерность интересующей нас области культуры заключается в том, что процесс литературной диффузии осуществляется при обязательном — но не всегда одинаковом по интенсивности и потому не всегда сразу заметном — действии национальных традиций в воспринимающей нации или народе, и чем более ранний этап литературных контактов приходится нам анализировать, тем более заметно воздействие национальных традиций.

Третья закономерность данной области литературной жизни состоит в том, что каждая «молодая» литература, вступающая в общемировую литературную семью, имея свои национальные традиции, застает определенный международный репертуар «тем», «сюжетов», «образов», «типов», «мотивов», политических, эстетических, этических, философских и религиозных принципов и т. д., однако не означает того, что эта нововыступившая литература обязательно должна пройти все предшествующие этапы «общего» литературного развития и усвоить все многообразное литературное наследие, накопленное человечеством к соответствующему моменту. Здесь происходит неосознанный, но тщательный отбор материала из огромного наличного литературного запаса, диктуемый потребностями национального развития данной литературы.

Следующая закономерность может быть сформулирована так: каждая «молодая» литература проходит путь своего художественного роста в ускоренном темпе и, как уже сказано выше, при этом никогда полностью не повторяет этапы литературного развития «старых» литератур, предшествовавших ее «смычке» с ними, ее вхождению в общемировое литературное развитие. Если литературо-веды не раз уподобляли мировой литературный процесс многоголосому хору, то с этим образным сравнением можно согласиться только в том смысле, что более «молодые» литературы, позднее выступившие в «концерт», не просто поют свою партию в унисон со «старыми» литературами, но частично и по-своему разрабатывают уже звучавшие темы, частично же вносят свои новые темы и мотивы.

Наконец, последнюю общую закономерность образует та особенность международного литературного процесса, что только с XVII—XVIII вв., а по-настоящему только с XIX в., т. е. со временем господства так называемых романтизма и реализма, писатели, как правило, перестают заниматься разработкой сюжетов и тем, взятых из античной и библейской мифологии или из истории древнего и более нового времени, и начинают создавать новые сюжеты, новые темы, новых героев для своих произведений, часто беря и то, и другое, и третье непосредственно из жизни, из действительности. Если раньше, до XIX в., писатели, вслед за Горацием,

признавали, что *difficile est proprie communia dicere*², и видели свою заслугу в том, чтобы по-своему, не шаблонно рассказать общеизвестное, т. е. мифологический или исторический материал, то у литераторов нового периода сложилось убеждение, что ценность литературного произведения заключается раньше всего и непременно в новизне сюжета, темы, образов. Именно этим объясняется то обстоятельство, что со второй половины XVIII в. во всех литературах, в особенности литературах, позднее выступивших на историческое поприще, резко сокращается количество произведений, написанных на библейские и античные мифологические и исторические темы.

Однако разработка подобных сюжетов, тем, типов и образов в целом не прекращается и в XIX и даже XX в. не только в старых литературах, но и в молодых. Чем же можно объяснить это, если учитывать закономерность убыстренного процесса развития молодых литератур, с одной стороны, и устойчивые представления писателей XIX—XX в. о ценности только новых сюжетов, с другой?

Правильный ответ на этот вопрос можно дать только в том случае, если мы заметим, что количество разрабатываемых в новое время античных и библейских сюжетов, тем и образов неизмеримо меньше, чем в предшествовавшие эпохи. Мы не ошибемся, если скажем, что новейшие литературные разработки подобного рода материалов в основном ограничиваются «мировыми образами».

В современном западном литературоведении, насколько нам известно, нет термина, равнозначного нашему «мировому» или «вечному» образу. Ни в книгах «Э. Францель. «*Sfott-Motiv — und Symbolforschung*» (Stuttgart, Metzler, 1963; 2. Aufl., 1966) и «*Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*» (Kröner, Stuttgart, 2. Aufl. 1963); ни в «*Un Problème de Littérature comparée: les Études de Thèmes. Essai de Méthodologie*» Р. Труссона; ни даже в основополагающей «*Bibliography of Comparative Literature*» Ф. Бальдансперже и В. П. Фридриха (1950; 1960) нет никаких указаний на то, что западные исследователи выделяют из многочисленных «индивидуальных мотивов» какие-то особо важные, особо значительные образы. Только в книге Ж. Кальве «*Les Types universels dans les Littératures étrangères*» (Paris, Lanore, 1932) сделана попытка как выделить (но не определить) это понятие, так и охарактеризовать некоторые образы мировой литературы как «универсальные типы»³. Но собрание очерков Ж. Кальве стоит особняком в литературе о «*Stoff- und Motivgeschichte*», и, кроме того, сам автор не уделил достаточного внимания теоретической стороне проблемы.

² Трудно общеизвестное рассказать по-своему.

³ В книгу Ж. Кальве вошли очерки об Улиссе, Антигоне, Эпее, Триальхионе, Беатриче, Арлекине, Гамлете, Робинзоне Крузо, Фаусте и Дон Кихоте.

Кажется, только в нашем дореволюционном литературоведении вопрос о «мировых образах» был поставлен с особой внимательностью. Так, уже в 1906 г. В. В. Битнер в предисловии к «Краткому систематическому словарю всемирной литературы» писал: «В мировой литературе среди множества разнообразных типов, носящих на себе отпечаток своей национальности, эпохи, класса, встречаются типы вечные, имеющие общечеловеческое значение». Дальше В. В. Битнер пояснял свое понимание «вечных типов»: это — «герои бессмертных произведений, которые создали целые литературы, которые сделались именами нарицательными и понимание истинного духовного облика которых является обязательным для всякого мало-мальски образованного человека»⁴. В «Краткий словарь» В. В. Битнера вошли характеристики всего лишь семи «вечных типов»: Фауста, Дон Жуана, Вечного Жида, Прометея, Сатаны, Каина и Гамлета.

С 1911 г. А. И. Дейч, тогда еще совсем юный литературовед, стал печатать в «Ежемесячных литературных и научно-популярных приложениях к журналу „Нива“» серию статей о «мировых типах», созданных всеобщей литературой⁵. Его «литературно-исторические очерки» были посвящены Дон Жуану⁶, Прометею⁷, Фаусту⁸. В первом из этих очерков автор писал: «Похититель небесной, искры Прометей, стремящийся к безграничному знанию и могуществу, чернокнижник Фауст, великий властолюбец Макбет, лукавый ханжа Тартюф, дух сомнения Гамлет — все они составляют блестящую плеяду основных воплощений человеческого духа». К этому перечню «мировых типов» А. И. Дейч присоединяет еще Дон Жуана.

Таким образом, еще до Великой Октябрьской революции в нашем литературоведении установились термины «вечные типы» и «мировые типы»⁹.

⁴ «Краткий систематический словарь всемирной литературы», под ред. В. В. Битнера. СПб., 1906, стр. 3..

⁵ А. И. Дейч. Тип Дон Жуана в мировой литературе.— «Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к журналу „Нива“, 1911, октябрь, столб. 251.

⁶ Там же, 1911, октябрь, столб. 251—272; ноябрь, столб. 383—402.

⁷ А. И. Дейч. Миф о Промете.— Там же, 1912, сентябрь, столб. 91—108; октябрь, столб. 257—272. *et cetera*.

⁸ А. И. Дейч. История доктора Фауста.— Там же, 1913, январь, столб. 113—136; февраль, столб. 319—342.

⁹ Интерес к отдельным подобным «героям» и «типам» проявлялся у нас и до «Краткого систематического словаря всемирной литературы» В. В. Битнера. Укажем на некоторые работы, посвященные крупнейшим «мировым образам» (расположены в алфавитном порядке имен персонажей, а внутри каждой группы — в хронологической последовательности): 1. А. Львов. Гамлет и Дон Кихот и мнение о них И. С. Тургенева. СПб., 1862. 2. К. Званцев. Библиография Дон Жуана.— «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 6—9; [аноним] «Превращения и судьба Дон Жуана»,— «Искусство», 1883, № 4—6; Алексей Веселовский. Легенда о Дон Жуане.— «Северный вестник», 1887, № 1; И. И. Иванов. Любимец поэзии.— «Театр

Теоретический и историко-литературный интерес к проблематике «мировых образов», определившийся в нашей науке к началу XX в., продолжался и после революции, хотя термин этот еще не фигурировал в ранних советских работах на такие темы. Впрочем, большая часть статей 20-х годов была посвящена отдельным «мировым образам», чаще всего Гамлету¹⁰. Однако были опубликованы работы с более широким охватом материала.

Заслуживающие внимания соображения об «общечеловеческих типах» были высказаны Д. Д. Благим в статье «Тип» в «Литературной энциклопедии» изд-ва Л. Д. Френкель (1925)¹¹. Охарактеризовав «национальные типы» («Тургеневский Лицкий человек и Тартарян из Тараксона А. Доде, христианнейшие испанцы Кальдероновых драм и т. п.»), Д. Д. Благой продолжал: «Наконец, такие образы, как Гамлет, Отелло, Дон Жуан, Бальзаковская женщина тридцати лет и др., имеют не только национальное, но и мировое значение, являясь носителями общечеловеческих свойств и стремлений». «В течение своего многовекового развития, скитаний по временам и народам общечеловеческие типы, попадая совсем в иную обстановку, в круг новых отношений, несхожего быта,— писал Д. Д. Благой,— постепенно теряют свою первоначальную конкретность, определенность, оправданность образом, приобретают мало-помалу не столько реальное, сколько символическое значение. Такими типами-символами стали для нас Дон Кихот, Прометей,Faust, Каин и т. п.»¹².

Много внимания посвятил проблеме «мировых образов» И. М. Нусинов. Первоначально он занялся этим вопросом в статье «Вековые образы» (1929) в «Литературной энциклопедии» изд-ва

и искусства», 1900; № 22—24; М. И. Дубинский [Полтавский]. Дон Жуан на русской почве.— В его кн.: «За дружескою беседою». СПб., 1901.; К. Д. Бальмонт. Тип Дон Жуана в мировой литературе.— В его кн.: «Горные вершины». СПб., 1904; В. Ф. Чистяков. Тип Дон Жуана у Байрона, Мольера, гр. А. Толстого и Пушкина. — «Филологические записки», 1915, вып. П. З. В. А. Карелии. Донкихотизм и демонизм. СПб., 1866; Л. Ю. Шепелевич. Дон Кихот Сервантеса. СПб., 1903; Ф. И. Булгаков. Иов. Прометей. Faust.— «Исторический вестник», 1882, № 4. 5. Алексей Веселовский. Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии.— В его кн. «Этюды и характеристики». Изд. З. М., 1907. 6. Алексей Веселовский. Тартюф. История типа и пьесы.— Там же. 7. М. Фришмут. Тип Fausta в мировой литературе.— «Вестник Европы», 1887, № 7—10, и в кн.: М. Я. Фришмут. Критические очерки и статьи. СПб., 1902; Л. Ю. Шепелевич. «Faust» Гете. Опыт характеристики. СПб., 1900.

В дополнение к русской литературе о Дон Жуане прибавим статью известного компаративиста С. А. Manning'a «Russian Versions of Don Juan» («Publications of Modern Languages Association», 1923, v. XXXVIII).

¹⁰ Например, С. Обручев. Современное лицо Гамлета.— «Печать и революция», 1925, № 5—6, стр. 100—117; Эм. Бекини. Историческая диалектика Гамлета.— «На литературном посту», 1928, № 15—16, стр. 72—78.

¹¹ Д. Д. Благой. Тип.— «Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов», т. II. М.— Л., Л. Д. Френкель, 1925, столб. 955—956.

¹² Там же, столб. 956.

Коммунистической академии. Статья начинается с противопоставления термина «вековые образы», предложенного автором,— терминам, «как называла их идеалистическая критика,— мировые, «общечеловеческие», «вечные» образы»¹³. В более поздней редакции этой статьи Нусинов писал: «... образы, сохраняющие свою типовую значимость в течение многих веков, как Прометей, Дон Кихот, Гамлет,Faust, являются вековыми образами»¹⁴.

Книги Нусинова «Вековые образы» (1937), «Пушкин и мировая литература» (1941) и «История литературного героя» (1958), несмотря на сомнительность и спорность некоторых суждений автора, сыграли полезную роль в разработке проблемы «мировых образов», как мы предпочитаем именовать их. Заметим кстати, что термин «вековые образы» Нусинов создал, возможно, отираясь от выражения «вековые творения», употребленного И. С. Тургеневым в известной рецензии на перевод «Фауста» Гете, сделанный М. П. Вронченко.

Нам не удалось установить, кем был впервые применен в нашем литературоведении термин «мировые образы». И. М. Нусинов говорит о нем в 1931 г. уже как о бытующем. Не имея возможности выяснить, какое содержание вкладывали в него первые литературоведы, употреблявшие этот термин, мы полагаем, что он — как производное от понятия «мировая литература» — имеет большее право на существование, чем термины «всеобщие», «общечеловеческие», «вечные» и «вековые» образы. Конечно, и термин «мировые образы» неточен: за пределами, условно говоря, «европейской культуры» он уже утрачивает свой «мировой» характер, и ни в культурах арабского, индусского, китайского и японского мира, равно как и в культурах народов Африки, он не имеет реального смысла. Но ведь и многие другие наши литературоведческие термины разделяют ту же участь. ¶

Таким образом, в настоящей работе мы будем применять термин «мировые образы», помня его условный, ограниченный характер.

Но прежде чем перейти к рассмотрению основной темы нашей статьи, мы должны остановиться еще на одном вопросе.

II

В упоминавшейся выше книге Э. Френкель «Stoffe der Weltliteratur» содержится около трехсот статей, посвященных различного характера «материалам». Непривычный для советского литературоведения термин «материал» (Stoff) имеет в немецкой литературной науке длительную историю. Подводя итоги предшествов-

¹³ И. М. Нусинов. Вековые образы.— «Литературная энциклопедия», т. II. М., Изд-во Коммунистической академии, 1929, столб. 138.

¹⁴ И. М. Нусинов. Проблема вековых образов.— В его кн.: «Вековые образы». М., 1937, стр. 6.

вавшим дискуссиям о содержании термина «Stoff», Э. Френцель пишет в предисловии к своей книге: «Под материалом не следует понимать вообще все материальное как нечто полярное формальным структурным элементам художественного произведения, то есть не все то, что дает поэзии действительность в качестве сырого материала,— но некую связанные компонентами действия фабулу, возникшую вне поэтического творчества, «интригу», которая поступает к писателю в виде пережитого факта, чего-то привидевшегося (Vision), кем-то рассказанного, реального происшествия, мифологического и религиозного предания или исторических событий,— то, что становится для автора побудительным толчком к художественному воплощению»¹⁵.

И этого пространного скорее описания, чем определения, можно было бы заключить, что под «материалом» Э. Френцель, вслед за своими предшественниками, понимает то, что мы называем «готовым сюжетом», т. е. сюжетом, не специально придуманным писателем для данного произведения, а взятым им из жизни в результате личного наблюдения или участия (автобиографизм) или из какого-либо источника — устного, письменного, печатного. Однако подобное заключение было бы не совсем точным. На самом деле Э. Френцель считает «материалом» не всякий непридуманный сюжет, не всякий отдельный житейский случай, использованный писателем, а только такой, который хотя бы несколько раз обрабатывался рядом авторов и который восходит к источникам мифологическим, религиозным, фольклорным, литературным и историческим. Впрочем, два последних источника понимаются Э. Френцель довольно широко. В ее «Лексиконе» встречаются и литературные сюжеты в прямом смысле слова, например, «Петер Шлемиль» (стр. 572—574), «Инkle и Ярико» (стр. 292—294) и др., и биографии писателей и поэтов (Байрон, Гете, Шиллер и пр.), и имена литературных персонажей (Дон Жуан, Дон Кихот,Faust) и т. д., и, наконец, «типы» вроде «хвастилого воина» (*miles gloriosus*), «калифа на час» (*Der träumende Bauer*) и т. п. Еще более смешанный характер имеют темы, взятые составительницей «Лексикона» из исторических источников: рядом с Александром Македонским, Цезарем, Димитрием Самозванцем, Петром Великим, Наполеоном, Бисмарком в книге Э. Френцель находятся Каспар Гаузер, Билли-Козленок (американский преступник, казненный в 1881 г. в возрасте 21 г. за убийство 21 человека), генерал И. А. Суттер (1803—1880, на земельном участке которого в Калифорнии в 1848 г. были найдены золотые россыпи) и др.

Таким образом, не все «материалы», включенные в «Лексикон»

¹⁵ Elisabeth Frenzel. Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2. Aufl. Stuttgart, Kröner, 1963, S. V. Более подробно рассматривает Э. Френцель вопрос о «Stoff» в своей книге «Stoff-, Motiv- und Symbolforschung». Stuttgart, Metzler, 1963, S. 21—26.

Э. Френцель, являются «сюжетами» в точном значении слова; многие из них представляют собой то, что и у нас, и в зарубежном литературоведении называют «образами». Как было уже отмечено выше, термина «мировые образы» Э. Френцель, однако, не применяет.

В начале статьи было указано, что, включаясь на известном историческом этапе в общемировой литературный процесс, каждая литература застает определенный репертуар «международных» тем и сюжетов и начинает постепенно осваивать и усваивать их. Однако одним этим вопрос не исчерпывается — важен не только объем этого тематического репертуара, но и то, каково было его состояние в соответствующий момент. Рассматривая «материалы», приведенные в «Лексиконе» Э. Френцель, можно заметить, что, во-первых, все они могут быть сгруппированы в хронологической последовательности по следующим признакам: библейские (ветхозаветные и новозаветные), античные (мифологические и исторические), средневековые (фольклорные-эпические, легендарные и повествовательно-фабулярные, то, что в немецком литературоведении называется «Erzähilstoffe», также — собственно исторические), «материалы» нового времени (литературные и исторические); во-вторых, в разные эпохи внимание писателей привлекают «материалы» разных групп, например библейские в раннем средневековье и в эпоху контреформации, античные — в эпоху Возрождения и абсолютизма XVII—XVIII вв. и т. д. Можно заметить также, что с конца XVII в. и в особенности в XVIII в., со времени возникновения Просвещения, к библейским и античным «материалам» в некоторых кругах писателей устанавливается ироническое отношение, проявлявшееся в travestиях, пародиях и т. д. Наконец, видно также, что упадок интереса во многих европейских литературах к обработке библейских и античных сюжетов в течение XIX в. сменяется в конце этого столетия и начале XX в. приливом внимания к этим темам.

Однако этот общий очерк хода развития «материалов» в мировом литературном процессе принимает в каждом конкретном случае, в каждой национальной литературе свои особые формы; все это зависит от ряда причин, — в первую очередь от тех социально-политических и экономических факторов, которые определяют развитие самой данной литературы, а также и от ее национальных традиций и от конкретных задач, которые стоят перед соответствующей литературой в тот или иной момент.

И как ни разнообразны эти социально-политические и экономические факторы, национальные традиции и конкретные задачи в разных литературах, все же существуют определенные закономерности в процессе усвоения и разработки разных материалов. Первая и основная закономерность, как нам представляется, состоит в следующем: каждая литература в своем развитии проходит два этапа — первый, когда она существует в основном только для своего народа, и второй, когда она включается в мировой лите-

турный процесс. Конечно, ни первый, ни второй этап не могут считаться строго очерченными и разграниченными. Общение с другими литературами в той или иной форме имеет место и на первом этапе; вместе с тем включение данной литературы в мировой литературный процесс не означает, что она перестает существовать для своего народа, и происходит не сразу, в какой-то определенный момент, а протекает в течение ряда десятилетий. При этом сначала данная литература осваивает и усваивает новые для нее материалы (в широком смысле, а не в том, каковы имеют «материалы» в работе Э. Френцель), опираясь на свои национальные традиции и решая стоящие перед ней конкретные задачи. В течение этого периода другие литературы, ранее вошедшие в мировой процесс литературного развития, либо вовсе не замечают этой новой литературы, либо постепенно начинают обращать на нее внимание сперва как на некоторое любопытное явление, а затем как на несомненный важный факт в литературном развитии человечества. Затем наступает момент, когда вступление данной литературы в мировой литературный процесс завершается и переходит в ее участие в этом процессе. Литература уже не осваивает и усваивает, но и дает другим литературам идеи, сюжеты, образы, исторические «материалы» (в понимании Э. Френцель). Среди того, что эта литература дает общему литературному процессу, находится и разработка ею различных «материалов», которые она восприняла на разных этапах своего вхождения в мировую литературу. И именно то, что у этой литературы есть свои национальные традиции, свой национальный характер, то, что она решает свои особые задачи в зависимости от соответствующих социально-политических и экономических факторов, придает ее разработкам общемировых «материалов» и особые черты, особый смысл. Всем этим определяется ее вклад в разработку подобных «материалов», этим объясняется и возрастающий интерес специалистов по *Stoffgeschichte* к трактовке таких «материалов» в литературах, прежде не привлекавших к себе их внимания¹⁶.

Если после всех этих теоретических соображений и обобщений мы обратимся к нашей основной теме, вкладу восточнославянских литератур в разработку «мировых образов», мы прежде всего должны остановиться на одном факте — несмотря на близость и даже общность исторических судеб белорусов, украинцев и русских, литературы их, в силу все же неодинаковых исторических условий, имеют отличительные черты, особый характер. Это же оказывается на объеме и на своеобразии разработки каждой из данных литератур «мировых образов».

Конечно, в каждой из этих литератур мы встречаем то в боль-

¹⁶ В «Лексиконе» Э. Френцель во многих случаях приводятся ссылки на произведения Пушкина, А. К. и А. Н. Толстого, Чехова и т. д.

шай, то в меньшей степени разработку не только «мировых образов», но и многих тем, которые выше были определены как «материалы». Однако в данной статье нас интересуют в первую очередь «мировые образы», и вопрос об усвоении «материалов» вообще мы будем рассматривать лишь в той мере, в какой это необходимо в качестве предпосылки для решения основной проблемы. Этим и объясняется то, что мы начнем изложение фактических сведений не с того момента, когда в русской, украинской и белорусской литературе появились разработки образов Прометея, Фауста, Гамлета и т. д., а с более раннего периода.

Кроме того, необходимо предупредить также и о построении нашего обзора: он начинается с анализа данных, общих для всех восточнославянских литератур, после чего мы перейдем к белорусской литературе, затем к сжатым данным об украинской и кончим подробными сведениями по русской. Причины этого будут указаны ниже.

III

Еще задолго до того, как возникли регулярные контакты русской литературы с литературами европейских народов, т. е. еще до начала XVIII в., имело место усвоение восточнославянской письменностью важнейших сюжетов мирового средневекового литературного репертуара. Белорусские, украинские и русские переводы таких памятников, как «Александрия», «Варлаам и Иоасаф», «Степанит и Ихнилат», «История семи мудрецов», «Римские деяния», «Соломон и Китоврас», «Повесть о премудром Акире», «Тристан и Изольда», «Повесть о Бове» и т. д., осуществлялись в разное время в разных местах восточнославянского мира, но прочно вошли в состав их письменности¹⁷. К названным сюжетам в течение XVII в. прибавились «Легенда о папе-женщине» («Папесса Иоанна»)¹⁸, «Легенда о странствующем жиде» («Агасфер»), «Повесть о Григории, паше римском» («Gregorius») и т. д.

¹⁷ А. Н. Пыпин. Очерки литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1858; В. П. Адрианова - Перетц. Переводная литература.—В кн.: «История русской литературы». Т. I—II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941—1948; А. С. Орлов. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVIII веков. М.—Л., 1934; И. У. Будовниц. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века. М., 1962; Josef Matl. Antike Gestalten in den slavischen literarischen und Volksüberlieferungen. Ein Beitrag zur europäischen Geistesgeschichte.—«Saeculum», VI (1956), N. 4, S. 407—431; он же. Europa und die Slaven. Wiesbaden, Otto Harassowitz, 1964, S. 48—114 (Kapitel II. Die internationalen Wander- und Erzählstoffe bei den Slaven. Von Alexander den Großen bis Till Eulenspiegel).

¹⁸ Пушкин собирался обработать эту тему; см.: Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. Драматические произведения. Л., Изд-во АН СССР, [1937], стр. 256, и примеч. Ю. Г. Оксмана, стр. 695—700.

Однако в течение XVIII в. почти все эти памятники постепенно стали выпадать из читательского обихода, и некоторые сюжеты, встречающиеся в ряде как перечисленных, так и не упомянутых произведений, например Александр Македонский, Матрона из Эфеса, Агасфер и другие, вновь появлялись в восточнославянских литературах в последующее время уже независимо от ранней традиции.

Об усвоении восточнославянскими литературами «мировых образов» в современном понимании слова можно говорить только с последней трети XVII в. Первые опыты освоения библейских, античных и западноевропейских сюжетов в стихотворной форме находятся в творчестве Симеона Полоцкого (1635—1684), поэта, в биографии которого синтезировались элементы всех трех восточнославянских культур: белорус по рождению и национальным традициям, он обучался на Украине, а последние десятилетия своей жизни жил и творил в Москве. Его стихотворения на темы из всемирной истории (в том числе о епископе Гатоне, «сьеденном мышами»)¹⁹ и «Комедия притчи о блуднем сыне» были началом осознанного восприятия восточнославянскими литературами сюжетов из «странных идиомат пробогатоцветных вертоградов», как писал сам Симеон Полоцкий, т. е. из «многоцветных садов иностранных языков»²⁰.

Почти одновременно с поэтической деятельностью Симеона начались в Белоруссии и Украине, а затем и в Москве представления школьной драмы. Большая часть пьес школьных драматургов строилась на материале Ветхого и Нового завета²¹, а в начале XVII в. появились и драмы на сюжеты, взятые из античной мифологии²² и истории²³ и из западноевропейской истории средних веков²⁴ и даже нового времени.

Все эти обстоятельства способствовали тому, что к началу нового периода в каждой из восточнославянских литератур нако-

¹⁹ А. И. Белецкий. Стихотворения на темы из всемирной истории.— В кн.: Ол. Білеський. Зібрання праць у п'яти томах, т. I. Київ, 1965, стор. 371—416; оп. ж. е. Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого.— Там же, стор. 430—449; М. П. Алексеев. Очерк истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. М.—Л., 1964, стр. 24—26.

²⁰ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Под ред. И. П. Еремина. М.—Л., 1953, стр. 206.

²¹ В. П. Адрианова-Перетц. Библиография русской школьной драмы и театра XVII—XVIII вв.— В кн.: «Старинный спектакль в России». Л., 1928, стр. 184—197.

²² Например, «Дафнис (Дафна), гонением любовного Аполлона в древо ляяровое превращенная».— В кн.: Н. С. Тихоправов. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, ч. II. М., 1874, стр. 440—484.

²³ «История (или: Опера) о Александре Македонском и Дарии» — см. указания в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. X, [1954], стр. 391.

²⁴ Ф. Журковский. Диалог о Гофреде, победившем сарацины» (1722).— «Труды Отдела древнерусской литературы», т. X [1954], стр. 395—407.

пилась то большая, то меньшая сумма сведений по сюжетам античной мифологии и древней, средневековой и новой истории, и это в связи с особенностями национальной истории каждого из восточнославянских народов было предпосылкой своеобразия их разработки того, что мы условились называть «мировыми образами».

С первых десятилетий XVIII в. начинается новый период в истории русской литературы, характеризующийся интенсивным, убыстренным развитием; зарождение новой украинской литературы принято считать с 1790-х годов, с появлением «Енеида» И. П. Котляревского; возникновение же новой белорусской литературы относят к еще более позднему времени, ко второй трети XIX в., когда в списках стали распространяться бурлескные поэмы «Энеида навыварат» и «Тарас на Парнасе». Естественно, что количество материалов, доставляемых каждой из этих литератур по интересующей нас проблеме, различно, равно как степень их разработки.

Поэтому с XVIII в. наш обзор целесообразнее построить по каждой литературе в отдельности и по степени увеличения объема материала, подлежащего рассмотрению, т. е. начиная с белорусской, продолжая украинской и кончая русской.

Особо трудные условия развития белорусской литературы, были крайне неблагоприятны для разработки в ней «мировых образов», хотя именно с белоруса Симеона Полоцкого, как мы видели, и начинается их история у восточных славян. Но как раз после Симеона Полоцкого и вплоть до нашего времени национальные потребности ставили перед белорусскими писателями общественные и литературные задачи, далекие от разработки «мировых образов». Правда, после длительного периода упадка белорусской литературы с конца XVII в. и до второй трети XIX в. ее возрождение началось с произведений, связанных с образами мировой литературы,— поэмами «Энеида навыварат» и «Тарас на Парнасе». Как и русская Виргилиева «Энеида, вывороченная наизнанку» Н. П. Осипова — А. Котельницкого и как «Эней» И. П. Котляревского, «Энеида навыварат» неустановленного автора-белоруса является памятником идеологии просветительства. Это и составляет ее литературный и культурно-исторический интерес. Однако после «Энейды» и «Тараса на Парнасе» в белорусской литературе до начала XX в. не встречается попыток разработать темы, непосредственно не связанные с национальной проблематикой. Только в творчестве талантливейшего М. А. Богдановича (1891—1917) встречаются первые и многобещающие опыты введения в белорусскую поэзию образов античного мира («Калі звалі дужы Геракл у цыл Антэя...», «Пентаметры», «Санеты»). Стихотворению «Пентаметры» Максимович предпосылает эпиграф из В. Брюсова:

Мы зерна древние лелеем,
Мы урожай столетий жнем.

Это — програмное заявление, и можно думать, что, если бы смерть не унесла Богдановича, когда ему едва исполнилось двадцать пять лет, в его творчестве были бы не только «зерна древние», но и обильный «урожай столетий».

И снова наступает в белорусской литературе — после преждевременной смерти Богдановича — длительный перерыв, когда острые темы современности (Великая Октябрьская социалистическая революция, оккупация Белоруссии белоополяками и т. д.) требовали от писателей, в том числе и поэтов, максимального внимания к себе.

Мы знаем, что обращению к разработке «мировых образов» почти в каждой литературе предшествует период освоения и усвоения отдельных «мировых» сюжетов, тем и образов. Однако это условие не имеет обязательного характера. Закономерность убыстренного развития молодых литератур, — а исторически белорусская литература, конечно, молодая литература, — объясняет нам причины того, что у современных поэтов Белоруссии в отличие от советских украинских и русских поэтов мы не находим специальных произведений, в которых фигурировали бы Фауст, Прометей, Гамлет и т. д. и которые давали бы национально белорусские толкования смысла этих «мировых образов». Однако у таких хороших белорусских поэтов, как Максим Танк и в особенности Владимир Караткевич, встречаются специально или попутно включенные в текст стихотворений образы, свидетельствующие о том, что белорусская поэзия начинает включаться в разработку не только национальных сюжетов и тем и что мы вправе надеяться и ожидать от белорусских писателей их вклада и в специальную область интерпретации великих «мировых образов».

Иной, более интенсивный характер имеет разработка «мировых образов» в украинской литературе. Это объясняется особыми условиями истории украинского народа, тем, что латинская образованность в течение длительного времени играла важную роль в развитии украинской культуры.

История украинской литературы с XVI—XVII вв. была тесно связана с борьбой украинского народа за национальное бытие, национальную культуру. По формам, которые принимала такая борьба в средние века, — а для Восточной Европы XVI, а тем более XVII век был еще поздним средневековьем, — эта борьба была религиозная. Цитаделью украинского православия была Киево-Могилянская академия, основанная в 1635 г. Как в ней, так и в ее предшественницах, братских школах, преподавание то в большей, то в меньшей степени велось на латыни, и как ни далеки были порою украинские бурсаки (см. повесть В. Т. Нарежного «Бурсак», повести Гоголя «Тарас Бульба» и «Вий» и т. п.) по своим жизненным запросам от латинской образованности, все же усвоение ее украинской культурой XVII—XVIII вв. явно ощущимо. Не говоря уже о том, что украинские поэты конца XVII—XVIII в.

охотно и очень неплохо писали стихи на латинском языке (Стефан Яворский, Феофан Прокопович, позднее Г. С. Сковорода), усвоение латинской образованности в польско-барочном понимании ее проявлялось в произведениях «западнорусских», т. е. украинских и белорусских, писателей XVII—XVIII вв. в виде упоминаний героев и сюжетов античной мифологии, в стремлении применить на украинской почве латинский синтаксис и т. д. Латинский язык становится языком дружеской переписки. Но упоминавшаяся выше удаленность жизненных интересов украинских студентов-бурсаков от латинской образованности как следствие повлекла за собой утрату живой связи и уважения к античным героям и их мифологическим приключениям, а утрата авторитета ведет в литературу, как известно, к возникновению пародий, травестий, бурлесков.

Новая украинская литература начинается с критической переоценки прославленной «Энеиды» Вергилия. Эней И. П. Котляревского, герой его травестийной ирои-комической поэмы, оригинален тем, что он одновременно и пародия на своего римского тезку и в то же время отражает и выражает черты украинской народности конца XVIII в. Перемешанность пародируемого античного с серьезным современным, злободневным составляет специфичную особенность «Енеїда» Котляревского. Однако эта черта ирои-комической поэмы Котляревского имела более существенное значение для последующей украинской литературы. Пародийное отношение к античности, проявившееся в поэме Котляревского, было местным выражением идеологии просветительства, подобно западноевропейским и русским травестиям «Энеиды». Пора, пришедшая в украинской литературе на смену идеологии просветительства, принесла иное, уже не пародийно-насмешливое отношение к античности, а стремление понять ее глубину, ее величие, ее человечность.

Прометей Т. Г. Шевченко (в поэме «Кавказ»), один из самых гуманистических образов украинской литературы, вырос на почве по-новому осмысленного отношения к античности и завещанного Котляревским слияния античной проблематики с проблематикой современности. Эстетический опыт Шевченко как художника-живописца, частое восприятие им в картинной галерее Академии художеств и других петербургских музеях полотен прославленных и просто крупных мастеров на античные сюжеты, знакомство с русской художественной и критической литературой (в особенности со статьями Белинского), посвященной разработке темы Прометея, не могли не заставить великого украинского поэта задуматься над идеальным смыслом мифа о великом друге и учителе человечества. Именно поэтому Прометей Шевченко велик как синтез его образованности как поэта и как художника, его высокой личной культуры и того, что он выражал этические взгляды и чаяния своего народа. «Его Прометей,— пишет А. И. Белецкий,—

не символ героической личности, а символ народа, отстаивающего свою свободу»²⁵.

Принципы, положенные в основу трактовки «мировых образов» Котляревским и Шевченко, продолжали господствовать во всей дальнейшей разработке подобных образов в украинской литературе. «Моисей» Ив. Франко в наибольшей, пожалуй, степени может служить подтверждением сказанного. Полна глубокого философского смысла его же поэма «Смерть Каина», равно как и драмы Леси Украинки «Каменный господин»²⁶ и «В катакомбах», где раб-неофит произносит полную революционного пыла похвалу Прометею.

Устойчивые традиции обращения к интерпретации «мировых образов», сложившиеся в украинской классической литературе, обогатились в советское время новыми, оригинальными чертами. ОбразыFaуста, Прометея, Гамлета и пр. привлекли внимание П. Г. Тычины, М. Ф. Рыльского, Н. П. Бажана, А. Малышко, А. Левады, А. Кацнельсона и др.

Проблеме интерпретации некоторых «мировых образов» украинскими советскими поэтами посвящена моя специальная статья²⁷.

Выводы, к которым я пришел в ней, следующие.

Как ни самостоятельны разработки образов Faуста, Прометея и Гамлета в творчестве каждого из рассмотренных украинских советских поэтов, общим в них является то, что авторы не чувствуют себя связанными их традиционными трактовками. Они говорят не о Faусте Гете, не об античном или гетеевском Прометеем, наконец, не о шекспировском Гамлете. Они исходят из одного из основных положений диалектико-материалистической философии: критерием истины является практика. Только в свете истории становится понятной внутренняя противоречивость образов Faуста и Гамлета, только исторический опыт эпохи пролетарских революций раскрывает философскую глубину образа Прометея²⁸.

Ввиду ограниченности места, с одной стороны, и с другой — обилия фактических данных по истории восприятия и разнообра-

²⁵ О. І. Білецький. «Прометей» Есхіла і його потомкі в світовій літературі.— В кн.: О. Білецький. Збірання праць у п'яти томах, т. 5, Київ, 1966, стор. 176. О теме Прометея у Шевченко см. такоже: А. С. Ременник. Мотивы прометеизма в творчестве Т. Г. Шевченко.— «Учені записки Харківського університету ім. Горького», № 17, Труди філологічного фак-ту, № 1, 1939, стор. 139—144; С. Савченко. Шевченко і світова література.— «Радянська література», 1939, № 7, стор. 116—128; М. Чуба ч. Античність в творчості Шевченка.— «Наукові записки Київського держ. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка». Збірник філологічн. фак-ту № 1, 1939, стор. 251—274; Х. С. Сліпий. Античні образи в поезії Шевченка.— «Черноморська комунна», 15 марта 1940 г. № 61.

²⁶ Clarendon A. Manning. Lesya Ukrainka and Don-Juan.— «Modern Languages Quarterly», 1955, v. LX, N 1, p. 42—48.

²⁷ P. Bielikow. Niektóre postaci literatury światowej w interpretacji ukraińskich poetów radzieckich.— «Slavia orientalis», 1967, N 1, s. 19—27.

²⁸ Там же, стр. 27.

зия разработки интересующих нас «мировых образов» в русской литературе, мы вынуждены на этом закончить рассмотрение вклада, сделанного украинской поэзией в исследуемую нами область.

Обращаясь к исключительно богатой материалами истории «мировых образов» на русской почве, мы должны указать, что именно обширность собранных фактов диктует нам необходимость, во-первых, останавливаться на главных «образах» и, во-вторых, стремиться не к исчерпывающему изложению, а только освещению существеннейших, этапных моментов этой истории.

IV

С «мировыми образами» русская литература стала знакомиться в начале XVIII в. По-видимому, первым «мировым образом», с которым встретились тогдашние русские зрители и, возможно, читатели, был Дон Жуан, герой «Комедии о Дон Яне и Дон Педре» неустановленного автора²⁹. Эта пьеса ставилась в Москве в самом начале XVIII в. труппой Кунста-Фирста. В последующее время до начала XIX в. обращений к теме Дон Жуана найти нам не удалось.

В 1720 г. в переведенном с английского на русский «Рассуждении о оказательствах к миру» русский читатель впервые мог узнать о Дон Кихоте. В примечании к тексту, в котором упоминаются «кавалеры круглого стола» и «юное дон-кишотизмо, по которому люди побуждены были, дабы по всему свету ездить», русский переводчик писал о Дон Кихоте, что это — «гиппанский кавалер,... который будто, езя по всему свету, многие смеху достойные и фантастические дела делал и за всякого человека, которого он обижена быть почитал, вступался и один воевал». Прибавляя, что «о нем же [Дон Кихоте] в той же книге описано, что он с ветряными мельницами, почитая оные за великих богатырей, дирался», переводчик характеризовал похождения ламанчского рыцаря как «безумные дела»³⁰. Все это свидетельствует о том, что книга Сервантеса воспринималась первыми русским читателями в качестве произведения юмористической литературы.

Дальнейшая история знакомства русской читающей публики с «Дон Кихотом» Сервантеса в XVIII — первой трети XIX в. внимательно изучена М. П. Алексеевым³¹. Как заключает исследователь, в течение XVIII в. и даже позже для большей части русских литераторов «Дон Кихот просто «неслыханный чудодей», «смешная и глубоко жалкая фигура»³². Правда, М. П. Алексеев прибавляет, «сходной была судьба «Дон Кихота» и в немецкой

²⁹ М. П. Алексеев. Очерк истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв. М.—Л., 1964, стр. 34.

³⁰ М. П. Алексеев. Указ. соч., стр. 48.

³¹ Там же, стр. 62—78.

³² Там же, стр. 69.

литературе... Еще в середине XVIII в. «Дон Кихот» в Германии ценили прежде всего за веселость и развлекательность, а в образе главного героя усматривали только смешного и глупого мечтателя, сумасбorda и фантазера; серьезная, углубленная философско-эстетическая интерпретация «Дон Кихота» в немецкой литературе началась лишь в конце этого столетия — от Шиллера и романтиков»³³.

Как будет показано ниже, последующие толкования образа Дон Кихота в русской литературе в XIX—XX вв. решительно отошли от только что приведенных его первоначальных трактовок.

В конце 1740-х годов А. П. Сумароков пишет трагедию «Гамлет» (1747), опираясь на французский прозаический перевод Лапласа.

Тот же Сумароков первый ввел в русскую литературу образ «хвастливого воина» в лице Брамарбаса (комедия «Тресотиниус», 1750), несомненно используя опыт Л. Гольдберга («Ulisses von Ithacia», 1723), взявшего своего Брамарбаса из комедии «Vincenzius Ladislaus» (1594) герцога Генриха Юлия Брауншвейгского³⁴. Этот «мировой образ», возникший в античности и в основном развившийся в период ландскнехтов и кондотьеров, не встретил значительной симпатии в русской литературе, так как не имел почвы в тогдашней действительности, и уступил место типу политического хвастуна («Хвастун», комедия Я. Б. Княжнина; ср. голову в «Майской ночи» Гоголя, 1833) и лгуну («Лгун» Хемницера; «Лжец» Крылова и др.; цикл «Русские лгуны» А. Ф. Писемского, 1865). Одним из своеобразных поздних вариантов «хвастливого воина» является Г. С. Смирнов, герой чеховского водевиля «Медведь» (1888)³⁵.

Также не получил широкого распространения в русской литературе и образ «Нарцисса», впервые введенный Сумарковым в одноименной комедии (1751)³⁶.

Более глубоко пустившим корни «мировым образом», с которым познакомилась русская литература в XVIII в., был Прометей. Имя его, несомненно, было достаточно хорошо известно тогдашним образованным русским людям, так как знание античной мифологии было в ту эпоху обязательным. В «Письме о пользе стекла» (1752) Ломоносов упоминает имя Прометея как не требующее объяснений. Однако поэт-ученый не просто попутно называет его имя; посвящая титану-богоборцу двадцать стихов «Письма»,

³³ М. П. Алексеев. Указ соч., стр. 63.

³⁴ E. Frenzel. Stoffe der Weltliteratur, S. 435—436 («Miles gloriosus»).

³⁵ Э. Френцель видит в Смирнове лишь раскаивающегося женоненавистника (S. 669). Но какой же он женоненавистник, когда он говорит: «Двенацать женщин я бросил, девять бросили меня...» (явл. X).

³⁶ Из последующих обработок этого сюжета укажу на повесть И. З. Крылова «Влюбленный в самого себя, или Приключения с красавцем», изд. 2. М., 1854.

Ломоносов делает попытку рационалистически истолковать миф о Промете, видя в нем древнего естествоиспытателя, сумевшего с помощью стекла «огонь... сводить с небес». Эта поздне-евгемерическая трактовка мифологического образа стоит особняком в русской литературе. Характеризуя эти стихи Ломоносова, А. И. Белецкий в статье ««Прометей» Есхіла і його потомкі в світовій літературі» пишет: «Символ могущества человеческого разума, Прометей становится у Ломоносова символом науки в ее вечной борьбе с религией и невежеством»³⁷.

Впоследствии, в XIX и XX вв., образ Прометея неоднократно встречается в русской литературе, но, как будет показано далее, получает иные интерпретации.

Ряд «мировых образов» — Матрона из Эфеса, Агасфер, Тартиф и др. — становятся известными русским читателям XVIII в. по переводам из античных и европейских писателей, а иногда и из европейской журналистики. Так, например, в 1759 г. в «Праздном времени» была напечатана «Епистола», переведенная «с дацкого»; здесь мы читаем: «Не все могут быть так здоровы от непрестанной езды и перемены воздуха, как иерусалимский башмашник, который больше 1750 лет бродит, а сказывает, что еще находится в добром здоровье». К словам «иерусалимский башмашник» сделано, по-видимому переводчиком, примечание: «Рассеянная за несколько лет басня про жида, который, будто бы, будучи при распятии Христа-спасителя, и поныне по земли странствует»³⁸.

Однако до начала XIX в., до эпохи, которую принято называть эпохой романтизма, образ Агасфера не становился предметом литературной обработки.

С образом «Матрон из Эфеса» русские читатели могли познакомиться еще до XVIII в. по «Истории о семи мудрецах». Как уже было отмечено ранее, в XVIII в. для большей части читательской массы старая рукописная традиция постепенно утрачивала свое прежнее значение, и многие сюжеты открывались как бы вновь. Так, с сюжетом «Матроны из Эфеса» русские читатели встретились в 1779 г., когда в одном из провинциальных изданий была напечатана «Ефесская госпожа. Сказка из Петрония»³⁹. Впрочем, еще до этого Сумароковым была написана притча «Отчаянная вдова», представлявшая переработку басни Геллерта на ту же тему. Басня И. И. Хемницера «Вдова» является переводом-переработкой той же басни Геллерта, восходящей к сюжету «Матроны из Эфеса».

³⁷ Ол. Білецький. Зібрання праць у п'яти томах, т. 5. стор. 170.

³⁸ «Праздное время, в пользу употребленное», 1759, ч. I, стр. 313, Ср. также: Альдр Веселовский. Легенды о вечном жиде и императоре Траяне.— «Журнал мин-ва нар. просвещения», 1880, июль; В. П. Адрианова - Перетц. К истории легенды о странствующем жиде в старинной литературе.— «Известия Отд. русск. яз. и словесности», 1915, т. XX, кн. 3.

³⁹ Новая сельская библиотека (Новгород), 1779, ч. I.

С образом Тартюфа, по-видимому, раньше познакомились русские театральные зрители и лишь затем читатели. Первое издание комедии Мольера состоялось в 1757 г.; вероятно, ему предшествовала постановка «Тартюфа» на сцене российского театра⁴⁰.

Позднее всех «мировых образов» стал известен русским «Фауст». Это объясняется тем, что, как и в большей части остальных европейских литератур, знакомство с этим персонажем у нас стало возможным только после выхода в свет первой части «Фауста» Гете и, в особенности, после выхода перевода поэмы в полном виде. Можно предполагать, что Фауста народной книги и других литературных обработок этого сюжета русские читатели узнали после переводов поэмы Гете⁴¹.

У нас нет возможности в пределах небольшого доклада прослеживать судьбу каждого отдельного «мирового образа» на русской почве с момента его появления и до наших дней. Наша цель заключается в том, чтобы, указав приблизительное время проникновения главных «образов» в русскую литературу, охарактеризовать то новое и специфичное, что внесли в их понимание русские писатели и критики XIX—XX вв. В процессе работы мы убедились, что материалы, которые подлежали бы включению в более или менее исчерпывающее исследование «История «мировых образов» на русской почве», колоссальны, и поэтому мы ограничили свою цель установлением только основных черт вклада русской литературы в разработку важнейших «мировых образов».

Новый этап в разработке «мировых образов» в русской литературе связан с деятельностью Пушкина. В своих литературных высказываниях в статьях, письмах и художественных произведениях он нередко предлагал краткие истолкования ряда «мировых образов» — Демона, Фауста, Мефистофеля, Отелло, Дон Жуана, Тартюфа и др. «Сцена из Фауста», «Каменный гость», стихотворение «Демон» представляют опыты более полного, самостоятельного художественного претворения Пушкиным образов Фауста, Мефистофеля, Дон Жуана, Демона. Как по-разному ни интерпретируют критики и историки литературы смысл этих произведений, большинство их согласно с тем, что в названных образах Пушкин художественно воплотил свое понимание основных, общих проблем современной ему действительности. Новое в разработке Пушкиным образов Фауста и Дон Жуана, а также Мефистофеля заключалось в том, что он наполнил старые и как будто не допускавшие иного понимания «материалы» современным, злободневным содержанием.

⁴⁰ В. И. Резанов. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова.— «Известия Отд. русск. яз. и словесности», 1907, т. XII, кн. 2, стр. 166.

⁴¹ О Фаусте в русской литературе см.: В. М. Жирмунский. Гете в России. Л., 1936.

Как в отдельных литературно-критических высказываниях, так и в «Сцене из Фауста» и в «Каменном госте» Пушкин почти всегда сочетает философский, психологический анализ отдельных образов как продуктов соответствующей эпохи и национальной традиции с социологическим их пониманием. Наряду с такими глубокими замечаниями, как «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив» и «Фауст есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как *Илиада* служит памятником классической древности», Пушкин нередко использует и отдельные образы в качестве характеристик исторических деятелей. Особенно удачно в этом отношении определение, данное Пушкиным Екатерине II — «Тартюф в юбке и короне». Чтобы правильно оценить силу этой характеристики, надо вспомнить слова Пушкина: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемляется творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в *Фаусте*, Молиера в *Тартюфе*». Применение литературного образа Тартюфа к реальному историческому лицу, Екатерине II, было тоже «высшей смелостью», «смелостью изобретения, создания». Как будет видно из дальнейшего, этот психологически-аналитический прием после Пушкина получил в русской литературе середины XIX в. широкое распространение. И поэтому не так уж существенно, был ли сам Пушкин изобретателем подобного перенесения черт «мирового образа» на исторических деятелей или следовал за кем-либо из своих русских или западных предшественников; существенно то, что из подобной трактовки «мировых образов», из осознанной возможности истолкования характеров реальных исторических деятелей как характеров литературных персонажей позже возникла особая линия в русской литературе — дальнейшего перенесения черт «мировых образов» на обычновенных людей, а не только на крупных деятелей истории.

V

Интересная и богатая содержанием фаза в разработке «мировых образов» в русской литературе начинается после смерти Пушкина, даже в последние годы его жизни. С этих лет поэты усиленно переводят великие произведения Шекспира, Гете, Байрона, иногда даже по несколько раз, например «Фауста» Гете — М. П. Вронченко, Э. И. Губер, А. Н. Струговщиков; а «Гамлета» Шекспира — М. П. Вронченко, Н. А. Полевой, А. И. Кронберг и т. д. Другие, а иногда и те же поэты (Губер) пробуют посвящать свои произведения темам Демона, Прометея, Агасфера, Каина и пр. Еще большее значение имеют многочисленные суждения критиков и писателей-прозаиков — Белинского, Герцена, Тургенева и др. — об отдельных «мировых образах». Общей характерной чертой этих

поэтических и критических интерпретаций является стремление не только раскрыть философский смысл разрабатываемых образов, но и связать их с тогдашней современностью.

Такие произведения, как «Демон» и «Сказка для детей» Лермонтова и «Прометей» Огарева, конечно, резко выделяются на фоне «Вечного жида» Е. Бернета (А. К. Жуковского), Э. Губера и В. А. Жуковского, «Прометея» В. Г. Бенедиктова, а также других стихотворений тех десятилетий, например «По прочтении Байронова „Кайна“» — 6 (И. П. Клюшникова), но в целом, несомненно, заметно увлечение части тогдашних поэтов некоторыми «мировыми образами». При этом явно ощущимы две линии в истолковании их — радикальная, даже революционная («Прометей» Огарева) и религиозно-мединативная («Вечный жид» В. А. Жуковского).

Появление ряда переводов «Гамлета» и других трагедий Шекспира, а также постановка их на московской и петербургской сценах, появление «Фауста» в русском переводе вызвало оживленные отклики критики. Не приходится и говорить, что специальные статьи и попутные высказывания Белинского о «мировых образах» Фауста, Гамлета, Демона, Мефистофеля, Дон Жуана (у Белинского — Дон Хуан), Дон Кихота, Прометея и пр. представляют исключительный интерес, — больше того, они надолго определили понимание этих образов в передовом русском обществе и, без сомнения, повлияли на аналогичные суждения близких к Белинскому литературных деятелей — в первую очередь Тургенева.

Поэтому мы, естественно, начнем с рассмотрения интерпретации «мировых образов» у Белинского.

Анализировать его общие представления о Прометее, Гамлете, Дон Кихоте, Дон Жуане, Фаусте и прочих творениях человеческого гения довольно трудно, так как в разные этапы своего философского развития Белинский по-разному понимал их существование, по-разному толковал их идею. Его в целом отрицательное отношение к французскому классицизму повлекло за собой то, что у него почти нет высказываний о Гарпагоне⁴² и Тартюфе⁴³. Большая же часть его интерпретаций «мировых образов» относится к персонажам Шекспира и Гете, меньшая — к героям Эсхила (Прометей) и Пушкина (Дон Гуан). Однако при всех различиях и в ряде случаев противоречиях в толковании «мировых образов» Белинским у него происходит переход от отвлеченного философского понимания их к конкретно-социальному, от абстрактного анализа к революционно-демократической пропаганде. Своеобразие этого

⁴² О Гарпагоне Белинский сделал два коротких замечания: «...в его (Мольера) «Скупом» Гарпагон, конечно, хорош, как мастерски написанная карикатура...» (III, 455); «...скупой Мольера — реторическое олицетворение скучности, карикатура, памфлет» (VIII, 561).

⁴³ Тартюф упоминается Белинским лишь один раз: «...Тартюф так пехитер, что мог обмануть только одного человека, и то потому, что этот один — пошлый дурак» (III, 455).

перехода обнаруживается еще и в том, что образы Гамлете и Фауста, привлекавшие пристальное внимание великого критика в первые годы его литературной деятельности, либо уступают место другим (Прометей, Дон Кихот), либо по-иному интерпретируются.

Суждений Белинского о «мировых образах» так много, что исчерпать их можно только в том случае, если писать специальную работу. Иногда очень существенным оказывается не какое-либо подробное его высказывание о том или ином герое Шекспира или Гете, а мимоходом оброненное замечание. Это обилие материала заставляет нас брать только самые крупные и значительные характеристики, сделанные Белинским о Гамлете,Faусте, Мефистофеле, Демоне, Дон Кихоте, Прометеи и Дон Жуане.

Первое подробное суждение Белинского о Гамлете находится в знаменитой статье «Гамлет». Драма Шекспира. Г. Мочалов в роли Гамлете», написанной в ранне-философский этап его критической деятельности (II, 253—345). «Гамлет!.. понимаете ли вы значение этого слова? — пишет Белинский, — оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смелном, но всегда в жалком и грустном смысле...» (II, 256).

Полемизируя с традиционным взглядом на сущность характера Гамлете, Белинский пишет: «... слабость воли есть не основная идея, но только проявление другой, более общей и более глубокой идеи — идеи распадения, вследствие сомнения, которое, в свою очередь, есть следствие выхода из естественного сознания» (II, 257). Иными словами, Гамлет для Белинского в эти годы — воплощение человечества, утратившего душевную цельность, гармоничность мировоззрения и мироощущения.

«Итак, вот идея Гамлете: — заключает Белинский, — слабость воли, но только вследствие распадения, а не по его природе. От природы Гамлет человек сильный: его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде — все это свидетельствует об энергии и великости души. Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании» (II, 293).

Однако по мере изменения философских взглядов Белинского его отношение к Гамлете приобретает совершенно иной характер. В разгар периода «примирения с действительностью» Белинский уже отрицательно истолковывает столь дорогой ему прежде образ. «Мы не можем и шагу сделать без рефлексии. ...Что делать? Гибель частного в пользу общего — мировой закон. В утешение наше (хоть это и плохое утешение) мы можем сказать, что хоть Гамлет (как характер) и ужасная дрянь, однако ж он возбуждает во всех еще больше участия к себе, чем могущий Отелло и другие герои шекспировских драм. Он слаб и самому себе кажется гадок,

однако только пошляки могут называть его пошляком и не видеть проблесков великого в его ничтожности», — писал Белинский В. П. Боткину в июне 1840 г. (XI, 526—527).

Подобно Гамлету, привлекает внимание Белинского и Фауст. И в этом «мировом образе» критик видит трагедию мыслящего человечества. «Фауст» Гете, — замечает он, — *«лирическая драма»*, герой которой есть целое человечество в лице одного человека» (III, 452). Однако на этом Белинский не останавливается, ему представляется важным не просто определить болезнь и поставить диагноз, а понять причины трагедии Фауста. «Фауст утратил веру [...] в действительность бытия, как тождество истины с явлением, — пишет Белинский, — Фаусту все представляется мечтою и призраком, — но отчего и почему — вот вопрос, и вот в чем сущность дела» (III, 180—181).

В эти ранние годы своей деятельности Белинский еще не нашел правильного ответа на вопросы «отчего» и «почему», но, раз возникнув, они уже не исчезли из его сознания. Нашел их Белинский не в анализе образа Фауста, а позже, о чем будет сказано несколько далее. В целом же Фауст для него остается «измученным неудовлетворенною жаждою знания человеком» (VII, 555). Исходя из этой концепции, Белинский отказывается понять своеобразие пушкинской интерпретации Фауста. Анализируя «Сцену из Фауста», критик пишет: «Фауст Пушкина [...] какой-то пресытившийся гуляка, которому уже ничего в горло неайдет, un homme blasé» (там же).

Эта недооценка пушкинского Фауста тем удивительнее, что в другом случае, в статье о «Русских ночных» В. Ф. Одоевского, Белинский правильно понимает замысел автора — создать Фауста первой половины XIX в. Он пишет: «В лице Фауста, который играет главную роль во всех этих разговорах и в «Эпилоге» особенно, — автор хотел изобразить человека нашего времени, впавшего в отчаяние сомнения и уже не в знании, а в произволе чувства ищащего разрешения на свои вопросы» (VIII, 315).

Белинский, как видно из цитаты, не возражает против самой идеи «изобразить человека нашего времени»; однако попытка Одоевского не удовлетворяет критика: «Фауст князь Одоевского [...], — пишет он, — в общем выводе [...] сходится с так называемыми славянофилами» (VIII, 316).

Разбирая «Сцену из Фауста», Белинский довольно подробно анализирует образ Мефистофеля и, сопоставляя его с образом лермонтовского Демона, пишет: «Она [«Сцена из Фауста»] — не что иное, как развитие и распространение мысли, выраженной Пушкиным в его маленьком стихотворении «Демон». Этот демон был «довольно мелкий, из самых нечиновных...» ...Знакомое с демоном другого поэта, наше время с улыбкою смотрит на пушкинского чертенка» (VII, 554)

«Демон Лермонтова, — продолжает Белинский, — отрицает для утверждения, разрешает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины как истины, красоты как красоты, блага как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные больным воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина и красота, благо, что считают за истину, красоту, и благо» (там же).

Те вопросы «отчего» и «почему», которые встали перед Белинским при анализе образа Фауста, постепенно начинают находить ответы. «Если бы он, этот демон отрицания, не признавал сам истины как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиной, как уже кажется вам издалека идеал новой истины. И пока эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не сознали вы ее и не овладели ею, вы — добыча этого демона и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования» (там же, стр. 555).

И далее Белинский в завуалированной форме (отсюда и слово, «преблагонамеренный») дает понять читателю, что имеет в виду революционный ход истории: «Но, в сущности, это преблагонамеренный демон; если он и губит людей, если и делает несчастными целые эпохи, то не иначе, как желая добра человечеству и всегда выручая его. Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...» (там же, 555).

В этой характеристике Демона Белинский в несколько иной форме и с большей отчетливостью развивал те же соображения, которые незадолго до того излагал, сопоставляя образы Прометея и Зевса. Это сопоставление — замечательная по глубине и остроте мысли интерпретация двух воплощений понятий: силы, могущества, с одной стороны, и сознания, критики, протеста — с другой. Несмотря на опасения цензурных урезок и намеренную вследствие этого туманность изложения, данная характеристика имеет все права считаться одной из самых ярких и объемлющих в творчество Белинского. «Прометей и Зевс, — пишет он, — это божество, разделившееся на самого себя, это сознание, распавшееся на две стороны, которые, по закону диалектического развития, враждебно стали одно к другой. Зевс — это непосредственная полнота сознания; Прометей — это сила рассуждающая, дух, не признающий никаких авторитетов, кроме разума и справедливости. Зевс восстал на отца своего, Крона, с громами и молниями; Прометей восстал на Зевса с мыслию и словом» (V,322—323).

«...Прометею, — продолжает Белинский, — суждено только начать великое дело, а не кончить его; он только очистительная жертва общего дела, а не торжествующий победитель; он дал тол-

чок сознанию, которое без него коснело бы в недеятельности, но он еще не видел результатов сознания; он начал борьбу, но не ему суждена была полная победа» (там же, 323).

При чтении этих строк невольно возникает вопрос: не есть ли это место доказательство того, что Белинский читал «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева? Ведь это почти слово в слово то, что Радищев написал о писателях, восставших «против губительства и всесилия».

«Что же такое огонь, похищенный Прометеем с неба и сообщенный им людям?» — спрашивает критик далее. — «Это мысль, — отвечает он, — сознание, пробудившее людей от мертвого сна животной непосредственности. Прометей дал знать людям, что в истине и знании и они — боги, что громы и молнии еще не доказательства правоты, а только доказательства неправой власти» (там же). «Пробуждено сознание в людях, — иносказательно развивает свою мысль критик, — и падение Зевса уже неизбежно; рано или поздно, но алтари его сокрушатся, и колени смертных преклонятся перед богом правды и истины, любви и милости... Глубоко знаменательный миф, необъятный, как вселенная, вечный, как разум!..» (V, 323).

Итак, «рефлексия», которую ценил Белинский в начале своей деятельности, сменяется здесь идеей «борьбы», идеей «победы» над «неправой властью».

Не удивительно поэтому, что к таким «мировым образам», как Дон Кихот и Дон Жуан, которые — каждый по-своему — противостояли Демону и Прометею, Белинский относится если не враждебно, то отчетливо критично.

«Что такое Дон Кихот? — ставит он вопрос в одном письме 1843 г. — Это благородная личность, деятельность которой растет на почве фантазии, а не действительности» (XII, 141).

Эту же идею Белинский пространнее излагает в рецензии на повесть гр. В. А. Соллогуба «Тарантас» (1845). Назвав героя и овести Ивана Васильевича чем-то «вроде маленького Дон Кихота» (IX, 80), критик развивает сказанное в цитированном письме к Бакуниным. Новым в этой интерпретации образа Дон Кихота является типологическое понимание его как исторической тенденции: «Дон Кихот — лицо в высшей степени типическое, родовое, которое никогда не переведется, никогда не устареет, — и в этом-то обнаружилась вся величина гения Сервантеса» (IX, 81).

Значит, не одно только благородство побуждений ценит Белинский в Дон Кихоте, но и стремление его к практической деятельности; но неумение отличить реальную действительность с ее потребностями от фантазии лишает Дон Кихота его потенциальной положительной роли в борьбе со злом. В понимании Белинского Дон Кихот, при всем своем личном обаянии, исторически — явление реакционное; эту мысль критик подтверждает перечислением (в вопросительной форме) современных ему представителей дон-

кихотства,— «безумных бонапартистов», «нынешних легитимистов» и т. д.

По иным причинам отнесся Белинский отрицательно к образу Дон Жуана. То, чему посвятил свою жизнь Дон Жуан,— наслаждение любовью — Белинский определяет как «путь ложный» (VII, 575). Это — «оскорбление не условной, но истинно-нравственной идеи» (там же).

Заканчивая этим, как мы уже предупреждали, далеко не полную характеристику истолкования Белинским ряда «мировых образов», мы должны отметить исключительно большую роль его суждений,— они на многие десятилетия определили понимание этих образов читателями, писателями, как современниками великого критика, так и последующего периода. Слова Белинского о Гамлете — «это человек, это вы, это я, это каждый из нас» — имели решающее значение для писателей, которых у нас называют реалистами. Именно эти слова внушили Тургеневу идею его «Гамлета Щигровского уезда». Отрицательное отношение Белинского к «рефлексии» Гамлете сказалось на освещении Тургеневым образа героя его очерка. Следы непосредственного воздействия идей Белинского можно найти у ряда русских писателей, обращавшихся в середине и второй половине XIX в. к разработке «мировых образов», но еще больше можно обнаружить влияния посредственного — через Тургенева.

VI

Не менее своеобразен вклад А. И. Герцена в русскую разработку «мировых образов». Хотя у него нет ни одной специальной статьи, посвященной трактовке «мировых образов» вообще или какого-либо отдельного, как нет и художественных произведений на такие темы (как, например, «Прометей» его друга Н. П. Огарева), Герцен еще больше, чем Пушкин, и не меньше, чем Белинский, по разному поводу упоминал имена таких персонажей, как Гамлет,Faust, Отелло и многие другие. Обращает на себя, однако, внимание, что высказывал он свое мнение преимущественно о характере героев Шекспира, Гете и Шиллера и, подобно Белинскому,— никогда о персонажах Мольера.

Уже в первом своем печатном произведении, статье «Гоффман» (1836), Герцен назвал имена своих любимых литературных героев: Fausta, Гамлета, Миньоны, Клода Фролло (I, 69).

В «Записках одного молодого человека» (1838—1841) Герцен писал: «Для того, чтобы уметь понимать Гете и Шекспира, надобно, чтобы все способности развернулись, надобно познакомиться с жизнью, надобны грозные опыты, надобно пережить долю страданий Faуста, Гамлета, Отелло»... (I, 278).

Может быть, именно этим горьким опытом и объясняется, что Герцен в своих высказываниях о «мировых образах» останав-

ливаются чаще всего на Гамлете, Фаусте, Отелло, чем на Прометее, Дон Кихоте, Дон Жуане. Эти суждения Герцена делятся на три группы: когда он анализирует эти образы как таковые, как они выступают в соответствующем произведении; когда он переносит их на себя или на свое поколение и, наконец, когда с их помощью он характеризует исторических и неисторических деятелей.

Так, в противовес пушкинскому утверждению, что «Отелло от природы не ревнив,— напротив: он доверчив», Герцен в статье «Капризы и раздумье» (1842) пишет: «...любовь ограниченного дикаря, даже любовь Отелло — высший эгоизм» (II, 97). Следует, однако, напомнить, что дальше Герцен говорит об эгоизме нечто усложняющее наше обычное отрицательное понимание этого слова: «Вырвать у человека из груди его эгоизм — значит вырвать живое начало его, закваску, соль его личности; по счастию, это невозможно...» (там же). Из сказанного видно, что под эгоизмом Герцен понимает характерные черты индивидуальности человека («соль его личности»). Таким образом, приведенное выше суждение Герцена об Отелло надо понимать как признание любви венецианского мавра наиболее полным проявлением его существа. Или вот замечания Герцена о Прометее: «Что за громкий, энергический протест этот прикованный Титан, пренебрегающий Зевса, ругающийся над ним, и этот хор океанид, верный Титану даже после угроз! Сколько человеческих прекрасного в молчании Прометея, когда его приковывают, и в отказе Юпитеру объяснить пророчество о низвержении его с престола!.. Народ, победивший Ксеркса, рукоплескал свободному и гордому голосу Титана, несмотря на то, что этот голос направлен против Зевса» (II, 210—211).

Замечательно суждение Герцена о Фаусте и Вагнере, находящееся в трактате «Дилетантизм в науке»: «Наука живому передается жизненно, формалисту — формально. Посмотрите на Фауста и его фамиулуса: Фаусту наука — жизненный вопрос «быть или не быть»; он может глубоко падать, унывать, впадать в ошибки, искать всяких наслаждений, но его натура проникает за кору внешности, его ложь имеет более истины в себе, нежели плоская, непогрешительная правда Вагнера. Трудное Фаусту легко Вагнеру. Вагнер удивляется, как Фауст не понимает простых вещей. Надо иметь много ума, чтоб не понять иного. Вагнера наука не мучит, напротив — утешает, успокаивает, отраду в скорби подает. Он покой свой купил на медные гроши, оттого, что он не беспокоился собственно никогда. Где он видел единство, примирение, разрешение и улыбался, там Фауст видел рассторжение, ненависть, усложнившийся вопрос — и страдал» (III, 78-79).

Подобных блестящих высказываний у Герцена очень много, всех их не привести, и поэтому мы ограничимся еще только одним: «Характер Гамлета...,— пишет он в четвертой части «Былого и дум» (1854—1857),— до такой степени общечеловеческий, особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то

черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого, что трудно себе представить, чтоб его не поняли» (IX, 37).

И к этому «мировому образу» Герцен прибегает, когда ему нужно охарактеризовать и себя самого, и свое поколение: «Отличительная черта нашей эпохи,— начинает он «Капризы и раздумье»,— есть *grübeln*⁴⁴. Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем...» (II, 49).

Но тот же образ Гамлета Герцен неожиданно применяет для характеристики Александра I, которого явно идеализирует: «Коронованный Гамлет, он был поистине несчастен» (XIII, 129; ср. там же, стр. 112).

Другой «мировой образ» был использован Герценом, когда он характеризовал Екатерину II, «женщину, обагренную кровью своего мужа, эту леди Макбет без раскаяния, эту Лукрецию Борджа без итальянской крови...» (III, 133)⁴⁵. Меткие определения дал Герцен некоторым политическим деятелям Франции 1848 г., назвав их «Дон Кихотами революции» (V, 206; ср. «Люсиль Дюмулен, эта Офелия революции», VIII, 59).

Носящие яркий отпечаток неповторимого оригинального ума Герцена его суждения о «мировых образах» не оказали, однако, того воздействия на современников и потомство, как характеристики Белинского и Тургенева, но это не ослабляет их исторического значения, их глубины и прелести.

Большое место в разработке «мировых образов» в русской литературе занимает И. С. Тургенев. Вначале он, как Белинский, высказывал свои взгляды на такие образы, какFaust, Гамлет и Дон Кихот, в рецензиях и критических статьях, а затем, очевидно, усвоив взгляды Белинского, обратился к использованию их и некоторых других в своих художественных произведениях.

Первое суждение Тургенева о «мировом образе» находится в его рецензии на перевод «Фауста» Гете, сделанный М. Вронченко. В этом раннем (1845) изложении своих взглядов Тургенев противопоставляет Fausta как «сына своего прошедшего», т. е. средних веков⁴⁶, Faусту же — как выразителю «начала новейшего времени автономии человеческого разума и критики». «В истории развития человеческого сознания,— пишет Тургенев,— «Фауста» можно почитать самым полным (литературным) выражением эпохи, разделяющей средние века от нового времени». Верный своим гегельянским взглядам сороковых годов, Тургенев продолжает: «И так как всякое, даже положительное начало должно, при пер-

⁴⁴ Мудрствовать (нем.).

⁴⁵ Образ леди Макбет применил Герцен еще раз в таком же политическом аспекте (XIV, 308).

⁴⁶ Несколько далее Тургенев пишет: «Сам Faust — это больное дитя не слишком здоровых средних веков».

вом появлении своем, носить характер отрицательный (иначе оно себе никогда не завоюет места), то и весьма понятно, почему оно, это начало, у Гете, современника Вольтера, приняло образ Мефистофеля. Мефистофель — это новое время...».

Но Тургенев не разделяет Фауста, «сына своего прошедшего», и Фауста — выразителя «начала противоположного, начала новейшего времени». Тем более не разделяет он Фауста и Мефистофеля. «Не является ли нам, — спрашивает далее Тургенев, — Фауст скептиком с самых первых слов своих?... Сам Фауст — не тот же ли Мефистофель?... Наконец, он, Мефистофель, не есть ли необходимое, естественное, неизбежное дополнение Фауста?.. И не выговариваются ли в его речах задушевные наклонности и убеждения самого Гете? Да и сам Мефистофель часто — не есть ли смело выговоренный Фауст?»

В сущности, именно Фауст как Мефистофель или Мефистофель как Фауст больше всего и интересует Тургенева. «Мефистофель, — развивает он эту мысль далее, — бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он — бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философским равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода». «Мефистофель, — заключает Тургенев, — это воплощенное проявление критического начала в ограниченной сфере отдельной личности».

Глубокий смысл рецензии Тургенева состоит не только в раскрытии противоречий Фауста, но и в подспудной, намеками выраженной (из-за цензуры 40-х годов) идеи социальности, а может быть, и социализма. Мы читали выше негодящее замечание Тургенева об эгоистических «одиноких и отвлеченных людях», которые философически равнодушно проходят «мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода». Оно не было случайностью в тексте рецензии. Смысл его обнаруживается в выводе, отделенном несколькими страницами и выраженным завуалированно и почти загадочно: «В жизни каждого из нас, — пишет Тургенев, — есть эпоха, когда «Фауст» нам является самым замечательным созданием человеческого ума, когда он вполне удовлетворяет всем нашим требованиям; но приходит другая пора, когда, не переставая признавать «Фауста» величавым прекрасным произведением, мы идем вперед, за другими, может быть меньшими талантами, но сильнейшими характерами, к другой цели...». После многозначительной паузы, обозначенной многоточием, Тургенев продолжает: «Повторяю: как поэт Гете не имеет себе равного, но нам теперь нужны не одни поэты... мы (и то, к сожалению, еще не совсем) стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей ничего, не могут любоваться «художественностью»

воспроизведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время».

Таким образом, рецензия о «Фаусте» в переводе Вронченко была для Тургенева поводом изложить свое понимание центрального образа драматической поэмы Гете: «Фауст — эгоист, эгоист теоретический, самолюбивый, ученый, мечтательный эгоист». «Для Фауста, — говорит Тургенев в той же рецензии, — не существует общество, не существует человеческий род...». Следовательно, хотя Тургенев все время пользуется термином «эгоизм» и — несколько ниже — «романтизм», он имеет в виду другое понятие — индивидуализм и в Фаусте видит наиболее полное выражение индивидуализма. «Примириения, действительного примирения, того окончательного аккорда, в котором разрешались бы все предшествовавшие диссонансы,— говорит Тургенев, имея в виду «примириение» или «разрешение» противоречий индивидуализма и социальности «я» и «общества», — мы не находим в Фаусте, так же как, например, в Байроне...».

Яснее высказать свою мысль в тогдашних цензурных условиях Тургенев, конечно, не мог, но близость его к воззрениям Белинского последнего пятилетия жизни великого критика представляется нам несомненной.

Круг идей, лежащих в основе рецензии на перевод «Фауста», продолжал привлекать внимание Тургенева и после ее появления в «Современнике» (1845). Противопоставление «эгоизма» (индивидуализма) и «социальности» он открывает и в других «мировых образах», и прежде всего в Гамлете, с одной стороны, и Дон Кихоте, с другой.

Наибольшую полноту выражения эта идея получила в речи, произнесенной Тургеневым 10 января 1860 г. на публичном чтении в пользу Общества для вспомоществования нуждающимся литераторам и ученым, под названием «Гамлет и Дон Кихот».

Основная мысль речи Тургенева состоит в том, что «в этих двух типах воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой она вертится», и что «все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон Кихота, либо на Гамлета».

Тургенев признает, что «действительность не допускает таких резких разграничений, что в одном и том же живом существе оба воззрения могут чередоваться, даже сливаться до некоторой степени». Однако главное заключается в том, что Гамлет и Дон Кихот представляют собой «два различные отношения человека к своему идеалу». Если в рецензии на перевод «Фауста» Тургенев видел в гетеевском герое только эгоизм, «самое решительное, самое резкое выражение романтизма», т. е. индивидуализма, и не находил ему литературного антагониста, то в речи 1860 г. он с полной отчетливостью распределил роли. «Что же представля-

ет собою Гамлет? — спрашивает Тургенев и отвечает: — Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье».

Далее Тургенев ставит вопрос: «Что выражает собою Дон Кихот?» и отвечает: «Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину...». «Дон Кихот,— продолжает писатель,— проникнут весь преданностью идеалу... Жить для себя, заботиться о себе — Дон Кихот почел бы постыдным». Характеристику героя Тургенева заключает так: «Дон Кихот энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сияньем».

Итак, Гамлет — рефлектирующий скептик-эгоист, индивидуалист, Дон Кихот — воплощение альтруистической социальности, в конечном счете, социализма. Если не вполне так, то, по-видимому, приблизительно так думал Тургенев.

И в художественном творчестве Тургенев оставался верен взглядам на охарактеризованные им «мировые образы». Герои его романов и повестей, грубо говоря, делятся на Гамлетов и Дон Кихотов, хотя, как он сам писал, «в одном и том же существе оба воззрения могут чередоваться, даже сливаться до некоторой степени».

Главное в тургеневской трактовке «мировых образов» состоит в том, что он пошел дальше Белинского, который как бы мимоходом сказал о Гамлете, что он — я, вы, всякий человек, а в дальнейшем характеризовал Гамлета, Фауста, Прометея и т. д. исключительно в философском плане.

Тургенев рано понял житейскую типичность «мировых образов». В очерке «Гамлет Щигровского уезда» (1849) герой Василий Васильевич говорит: «Таких Гамлетов во всяком уезде много, но, может быть, вы с другими не сталкивались...». Вера Николаевну, героиню повести Тургенева «Фауст» (1856), пугает Мефистофель, «не как черт, а как «что-то такое, что в каждом человеке быть может»...». А в повести «Степной король Лир» (1870) собеседники особенно удивляются «жизненной правде», «вседневности» героев Шекспира. «Каждый из нас,— говорит от имени рассказчика Тургенев,— называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов III и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться...». К этому перечню один из собеседников прибавляет рассказ о степном короле Лире.

Мы не станем здесь анализировать, в какой степени прав Тургенев в своей схематизации многообразия человеческих характеров, которое он сводит всего лишь к двум вариантам, Гамлету и Дон Кихоту. Для нас важно то, что после Тургенева «угадывание» в разных житейских персонажах того или иного «мирового образа» на некоторое время стало модой. Напомню некоторые факты: «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова (1865) (комбинация из образа Макбета, о котором Тургенев сказал «только в возможности», и «Щигровского уезда»), «Прогулка в стране

тургеневских Гамлетов» А. Орлова (1891), «Дон Кихот московского захолустья» М. П. Садовского (1896) и т. д.

Развенчание Тургеневым, вслед за Белинским, образа Гамлета сказалось на произведениях А. Голицынского «Один из современных Гамлетов» (1862) и Я. Абрамова (Федосеевца) «Гамлеты — пара на гроши» (1882) и т. д.

VII

Не имея возможности по недостатку места охарактеризовать прочие материалы, собранные нами, мы только в самых кратких чертах наметим пути дальнейшего развития интересующего нас вопроса.

Указывая на значительную роль Тургенева в установлении «вседневности» «мировых образов», мы вовсе не имеем в виду утверждать, что он, так сказать, навсегда определил отношение к ним русских писателей. И при жизни автора «Гамлета и Дон Кихота» и после его смерти в русской литературе высказывались о «мировых образах» и другие точки зрения.

В противоположность тургеневскому пониманию проблемы, Н. Г. Чернышевский видел иные стороны в «мировых образах».

В трактате «Возвышенное и комическое», говоря о «второй форме трагического», когда человек становится жертвой либо совершенного им преступления или ошибки, либо более сильных, чем он, «законов, правящих судьбою людей», Н. Г. Чернышевский приводит в пример Офелию, Дездемону, Отелло, Макбета (II, 166—167). Как иллюстрацию того, что «обыкновенно борьба двух требований нравственного закона представляется *в искусстве* борьбою двух лиц», Чернышевский берет Фауста. «Фауст,— пишет он,— изображает борьбу духовных стремлений к бесконечному и наклонностям человека привязываться к мимолетному, ограниченному наслаждению; борьба эта происходит в сердце Фауста; но, тем не менее, сам Фауст является, по преимуществу, представителем духовных высших стремлений, а страсть к мимолетным, чувственным наслаждениям выражается Мефистофелем» (II, 167).

«В том, как Фауст бросается в чувственные наслаждения, как сильно закипает в нем любовь,— пишет Чернышевский в другом месте,— Гете выразил не случайную черту фаустова характера, а глубокую мысль. Фауст хотел, ограничясь жизнью ума, подавить в себе жизнь сердца,— и Гете представляет его в ту минуту, как заглушенные на время стремления пробуждаются в нем с неудержимою силою» (II, 207).

Не менее существенные соображения о том же «мировом образе» высказал Чернышевский в «Примечаниях к переводу Фауста» (III, 783—793),— они развиваются в том же направлении, как и приведенные выше.

Вероятно, не отрицая возможности того, что «мировые образы» в том или ином виде обнаруживаются во «вседневности», Чернышевский противопоставлял свою точку зрения точке зрения Тургенева, приводившей в конечном счете к измельчанию и — как неизбежное следствие — к опошлению великих образов мировой поэзии.

К чести ли Гамлета Шекспира то, что его именем прикрывается какой-то неудачник Василий Васильевич из Щигровского уезда? Утрачивает ли что-либо из своего величия шекспировский король Лир, — в котором «каждый дюйм говорит о том, что он король», — оттого, что у него через несколько столетий оказался степной двойник? Действительные ли потомки великих «мировых образов», все эти тургеневские и послетургеневские Гамлеты, Отелло, Дон Кихоты, Фаусты, Дон Жуаны (в особенности Дон Жуаны) и т. п. или случайные однофамильцы, с корыстными целями приписавшиеся в родственники к знаменитым героям подобно А. Пушкину из «Наровчатской хроники» К. А. Федина?

Наряду с указанной «прозаизацией» «мировых образов», в русской литературе второй половины XIX в. наблюдается и линия, наметившаяся у Пушкина и получившая полное развитие у Белинского, — раскрытие философского смысла того или иного «мирового образа». Конечно, каждая эпоха, каждая литературно-эстетическая группировка в зависимости от своих философских и политических воззрений «отбирала» для обработки тот или иной «мировой образ» и вкладывала в него свое, обусловленное всеми указанными выше, понимание. Так, например, те, кого принято называть предшественниками символистов, Д. С. Мережковский и Н. М. Минский, пишут — первый «Дон Кихот», второй «Огни Прометея», но и тот и другой образ истолковываются авторами не так, как предлагали Белинский и Тургенев, не в социальном и революционном смысле, а в абстрактно-гуманистическом, идеалистически-философском смысле.

Так называемые символисты были вполне равнодушны к образам Гамлета, Дон Кихота, Отелло. Напротив, образ Дон Жуана особенно привлекал их (К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов). Брюсов изобразил в романе «Огненный ангел» Фауста и Мефистофеля, хотя и в виде эпизодических персонажей, но тем не менее ярко и сильно (в особенности Мефистофеля).

Своеобразное толкование образа Прометея находится в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» (1919); по словам автора, это — «трагедия титанического начала как первородного греха человеческой свободы». Восстание Прометея против предустановленных мировых порядков есть, по мнению В. Иванова, первопричина всех бедствий на земле. Совершенно ясно, что Прометей В. Иванова — воплощение революции, но не той, на которую намекал Белинский в своей трактовке этого образа, а так, как она представлялась автору. Это было реакционное переосмысление

образа, традиционно интерпретировавшегося в качестве носителя идеи борьбы за благо и справедливость⁴⁷.

«Прометей» В. Иванова был опубликован уже в революционные годы, и в нем отразилось понимание «мирового образа» в свете Великой Октябрьской революции, но, так сказать, со знаком минус, как только и мог один из корифеев символизма.

Подобно тому как в украинской советской литературе «мировые образы» рассматривались писателями в свете исторических событий революционной и послереволюционной эпохи, так и в русской советской литературе интерпретация их шла по тому же пути, так как и в том и в другом случае авторы стояли на почве диалектическо-материалистической философии.

Особенный интерес с этой точки зрения представляют драматические произведения А. В. Луначарского «Фауст и город» (1918), «Освобожденный Дон Кихот» (1922)⁴⁸, а также ряд стихотворений П. Г. Антокольского («Дон Кихот» и др.).

Очень свежо и неожиданно раскрывает свое понимание образа Гамлете М. Цветаева в стихотворениях «Офелия — Гамлету», «Офелия — в защиту королевы» и больше всего в «Диалоге Гамлете с совестью». Совесть напоминает датскому принцу: «На дне она, где ил и водоросли... Спать в них Ушла, — но сна и там нет!» — «Но я ее любил, Как сорок тысяч братьев Любить не могут», — повторяет свою прославленную реплику Гамлет. Но совесть не умолкает и снова напоминает о том, что — «на дне она, где ил...». Гамлет пытается вновь защититься фразой о сорока тысячах братьев, но чувствует ее риторичность, напыщенность, и, когда Совесть в третий раз говорит: «На дне она, где ил», Гамлет раздаивает свой ответ, — начинает его, адресуясь к Совести, а кончает обращением к себе: «Но я ее — любил?»

VIII

Со времени античных риторов принято строить каждое сочинение из трех элементов: вступления, изложения и заключения. В настоящей статье строго соблюдено это правило, но лишь в отношении первых двух частей. Наше заключение, поневоле, по недостатку места, будет очень кратким, и никакие должные пропорции не будут соблюдены.

Мне остается только сказать, что в настоящей работе не были использованы многие десятки заслуживающих внимания произведений и высказываний различных дореволюционных и советских русских писателей (в том числе Л. Н. и А. К. Толстых, Достоевского, Чехова, Горького и т. д.). Полный и подробный обзор собранных материалов мне придется отложить до более удобного времени, когда, возможно, у меня будет больше места.

Мне кажется, изложенные выше данные оправдывают мою надежду.

⁴⁷ Интересные суждения об этой трагедии см. в кн.: И. М. Нусинов. Вековые образы, стр. 140—148.

⁴⁸ Ср. И. М. Нусинов. Указ. соч., стр. 226—232.

Г. М. Фридлендер

О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЖАНРОВ В ЭПОХУ РЕАЛИЗМА

(На материале славянских литератур
XIX — начала XX в.)

1

Эпоха реализма в литературе — время полной зрелости романа и других жанров повествовательной прозы. Зародившись задолго до возникновения реализма как осознанного художественного метода и получив сравнительно широкое развитие уже на предшествующих ступенях историко-литературного процесса, роман и остальные прозаические жанры — повесть, рассказ, очерк наиболее полно раскрывают весь богатый диапазон заложенных в них многообразных художественных возможностей в реалистической литературе XIX—XX в.

Если в период господства классицизма и даже романтизма как наиболее важные и высокие литературные жанры рассматривались жанры стихотворные, жанры же прозаические (хотя их роль в литературе напрерывно возрастала) не могли успешно с ними соотноситься по полноте и мощи художественного отображения жизни, то в XIX в. это соотношение меняется. В творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Э. Ожешко, М. Конопницкой, Б. Пруса, С. Жеромского, Я. Неруды, И. Вазова, М. Коцюбинского и других выдающихся писателей XIX и XX вв. повествовательная проза перестает быть «прозой» в старом, традиционном смысле и становится высокой поэзией, не уступающей по силе и художественному совершенству поэзии стихотворной. Именно в прозе — романе и повести — получают теперь в первую очередь отражение самые глубокие и важные проблемы национальной жизни, современного общественного и культурного развития. Из поучительного или занимательного чтения (каким она оставалась в значительной мере еще под пером исторических романистов начала XIX в.) художественная проза в эпоху реализма превращается в искусство в самом подлинном и высоком смысле этого слова и в то же время в необходимую для общества духов-

шую пищу, способную удовлетворять наиболее глубокие художественные, умственные и нравственные интересы читателя.

Передвижение романа и художественной прозы вообще с периферии на передний край литературного развития, начавшееся еще в XVIII в. и завершившееся с победой реализма XIX в., — явление не случайное, это хорошо понял еще в 1830—1840-х годах В. Г. Белинский¹. Оно было вызвано, с одной стороны, изменением характера и структуры самой жизни в эпоху разрушения феодально-патриархальных общественных форм и развития буржуазного общества, а с другой — специфической природой прозаических повествовательных жанров, обладавших наиболее гибкими возможностями для свободного, широкого и всестороннего отображения новой исторической действительности, характерных для нее сложных форм отношения человека к миру, общественного и личного бытия. Романист XVIII в. еще чувствовал себя историком «частной жизни» и обычно не претендовал на выход за ее пределы. Для романиста же XIX в. главным предметом размыслиния и художественного изображения стала сложная взаимосвязь социальной и индивидуальной жизни, взаимодействие общих тенденций и закономерностей развития мира и жизни каждого отдельного, человека — большого или малого. Превращение романа из эпоса «частной жизни» в картицу бытия целой эпохи, народа, человечества, просвечивающую через изображение жизни и судеб отдельных, вымышленных персонажей, открыло перед этим жанром новые, неисчерпаемые возможности, позволив великим романистам XIX в. стать достойными соперниками Гомера, Шекспира и других величайших эпиков и драматургов прошлого².

Необходимым условием достижения романом и другими повествовательными жанрами в эпоху реализма их исторической зрелости явилась трансформация их внутренней структуры, выразившаяся в изменении характера и функции сюжета в жанрах повествовательной прозы.

Первые образцы романа в русской и польской литературах XVIII в. (романы Ф. Эмина, М. Хераскова; «Приключения Николая Досвядчинского» и «Пан Подстолий» И. Красицкого) имели авантюрный или дидактический характер. Построенные по образцу античного или философско-утопического просветительного романа XVIII в., эти произведения еще не знали настоящего сюжетного разнообразия. Ряд авантюрных, сатирических нравоописательных или поучительных эпизодов был обычно искусно нанизан в них на единую, условную нить «похождений»

¹ См. об этом мою статью: «Белинский о проблемах романа». — В кн.: «История русского романа», т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 359—371.

² См. об этом в кн.: В. Кожинов. Происхождение романа. М., 1963, стр. 417—420.

главного героя или истории разлуки, испытаний и последующего счастливого соединения двух героев-любовников.

Указанного однообразного сюжетного построения жанр романа не мог преодолеть до конца и в эпоху романтизма. В противовес оптимистическим сюжетным схемам просветительского семейного романа или романа «воспитания», романтизм выдвинул иные схемы, основанные на конфликте с миром отдельной выдающейся личности и на ее противопоставлении дворянско-буржуазной прозе жизни. В то же время в жанрах нравоописательного и исторического романа периода романтизма (романы Нарежного, Загоскина в России, Крашевского в Польше) бок о бок с новыми, специфическими для романтической поэмы и романа формами сюжетного построения продолжала развиваться и более традиционная «старая» форма построения романа и повести в виде цепи отдельных нравоописательных или исторических картин, сцен и эпизодов, условно объединенных любовно-авантюрной фабулой. Распространенность и успех этой последней формы сюжетного построения романа в начале (и даже середине) XIX в. объясняется тем, что она позволяла автору свободно вводить в произведение пестрый и разнообразный повествовательный и очерковый материал и тем самым открывала широкие возможности для насыщения романа — в соответствии с творческими устремлениями автора — как красочными романтическими картинами прошлых веков, так и бытовыми типами и яркими социальными эпизодами современности.

Реализм XIX в. в процессе своего становления («Мертвые души» Гоголя, «Волшебный фонарь» Крашевского) не отвергает «старой» формы построения романа путем нанизывания на условную нить путешествия (или «похождений») главного героя отдельных разрозненных, сменяющихся повествовательных кадров³. Но стремясь во многих случаях — там, где эта форма может успешно служить его задачам, — творчески переработать ее, углубить и насытить новым социальным содержанием, реализм XIX и XX вв. рядом с ней развивает и доводит до высшего совершенства другую форму построения романа, в наибольшей степени соответствующую принципам реалистического искусства прозы. Эта новая форма построения большого повествовательного произведения в России («Евгений Онегин» Пушкина) и Польше («Пан Тадеуш» Мицкевича) впервые получает свое классическое развитие в поэме и романе в стихах, и лишь позднее ею постепенно овладевает прозаический роман.

В отличие от байроновского «Дон Жуана», в котором, подобно романам XVIII в. цепь сменяющихся пестрых, несвязанных

³ См.: Е. З. Цыбенко. Становление польского социального романа («Волшебный фонарь» Ю. Крашевского). — «Филологические науки», 1967, № 1 (37), стр. 35—40; K. W. Ławodziński. Peirwsza nowożytna powieść polska. — В его кн.: «Opowieści o powieści». Kraków, 1963, стр. 7—9.

между собой сюжетных эпизодов нанизана на нить авантюрных «похождений» главного героя (традиционная история которого, иронически переосмысленная и перелицованные, является для автора условным стержнем, дающим ему возможность свободно вышивать по старой канве новые, неожиданные узоры), Пушкин в «Онегине» создает принципиально иной тип романа-поэмы, где история психологического и нравственного развития главных героев и обусловленный ею моральный конфликт становятся не средством внешнего объединения разнородного новеллистического материала, а образуют реальную основу повествования. На место постоянного, условного сюжета, обязательного для прежнего романа (который, подобно другим жанрам дреалистической литературы, тяготел к раз навсегда данным, устойчивым — в пределах каждого жанра — схемам построения произведения), Пушкин ставит индивидуальный сюжет, специфический для каждого отдельного произведения — и в то же время предельно емкий именно в своем индивидуальном качестве — благодаря тому, что через него просвечивают широкие и общезначимые социально-исторические, культурные и психологические закономерности современной эпохи⁴.

Примененный Пушкиным в «Евгении Онегине» новый для русской литературы его времени принцип сюжетного строения большого повествовательного произведения получил дальнейшее развитие в прозаическом русском реалистическом романе XIX в. В аналогичном направлении происходило преобразование жанра романа и в других славянских литературах. Из более или менее устойчивой и традиционной схемы, скрепляющей на живую нитку ряд разрозненных новеллистических эпизодов, сюжет в реалистическом романе XIX—XX вв. превратился в подвижную, изменчивую, каждый раз заново рождающуюся из глубокого художественного постижения жизни образную модель существующего общества, отражающую его своеобразное строение, исторически закономерные для него в данную эпоху, конкретные, изменчивые формы общественных и личных связей между людьми. Эта трансформация самой категории сюжета характерна не только для романа, но и для повести, рассказа и других повествовательных жанров реалистической литературы. В доказательство этого можно солаться на историю жанра повести в чешской литературе.

Классический образец чешской реалистической прозы периода ее становления — превосходные повести Божены Немцовой «Дикая Бара» (1856), «Хороший человек» (1858), «В замке и около замка» (1862) и др. Повести эти различны по своей поэтической тональности, по изображаемой в них обстановке и среде. В «Дикой

⁴ Подробнее об этом см. нашу статью «Пушкин и пути русской литературы». — В кн.: «Пушкин и русская культура». Л., 1967 («Пушкин. Исследования и материалы», т. V).

Баре» обрисована относительно устойчивая картина деревенской жизни, текущей «без шума и волнений, как река по равнине». В новелле «Хороший человек» перед нами — судьба деревенской девушки в городе, а в центре повести «В замке и около замка» — сатирическое изображение жизни богатой помещицы, строящей из себя аристократку, ее прихотей и капризов.

Однако при всем различии тематики и поэтических красок между тремя названными повестями Божены Немцовой существует сюжетная общность. Б. Немцова — мудрый, тонкий и гуманный художник-патриот. Ее наиболее глубокие, заветные симпатии отданы горячо любимому ею чешскому народу, жизнь которого рисуется ей в устойчивых, вечных и неизменных формах, родственных идеальным нормам эпоса и вообще народной поэзии. В соответствии с этим новеллы Б. Немцовой — это одновременно и реалистические картины «болезней» современной деревни, города, поместья и своего рода эпические поэмы в прозе, прославляющие нравственную красоту, верность и героизм простого чешского человека. Этот наиболее глубокий эпический пласт искусства Б. Немцовой находит свое выражение в образах смелой и мужественной пары любящих молодых людей из народа — «дикой» Бары и охотника, Мадленки и Гаека, горничной Клары и писаря Калины, счастливым соединением которых после пережитых ими испытаний заканчивается каждая новелла. Таким образом, в названных новеллах Немцовой мы имеем как бы два сюжета: один меняющийся, специфический для каждой новеллы, связанный с конкретными условиями места и времени (картины жизни чешских деревенских девушек, вынужденных работать по найму в большом городе, и мальчишек, отданных обучаться ремеслу, в «Хорошем человеке»; изображение жизни и нравов онемеченной чешской аристократии в новелле «В замке и около замка» и т. д.), и другой устойчивый, варьирующийся (молодая любящая пара, проходящая через ряд испытаний и соединяющаяся в конце повести; причем история ее представляет не простую сюжетную рамку новеллы, а имеет глубокий нравственный смысл и тесно связана с самыми основами эпического искусства Немцовой).

Совершенно иную жанровую разновидность новеллы представляют «Малостранские повести» (1875—1878) Я. Неруды — вершина чешской реалистической новеллы XIX в.

В «Малостранских повестях» исследователь при всем желании не смог бы отыскать хотя быrudиментарных остатков того «постоянного», устойчивого эпического сюжета, связанного с историей жизненных и нравственных испытаний и венчающего повесть соединения молодой любящей пары, который образует остов каждой из трех названных новелл Немцовой. Сюжеты каждой повести Неруды индивидуальны. И их индивидуальность определяет несравненно большую гибкость и разнообразие самого жанра новеллы в поэтической разработке Неруды.

Наряду с двумя большими повестями, населенными многими персонажами, повестями, где жизнь даётся как бы в нескольких различных разрезах («Неделя в тихом доме», «Маленькие портреты»), Неруда включил в цикл «Малостранские повести» ряд небольших повестей, приближающихся к жанру короткого рассказа («Рышанек и Шлегл», «Разорила нищего», «Водяной», «Как лавочник Ворел обкурил свою пенковую трубку» и др.). Повести первого из названных двух типов представляют свободное художественное объединение многочисленных бытовых, сатирических и лирических зарисовок полуочеркового характера. Так, в повести «Неделя в тихом доме» дается как бы поперечный разрез дома и рисуется целая портретная галерея его обитателей, характеризующих разные стороны жизни чешского народа, его различные имущественные, социальные и культурные слои. Иное, несравненно более драматическое строение имеют остальные, более короткие рассказы. Иногда — это предельно сконцентрированная вокруг одного, круто ломающего ее события, которое неожиданно и резко обнаруживает ее скрытый драматический смысл («Рышанек и Шлегл»), иногда — рассказ об отдельном эпизоде из прошлой жизни героя, имеющем более широкое и общее значение и поэтому помогающем автору прочертить идеальную перспективу от настоящего к будущему («Месса святого Вацлава», «Почему Австрия не была разгромлена 20 августа 1849 года в половине первого пополудни»). Вместе с переменой темы меняются не только сюжет, построение, поэтическая тональность рассказа, но и образ автора, его возраст и характер, его восприятие описываемых событий. То это юноша, готовящийся к адвокатской должности и впервые переселяющийся в пражское предместье, поражающее его своим причудливым провинциализмом; то постоянный обитатель Малой Страны, с детства хорошо знакомый с нравами ее обывателей; то уже немолодой писатель, вспоминающий отдаленный и невозвратимый эпизод прошлого; то мальчик, непосредственно переживающий одно из захватывающих событий своего детства. Так на смену устойчивым полуэпическим сюжетам и формам повествования в чешской реалистической литературе, как и в русской, приходят многообразные индивидуальные и в то же время типические сюжеты, обращение к которым открывает для писателя-реалиста возможность сделать жанр произведения максимально изменчивым, выразительным и гибким, приближая его внутреннюю структуру к сложному, многообразному и пестрому течению самой жизни.

2

Изменение природы и функции сюжета, его превращение в рождающуюся каждый раз заново, вместе с самим произведением внутреннюю форму последнего, в подвижную и изменчивую худо-

жественную модель изображаемого мира, свойственных ему социальных условий и отношений между людьми — такова важнейшая общая закономерность, определяющая специфику жанров реалистической литературы⁵. Другая существенная особенность ее — обогащение структуры каждого жанра за счет усиливающегося взаимодействия между ними.

В своем развитии реалистическая проза и, в частности, роман стремятся овладеть всем материалом действительности — прошлой и современной; всеми ее разнообразными аспектами и темами и сделать их предметом глубокого художественного исследования. Отсюда — постоянные жалобы художников-реалистов на то, что их предшественники и современники отражали жизнь вообще — и, в особенности, жизнь широких, демократических слоев населения — недостаточно полно и что целые важные пластиы ее оставались вне поля их зрения. Толстой писал в дневнике в 1898 г., что поэзия прошлых веков занималась по преимуществу «сильными мира» и не затрагивала жизни «людей простых»⁶. Почти то же самое заявлял Достоевский, видевший недостаток современной ему «помещичьей» литературы в том, что она отдавала свое основное внимание дворянству и равнодушно прошла мимо остальных многочисленных «уголков» русской жизни⁷. В Польше 60—80-х годов XIX в. аналогичные мысли высказывали Прус и Конопницкая, упрекавшие литературу минувшей эпохи за ее «шляхетский» характер, призывающие писателей своего времени смело войти «в избы, подвалы и на чердаки»⁸.

И вместе с тем стремление к постоянному расширению диапазона художественного исследования жизни, к втягиванию в него новых пластов жизненного материала — не только «поэтического» в традиционном смысле слова, но и сугубо «низкого», «прозаического» с точки зрения дореалистической эстетики — совмещались в лучших и наиболее совершенных образцах литературы реализма со стремлением к глубокой, концентрированной передаче самой «сущности» современной жизни, ее общей социально-исторической, психологической и нравственной атмосферы, наиболее глубоких общих проблем и закономерностей. Отсюда и совмещение тенденций к

⁵ Ср. об этом: K. Sabiná. O literatuře. Praha, 1953, s. 94—96; Я. Недра. Современный человек и искусство.— В кн.: Я. Недра. Избранное, т. 2. М., 1959, стр. 360—364. Характерно и следующее замечание болгарского писателя Елина Пелина, выражавшее мысль о нераздельности внешней и внутренней формы произведения в реалистической литературе: «Любой сюжет рассказа несет с собой и свою форму. Если ты ее не видишь или изменишь — рассказ погиб» (Елин Пелин. Сочинения, т. 2. М., 1962, стр. 327).

⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 53. М., 1953, стр. 212.

⁷ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. М.—Л., 1929, стр. 36.

⁸ А. Г. Пиотровская. Творческий путь М. Конопницкой. М., 1962, стр. 63, 178.

углубленному аналитическому рассмотрению каждого отдельного явления и пласта прошлой и современной действительности с тенденцией к воссозданию ее сложного внутренне расчлененного и в то же время *цельного, обобщенного* художественного образа, т. е. к построению произведения, которое изображало бы не отдельные разрозненные «куски» жизни, но давало широкую, синтетическую ее картину (или хотя бы передавало ее общие дух и атмосферу, как это имеет место в «маленьких» рассказах Чехова, Ефима Пелина, Коцюбинского, М. Горького).

С этими двумя — противоположно направленными и в то же время исторически связанными — тенденциями, свойственными реалистической литературе, соединены столь же неотъемлемые и характерные для нее тенденции к внутренней дифференциации и интеграции жанров.

Каждый важный и общезначимый аспект индивидуальной и общественной жизни стремится в эпоху реализма получить в литературе свое, специфическое — и притом развернутое — отражение, а потому претендует в известном смысле на «свой» особый жанр (или «поджанр»). Вследствие этого роман и другие прозаические жанры дробятся на несколько жанровых разновидностей, из которых каждая приобретает свои устойчивые признаки и даже вырабатывает нередко свои, специфические приемы развертывания действия и композиционного построения. Так образуются, наряду с известными уже до XIX в. жанрами философского, утопического, исторического, психологического, авантюрного романа, сначала роман социальный в широком смысле слова, а затем и такие, еще более поздние разновидности жанра, как роман «производственный», «крестьянский», детективный, роман-хроника, роман-биография, научно-фантастический роман и т. д. Такая же внутрижанровая дифференциация, образование различных устойчивых разновидностей и «поджанров» в той или иной мере характерны в XIX — XX вв. для малых жанров повествовательной литературы — повести и рассказа⁹, а также (о чем будет специально сказано ниже) для лирических и драматических жанров.

Но закономерная, вследствие усложнения и дифференциации самой общественной жизни, отражаемой в литературе, выделения в ней все новых и новых сторон, дифференциация литературных жанров в эпоху реализма столь же закономерно и неизбежно

⁹ Следует заметить, что повесть и рассказ в первой половине XIX в. обычно еще строго не разграничивались, но мирно сосуществовали рядом в рамках единого жанра повести. В русской литературе тенденция к разграничению повести и рассказа как особых разновидностей жанра возникает в 30—40-е годы XIX в.; в других славянских литературах она проявляется несколько позднее. Одифференциация рассказа на ряд поджанров в Чехии в 1867 г. писал, защищая ее, Я. Неруда в своей известной статье «Современный человек и искусство» (Я. Неруда. Избранное, т. 2. М., 1959, стр. 362).

наталкивается на противоборствующую тенденцию, вытекающую из самой сущности художественной литературы вообще и из закономерностей реалистической литературы в частности. Ибо всякая, а в особенности реалистическая литература по самому своему существу стремится не к воспроизведению отдельных, оторванных друг от друга и абстрагированных из общей связи кусков (или аспектов) действительности, но к *выявлению общего смысла*, раскрытию внутреннего единства и связи жизненных явлений. А поэтому центробежная тенденция, стремление к охвату все новых и новых сторон действительности и—соответственно—к образованию новых жанровых модификаций неизбежно наталкивается в литературе реализма на центростремительную, побуждающую писателя при обращении к любой теме и любой разновидности жанра рассматривать их не как отдельные, изолированные сферы, но лишь как особые области раскрытия и проявления универсальных, общих определяющих закономерностей личного и общественного бытия.

Отсюда указанное выше закономерное для реалистической литературы сложное сочетание тенденций к дифференциации и интеграции жанров. Ибо, с одной стороны, складываясь в условиях колоссального — по сравнению с докапиталистическими формами общества — усложнения всего механизма общественной жизни, распадения ее на ряд особых (приобретающих порою видимость полной внешней самостоятельности) сфер человеческой жизни и деятельности, реалистическая литература XIX и XX вв. не может не считаться с этим усложнением самой структуры современной ей жизни, должна соответственно допускать максимальное богатство, гибкость и разнообразие своих жанровых форм. И вместе с тем тенденция к увеличению числа жанровых модификаций закономерно сочетается в литературе эпохи реализма с тенденцией к интеграции жанров, к разработке сложных синтетических жанровых форм, призванных выявить основные всеобщие силы и законы действительности, раскрыть сложную связь различных ее явлений и аспектов, воссоздавать для читателя ее широкий, целостный образ, проникнуть во взаимосвязь прошлого, настоящего и будущего, природы и истории, общественной и личной жизни.

Поэтому, несмотря на тенденцию к жанровому дроблению и дифференциации, провести границы между отдельными жанрами и их разновидностями в эпоху реализма — особенно когда речь идет о произведениях, имеющих в развитии данного жанра в национальных и мировых масштабах выдающееся значение,— становится гораздо труднее, чем прежде. «Преступление и наказание» Достоевского различные исследователи относили к жанру психологического, идеологического, философского, социального, «социально-криминального» романа и т. д., и каждое из этих определений в известном смысле верно, поскольку оно опирается на ту

или иную грань реального содержания этого гениального романа. Но в то же время каждое из названных определений недостаточно, слишком узко, фиксирует лишь один аспект, один из многих моментов содержания романа Достоевского. На деле по своему жанру он шире любого из этих определений. То же самое можно с большим или меньшим правом сказать почти о каждом крупном произведении реалистического искусства слова. «Война и мир» — и исторический роман, и роман-эпопея, и своего рода семейная хроника, и психологический роман, и «роман воспитания» и т.д. — или, вернее, «Война и мир» обнимает в себе переплавленные и перестроенные — в соответствии с новым жанровым качеством — элементы всех этих жанров, не совпадая ни с одним из них и представляя собой иное, принципиально новое жанровое образование. Точно так же «Под игом» Вазова — это и исторический роман, и национальный роман-эпопея, и социально-политический роман, в котором отражена борьба основных течений современной автору общественно-идеологической мысли, и история двух любящих, и завещание, обращенное к будущему, — и именно совмещение и взаимопроникновение всех этих элементов определяет жанровую новизну и своеобразие этого романа, его новое историческое качество. Даже исторические в собственном смысле слова романы Ирасека (или «Фараон» Пруса) в то же время выходят за пределы «исторического» жанра, вбирая в себя и разнообразную социальную, психологическую, современную автору общественную проблематику. А такой роман, как «Над Неманом» Э. Ожешко, не только объединяет изображение настоящего и прошлого Польши и Белоруссии, но и связывает воедино узкую «локальную» тему, этнографию и быт с широкими перспективами национального и общечеловеческого развития.

Наряду с тенденцией к интеграции жанров (на основе их предшествующей дифференциации), литературе реализма свойственна и тенденция к объединению — поскольку оно допустимо в пределах данного жанра — элементов различных поэтических родов, объединению не механическому, а органическому, осуществляющему на основе их художественного взаимодействия и внутреннего взаимопроникновения, без нарушения качественной определенности, свойственной данному поэтическому роду.

Для дореалистической литературы нового времени было характерным стремление к разграничению жанров. Каждый литературный жанр мыслился в эпоху классицизма как точно очерченная, вполне самостоятельная сфера поэзии, подчиненная своим, неизменным, раз навсегда установленным нормам. Строго отграничены друг от друга были в это время в глазах писателя не только различные жанры: эпопея, трагедия или ода, но и различные искусства, а также «поэтическое» и непоэтическое слово, «высокий» и «низкий» «стиль», область поэзии в собственном смысле слова и сфера деловой, прозаической речи.

В эпоху сентиментализма и в особенности романтизма границы, отделяющие друг от друга различные искусства, а также художественные роды и жанры, становятся значительно менее определенными, более гибкими. Отдельные жанры перестают мыслиться теперь как независимые друг от друга сферы, каждая из которых отделена от соседней плотной и непроницаемой стеной. Они начинают рассматриваться как выражение единой личности поэта (или стоящего за ней единого мира поэзии, высшими законами которого являются скрытые от глаз внешнего наблюдателя законы мировой жизни, постигаемые чувством и воображением поэта).

Со стремлением к отказу от условностей романтической поэзии и максимальному приближению литературы к самой гуще действительности стоит характерное нередко для реализма на начальной ступени его развития тяготение к очерковости. «Физиологический» очерк различных городских (а затем и деревенских) типов, рассказанное почти в протокольной форме, неприкрашенное «истинное происшествие», противостоящее выдуманному сочинительству, одним словом — литература «факта», противостоящая литературе «воображения», — таковы характерные черты этой ранней, полемической ступени развития реализма.

Однако с борьбой против литературной условности, свойственной старым жанрам, стремлением противопоставить им простые, неприкрашенные факты жизни, в литературе реализма — как уже говорилось выше — существует тенденция к построению сложного — расчлененного и в то же время целостного — ее отражения. Поэтому с полемическим стремлением к «очерковости», к отвержению сложных психологических коллизий, любовной интриги на одних ступенях и у одних направлений реалистической литературы, в историческом развитии реализма переплетается и существует противоположное стремление других ее представителей и направлений — освоить и творчески переработать все ценные традиции предшествующей литературы, подчинив их задаче широкого, свободного и многопланового изображения жизни и обогатив с их помощью внутренние ресурсы и самый язык реалистического искусства слова. Так, уже Пушкин широко вводит в роман психологические, лирические и драматические элементы, и в дальнейшем роман и повествовательная проза вообще не только в России, но и в других славянских странах движется именно по этому пути, широко насыщаясь изнутри лирическими и драматическими мотивами, сложным образом вбирая в себя и перерабатывая ценные традиции почти всех основных жанров дреалистического искусства — от летописи, легенды, народной сказки и жития до классической трагедии и романтической лирики.

О сплаве в романе (и вообще в повествовательной прозе реализма) элементов различных поэтических родов писал в России еще в 1840-е годы В. Г. Белинский, а позднее Ф. И. Буслаев. «Обнимая в своей эластической форме все прежние виды поэтических

произведений, роман, в лучших его образцах,—писал последний,— с избытком дает нам и лирические описания природы с возвышенными поводами и фантастичностью причудливых впечатлений, и нежнейшие излияния восторженного чувства, поднимает из глубины души горькую насмешку и упреки совести, или вводит нас в драматическую тревогу страстей, в непримиримое состязание характеров, раздражает трагическими сцеплениями и катастрофами или смешит комизмом бесцельной пошлости и нравственного ничтожества, во всей их обнаженной наивности: словом все, что мы потеряли для художественного наслаждения в прежних элегиях, идиллиях, балладах, эпистолях и других поэтических формах,— все это—с избытком старается наверстать нам романист. Но этого... мало. В романе мы ищем не одной поэзии. Мы привыкли снисходительно относиться к поэтическим способностям романиста, потому что ожидаем от него больше, нежели одного художественного удовлетворения¹⁰. В последнее время мысль Белинского и Буслаева о взаимодействии различных родов в реалистической литературе и, в особенности, в романе усиленно акцентирует в советском литературоведении в своих работах В. Д. Днепров¹¹. Он предложил даже на этом основании рассматривать роман не как жанр, а как новый род литературы,— гипотеза, вряд ли заслуживающая специальных, развернутых возражений, если мы учтем общую тенденцию к взаимодействию литературных родов и их элементов, свойственную в той или иной мере всей литературе реализма, но не только не лишающей ни одного из ее родов и жанров принципиальной, специфической для них качественной определенности, а — наоборот — всякий раз опосредованной особой природой и закономерностями данного рода и жанра.

3

Для понимания особенностей жанрообразования в литературе XIX и XX вв. нужно учитывать, по нашему мнению, и еще одно важное обстоятельство.

Писатель XVII—XVIII вв. (а в тех странах, где историческое развитие было задержано особыми историческими условиями, как это было в Болгарии периода турецкого ига, и писатель первой половины XIX в.) обладал, как правило, относительно узким литературным кругозором. Ему были известны лишь сравнительно небольшой круг памятников национальной и мировой литературы и — соответственно — сравнительно небольшое число при-

¹⁰ Ф. И. Б у с л а е в. Моя досуги, ч. 2. М., 1886, стр. 410.

¹¹ В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1961; е г о ж е. Черты романа XX века. М.—Л., 1965. Обоснованную, на наш взгляд, критику указанной гипотезы Днепрова см.: В. К о ж и н о в, Происхождение романа, М., 1963.

занных и канонизированных в его эпоху и в его стране (а также в других известных ему странах), строго регламентированных в его понимании литературных жанров.

С конца XVIII, а в особенности начала XIX в. положение в этом отношении принципиально меняется. Разрушение замкнутых национальных организмов и рост международных связей — материальных и духовных — способствуют в эпоху капитализма росту исторического сознания. Уже для эпохи романтизма повсюду и, в частности, в славянских странах характерен тип писателя, обладающего неизмеримо более широким историческим кругозором и более широким знанием мировой литературы, чем для предшествующих времен. Эпоха же реализма открывает дальнейшие, еще более широкие возможности для роста исторического сознания писателя.

Благодаря развитию международных культурных связей и доступному ему более разностороннему знанию исторического прошлого писатель эпохи реализма получает возможность рассматривать свое творчество на широком фоне истории национальной и мировой литературы, с учетом многообразия ее стилистических и жанровых тенденций. Обдумывая и создавая свое произведение, он может соотносить его мысленно не с одной жанровой традицией (или несколькими классическими образцами, представляющими ему идеальным выражением «вечных» законов жанра), как это имело место у его предшественников, а с огромным и пестрым репертуаром мировой литературы, с разнообразными памятниками и жанрами разных веков. И в то же время, обладая более развитым самосознанием, чем его предшественники, он относится к известным ему жанровым традициям более свободно, не рассматривая их как нечто обязательное, данное ему от природы, а подходя к ним исторически и критически.

Охарактеризованные выше новые исторические условия творчества писателей XIX—XX вв. — более широкий, чем у их предшественников, исторический кругозор, свойственный их эпохе, и доступное им более свободное и сознательное отношение к традиции — имеют весьма существенное влияние на процесс развития жанров в эту эпоху. Уже русский или польский писатель XVIII в. мог, создавая свое произведение, соотносить его с несколькими различными образцами развития данного жанра как в национальной, так и в зарубежной (прежде всего античной и французской) литературе. Но, несмотря на то, что ему было известно несколько различных вариантов жанра комедии, басни или сатиры, законы этих жанров мыслились им как нечто абсолютное и общеобязательное, а различные их памятники — как образцы более или менее совершенного осуществления постоянных идеальных норм, свойственных этим жанрам. В XIX в. увеличивается как количество исторических, национальных, индивидуальных вариаций каждого жанра, известных писателю из прошлого или из опыта современной литературы, так и способность его подхо-

дить к ним избирательно, строя жанр своего произведения на основе сознательного, трезвого и критического отношения к опыту своих предшественников и современников, отталкиваясь от одних созданных ими жанровых традиций и используя (или творчески переосмысливая) другие.

Так, Толстой, создавая «Войну и мир» и позднее размышляя над жанром этого своего романа-эпопеи, соотносил его мысленно то с образцами предшествующего и современного ему зарубежного романа, то с русским романом (давшим, по его убеждению, многочисленные образцы отклонения от традиционного типа западноевропейского романа), то с «Илиадой» Гомера и т. д. Достоевский в ходе работы над своими романами соотносил их с «Жиль-Блазом», «Дон Кихотом», романами Диккенса и Гюго, различными по жанру произведениями Пушкина и Гоголя. И аналогичное сложное переплетение творческого притяжения к предшествующим этапам развития жанра и отталкивания от них мы встречаем не только в творчестве романистов, но и рассказчиков и поэтов эпохи реализма. Некрасов создает многие совершенно новые для своего времени поэтические жанры, но он мыслит их на фоне определенных произведений и жанров творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, а М. Конопницкая полемически противопоставляет свою «крестьянскую» эпopeю «Пан Бальцер в Бразилии» великим «шляхетским» (по ее определению) эпopeям Мицкевича и Словацкого, используя в ней в то же время творчески их опыт и достижения в этом жанре¹². Можно было бы сказать, что многие произведения и жанры Пушкина присутствуют в поэзии Некрасова для читателя в «снятом» виде, и то же самое относится к соотношению поэмы Конопницкой с творениями ее предшественников.

Отсюда вытекает большее разнообразие индивидуальных вариантов и разновидностей каждого жанра в эпоху реализма, чем на предшествующих стадиях литературного развития. Знание различных литературных образцов, доступность писателю многочисленных, разнообразных вариантов каждого жанра и различных жанровых тенденций в сочетании с сознательным отношением к ним открывают перед писателем в области разработки жанровой структуры его произведений новые возможности. Они позволяют ему в соответствии со своим мировоззрением, общественной позицией, предметом изображения, творческими задачами, индивидуальным художественным вкусом и темпераментом предельно свободно и сознательно строить жанр своего произведения, используя для художественного выражения и исследования жизни разнообразные литературные традиции (или отталкиваясь от них, создавая в творческой полемике с ними новую, индивидуальную разновидность данного жанра).

¹² См.: И. Франко. Избранные сочинения, т. V. М., 1951, стр. 390.

После сказанного выше об эволюции прозаических жанров в литературе реализма я позволю себе коснуться проблемы развития стихотворных жанров в ту же эпоху лишь в самых общих чертах, отметив, какие моменты их развития совпадают и какие отличаются друг от друга.

По сравнению с художественной прозой, в поэзии и, в особенности, в лирике на протяжении XIX и XX вв. границы между реалистическими и романтическими тенденциями были более текучи, подвижны и менее резки, чем в прозе. В творчестве одних и тех же выдающихся славянских поэтов, например, И. Вазова или М. Конопницкой, мы можем зачастую найти сложное переплетение реалистических и романтических элементов. С другой стороны, наше представление об основных закономерностях развития русской поэзии и отдельных ее жанров в эпоху реализма было бы неполным и односторонним, если бы при характеристике этих закономерностей мы не учли бы поэтических достижений Лермонтова, Тютчева, Фета, А. К. Толстого, Полонского, Блока. Ибо перечисленные поэты (в творчестве которых романтические темы и мотивы были особенно сильны) в то же время не только широко опирались в своей поэзии на опыт современного им реалистического искусства, но и способствовали своими поисками в разработке как малых лирических жанров, так и жанра поэмы, обогащению и развитию тех или иных его сторон.

«Огромное движение, всесторонне охватившее духовную жизнь XIX в., — справедливо пишет по этому поводу современный исследователь истории русской поэзии, — не могло не отразиться в лирике — самом непосредственном из поэтических выражений сознания. Невозможно, чтобы Пушкин или Лермонтов, например, в прозе, в поэмах делали одно дело, а в лирике другое, внутренне с ним не связанное... Работа над прозой стимулировала реалистические открытия в лирике»¹³. Без учета указанного обстоятельства, по мнению того же исследователя, невозможно понять развитие не только Пушкина, Лермонтова, Некрасова и поэтов его школы, но и Тютчева, Майкова, Фета, а позднее — Анненского, Брюсова, Блока и других поэтов-символистов.

В противоположность классицизму XVII—XVIII вв., исходившему из готовых, наперед заданных жанровых схем, которые предписывали поэту строить свое произведение в определенной, заданной тональности, по неизменному плану и образцам, основная тенденция реализма в поэзии (в широком смысле слова) состоит в том, чтобы поэтические слово и весь стиль произведения наиболее точно соответствовали предмету, определялись им, отражали в своем движении внутреннюю жизнь и движение предмета. Отсюда выте-

¹³ Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 206—207.

кает отказ от пользования готовыми жанровыми схемами, стремление к разработке таких максимально подвижных, гибких и разнообразных форм построения поэтического произведения, выбор которых был бы продиктован не внешними, условными предписаниями, а определялся *изнутри*, самим развертыванием изображаемого события, возбужденной им мысли и чувства.

Из этого наиболее общего для литературы реализма закона развития системы поэтических жанров не следует, как это может показаться на первый взгляд, что развитие реализма вело к ослаблению жанрового разнообразия поэзии по сравнению с эпохой классицизма (или романтизма). Дело обстояло сложнее. Поэзия классицизма, как уже говорилось выше, оперировала рядом наперед установленных и твердо очерченных жанровых категорий (ода, послание, сатира, идиллия, эпиграмма и т. д.), но само число этих жанровых категорий строго регламентировано и ограничено. У романтиков границы между различными жанрами стали размываться, и все они начали рассматриваться как выражение единой личности их создателя: отсюда возможность взаимопроникновения и взаимопереводов между ними, а также особенно интенсивное развитие и выдвижение на первый план поэтических жанров, наиболее приспособленных для выражения духовного конфликта с миром и внутренней борьбы личности романтического типа (элегия, романтическая поэма, философская лирика и т. д.). В эпоху же реализма общеобязательные, установленные прежней поэтикой раз навсегда жанровые категории уходят в прошлое, но вместе с тем отходит в прошлое и принцип ограничения жанрового разнообразия поэзии определенным числом наперед установленных, канонических жанров, восходящих к античным образцам (или к позднейшим образцам XVI—XVIII вв.). Каждый предмет требует теперь от поэта «своей» индивидуальной формы, но вместе с тем и каждый аспект действительности получает право в лирическом отражении на свой, особый жанр, соответствующий его внутренней природе и специальному характеру. Поэтому, хотя поэтические жанры становятся более гибкими, подвижными, менее ограниченными друг от друга, чем раньше, число их не сокращается, но возрастает. Выход поэзии за ее строго очерченные в прошлом узкие пределы, сближение ее с реалистической художественной и — шире — журнальной прозой, с романом, повестью, очерком, фельетоном приводят к возникновению в ней жанров реалистических зарисовок городской и деревенской жизни, к рождению своеобразной — насыщенной драматизмом — стихотворной социальной и психологической новеллы, очерка, фельетона, поэтического памфлета, стихотворного сказа, диалога и т. д. Но развитие реализма способствует не только кристаллизации в поэзии XIX—XX вв. — интимно-психологической и гражданской — новых поэтических жанров, неизвестных прошлому (или «возвышению» жанров, прежде находившихся на периферии литературного развития и лишь в XIX и

XX вв. впервые поднимающихся до уровня высокой поэзии в полном смысле слова). Оно приводит также к обновлению многих из тех «старых», традиционных жанровых структур, в острой полемике и борьбе с исключительным господством и односторонней интерпретацией которых складывалась на первых этапах своего развития романтическая, а затем и реалистическая поэзия. Сознательное историческое отношение к жанрам классической оды, романтической баллады или сонета, острое ощущение специфической психологической выразительности каждого жанра, его языка и лексики, стоящих за ним культурно-исторических и литературных ассоциаций делают возможным на определенном этапе развития национальной и мировой реалистической поэзии художественное «воскрешение» этих жанров на основе принципов нового художественного метода (как это имеет место, например, с жанром сонета в поэзии М. Конопницкой). Подобное воскрешение жанра является одновременно и поэтической трансформацией его, и обновлением наиболее глубоких и устойчивых черт его выработанной веками традиционной художественной структуры. Таким образом, тенденция к разрушению прежних, застывших жанровых форм, утерявших свою содержательность, стремление к «свободной» форме, к максимальному сближению внутреннего строя поэзии с реальной жизнью и ее необработанным и неприкрашенным повседневным языком, выступающая на первый план на одних этапах развития реалистической поэзии и у одних ее представителей, зачастую на других, позднейших этапах истории реализма, может закономерно уступить место другой, свойственной ему тенденции к построению на основе реалистического метода новых сложных жанровых структур и психологическому обновлению строгих, «классических» поэтических форм прошлого.

В «Лекциях по эстетике» Гегель, несмотря на свое общее скептическое отношение к возможностям развития искусства в новое время, высказал уверенность в том, что лирическая поэзия, в отличие от эпоса, может развиваться на всех, в том числе позднейших ступенях исторического процесса. Новое время создает, по мнению Гегеля, принципиально новую, неизвестную прежним историческим временам форму «свободной поэзии», которая, в отличие от античной или средневековой лирической поэзии, не связана с узко местными, локальными, профессиональными навыками и традициями, с устойчивым арсеналом традиционных, передающихся по наследству образов и поэтических форм, но имеет подлинно свободный, широкий и универсальный характер¹⁴. Ее героем является отныне человек, «святой Гуманус», занимающий в ней то центральное место, которое в прошлом принадлежало героям и богам одного из вариантов национального Олимпа. Не связанный бессознатель-

¹⁴ Г е г е л ь . Сочинения, т. XIII. М., 1940, стр. 167; т. XIV. М., 1958, стр. 292, 299—300.

ным суеверным почтением к унаследованным жанрам, традициям, культурным навыкам, сложившимся и окаменевшим приемам той или иной школы или поэтического цеха, поэт XIX в. получает возможность, по мнению Гегеля, свободно и сознательно отнести ко всякому поэтическому мотиву — прошлому и современному — подойти к нему с чисто человеческой меркой. В результате образы любой исторической эпохи, наследие не только своей, национальной, но и других, чуждых культур, обретают для него высокий человеческий смысл, а потому могут стать в его руках материалом для свободной поэтической обработки, совершающей без насилия над их собственными, имманентно присущими им эстетическими закономерностями.

Эта мысль, сложившаяся у Гегеля под влиянием лирики Гете и Байрона, получила дальнейшее подтверждение в поэтической практике Пушкина, Мицкевича и других выдающихся лириков XIX и XX вв. Они создали принципиально новый тип лирической поэзии, способной охватить широкий круг явлений современной жизни и жизни прошлых исторических эпох и выразить отношение к ним человека с богатым и сложным историческим кругозором и развитым критическим самосознанием, свободно сочетая при этом, в соответствии с замыслом поэта, различные стилистические пластины речи и активно перерабатывая те унаследованные от прошлого жанры и поэтические традиции, которые рассматривались их предшественниками в качестве заданной, готовой схемы для образного закрепления и оформления поэтической мысли.

5

Развитие драматических жанров в эпоху реализма, как и развитие поэзии, — особый, большой и специальный вопрос. Широко разработанный на материале славянских литератур в историческом плане, он теоретически осмыслен пока менее успешно. Поэтому в рамках настоящего доклада мы можем коснуться его также лишь в порядке более или менее предварительной постановки.

Как нам представляется, наиболее общая, определяющая черта в развитии драматических жанров в эпоху зарождения и развития реализма состоит в том, что они (так же, как и лирика) вступают в широкое и плодотворное и притом значительно более интенсивное, чем раньше, взаимодействие с повествовательными жанрами — романом и повестью. Развитие романа и вообще реалистической прозы дает на протяжении XIX—XX вв. постоянно новые импульсы развитию драмы, и это приводит к изменению по сравнению с прошлым не только ее проблематики, но и художественной структуры.

Уже в период романтизма драматические жанры вступают во взаимодействие с лирикой, фольклором (прежде всего с народной балладой, легендой и сказкой), с историческим романом и повестью.

Именно на основе этого взаимодействия рождаются такие важнейшие жанры романтической драматургии, как драматические поэмы Мицкевича и Словацкого, исторические и сказочные драмы Тыла и других выдающихся поэтов-романтиков.

В период расцвета реализма взаимодействие драматических жанров с другими жанрами — и в первую очередь с повествовательной прозой — становится еще более интенсивным. Если в XVIII и начале XIX в. создатели сатирической комедии и нравоописательной бытевой драмы (Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Фредро) выступают нередко в роли пионеров и разведчиков, прокладывающих дорогу для будущего расцвета реалистической прозы, то в русской литературе с 30—40-х годов, а затем и в других славянских литературах это соотношение меняется. Теперь не столько драматургия прокладывает дорогу для развития прозы, сколько наоборот — проза, достигшая полного расцвета, открывает своими могучими достижениями новые возможности для драматургии, обогащая ее своими завоеваниями и раскрывая перед нею новые, более широкие пути. Характерным и показательным выражением нового жанрового мышления, складывающегося в эпоху утверждения реализма, в противовес нормам прежней, классической и романтической эстетики, является позиция Гоголя, который в своей «Учебной книге словесности для русского юношества» (1844—1845) объединяет повествовательную и драматическую поэзию в одном разделе и рассматривает их, даже как две *разновидности* одного и того же объективного, «драматически-повествовательного» рода (в противовес лирике, представляющей «внутреннюю биографию», «отчет ощущений» самого поэта)¹⁵. Не менее характерно и то, что такие наиболее выдающиеся драматурги эпохи критического реализма, как в России — Гоголь, Л. Толстой, Чехов, в Чехии — А. Ирасек, в Болгарии — И. Вазов, А. Страшимиров, являются в то же время прозаиками, причем их наиболее выдающимся достижением в драматургии предшествует работа в области повествовательной прозы. Даже такой профессиональный драматург, как Островский, в молодые годы пробует свои силы в работе над созданием нравоописательных очерков в духе «натуральной школы» 40-х годов¹⁶. В Чехии проникновению социальной тематики в драмы Тыла предшествуют его очерки и рассказы из жизни бедноты, а драмы А. Ирасека, по словам исследователя, «часто завершают то, что было начато писателем в его рассказах, повестях и романах», являясь их «закономерным продолжением»¹⁷. Не менее показательно то, что одно из первых реалистических произведений клас-

¹⁵ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, стр. 472—473, 477.

¹⁶ См. об этом: Л. М. Лотман. «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского.— В кн.: «Труды Отдела новой русской литературы», т. I. М.— Л., 1948, (АН СССР. Институт литературы (Пушкинский Дом).

¹⁷ Р. Л. Филиппчикова. А. Ирасек.— В кн.: «Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков». М., 1963, стр. 325.

сической болгарской драматургии — драма И. Вазова «Изгнанники» (1894) из жизни болгарской революционной эмиграции в Румынии написана по мотивам его знаменитой, более ранней прозаической повести «Отверженные» (1883).

Но дело не только в том, что Гоголь от «Записок сумасшедшего» переходит к «Ревизору», Л. Толстой от «Поликушки» и «Анны Карениной» к «Власти тьмы» и «Живому трупу» (или И. Вазов от повести «Отверженные» и романа «Под игом» к драматическим произведениям на те же темы). Взаимодействие между развитием драмы и реалистической прозой в XIX в. (а позднее и XX) состоит не только в широком внедрении в драматургию социально-психологических и идеино-нравственных тем и мотивов, впервые получивших широкую разработку в реалистическом романе и повести, но и — повторяем — в соответствующем изменении самой структуры драматических жанров. Так, характерной чертой реалистической драматургии можно считать то, что человеческий образ мыслится в ней не обособленно, но предстает в системе все более широких исторических, социальных, нравственных, психологических связей с окружающим миром. Поэтому в драме усиливается аналитическое начало. Это выражается, во-первых, в том, что более существенную роль, чем прежде, для драматурга приобретает обрисовка той исторической и социальной среды, обстановки, идеино-психологической атмосферы, которая мыслится им в качестве предпосылки сценического действия, обуславливающей его и влияющей как на весь ход его развития, так и на идеи, психологию и поступки отдельных персонажей. Отсюда — изменение роли экспозиции в драме¹⁸. Оно может выражаться не только в увеличении роли фона, придающем драме эпически-повествовательный характер, но и во все более ясном и отчетливом раскрытии в ходе драматического действия тех объективных исторических границ, в которые поставлены герои и которыми обусловлены самый объем и направление их жизненной активности. Но не только предпосылки действия — обстановка, среда, борющиеся социальные и классовые силы, господствующие в обществе идеиные концепции и т. д. — становятся предметом пристального анализа драматурга. То же самое относится к характерам персонажей. В характер персонажа — прямо или косвенно — включается история его предшествующего формирования, благодаря чему и самые очертания этого характера становятся более широкими и емкими, в нем раскрываются различные взаимодействующие и борющиеся возможности и силы, отражающие — в конечном счете — борьбу более широких исторических сил и тенденций. С исхода борьбы (и вообще развязки драмы) внимание зрителя все больше переносится на самый ход действия.

¹⁸ См. об этом также ряд интересных замечаний в статье: М. С. Кургинян. Драма. — В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964, стр. 305—344.

Следует подчеркнуть, что нарастание указанных реалистических тенденций в драматургии XIX и XX вв. происходило в различных странах неодинаковыми путями. Это относится и к славянским литературам. В одних из них (Россия) во второй половине XIX в. на первый план выдвигается социально-психологическая реалистическая драма из современной жизни, а историческая драма, хотя и продолжает развиваться, но уступает ей по своему значению. В других же славянских странах (Чехия, Болгария) реализм не отодвигает на периферию литературного развития сложившиеся жанры историко-патриотической (Ирасек, Вазов) или фольклорно-сказочной (Ирасек) драмы, но, обогащая их изнутри, способствует новому этапу их развития. Таким образом, в неодинаковых национально-исторических условиях и на разных ступенях развития реализма в разных славянских литературах могли выдвигаться и выдвигались на первый план неодинаковые драматические жанры. Но независимо от того, будем ли мы рассматривать историческую драму эпохи реализма, психологическую или социальную драму, для них в одинаковой мере характерно отмеченное усиление аналитического начала, тенденция, с одной стороны, к более широкому, конкретному и дифференцированному исследованию связей персонажей с историей, обществом, средой, а с другой — к внутренней дифференциации, своего рода драматическому расщеплению их собственного характера.

Особенностью реалистической драматургии является также увеличение числа вариаций каждого из основных драматических жанров. В особенности это относится к жанру драмы (и — в несколько меньшей степени — к жанру комедии). В противовес просветительской концепции драмы как «среднего жанра», в реалистической литературе XIX в. внутренние возможности драмы расширяются и она, подобно роману, превращается в целый своеобразный поэтический «род», обладающий множеством особых разновидностей. Уже романтики начала XIX в. широко развиваются различные жанровые возможности драмы, разрабатывая ее философские, исторические, сказочные, пародийно-памфлетные формы. В период подъема реалистической драматургии объем понятия «драма» становится еще более широким и гибким. Вызывая к жизни новые типы бытовой, социальной, психологической, «народной» драмы и на первых этапах своего развития нередко противопоставляя их более «старым», традиционным формам классического и романтического театра, реалистический метод на следующих, более зрелых этапах своего развития постепенно овладевает и этими, более ранними формами. Он преобразует и перестраивает их изнутри (или заимствует из них те или другие важные элементы для искомого им нового, более сложного синтеза), овладевая языком не только жанровой бытовой живописи, но и реалистического гротеска, символа, исторического предания, народной сказки и т. д., чтобы подчинить этот язык своим специфическим задачам крити-

ческого исследования объективных внутренних закономерностей действительности, изображения реальной светотени, возможностей и перспектив развития индивидуальной и общественной жизни.

Наконец, специфическая черта драматургии эпохи реализма, отражающая усилившееся в XIX в. влияние строения реалистической прозы на структуру новейшей драматургии, состоит, на наш взгляд, в том, что так же, как в реалистической прозе, наряду с формой «больших» повествовательных произведений — романа и повести — получают широкое развитие «малые» прозаические жанры — рассказ, очерк и т. д., — так и в драматургии XIX—XX вв. рядом с «большой» формой — трагедией, комедией, драмой — получают развитие «малые» формы — драматические отрывки, «сцены», «картины», шутки, и т. д., представляющие своего рода драматическую параллель к новелле, очерку или юмореске. Уже романтики начала XIX в. нередко прибегают к форме драматических фрагментов, пользуясь ею как особым способом выражения лирического «я» поэта или психологической обрисовки характеров-типов. В эпоху реализма «малая» драматическая форма (существовавшая и раньше, в особенности в различных видах народного театра, а под его непосредственным воздействием и в драматургии XVI—XVII вв.) получает новые, более широкие права гражданства, а ее социально-психологическая емкость, широта диапазона и возможности воздействия на зрителя увеличиваются. Об этом достаточно наглядно свидетельствует история «малой» драматической формы хотя бы в одной русской литературе XIX в., где она представлена такими столь резко различными своими новизнами, как «Маленькие трагедии» Пушкина, драматические отрывки Гоголя «Тяжба» и «Утро делового человека», сценические юморески Чехова «Медведь», «Предложение» и т. д.

* * *

Таковы некоторые, наиболее общие закономерности развития жанров в литературе реализма XIX и начала XX в., поскольку они могут быть очерчены на материале славянских литератур. Как свидетельствует предшествующий анализ, основная из этих закономерностей — постоянная эволюция жанров художественной литературы эпохи реализма в сторону максимально гибкого, широкого и свободного охвата реальной жизни в ее полноте и расчлененности — и в то же время в свойственных ей внутренней цельности, единстве и взаимосвязи явлений. Эта тенденция, присущая жанрам реалистической литературы XIX и начала XX в., делает их живым и ценным наследием современного критического и социалистического реализма, художественные искания и эстетический пафос которых связаны с демократическими и социалистическими идеалами нашей эпохи и с ее новыми великими историческими перспективами.

Л. С. Кишкун

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗНОГО
МЫШЛЕНИЯ
И МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МЕЖСЛАВЯНСКИХ
СВЯЗЕЙ

Проявляющиеся в литературе особенности национального образного мышления, очевидная самобытность литературных образов давно привлекали внимание исследователей, как один из основных признаков национального своеобразия той или иной словесности в целом. На эту тему писали Монтескье и Гердер, Гумбольдт и Тэн, Пушкин и Гоголь, Белинский и Веселовский, чехословацкие поэты и мыслители Коллар, Неруда, Штур и многие другие. Все они при известных особенностях подхода к освещению темы и различии терминов обозначения национальной самобытности фольклора и литературы («народность» у Белинского, «национальное сознание» или «чешскость» у Неруды, «народный дух» у Штура и т. п.), равно как и многие современные ученые-литературоведы, едины в том, что народная словесность и литература у каждого народа имеют свои неповторимые национальные черты, свою национальную самобытность. Помимо специфических особенностей идей и образов, в понятие «национальное своеобразие литературы», очевидно, должны входить и другие компоненты, такие, например, как особенности национального литературного процесса, своеобразие литературных направлений, методов, стилей, поэтики, бытования жанров, различие форм литературной жизни и т. д. Однако наиболее существенными среди них представляются первые — идеи и образы.

Вопросы национального своеобразия литератур, в частности реализованного в них самобытного образного мышления отдельных народов, иными словами национальной образности, неизбежно встают перед исследователем международных литературных связей, в том числе и межславянских. Цель настоящей работы — привлечь внимание к этим вопросам, попытаться на материале русской, чешской и словацкой литератур показать, что может дать литературоведам, занимающимся связями, изучение национальной образности.

Но прежде сделаем несколько общих замечаний.

Обращаясь к изучению национального образного мышления в литературе, следует постоянно помнить, что речь идет лишь об одной из разновидностей образного мышления вообще. Оно составляет особенность художественного мышления каждого народа, которому, конечно, присущи и общечеловеческие образные представления.

Было бы грубым упрощением механически разделять литературную образность на общечеловеческую и национальную. Она — пример диалектического единства и многообразия явлений. Общечеловеческая образность в произведении национальной литературы выполняет в сущности ту же функцию, что и национальная. С другой стороны, национальная образность — одна из конкретных разновидностей общечеловеческой в широком смысле этого слова. Многие образы, родясь в лоне какой-то одной национальной культуры, потом становятся достоянием всего человечества.

Однако если все образы в известном смысле и общечеловечески, и национальны (общее проявляется в них в единично-особенном), то далеко не все они в равной степени отмечены чертами национального своеобразия, интенсивность последнего может быть большей и меньшей. Это и вызывает необходимость остановиться на проблеме национальной образности в ее отношении к межлитературным связям.

Национальная образность литературы обладает устойчивостью и в то же время находится в постоянном развитии и обновлении, непрерывном взаимодействии с образностью, не обладающей явными национальными чертами, и образностью других народов. Она исторична, как и сама литература, подвержена изменениям, и порою сильным изменениям, вместе со всей общественно-культурной жизнью народа, своеобразие которой она отражает и выражает.

И еще одно замечание, касающееся наполнения понятия «национальная образность». Под ним мы подразумеваем всю совокупность национальных художественных образных средств и создаваемых с их помощью больших сложных образов, которые можно видеть в произведениях тех или иных национальных писателей, которые в то же время показательны и характерны для всей национальной литературы и отличают ее от других. Подчеркиваем, что при этом имеются в виду собственно образные средства, которые прежде всего вызывают у читателя зрительное, слуховое или чувственное представление, пользуясь терминологией Веселовского, «реально-живописные ассоциации». К ним относятся как сложные образы, так и все те изначальные слова и выражения или самые простейшие образы, которые, слагая художественное изображение явлений, сами членению не подлежат или почти не подлежат. О последних как о первоэлементе литературного творчества Горький в статье «О прозе» писал: «Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления,

чувства и мысли. Литература — это искусство пластического изображения посредством слова»¹.

Именно это — образное слово и воссоздаваемые при его посредстве пластические изображения — мы и вкладываем в понятие образность. В широком смысле часто к нему относят и такие художественные выразительно-изобразительные средства, как композиция, рифма, ритмика, строфика, жанры и т. д. Их мы касаться не будем, хотя и они не лишены национального своеобразия. Но это особая тема.

Итак, чем же может быть полезно исследователю литературных связей знание национальной образности?

Первое, на чем хотелось бы остановиться, говоря о национальной образности в ее отношении к связям, это вопрос о ее международной коммуникативности, иными словами переводимости, доступности людям, говорящим на ином языке, выросшим в иной культурно-исторической национальной среде, чем та, в которой возникло то или иное произведение национальной литературы, без чего никакие связи невозможны.

Коммуникативна ли национальная образность? Да, она способна связывать людей разных национальностей, давать одному народу представление о жизни другого, помогать понять друг друга, сближать их. В этом отношении она выполняет те же функции, что и вся литература, — является одним из средств широкой связи между людьми, обогащающим их сведениями друг о друге. Однако степень коммуникативности национальной образности для читателей — соотечественников писателя и зарубежных читателей — не тождественна. По сравнению с коммуникативностью общечеловеческой образности потенциальная коммуникативность национальной образности имеет свои особенности. Они заслуживают внимания литературоведа.

Начнем с простого. Вспомним известные строки из пятой главы «Евгения Онегина»:

Снег выпал только в январе,
На третью в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Кутины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.

Не станем останавливаться на том, как при всей индивидуальности восприятий поймут эти строки самые разные русские читатели. Во всяком случае, у них не возникает вопроса, что это за «лег-

¹ А. М. Горький. О литературе. М., 1953, стр. 574.

кие узоры» на стеклах, не появится недоумения и по поводу «мягко устланных гор». А в каком положении окажется житель какой-нибудь тропической страны, где никогда не бывает зимы, знакомясь с самым доброкачественным переводом приведенных строк на его родной язык. Он никогда не видел снега, не ощущал мороза. Все это очень трудно ему представить. Но и то, что может быть более понятно — двор, кровли и забор, — тоже он увидит не такими, какими они были в России, а такими, какие были и бывают в его жаркой стране.

Безусловно, более понятным будет тому же далекому читателю «Письмо Онегина к Татьяне», в котором больше общечеловеческого, чем специфически национального.

Значительно доступнее национальная образность читателям народов территориально близких. Совершенно очевидно, что представление и о русской зиме, и о дворе, и о кровле, и о заборе, упомянутых Пушкиным, у чехов, словаков или поляков будут намного вернее, чем у жителя Африки или Индии, хотя и с каким-то своим коэффициентом приблизительности. Какова эта приблизительность, можно представить по тому, что пушкинская «землянка» из «Сказки о рыбаке и рыбке» под пером чешского переводчика превратилась в «глиняную халупку», а князь Гвидон Салтанович, из «Сказки о Царе Салтане» в Вита Салтановича, который, кстати, изображен чешским художником-иллюстратором сидящим на берегу моря в мундире павловского офицера².

Однако известные трудности в восприятии чужой национальной образности не есть что-то постоянное, незыблемое, непреодолимое. Издавна взаимопониманию людей способствовали путешествия. Жителю тропиков, если он хотя бы раз сам видел русское снежное поле или посеребренные инеем деревья, прочитанные выше пушкинские строки будут несравненно понятнее, чем его землякам. В наши дни личный опыт и знания во многом замещаются кино, телевидением, радио, прессой. Помогает, и существенно, постижению чужого национального образного мышления и простое накопление знаний о том или ином народе, литература которого воспринимается за рубежом.

Мы сказали лишь о наиболее значительных, более или менее универсальных причинах постепенного усиления коммуникативного потенциала национальной образности. Но бывают и другие, не столь всеобъемлющие, разовые и локальные. В начале XIX в., например, через Чехию не раз проходили русские войска, в том числе казачьи полки. Последние произвели там особое впечатление. С этой поры сохранились в Чехии рисунки казаков, в частности уральских, которые позже размножались журналами и книгами. О русских казаках много лет спустя писал в своем романе «Ф. Л. Век» Ирасек. Встречи с казаками остались у чехов прият-

² См. кн.: Alexander Sergejevič Puškin. Pohadky. Praha, 1956.

ные воспоминания. Это обстоятельство, как ни странно, в чем-то подготовило чешских читателей к восприятию образа Тараса Бульбы, с которым они познакомились в 1839 г. Он уже не явился для них чем-то совсем чужим и совсем незнакомым, хотя, конечно же, русские казаки начала XIX в. сильно отличались от запорожцев. Но ведь было и что-то общее, родственное. Оно-то в какой-то мере и приблизило чехам глубоко национальный образ Тараса.

В процессе взаимного накопления знаний друг о друге у разных народов нередко национальные образы становятся интернациональными. Такими интернациональными стали Дон Кихот Сервантеса, мольеровский Тартюф, диккенсовский Пиквик, Раскиньяк Бальзака, главные герои основных произведений Достоевского и Толстого, Швейк Гашека и многие другие.

По мере развития национальных литератур и выхода их на международную арену, по мере развития культурных связей между народами национальная образность становится все более и более доступной за пределами той страны, где она возникла. Нам кажется, можно утверждать, что вся сумма разнообразных знаний о Чехии и Словакии, полученная за последние десятилетия, сделала советских читателей несравненно более подготовленными к восприятию чешской и словацкой национальной поэтической образности, чем это было раньше. Более того, небывалое расширение русско-чехословацких литературных связей сделало возможным сам факт появления антологий чешской и словацкой поэзии у нас. О том, как возросло проникновение русских переводчиков в область национальной образности и всей специфической тональности чешских и словацких стихов, свидетельствует даже беглое сравнение старых дореволюционных переводов с новыми. Но еще более существенно количественное увеличение чешских и словацких национальных образов в русских переводах, иными словами обнаружение ими ранее как бы скрытых качеств международной коммуникативности.

«Антология чешской поэзии XIX—XX вв.» (три тома, 1959) вводит в мир художественных представлений советского читателя такие национальные образы чешской поэзии, как легендарная воительница Власта и ее сподвижница Шарка, как гуситский полководец Прокоп Голый, как взятые из хроник и опоэтизованные Юнгманом образы князя Олдржиха и его избранницы, простой крестьянки Божены. Сложный мир чувств и переживаний опального чешского поэта и мастерского миниатюрного «слепок» австрийской государственной машины после 1848 г. возникают перед нами при чтении сатирической поэмы Гавличка-Боровского «Гирльские элегии». «Чешская баллада» Неруды дает читателю представление, пусть пока еще частичное, о широко известном в Чехии фольклорном и литературном герое, рыцаре Яне Палечеке, слуге короля Иржи Подебрадского.

Если обратиться к сборнику переводов «Словацкая поэзия

XIX—XX вв.» (1964), то тем, кто его прочтет, он даст представление о легендарном Яношике, благородном словацком разбойнике, который действительно жил в XVIII в., был казнен и стал впоследствии героем многих народных песен и литературных произведений. Образы словацких гор Татры и Криваня после прочтения стихов Голого и Ботто если и не становятся столь же реально ощущимыми и привычными, как лермонтовские Казбек и Шат-гора (Эльбрус), то, во всяком случае, переходят в сознании читателя из области чисто географических понятий в сферу образных представлений.

Примеров входления в художественное сознание русского советского читателя чешских и словацких национальных образов (мы уже не говорим об элементах образности и реалиях) можно было бы привести много. Они убеждают в том, что при широком культурном обмене коммуникативные возможности национальной образности резко возрастают.

Говоря об исторической тенденции возрастания коммуникативности национальной образности, стоит все же заметить, что в разные периоды она была весьма различной. В 1852 г. Тургенев писал Виардо: «Самые проницательные умы из иностранцев, как, например, Мериме, видели в Гоголе только юмориста на английский манер»³. Эти строки позволяют представить те огромные перемены, которые произошли со временем в восприятии гоголевских образов за рубежом.

Из всего сказанного об особенностях коммуникативности национальной образности можно сделать вывод, что они обусловливают и объясняют многие явления в процессе развития литературных связей как общего, так и частного порядка.

Особое значение изучение национальной образности, как, впрочем, и всего комплекса вопросов, связанных с национальным своеобразием, имеет для продвижения в области конкретных исследований истории международных литературных связей, выяснения их истинной роли в духовном развитии людей. Мы имеем в виду рассмотрение отдельных видов связей, их приуроченность к определенным периодам, сменяемость, роль в литературном развитии и т. д.

Несколько слов о самом понятии «литературные связи». Чаще всего ему придается два смысла, широкий и узкий. Исчерпывающее определение первого мы находим в книге Н. И. Конрада «Запад и Восток», где сказано: «Литературные связи в самом общем смысле есть проникновение одной литературы в мир другой»⁴. В узком смысле литературные связи нередко понимаются как связи, соединяющие разные национальные литературы в области оригинального творчества, как творческое влияние или взаимовлияние. К рассмотрению последних обращались в своих работах Н. К. Пиксанов, В. М. Жирмунский, И. Г. Неупокоева, С. В. Тураев;

³ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. XI. М., 1959, стр. 93.

⁴ Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, стр. 337.

в Чехословакии Франк Вольман, Павел Петрус и др.⁵ Нам представляется и то и другое правомерным, поэтому далее мы будем говорить о национальной образности и изучении литературных связей как в широком смысле этого понятия, так и в узком, хотя границы между ними порой весьма условны.

К литературным связям в самом общем смысле в названной выше книге Н. И. Конрад относит проникновение одних национальных литератур в другие: «в своем собственном облике» (т. е. на языке подлинника), в переводе, в национальном пересказе, в национальной адаптации, а также некоторые другие формы. Изучение всех этих видов литературных связей в их конкретном проявлении без знания исторического развития национальной образности, как нам кажется, просто невозможно.

Проникновение литературного произведения на языке оригинала в сферу, где господствует другая национальная литература, очевидно, одна из самых древних форм литературных связей. Представим себе средневекового русского монаха-летописца, которому каким-то образом (через Литву или Украину) попала в руки чешская или польская рукопись, где говорится о пражском епископе Войтехе Славнике (956—997), что был он «латынский бискуп» и отправился в Пруссию с целью обратить ее жителей в свою веру и там был убит. И вот этот русский монах, знающий еще, что в Моравии и Чехии была славянская церковь и славянская, почти такая же, как и у русских, грамота, которые позже были вытеснены католическим богослужением и латынью, начинает думать. Интересный образ пражского епископа возник в его сознании: «Пришел Войтех в Мораву и в Чехы и в Ляхы, разруши веру правую и русскую грамоту отверьже, а латинскую грамоту и веру постави» («Сказание о грамоте Русьстей»). Если все было так, а именно это утверждает в одной из своих работ чешский исследователь О. Кралик⁶, то мы имеем прекрасный пример национального образного осмыслиения непосредственных представлений из другой литературы. Оно и объясняет возникновение недоразумения: Войтех был действительно латинским (по позднейшим представлениям — римско-католическим) епископом, однако гонителем славянской культуры его считать нельзя хотя бы потому, что с его именем связывают возникновение древнейшего старославянского чешского памятника «Господи, помилуй нас...». В примере с Войтехом для выяснения истины оказалась полезной реконструкция национального образного мышления представителя литературы воспринимающей стороны. Разумеется, могут быть другие случаи,

⁵ См. об этом также нашу статью «Заметки об изучении русско-чешских и русско-словацких литературных связей» («Литература славянских народов», вып. 8. М., 1963, стр. 70—98).

⁶ См.: О. Кралик. Повесть временных лет и легенда Кристиана о святых Вячеславе и Людмиле.— В кн.: «Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур». М.— Л., 1963.

когда исследователю связей понадобятся знания национальной образности стороны дающей или обеих сторон.

К числу древних форм литературных связей следует отнести и национальный пересказ. Этот вид литературных связей имел особенно широкое распространение до XVIII—XIX вв. Бывают в истории национальной литературы периоды, когда такие пересказы имеют весьма существенное значение, являются распространенным видом произведений. В России такое положение, например, было в XVII в., когда у нас появилось довольно много пересказов из западной повествовательной литературы, восходящих к оригиналам чешского и польского происхождения. Обычно всю эту литературу называют переводной, но такое определение условно. Создававшие ее ученые монахи, стремясь приблизить читателям чужеземный материал, а в какой-то мере и по недостатку знаний, часто скорее пересказывали, чем переводили оригиналы. Последние при этом в большей или меньшей степени теряли и ту часть национальной образности, которая обычно сохраняется при переводах, сильно русифицировались. Вряд ли можно считать, например, переводом «Повесть о Василии Златовласом Королевиче чешских земли». Чтобы усомниться в этом, достаточно прочитать небольшой отрывок из этой повести, в котором говорится, как наказал Василий гордую королевну Полиместру, отвергшую раньше предложение чешского королевича, а теперь, когда тот прибыл во Францию под видом слуги, пришедшую к нему в опочивальню. «И повеле,— сказано о Василии в повести,— отроком изыти с поплаты тоя, а попату замкнув на крюк, и сняв с нее кралевское платье и срачицу, и обнажив ю до нага, и взял плеть нагайку и нача ю бити по белому телу и приговаривати: вот тебе не терп калац, не мят не ремень, не тот де сапог — не в ту де ногу обут, садится де лычко к ремешку лицом, а хощет де смердей сын королевскую дщерь понять, а ны де кралевская дочь и сама к смердову сыну пришла?». Можно ли себе представить «нагайку» и целое ожерелье русских поговорок, которые, кстати, приводятся в повести дважды (первый раз ими пользуется Полиместра для оскорбительного отказа послам Василия), в чешском оригинале?

Конечно же, нет. Некоторыми учеными, например А. В. Флоровским, чешское происхождение повести ставится под сомнение⁸, так как чешского текста ее не сохранилось. О чешском оригинале, думается, что он все же был, в повести, как нам кажется, напоминают уцелевшие и при пересказе богемизмы. Их не один, как считает Е. Прохазкова⁹, а несколько. К ним, очевидно, преж-

⁷ «Памятники древней письменности и искусства». СПб., 1889, стр. 19.
⁸ См.: «Slavia», 1960, N 3, s. 493.

⁹ Надо заметить, что в своей книге «Po stopách dávného přatelství» (Praha, 1959). Е. Прохазкова как бесспорный пример богемизма в «Повести о Василии Златовласом...» приводит слово «подобать», с чем трудно согласиться, так как в русском языке оно тоже есть.

де всего относятся слова «выклад» и «поволил». Условно богемизмами могли бы быть также и такие слова, как «режи», «лист», «замче», «леше», «вельми», «сице», «елень» и т. д. Однако поскольку часть лексики старославянского языка какими-то словами вошла и в русский, и в чешский письменный языки, то этого доказательства, разумеется, мало. Решению вопроса о происхождении повести, как нам кажется, может помочь изучение национальной образности в чешской рыцарской прозе. Возможно, ее скрытые следы и окажутся в «Повести о Василии Златовласом...». Обращает на себя внимание, например, встречающаяся в повести образная деталь — «лань златогорая», в России малораспространенная. С этой стороны, насколько нам известно, повесть не обследовалась.

К национальным пересказам как форме литературных связей примыкает создание оригинальных национальных произведений, в основу которых положено одно или несколько конкретных зарубежных произведений, иногда с переводными вставками. С подобными случаями мы встречаемся как в древности, так и в новейшее время. Так, на основе чтения «Зеленогорской рукописи» и «Хроники Козьмы Пражского» А. Майков создал стихотворение «Любуша и Премысл». Здесь чешская национальная образность обнажена, и для исследователя существенны не поиски наличия этой образности, а ее отбор и трактовка русским поэтом. В XVIII в. появление русских произведений, в той или иной степени восходящих к иностранным (французским и итальянским) образцам, можно наблюдать у Я. Б. Княжнина, которого Пушкин недаром называл «переимчивым».

Особой формой литературных связей является национальная адаптация, т. е. приспособление иностранных произведений к местным национальным условиям и представлениям. Наиболее широкое распространение такой вид литературной продукции получает в пору становления национальных литератур. Само возникновение национальной адаптации как формы литературных связей обусловлено не только первоначальной трудностью восприятия чужой национальной образности и различием уровней дающей и принимающей литератур, но и различиями в культурном и общественном развитии стран. Немалую роль при этом играют традиции и практические потребности принимающих литератур. Случаев адаптации в русской, чешской и словацкой литературе немало.

Напомним «Людмилу» Жуковского, переделку бурггеровской баллады «Ленора». Внесенные поэтом в это произведение незначительные элементы национальной образности («рать славян», «дружина», «чугунное крыльцо», русское имя героини, кстати, чешского происхождения, пословицы «С милым вместе — всюду рай», название мест — Нарева, Литва) весьма значительно приблизили его русским читателям.

Подобные явления были и в чешской литературе. Укажем среди них на стихотворение Пухмайера «Гора, готовящаяся к родам», развернутую чешскую адаптацию стихотворения «Гора, мучающаяся родами» В. Тредиаковского. К такому же типу произведений следует отнести и «Сказку о кроле Кайота ...», опубликованную Челаковским в журн. «Ческа вчела», явившуюся переделкой «Сказки о царе Беренде...» Жуковского. Правда, здесь изменения шли в основном по линии перемены имен собственных (Ивана-царевича в Королевича Милана, Кащея бессмертного в чародея Чернуха, дочери Кащея Марьи-царевны в Веленку) и переделки стихов в прозу.

В словацкой литературе характерным примером национального приспособления произведения из другой литературы к местным условиям и нуждам может быть осуществленная Йозефом Ференчиком переделка гоголевского «Ревизора», названная им «Комиссар, или не сердись на зеркало, если у тебя кривой рот». В этом любопытном произведении Петербург стал Веной, Саратов — Прешипорком, Хлестаков превратился в Курина, Осип — в Мишко, Сквозник-Дмухановский — в Подольского, Хлопов — в Небесского и т. д. Действие происходит в Мартине, где и сыграли пьесу в 1871 г. Однако дело не ограничилось только именами, переделка коснулась также реалий: пироги заменены словацкими «рожками», водка — «теркелицей», а «Московские ведомости» — «Пештбудинскими ведомостями». Известные слова Хлестакова — «С Пушкиным на дружеской ноге» в переделке зазвучали так: «С Колларом и Голым мы как братья». При адаптации гоголевской пьесы она подверглась ряду сокращений. Как отмечает словацкий литературовед А. Попович, переделывая «Ревизора», в пьесе «Комиссар» Ференчик стремился изобразить недостатки жизни небольших словацких городов, продажность и гнилость венгерской администрации. Еще один пример. Словацкий писатель Богуслав Носак адаптировал одноактную пьесу Крылова «Урок дочкам». Сохранившаяся рукопись этой переделки называется «Хороший урок». Как и в предыдущем случае, здесь действие перенесено в Словакию, Москва становится Веной, Петербург — Братиславой, Париж — Пештом, русский помещик Велькаров — словацким земаном Поважским, слуга Семен (французский маркиз) — слугой Андреем (венгерским капитаном) и т. д. Направленная против русской франкомании, пьеса Крылова в переделке Носака высмеивает мадьяроманию дочерей словацкого шляхтича земана Поважского.

Как это ни покажется странным, но и национальные пересказы и национальные переделки-приспособления (само возникновение которых во многом обусловлено неподготовленностью одной литературы принять национальные образы другой) фактически прокладывают путь к их адекватному воспроизведению, открывают дорогу полноценному художественному переводу. Чем выше уровень на-

ционального развития литературы, тем более способна она принять и осмыслить образы, возникшие в другой культурной среде. Такова логика и диалектика национального литературного развития в его связях с инонациональными культурами.

Перевод как форма литературных связей существует давно. Однако его художественные качества, роль и значение в литературной жизни отдельных стран в разные исторические периоды были неодинаковы. Да и само отношение переводчиков к нему, как справедливо отмечает Н. И. Конрад, было различным, обусловливавшееся «требованием их времени»¹⁰. Огромное распространение переводы получают в XIX и XX вв. Без них невозможно представить себе культурную жизнь народов нашего времени. Если в XVIII в. и даже начале XIX в. пересказы и переделки еще имели спрос, то сейчас трудно представить себе серьезного зарубежного читателя, который предпочел бы облегченное изложение сюжета или адаптацию произведения Толстого, Чехова, Достоевского их переводам. Именно переводы на современном этапе развития человеческой культуры делают национальные литературные шедевры достоянием всего мира и являются могучим средством взаимообогащения литератур.

Читая многие произведения Пушкина, Лермонтова, Тютчева с пометками «Из Мицкевича», «Из Гафиза», «Из Горация», «Из Гете», «Из Гейне», «Из Байрона» и т. д., мы уже давно не осознаем их как явных гостей из других литературных миров, не задумываемся над тем, что во всех этих случаях русские поэты сделали доступными и близкими нам образы литератур других народов. Многие знают песню «Вечерний звон», значительно меньшее число располагает сведениями об английском поэте Томасе Муре (1779—1852) и еще меньше о том, что ставшая в России народной песня «Вечерний звон» — перевод его стихотворения, сделанный некогда поэтом Козловым. А между тем случилось именно так. Все это показывает, что перевод — одно из самых могучих средств сближения литератур, открывающий путь образам национальных литератур в другие страны.

Выяснение значения перевода для литературы, в жизнь которой он входит, трудно представить без попутного изучения национальной образности. Поставим себе такой вопрос: что происходит с национальными образными деталями и целыми образами в процессе перевода? Без ответа на него мы мало что сможем сказать о переводе как форме литературных связей. Ответить же на этот вопрос совсем не просто. Если говорить о ведущей тенденции, то думается, что по мере роста переводческого искусства национальная образность все более и более обнаруживает скрытые в ней

¹⁰ Интересные наблюдения о том, как подходили к творчеству Пушкина в разное время словацкие переводчики, содержатся в статье Э. Пановой «Роль перевода в национальной литературе» (в кн.: «Slovensko-slovanské literárne vztahy». Bratislava, 1966).

потенциальные возможности международной коммуникативности. Но это тенденция, о которой позволяют говорить лучшие переводы.

В целом современные переводы показывают, что часть национальной образности успешно передается средствами родного языка и литературы переводчика, часть вводится в новый контекст как нечто сохранившее признаки инонационального происхождения, а известная часть все еще не поддается переводу и в процессе перевода утрачивается. Эти последние потери по мере развития культурного обмена уменьшаются.

Как это выглядит на практике?

Идут рекруты, музыка бравая,
Гейса! скрипки да трубы,
«Ой вы, девушки, ой вы лукавые,
Больше вы нам не любы».
Матери выпили поодиночке:
— Наши ли это сыночки? ¹¹

Мы привели фрагмент из стихотворения Вitezслава Галека «Рекруты». Русский читатель понимает, что здесь говорится не о русских рекрутах. Образная деталь «скрипки да трубы» указывает, что имеются в виду новобранцы иной страны. Но вместе с тем для всего изображения оказалось вполне достаточно образных средств нашего поэтического языка. Конечно, этот пример слишком прост. Выделение в переводе тех или иных деталей и частей национальной образности оригинала в чистом виде чаще всего весьма затруднительно уже потому, что они тесно связаны между собой. Перевод «Чешской баллады» Яна Неруды был сопряжен с неизбежным введением в русский литературный обиход популярного в Чехии национального образа рыцаря Палечека, о котором уже говорилось. В этом переводе обе указанные выше части национальной образности вошли в русскую словесную среду в неразрывном единстве. Примером введения в русские литературные представления элементов инонациональной образности может быть и перевод стихотворения словацкого поэта Янко Краля «Три вершины». Оно начинается словами:

На вершинах трех всегда
Крест горит, сверкая.
О словаки, и у нас
есть земля родная! ¹²

Изображение креста на средней из трех вершин — словацкий герб, он входит теперь как составная часть в герб Чехословакии. Для тех, кто прочтет «Чешскую балладу» Неруды и «Три вершины» Краля, уже что-то приоткроется в чешской и словацкой националь-

¹¹ «Антология чешской поэзии», т. I. М., 1954, стр. 499.

¹² Янко Краль. Моя песня. М., 1957, стр. 243.

ной образности. Как видим, по мере развития переводов национальная образность постепенно становится достоянием не одного, а многих народов. При этом накоплению знаний друг о друге принадлежит решающая роль.

Еще одно существенное обстоятельство, на которое следует обратить внимание в связи с переводами,— это неизбежно сопутствующее им проникновение в инонациональную образную лабораторию, освоение инонациональных приемов создания и раскрытия образов. Литературы развиваются неравномерно, и образно-творческие открытия (большие или меньшие) так же разбросаны по карте мира, как и все другие открытия человека. Но постепенно ими начинают пользоваться не только там, где они совершены, но и в других местах. Так, гоголевские приемы сатирического изображения посредством алогичного соединения несовместимых явлений и образов прослеживаются у чешского поэта Гавличка Боровского, переводчика многих произведений русского писателя, в том числе «Носа» и «Коляски»¹³.

При выяснении значения переводов как формы межлитературных связей встают и другие проблемы, такие, например, как способы передачи национальной образности одной литературы на язык другой, как выработка образного поэтического языка в процессе перевода, как единичность образности оригинала и ее множественность в переводах¹⁴. Все это могло бы стать темой не одного исследования.

До сих пор мы говорили о значении знакомства с национальной образностью для исследования литературных связей в широком смысле слова. А теперь обратимся к некоторым формам связей в области оригинального творчества. Без учета своеобразия образного мышления их рассмотрение также затруднительно. Правда, как уже отмечалось, границы между литературными связями в широком и узком смысле как явлениями, сопровождающими развитию национальной литературы, весьма условны. Ведь хороший перевод тоже творчество. Глубоко прав Н. И. Конрад, когда пишет, что перевод может быть «одним из средств творческого перевооружения писателя»¹⁵. Однако оригинальное творчество в его

¹³ См. об этом в статье И. Таборской «Гоголь в чешской литературе союзовых и пятидесятых годов» (в кн.: «Čtvero setkání s ruským realismem». Praha, 1958).

¹⁴ Наглядные примеры множественности перевода, дающие «возможность уловить характерную черту нации», на языке которой он сделан, приведены Мариэттой Шагинян в одном из ее очерков в «Литературной газете» за 22 февраля 1961 г. Вот как выглядит одно и то же сообщение о работе Петра Первого во время его пребывания в Голландии: «он работал инструментами и изучал чертежи» (французский текст); «царь не только живо интересовался чертежами, но и работал своими руками на производстве» (немецкий текст); «он возился с инструментами, но его главным интересом были чертежи» (английский текст).

¹⁵ Н. И. Конрад. Запад и Восток, стр. 342.

отношении к другим литературам все же имеет свои особенности, и это позволяет говорить о нем специально.

Когда-то в своей знаменитой «Речи о Пушкине» Достоевский сказал: «Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такою силою гений чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призыва, как мог это проявить Пушкин. Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира, его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»¹⁶.

Даже если учитывать, что речь Достоевского была юбилейной, что, возможно, в последних строках приведенного отрывка есть некоторая доля преувеличения, в целом отмечая удивительную способность Пушкина изображать жизнь разных народов, проникать в мир их образных и эмоциональных представлений, он безусловно прав. Как и чем, если это не чудо, достигается художником слова проникновение в инонациональный мир? В пушкинскую эпоху сама возможность такого проникновения была обусловлена либо личным опытом, знаниями, полученными при непосредственном наблюдении за жизнью других народов и общении с ними, либо сведениями, приобретенными из литературных источников, возможно частично дополненными рассказами тех, кто бывал за пределами России. Как известно, Пушкин за границей не был. Однако для него не было географических границ. Он черпал темы своих произведений из жизни людей древнего Востока, Греции, Рима, а также Испании, Турции и других стран. Русский поэт мог описывать какие-то явления из жизни других народов не только потому, что был гениален, но и потому, что был одним из самых эрудированных представителей русской литературы, одним из самых начитанных писателей своего времени. Показательно, что сам Пушкин не раз задумывался над тем, как должно изображать жизнь других народов. Интересно его высказывание об ошибках Байрона при изображении России. «Байрон говорил, — писал поэт, — что никогда не возьмется описывать страну, которой не видал бы собственными глазами. Однако ж в «Дон Жуане» описывает он Россию, зато приметны некоторые погрешности противу местности. Например, он говорит о грязи улиц Измаила; Дон Жуан отправляется в Петербург в кибитке, беспокойной повозке без рессор, по дурной каменистой дороге. Измаил взят был зимою, в жестокий мороз. На улицах неприятельские трупы прикрыты были снегом, и победитель ехал по ним, удивляясь опрятности города: Помилуй

¹⁶ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. XII. М., 1929, стр. 387.

бог, как чисто!.. Зимняя кибитка не беспокойна, а зимняя дорога не камениста. Есть и другие ошибки, более важные»¹⁷.

Зная о возможности таких ошибок, Пушкин, естественно, стремился избегать их. Образное изображение инонационального мира может быть успешным по крайней мере при двух условиях: 1) достаточном знании реалий и характерной образности изображаемого народа и 2) недопущении подмены или смещения их с национальными образными представлениями, присущими родной литературе писателя. Произведения Пушкина, как правило, соответствовали им. К сожалению, мы должны ограничиться лишь констатацией этого, разбор его произведений на инонациональные темы увел бы нас в сторону. Надо заметить, что соблюдение указанных условий дело не простое и удается далеко не всем и не всегда. Если Байрон допустил неточности при изображении России, отклоняясь от действительности в сторону произвольных представлений, то опытная и талантливая русская писательница М. В. Ямщикова (Ал. Алтаев) в своей интересной повести «Ян Гус» (1904) не избежала другой неточности: переноса русской образности в изображаемую ею чешскую среду, хотя предварительно и знакомилась с чешскими литературными источниками, причем весьма тщательно. Изображение рождественской елки в семье Гуса в ее повести явилось перенесением русских бытовых представлений начала ХХ в. в средневековую Чехию.

Итак, мы видим, что возникновение художественных произведений на инонациональную тему, а это одна из форм творческих литературных контактов, тесно связано с проблемой постижения писателем одной литературы специфической образности другой. Однако этим отношение проблемы национального образного мышления к указанной форме литературных связей не исчерпывается. Если прав Достоевский, отметивший одну особенность творчества Пушкина, то не менее прав и Гоголь, указавший на другую,— способность поэта оставаться национальным, описывая «сторонний мир». Этого также не следует забывать. Ведь национальная позиция писателя по отношению к образности зарубежной литературы— это не только избирательность, но и сама специфика понимания, а иногда и непонимания ее. Выяснение факторов, определяющих эту позицию, во многом соприкасается с разработкой сложной проблемы особенностей восприятия литературных явлений в инонациональной среде¹⁸.

Весьма распространенной формой связей является подражание, проявляющееся в творческой практике писателей по-разному. В одном случае — это своеобразные, свободные, во многом оригинальные вариации на тему какого-нибудь одного зарубежного

¹⁷ А. С. Пушкин. Собр. соч., т. VII. М.—Л., 1951, стр. 59.

¹⁸ Соображения по этому поводу см. в нашей заметке «О восприятии смысла литературного явления за рубежами его страны» («Русская литература», 1966, № 1).

писателя, произведения, сопровождавшиеся специальными надписями: «Подражание... такому-то» (их в русской поэзии довольно много, есть они, в частности, у Карамзина, Жуковского, Пушкина, Рылеева), в другом — попытка передать в одном собственном произведении или целом поэтическом цикле весь дух инонациональной поэзии. Последние не привязаны к именам и конкретным произведениям, а к целой литературе.

Стремление донести до чешских читателей содержание и образную самобытность русской народной поэзии мы наблюдаем, например, в творчестве Ф. Л. Челаковского, в его поэтическом цикле «Отзвук русских песен». Знакомство с ним показывает, что, входя в новую литературную сферу, самобытная русская образность либо сохраняла свои основные качества, хотя и передавалась другим языком, либо заменялась национальным образным эквивалентом, либо же вызывала рождение новых образных деталей или образов в чешской поэзии.

Так, русская былинная образная формула «Все бояре отмолчались (или испугались), друг за друга склонились» неоднократно воспроизводится Челаковским в эпической части его цикла без перемен. Почти без изменений вводит чешский поэт в свои стихотворения и такие образные детали-клише, как «каменная стрела», «буйный конь», «ясный сокол» и т. д. А вот в стихотворении «Однокая», созданном по образцу русских лирических песен и в целом хорошо передающем их характер, образ явора привнесен Челаковским из чешского фольклора и выступает в нем как эквивалент русских образов — «березы» или «ивы». Встречаются в «Отзывах русских песен» и такие образные детали, которые по существу принадлежат уже не к русской, а к чешской поэзии, хотя и явно восходят к первой. В напоминающее русские былины стихотворение «Чурила Пленкович» поэт ввел образ разбойной птицы Великаны Великановича, разоряющей русские города и села. О ней сказано:

Куда сядет — гора на горе,
Крылом шевельнет — леса запутят.

Название птицы (имя с отчеством) и ее портретные черты сохраняют связь с русскими былинами, но в то же время являются чешским поэтическим переосмыслинением их образности¹⁹.

В заключение остановимся на таком виде творческих связей, который обычно называют влиянием. Это не совсем верно хотя бы потому, что от дающей стороны, будь то писатель или целая литература, чаще всего мало что зависит. Как правило, активна принимающая сторона, правда, не произвольно, а сообразно с национальным уровнем литературно-общественного развития и обуслов-

¹⁹ Более подробно см. об этом в статье С. В. Никольского «Отзвук русских песен» Ф. Л. Челаковского (в сб. «Из истории связей славянских литератур». М., 1959).

ленными им идейно-художественными потребностями. «Заемствование предполагает встречную среду с мотивами или сюжетами, сходными с теми, которые приносились со стороны»²⁰, — писал когда-то Беселовский.

С одним из случаев «влияния», а лучше сказать творческого освоения инонационального литературного опыта, мы встречаемся у Сватоплука Чеха в его известной поэме «Песни раба». В XV песне этого аллегорического произведения, являющейся вставной новеллой, герой поэмы — молодой раб неожиданно (его надсмотрщик стал жертвой хищника) оказывается на свободе в девственном экзотическом лесу, где он вскоре встречает бежавшую от сластолюбца-господина юную рабыню Займу. Чешскому поэту предстояло описать свободную жизнь двух молодых людей на лоне природы, среди гор, ручьев, густого, перевитого лианами леса, цветущих трав, поющих птиц, пестрых бабочек и т. д. Откуда было все это взять? Хотя экзотическая природа и выполняет в поэме во многом условную роль кулис (жизнь на лоне природы олицетворяет в поэме свободу человека, выступает в ней как контрастное противопоставление рабской жизни), однако, как известно, и фантазия неизбежно уходит своими корнями в действительность. Если в ней нет никакого подобия последней, никакой связи с ней, то читатель ее не воспримет. И вот на помощь автору произведения приходят воспоминания о Кавказе, который он посетил в 1874 г., и изображение этого края Лермонтовым (его поэзию Чех хорошо знал) в поэме «Мцыри». Посмотрим, как трансформировалась лермонтовская образность у Чеха, сопоставив отдельные места называемых произведений чешского и русского поэтов. Связывающие их нити не порвались и в процессе перевода «Песен раба» на русский язык.

У Чеха:

*В тумане позади чуть различал мой взор
вершины снежных неприступных гор.
Они взметали горные снега,
и воздух здесь от них свежее стал,
и лес под ними в дреме затихал.
Зато казались веселей луга,
пестрея и скрываясь в складках горных.
Поток гремел среди утесов горных,
и водопада блещущий кристалл
на снег и радугу дробился бурно,
вплетая ленту в ласковые кудри
тусстой травы. Те травы не тонтал
еще ни разу человек, быть может.*

*Причудливой семьюю островов
казались группы вековых стволов... 21*

²⁰ А. Н. Веселовский, Поэтика, т. II, вып. I. СПб., 1913, стр. 20.

²¹ Здесь и ниже поэма «Песни раба» цитируется по книге: Сватоплук Чех, Избранное, М., 1954.

У Лермонтова:

Ты хочешь знать, что видел я
На воле? Пышные поля.
Холмы, покрытые венцом
Дерев, разросшихся кругом,
Шумящих свежестью толпой,
Как братья в пляске круговой.
Я видел груды темных скал,
Когда поток их разделял...

Я видел горные хребты
Причудливые, как мечты,
Когда в час утренней зари
Курилися, как алтари,
Их выси в небе голубом...

Вдали я видел сквозь туман
В снегах, горящих как алмаз,
Седой, незыблемый Кавказ²².

У Чеха:

Однажды Займа по горе крутой
В наш горный дом несла кувшин с водой,
а я стоял внизу, следил за нею,
облокотясь на легкое копье.
Залюбовался я походкой феи,
стояла кувшин на голове ее.
Кружась, венокстыдливый полевой
ее тугое кудри обвивал.

У Лермонтова:

Держа кувшин над головой,
Грузинка узкою тропой
Сходила к берегу. Порой
Она скользила меж камней,
Смеясь неловкости своей.
И беден был ее наряд;
И шла она легко, назад
Изгибы длинные чадры
Откинув...

Вряд ли здесь нужны какие-либо комментарии. Поэтому мы просто выделили те места, которые позволяют говорить о связи творчества Чеха и Лермонтова. Эту связь, очевидно, чувствовал и переводчик «Песен раба» В. Луговской, так как он сохранил ее признаки, и не только в обра́зности, но и в ритмике. О том, что над Чехом «витали» лермонтовские образы, когда он писал XV песнь, свидетельствуют не только приведенные примеры. Об этом позволяет говорить и другое: лесной хищный зверь у Чеха и барс у Лермонтова; свисающие гроздья винограда в лесу, сук сухого дерева как оружие — у обоих поэтов и др. Любопытно, что даже такие маленькие образные детали Лермонтова, как, например, сравне-

²² Поэма цитируется по книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, т. 2. М.—Л., 1948.

ние покрывающей холмы и горы буйной растительности с «венцом» (věnec), изображение цлюща или выюнка (svlačec) не прошли мимо внимания Чеха и были по-своему использованы им. Но главное, конечно, не в деталях, а в том общем колорите изображения природы у Чеха, которая, выполняя свою не имеющую ничего общего с поэмой «Мцыри» функцию в произведении чешского поэта, тем не менее связана с нею. И установить эту связь без сопоставления образности двух национальных произведений было бы нельзя. О родстве произведений русского и чешского поэтов позволяет говорить и еще одна образная общность — изображение человека, вырвавшегося на свободу и затем потерявшего ее. Конечно, эта общность касается не внутреннего содержания образов, а лишь их общей внешней схемы.

Интересно, что структурные элементы образа Мцыри, как можно полагать, нашли национальное перевоплощение еще в одном произведении Чеха. Мы имеем в виду его поэму «Вацлав из Михаловиц». Казалось бы, что общего может быть между поэмой, повествующей о событиях, относящихся к побелогорскому периоду истории Чехии, и страстным, прославляющим свободу лирическим монологом, одним из импульсов для которого послужил перевод «Шильонского узника», сделанный Жуковским. А между тем и там и здесь говорится о детях, насилии воспитанных в вере, которая была чужда их отцам; они тяготятся этим, ищут пути к свободе и погибают. Даже если эта общность не только контактная, но и типологическая, то недооценивать при этом значение знакомства Чеха с «Мцыри», очевидно, было все же ошибкой.

Мы говорим обо всем этом лишь затем, чтобы показать, какими необычными, причудливыми и сложными могут быть литературные контакты в сфере национальной образности. Образы молодого раба из «Песен раба» и Вацлава из Михаловиц в одноименной поэме Чеха безусловно вполне самостоятельны, оригинальны и национальны. Но если бы мы захотели понять, как они создавались, то сделали бы это лишь отчасти, не приняв во внимание все, о чем сказано выше. Надо заметить, что в случае с Чехом мы имеем дело не с обычным реминисцентным переосмыслением русской образности чешским поэтом. Ведь Лермонтов изобразил в «Мцыри», пусть романтически, не русскую жизнь, русской была только его национальная художественная позиция.

Приведенные примеры показывают, насколько прав был Бестужев-Марлинский, писавший в начале XIX в. о том, что чужое высокое понятие порождает в душе поэта истинного неведомые ему дотоле понятия. «Так, по словам астрономов,— замечал он,— из обломков спибающихся комет образуются иные прекраснейшие миры»²³. Позже та же по существу мысль нашла отражение

²³ А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений. Л., 1948, стр. 181.

и у Веселовского в его рассуждениях о «столкновении народно-культурных сфер». «... Наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов»²⁴, — писал он по поводу проникновения в Россию восточной сказки. Как можно было заметить, не смущила и Чеха замена «откинутой» чадры на украшение из цветов. Но, безусловно, был прав и Толстой, считавший, что «поэзия от поэзии не может заражать людей» (волновать их, трогать чувства), что такое «заражение получается только тогда, когда автор сам, по-своему испытал какое-либо чувство и передает его»²⁵. Пример с Чехом убеждает и в этом.

Непосредственную реминисцентную трансформацию русской образности мы можем наблюдать у словацкого прозаика Яна Калинчака в его повести «Святой дух». В ней легко прослеживаются не только общие с «Тарасом Бульбой» образные конструкции, но и прямые образные параллели (Тарас Бульба — старый земян Вацлав, жена Тараса — жена Вацлава, Остап и Андрей — Станислав, сын Вацлава), что не лишает произведение ни оригинальности, ни национального характера. В то же время существующая между «Святым духом» и «Тарасом Бульбой» общность очень хорошо иллюстрирует, как обогащается в процессе связей национальная образность одной литературы, творчески осваивающей опыт другой.

Мы привели лишь некоторые примеры из истории чешско-русских и словацко-русских литературных связей, дающие представление о том, сколь необходимо знание национальной образности взаимодействующих литератур для глубокого и всестороннего освещения их связей, особенно при раскрытии оригинального творческого осмыслиния и претворения инонациональной образности. Примеров могло бы быть значительно больше и самых разнообразных. Думается, однако, что целесообразность рассмотрения вопросов национальной образности в их отношении ко всему многообразию литературных связей уже очевидна и без них. Такое рассмотрение позволит взглянуть на предмет исследования с новой позиции, поможет создать более совершенную методику, необходимую для выявления закономерностей, характера, роли и значения международных связей в мировом литературном развитии. Конечно, это только один из ряда аспектов изучения литературных связей, но он представляется нам важным, и это побудило нас привлечь к нему внимание.

Может возникнуть вопрос, как практически обнаруживать сами факты соприкосновения образности разных литератур? Отчасти ответ на него содержится в данной работе, но лишь отчасти. В целом же он заслуживает специального рассмотрения, и не столько для выработки отдельных рекомендаций, сколько для дальнейшего поиска общих научно-методических принципов исследования.

²⁴ А. Н. Веселовский. Поэтика, т. 2, вып. 1. СПб., 1913, стр. 7.

²⁵ Л. Н. Толстой. О литературе. М., 1955, стр. 404.

А. С. Бушмин

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
КАК ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ**
(на материале восточнославянских литератур)

Историческая преемственность — объективная закономерность культурного и, в частности, литературно-художественного развития общества. Правильное научное освещение этой закономерности является необходимым условием для успешного сознательного воздействия на процесс художественного творчества. Важность проблемы литературной преемственности, или — в более употребительной ныне формулировке — проблемы традиций и новаторства, объясняется тот факт, что она привлекает к себе большое внимание писателей, критиков, литературоведов.

Проблема наследования прогрессивных и преодоления устаревших традиций остается всегда актуальной. Для понимания процесса развития литературы важно знать не только то, что она берет от веков минувших, но и от какого наследства она отказывается, с чем и почему она в этом наследстве враждует. Без освоения жизнеспособных и без преодоления обветшалых традиций и замены их новыми, диктуемыми требованиями современности, немыслимо само понятие о новом историческом этапе, о поступательном движении, прогрессе. Реальное значение унаследованного опыта определяется степенью его соответствия тому, что рождается в литературе под влиянием новых общественных условий. Поэтому в подлинном искусстве и в строгой науке об искусстве не остается места ни для ультралевого радикализма, отвергающего культурные традиции, ни для упрямого традиционализма, который принимает и ценит настоящее только в меру его сходства с прошлым и негодует на все, что в творчестве современников является их заслугой, что принадлежит инициативе их времени и их общества. Изменение — не всегда развитие, прогресс, не всякое новое лучше старого. Но, с другой стороны, даже лучшее из старого никогда не в состоянии удовлетворить меняющихся и растущих запросов духовного развития. В отношении к прошлому равно непригодны и нигилистическая формула «только разрыв, вражда», провозглашавшаяся, например, русскими футуристами, пролеткультовцами и сторонниками аналогичных взглядов в других литературах,

и эпигонская формула «только приятие, согласие», которой придерживаются противники всего нового. Псевдонаиворство одних и консерватизм других в конечном счете оказываются безнадежным спором с историей: она идет своим чередом, отбрасывая претензии отдельных личностей и групп, пытающихся остановить действие объективного закона исторической преемственности. Действительно плодотворное отношение литературы к прежним художественным традициям включает — в зависимости от характера и достоинства их — согласие и борьбу, сохранение и отрицание, критический отбор и творческое развитие всего ценного с точки зрения эстетических запросов своего времени. Следовательно, и наука о литературе, учитывая разные — и прогрессивные, и консервативные — возможности наследия, не может ограничиваться рассмотрением только одной — позитивной или негативной — стороны освоения предшествующего опыта. Задача состоит в том, чтобы изучать роль традиций, не забывая и их отрицательных последствий.

Общие теоретические и методологические предпосылки исследования проблемы наследования остаются принципиально одинаковыми как для славянских, так и неславянских литератур. Региональная славянская специфика литературной преемственности заключается не в наличии особой, а лишь в своеобразном преломлении общей закономерности, в конкретно-исторических формах ее проявления.

Исторически сложившаяся многосторонняя близость славянских народов, усиленная и обогащенная их дружественным социалистическим сотрудничеством в наше время, стимулирует процесс преемственного развития их литератур, создает благоприятные условия для плодотворных контактов и взаимодействий в области художественной и научной мысли. Этим определяется специфика, особая актуальность и место данной проблемы в современных славистических исследованиях.

Появляется все больше работ, посвященных сравнительному изучению славянских литератур, закономерностей их исторического развития, их преемственных связей и взаимных влияний. Нарастает интерес к методологии и методике исследования этих проблем¹. Оживленный обмен мнениями они вызвали на предыдущих — Четвертом и Пятом — Международных съездах славистов². Участники съездов отмечали, что в изучении преемственных связей литератур несомненные достижения соседствуют с нерешенными или весьма разноречиво трактуемыми вопросами, с некоторыми привычными недочетами и погрешностями. Во многих рабо-

¹ См.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии». М., Изд-во АН СССР, 1961.

² См.: «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1962; «Славянска филология. Материалы от V Международен конгрес на славистите», т. VIII. София, Изд-во на БАН, 1966.

так методика исследования не вполне соответствует реальной сложности явлений и современной теории вопроса, а последняя, в свою очередь, нуждается в пересмотре. На это, в частности, обратил внимание участников Пятого съезда славистов Ф. Вольман в своем докладе о сравнительно-историческом изучении славянских литературу. Поэтому мы считаем не бесполезным в настоящем докладе, носящем характер критических заметок, коснуться теневых сторон в работах, освещдающих проблему литературной преемственности, и высказать некоторые соображения о дальнейшем совершенствовании научной методики в этой области литературоведения.

1

В характеристике условий, стимулирующих взаимодействие национальных литератур, их интерес друг к другу, внимание обычно фиксируется на признаках близости, сходства, похожести. Не следовало бы, однако, слишком настаивать на этом. У похожих на тебя едва ли есть большой смысл учиться. Более интересно, более полезно (хотя, конечно, и более трудно) учиться у тех, кто превосходит тебя или отличается от тебя. От сложения сходных элементов не возникает нового качества. Непохожесть, различие элементов взаимодействия — непременное условие творческой преемственности.

Г. В. Плеханов утверждал, что «влияние литературы одной страны на литературу другой» прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран³ и что условием взаимного влияния является «сходство общественного быта»³. Это положение, сформулированное как закон, определяет лишь общие условия, облегчающие возможность влияния, но оно не может объяснить его результата, который определяется не сходством, а именно различием литератур, испытывающих взаимное влияние.

В художественном творчестве то, что постигается с большим трудом, очень часто оказывается и более плодотворным. Так, например, языковое сходство, являющееся важным элементом сходства общественного быта, несомненно, облегчает влияние одной литературы на другую. Труднее осваиваются взаимные влияния в литературах, не имеющих языкового сходства. Но само преодоление трудностей языкового барьера имеет свои положительные следствия, невозможные при встречах литератур одноязычных или родственных по языку, сказывается на развитии литературного языка, повышает его возможности, обогащает его изобразительный арсенал. В подтверждение этого можно было бы привести достаточно убедительные факты из истории освоения опыта французской литературы русскими писателями XVIII — начала XIX в.

³ Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в пяти томах, т. I. М., 1956, стр. 658.

Ищут в другой литературе и берут из неё прежде всего то, чём нет у себя. Берут чужое, но такое чужое, которое не противоречит собственным потребностям и возможностям, которое, следовательно, может стать своим. «...Каждый народ заимствует у другого особенно то, что чуждо его собственной национальности, отдавая в обмен другим то, что составляет исключительную собственность его исторической жизни и что чуждо исторической жизни других»⁴.

Смысл преемственности, взаимосвязей, духовного взаимообмена заключается не в накоплении однородных предметов, а в стремлении к богатству и разнообразию, к единению творческих достижений, к созданию нового, органически включающего лучшее из того, что уже ранее создано.

Черты сходства, близости, общности, проявляющиеся в языке и национальных особенностях народов славянских стран, в их исторических судьбах, а в наше время и в социальных, политических, идеологических формах общественной жизни,— все это важная предпосылка связей, взаимообмена, контактов, встреч и взаимопомощи. Но на почве этого многостороннего общения возможен, необходим и мыслим обмен разными ценностями. В сходном можно следовать только более развитому. И в литературе не помехой, а стимулом может служить лишь такое сходство, которое является «непохожим сходством», например, сходством на разных уровнях развития. В этом случае одна литература стремится достичь уровня другой.

Чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в общий литературный процесс, тем большее значение приобретал для нее опыт других, более развитых национальных литератур. Благодаря усвоению этого опыта младшая, или задержавшаяся в своем росте литература становится на путь ускоренного развития. В таком положении находилась, например, русская литература в XVIII и начале XIX в. по отношению к западноевропейским литературам, а украинская и белорусская литературы в XIX в. по отношению к русской.

Неравномерность литературного развития, вызванная всей совокупностью исторических условий, выдвинула русскую литературу на первое место и сделала ее наиболее влиятельной для близких ей по языку и историческим судьбам литератур украинского и белорусского народов.

Влияние более развитой литературы на менее развитую — это наиболее очевидная закономерность в преемственном, поступательном художественном развитии человечества. Но неравномерностью развития не исчерпываются условия межнациональной преемственности литератур. Если бы дело заключалось только в этом, то мыслимо было бы только одностороннее влияние, были бы невозможны

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 45.

или необъяснимы постоянно наблюдающиеся факты взаимосвязей и взаимодействия более развитых литератур с менее развитыми. Принцип сообщающихся сосудов здесь мало что объясняет, так как речь идет не о количественных, а о качественных понятиях.

Различия между национальными литературами выражаются не только в том, что одна из них оказывается богаче другой, опережает другую. Даже литература вообще более богатая талантами и достижениями при общем опережении может в определенные конкретные периоды или в каких-то отношениях уступать другой. Каждая национальность имеет свои особые сильные черты, стороны, свои достоинства, которыми она обогащает общечеловеческий мир. Это своеобразие каждой из национальных литератур и своеобразие каждого этапа в историческом развитии литературы открывает возможности для многосторонних и сложных связей и взаимодействий во времени и пространстве. «Национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они непохожи одна на другую»; своеобразие одних «стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей»⁵.

Русская литература XIX в., взятая в целом, опережала украинскую и содействовала ее становлению⁶. Революционные и демократические традиции русской литературы, в частности, ярко сказались в поэзии Шевченко. Но украинской литературе была изначально присуща особая черта — ее глубинная связь с богатой народной поэзией. Эта особенность достигла совершенства в поэзии Шевченко. И он, как поэт истинно народный, народный в многостороннем и высочайшем смысле, стал своего рода образцом и для русской, и для других славянских литератур⁷. В этом отношении ни один из славянских поэтов его не превзошел. Обозначившийся в русском Кольцове тип поэта, рожденного народной стихией, получил в украинце Шевченко свое высшее осуществление. И потому поэзия Шевченко сразу же вошла — и непосредственно, и благодаря ее проникновенному истолкованию Добролюбовым и Чернышевским — новым животворным элементом в историю русской литературы, стала действенным фактором ее дальнейшего развития.

В прошлом из литератур восточных славян в самых неблагоприятных условиях находилась литература белорусского народа, остававшегося в течение веков в иноземной зависимости. Формирование

⁵ Б. Г. Р е и з о в . Сравнительное изучение литературы.— В сб.: «Вопросы методологии литературоведения». М.— Л., Изд-во «Наука», 1966, стр. 183.

⁶ См.: Д. В. Ч а л ы й. Становление реализма в украинской литературе. Киев, Изд-во АН УССР, 1958; Н. Е. К р у т и к о в а. Русский реализм и становление украинской реалистической прозы. Киев, Изд-во АН УССР, 1963.

⁷ См.: О. І. Б і л е ць к и й. Українська література серед інших слов'янських літератур. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958; Е. П. К и р и л л ь к а. Шевченко і слов'янські народи. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958; Ф. Я. П р и й м а. Шевченко и русская литература XIX века. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1961.

самостоятельной национальной литературы в Белоруссии отодвинулось к концу XIX в. В короткий период своего запоздалого, но ускоренного развития белорусская литература, испытывая благотворное воздействие развитых сопредельных литератур — русской, украинской, польской, — достигла выдающихся успехов⁸. За годы Советской власти она сделалась одной из крупнейших национальных литератур Советского Союза, выдвинула таких своих народных поэтов (Янко Купала, Якуб Колас), которые заняли место в первом ряду имен многоязычной советской поэзии, стала не только литературой, воспринимающей опыт других литератур, а и вносящей свой вклад в общее развитие социалистического реализма⁹.

Если в каждой национальной литературе, независимо от степени ее развития, могут быть особенности, сохраняющие за собою значение непреходящего достоинства, то такого же рода особенности свойственны и литературе на минувших этапах ее исторического развития. Этим и объясняется тот факт, что, наряду с последовательной, поступательной преемственностью, нередко наблюдается, так сказать, ретроспективная, «возвратная» преемственность, обращение современных художников через голову ближайших поколений непосредственно к традициям отдаленных эпох.

Разумеется, вся унаследованная нами художественная культура сохраняет то или иное значение для современности, существует в духовной жизни общества. Даже те произведения прошлых эпох, которые оказываются эстетически превзойденными, и они, эти «памятники старины», все еще служат нашим познавательно-историческим интересам. Но отношение к наследию имеет и свой особый аспект, связанный с вопросом использования далеких традиций непосредственно для современного художественного творчества. Каково их значение по сравнению с традициями, восходящими к близкому наследию?

В своем закономерном поступательном движении литература ассимилирует весь предшествующий опыт. Реалистическое искусство прошлого и нашего века восприняло достижения творческой мысли прошлых эпох. И естественно, что современное общество, решая свои эстетические и художественно-практические задачи, опирается прежде всего на то ближайшее наследие, в котором уже синтезированы результаты более ранних стадий развития.

⁸ См.: М. Г. Ларченко. Становление и развитие реализма в белорусской литературе XIX века. Автореферат докторской дисс. М., 1955; В. В. Барысенка, В. У. Ивашин. Роля русской классической литературы в развитии реализма белорусской литературы пачатку XX ст. Минск, Выд-ва АН БССР, 1963.

⁹ К сожалению, следует признать, что если влияние русской литературы на украинскую и белорусскую изучено и изучается обстоятельно, то обратное воздействие этих славянских литератур на русскую изучено очень слабо. Это является как раз одной из тех нерешенных задач, которыми должны заняться в первую очередь именно русские литературоведы.

Однако необходимость в том, чтобы «возвращаться» непосредственно и к более отдаленным традициям, не отменяется. Вытекает это из недоверия к работе, осуществленной закономерным историческим ходом развития человечества, а напротив, диктуется именно взросшими в процессе этого развития возможностями и потребностями познания прошлого в интересах настоящего и будущего. Как писал А. И. Герцен, «время от времени полезно заглядывать в эти архивы мимо решенных дел: последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нем новую сторону, всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт вновь пройденного пути. Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего; глядя назад — шагаем вперед; наконец, и для того полезно перетрясти ветошь, чтобы узнать, сколько ее истлело и сколько осталось на костях»¹⁰.

Понимая преемственность литературного развития как синтез, мы, следовательно, не можем считать его исчерпанным, раз навсегда завершенным даже по отношению к наследию, пришедшему к нам от самых отдаленных эпох. Далекое по времени может быть актуальнее близкого. Великие художественные творения минувших эпох подобны посевам многолетних растений — каждое поколение собирает свою жатву.

Но время властно и над традициями. Одни из них, сыграв свою роль в свое время и в своем месте, отмирают безвозвратно, другие, временно утрачивая свое былое значение, возрождаются вновь при определенных условиях, третьи сохраняют свою непреходящую ценность и постоянно участвуют в общечеловеческом развитии.

Духовные ценности испытываются временем. Большое видится на расстоянии. Взгляд с высоты позднего времени открывает в отдаленных традициях новые ценности и возможности их вхождения в жизнь изменяющегося мира, и новые встречи с ними могут давать новый творческий результат¹¹.

Однако возрождение творческого интереса к далекой литературной традиции и его преобладание над интересом к традиции близкой остается все-таки особым специфическим явлением в современном искусстве.

Значение, например, древнерусской литературы как национального культурного достояния не исчезает и не может исчезнуть, но непосредственное влияние древнерусских литературных традиций на новую и живущую русскую литературу — это величина исто-

¹⁰ А. И. Г е р ц е н . Собр. соч. в тридцати томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 24.

¹¹ См. об этом: А. И. Б е л е ц к и й . Русская литература и античность.— В сб.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 174—179; Д. С. Л и х а ч е в . Поэтика древнерусской литературы. Л., Изд-во «Наука», 1967, стр. 312—370.

рически убывающая. Обращение, например, Льва Толстого или Лескова к жанру «жития» находит свое объяснение в некоторых идейно-нравственных замыслах этих писателей и является не более как фактом их личной писательской биографии, а не свидетельством жизненности житийного жанра в русской литературе XIX в. К древнерусским литературным традициям испытывали влечение некоторые представители ранней советской «орнаментальной» прозы. К этим же традициям склоняло советского поэта Н. Асеева его языковое экспериментаторство. Точно так же непосредственное обращение к традициям классицизма или сентиментализма в наше время может быть обусловлено только индивидуальной творческой биографией того или иного писателя или группы писателей. «Возвраты» к прошлому, непосредственно к традициям минувших литературных направлений мыслимы в наши дни лишь как следствие особых, не общих, а частных причин. Только вот с отношением к романтизму дело, очевидно, обстоит иначе. И это понятно.

Реализм и романтизм в искусстве нового времени — это действительно два великих направления в мировом художественном развитии, по отношению к которым все другие направления представляются более частными, временными, локальными. На пути совместного исторического развития романтизм и реализм переживали и периоды расхождения, столкновения, но все чаще приходили в тесное сближение, взаимодействие. Реализм выражал исторически побеждающую тенденцию и, став в XIX столетии самым прогрессивным, господствующим направлением, ассимилировал лучшие достижения романтического искусства. С этого времени романтизм, понимаемый в смысле особого эстетического мировоззрения, в качестве целого направления, становится по отношению к реализму в такое же положение, как минувшая стадия исторического развития к последующей.

Но и вплоть до наших дней романтизм живет (конечно, уже не в прошлом своем значении) в искусстве вообще, в том числе в искусстве, связанном с социалистическим движением. В последнем случае он проявляется себя то более или менее самостоятельно, обособляясь в романтическое течение, то в виде романтической художественной тональности внутри самого социалистического реализма, который, как это стало почти общепризнанным, органически включает в себя элемент романтики.

Если вообще в мировой литературе борьба между романтизмом и реализмом не исключала их преемственной связи, то в славянских странах связь эта проявлялась более заметно. Романтизм в славянских литературах, при всем своеобразии каждой из них, имел некоторые общие черты. Как более позднее проявление европейского романтизма, он самим временем и тесными отношениями с идеями и настроениями антифеодальной и национально-освободительной борьбы был уже в пору своего возникновения ближе постав-

лен к реализму, чем романтизм английский и французский ¹². «Примечательным является тот факт, — справедливо заметил М. Б. Храпченко, — что основоположники новой русской, украинской, польской литературы — Пушкин, Шевченко, Мицкевич — были одновременно и романтиками и реалистами. Переход этих корифеев литературы от романтизма к реализму открывает как различие между этими литературными течениями, так и определенную историческую их преемственность ¹³.

Характерная вообще для романтизма славянских стран близость к реализму, может быть, наиболее ярко проявилась в русской литературе и в известной мере предопределила здесь как своеобразие перехода к реализму, так и некоторые существенные особенности последнего.

Переход от романтизма к классическому реализму совершился, так сказать, по укороченной дистанции и, несмотря на быстроту ее прохождения, был не столько этапом борьбы, «разрыва», «ломки», «преодоления», сколько эволюцией, перерастанием одного в другое, процессом преемственного поглощения предшествующего последующим.

Лучшие достижения прогрессивного русского романтизма представлены в раннем творчестве Пушкина и Гоголя, а также в творчестве Лермонтова, не порывавшего вообще с романтизмом. Но в их же творчестве наиболее сильные, жизнеспособные элементы романтизма трансформировались в реализм. Так была основана в русской литературе традиция высокого, идейного реализма, обогащенного приобретениями на кратковременной романтической стадии развития.

Примечательным в истории русской литературы является тот факт, что после Лермонтова и Гоголя, после борьбы Белинского с эпигонами романтизма проблема романтизма как самостоятельная проблема эстетики, критики, художественного творчества почти сходит со сцены до конца XIX в. Отсутствие непосредственной, явно выраженной заинтересованности русских классиков в романтических традициях объясняется не недооценкой, не простым забвением их, а именно «присутствием» в русской литературе того синтеза романтических и реалистических начал, который был осуществлен и утвержден творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя и эстетикой Белинского.

В ряде стран по тем или иным причинам романтическое направление в течение длительного времени развивалось параллельно реализму, сосуществовало с ним. Так, например, обстояло дело во Франции, где прогрессивный романтизм служил как

¹² См.: С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., Изд-во АН СССР, 1958.

¹³ «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 40.

бы противовесом рано проявившимся натуралистическим тенденциям.

В противоположность этому русская литература после Гоголя и украинская литература после Шевченко развивались под знаменем и господствующим влиянием реалистической эстетики. В России, отмечал в свое время И. С. Тургенев, «очень ценят реализм»¹⁴.

Реализм Герцена и Тургенева, Достоевского и Толстого, Некрасова и Салтыкова-Щедрина был окрылен высокой идейностью, отменявшей необходимость романтической параллели, «прибавки» или повторного, возвратного обращения к традициям романтизма. По определению Ивана Франко, в произведениях Тургенева «смелые, реалистические образы идут рядом с романтическими и идеальными»¹⁵. Эта характеристика в известной мере применима и к другим классикам русского реализма.

Поэтому, между прочим, передовые французские романтики Жорж Санд и Гюго пользовались большим признанием среди демократической русской интеллигенции, и произведения их не воспринимались как противоположность высокому, идейному реализму. Поэтому же и авторитет Золя, завоевавшего в России широкую популярность уже первыми своими романами, резко понизился, как только он, Золя, выступил на страницах «Вестника Европы» с теорией натуралистического, «экспериментального» романа.

На переходе к нашему веку, в годы общественного подъема, вызванного приближением первой русской революции, в русской литературе возродились романтические мотивы. Однако и там, где эти мотивы проявились более ярко (Короленко, ранний Горький), они лишь сосуществовали с реализмом, который оставался преобладающей чертой творчества писателей.

Шумно заявившие о себе в русской литературе конца XIX — начала XX в. модернистские течения (символизм, футуризм) не были в состоянии нарушить непрерывность реалистической традиции. В это время заканчивалась деятельность Толстого и Чехова и начинала развертываться деятельность Бунина, Куприна, Серебрякова, Горького и других группировавшихся вокруг него реалистов.

Модернизм не нашел в России широкого признания и не составил особого литературного этапа именно потому, что ему противостояла большая литература, для которой были характерны сильная реалистическая «закваска», непрерывность реалистической традиции, органическая связь с освободительным движением и передовой общественной мыслью.

¹⁴ И. С. Тургенев. Письма, т. XII, книга первая. М.—Л., изд-во «Наука», 1966, стр. 244.

¹⁵ Цит. по книге: М. Пархоменко. Иван Франко и русская литература. М., Гослитиздат, 1950, стр. 163.

В этих условиях и сами русские модернистские течения отличались меньшей изолированностью от общественной жизни, чем на Западе; под воздействием революционных событий и реалистического искусства они быстро пришли к своему концу, а крупнейшие поэты, придававшие им вес и значение (Блок, Брюсов, Маяковский), окончательно порвали с ними.

Советская литература возникла, развивалась и развивается в течение полувека, отправляясь от глубинных основ классического реализма, с его традициями преемственно связанных ее лучшие достижения. Что рецепция форм классического реализма не сводится к повторению и подражанию, что здесь нет и не может быть прямолинейной последовательности,— это само собою разумеется.

Процесс творческого освоения предшествующего художественного опыта, заключающего в себе разные — положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные — возможности и тенденции, подчиняется закону единства и борьбы противоположностей, предполагает пересмотр и отбор, наследование и новаторство, связь и разрыв, приятие и отрицание.

Тут мы подходим к современным спорам о месте модернизма в развитии литературы, о роли модернизма и его отдельных представителей в судьбах национальных и, в частности, славянских литератур. Совершенно очевидно, что вопросы эти решаются по-разному для разных славянских стран. Но, думается, возможна и здесь выработка некоторых общих принципиальных положений. Высажем некоторые соображения, которые подсказываются марксистской методологией и опытом развития русской, украинской и белорусской литератур социалистического реализма.

Современная марксистская эстетическая мысль развивает единственно верный и плодотворный взгляд на социалистический реализм как на искусство неограниченного многообразия художественных форм и максимального разнообразия индивидуальных стилей, избираемых в согласии с конкретными темами и замыслами художника, его желаниями, вкусами и навыками. Отсюда следует, что методу социалистического реализма соответствует широкое понимание литературной преемственности. Его отношение к литературному наследию не исключает использования достижений нереалистических течений, достижений, творчески преобразующихся в реализме и выступающих в нем в новой, реалистической функции.

Литературные достоинства произведения не стоят в фатальной зависимости от его идеиного содержания. Можно принимать одно, отвергая другое, особенно когда речь идет об отдельных элементах художественной формы, более или менее нейтральных к целому. Можно находить интересным и поучительным мастерство писателя, стиль его произведения, не разделяя идей и общего

замысла образца. Одним словом, поэтическому искусству можно учиться и у противников.

По нашему убеждению, этим, однако, вовсе не отменяется вопрос о сравнительной ценности тех или иных художественных традиций, вопрос, который ныне некоторыми не признается существенным или же решается в пользу модернизма.

Социалистический реализм наследует все лучшие традиции классического реализма и прогрессивного романтизма, он утверждает неограниченную свободу творчества форм, но не вообще всяких форм без разбора, а именно тех, которые диктуются его предназначением правдиво, объективно, реалистически показать жизнь во всем многообразии ее проявлений.

Метод социалистического реализма, следовательно, не относится безразлично к тем формам, в которых он реализует себя в художественном произведении. Социалистический реализм потому и называется реализмом, что ему присущи именно реалистические формы, творчески воспринявшие в себя также и лучшие достижения романтизма. Характеризуя метод социалистического реализма в его отношении к художественным формам и средствам, мы можем сказать, что ничего *реалистическое* ему не чуждо. Подчеркнутое определение принципиально важно. Когда оно забывается, то понятие о широте как признаке реалистического творческого метода уступает место «вседности» и превращается из руководящего в дезорганизующее начало. Закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение именно в реализме, и на этом основана огромная познавательно-эстетическая сила реалистического искусства, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области художественной формы.

Буржуазный модернизм, враждующий с прогрессивными общественными идеалами и объективным художественным познанием жизни, объявляет реализм в искусстве устаревшим, бесплодным, призывает к разрыву с ним. Волюнтаристски трактуя отношение художника к действительности, модернисты ставят акцент на разрушении, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира при помощи тех или иных условных приемов, субъективных символов, «мифотворчества». Этот произвол получает свое обоснование в субъективно-идеалистическом, иррационалистическом представлении о внутреннем мире человека и об окружающем его внешнем мире как о непознаваемом хаосе, который может быть «оформлен» в искусстве любыми способами, подсказанными личной прихотью художника.

Модернистское псевдоноваторство, шумно рекламируемое как «современный стиль», приижает искусство, широко открывает двери не только для людей с надломленной психикой и ущербным сознанием, но и для тех, кто лишен каких-либо убеждений и дарования, — для дельцов, искателей наживы и скандальной славы.

Но модернизм — это не только пассивное выражение деградации, упадка искусства в буржуазном обществе. Это и агрессивная попытка повлиять на сознание и чувства широких масс, отравить их разум ядом антигуманизма и индивидуализма, отвратить их от участия в общественной жизни, от борьбы за лучшие идеалы.

Модернизм, взятый в его основной идейно-эстетической сущности, было бы более правильно именовать декадентством, как это и делалось в начале нашего века. С заменой наименования произошло, очевидно, и расширение круга явлений, охватываемых позитивным — по прямому своему смыслу — понятием модернизма, присоединение к основному декадентскому элементу еще и таких элементов, которые непосредственно не совпадают с последним. И поэтому явления, обозначаемые ныне сложным и противоречивым понятием модернизма, требуют, конечно, дифференцированного подхода.

Нет абсолютно чистых форм. Все связано переходами, все имеет свои градации. В каких-то пограничных пунктах возможны сближения между реализмом и модернизмом. Применительно к некоторым писателям отнесение их к реализму, романтизму или модернизму оказывается условным, приблизительным, субъективным. И здесь, как и во всяком деле, чтобы не заблудиться в частностях, не следует терять из виду ведущих тенденций целого. Плохо, когда за деревьями не видят леса, но не лучше, когда в лесу не различают деревьев. Одно познается в связи с другим. Принципиально отрицательное отношение к модернизму как эстетическому направлению не исключает иного отношения к частным его проявлениям и к творчеству отдельных модернистов.

Модернизм в разное время и в разных странах осложнялся такими особенностями, которые в той или иной степени видоизменяли его место и роль в истории литературы. С другой стороны, отдельные представители творческой интеллигенции, причастной к модернизму, бывают связаны с ним в разной степени и в разных отнотениях: кратковременно или длительно, менее или более тесно, в плане только художественных (формальных) или и социальных (идеологических) интересов. Известно, например, что некоторые представители модернизма находятся в оппозиции к буржуазному миру, тяготеют к демократии. В меру своего участия в прогрессивном движении человечества они заслуживают уважения и признания. Вообще непозволительно оценку целых литературных направлений — будь то модернизм или реализм, или что-либо другое — механически, прямолинейно переносить на их отдельных представителей. Скажем определеннее: значение талантливейших из модернистов в искусстве выше значения незадачливых реалистов. Все это так. Но это свидетельствует лишь о неполноте власти модернизма над ними, о *их* индивидуальных, а не о его общих заслугах. И если судить о модернизме не по тем или иным частным, персональным исключениям, а по его родо-

вым, дёка́дентским чертам (а именно о них идет речь в данном случае), то он как целое, как идеино-творческое направление противостоит прогрессивному развитию художественного творчества.

Что же касается возможности «использования» реалистами некоторых художественных достижений модернизма, то случаи такого рода, если имеется в виду какой-либо технологический аспект творчества, конечно, не исключены. Это понятно в связи с той неоднородностью модернизма, о которой только что было сказано. Но именно как частные случаи они требуют особого разговора и относятся к области собственно истории поэтики и индивидуальной биографии писателя.

Да, тот или иной писатель может извлечь известный положительный результат из временного общения с модернизмом. Но это уже дело только индивидуальной творческой биографии. Во всех областях деятельности судьбы человеческие бесконечно многообразны. Остается место и для положительных следствий из отрицательных причин. В таком противоречивом соотношении находились, например, свирепая царская цензура и творчество Салтыкова-Щедрина. Цензурный гнет побуждал сатирика к постоянной борьбе с ним художественными средствами «эзопова» языка, к неустанному изобретательству в области формы и стиля, и в этом борении достигнуты были непреходящие ценности, художественное значение которых выходит за пределы собственно «эзопова» стиля. Эта победа — результат борьбы, а не приятия, плод вражды, а не согласия.

И не исключено, конечно, хотя и нуждается еще в веских доказательствах, что крупнейшие русские поэты XX в. Блок и Маяковский, пройдя через стадию модернизма, сделали для поэзии какие-то художественные приобретения. Слабых модернизм растлевал и подминал, сильные искали и находили выход на просторы прогрессивного, идейного творчества. Блок и Маяковский уже в период своего сближения с модернистскими течениями выделялись гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир. Этот выход Блока и Маяковского из плена модернизма является красноречивым доказательством той истины, что великое творчество, если оно даже и сближается временно, то все же не уживается с модернизмом, что сулимы последним блага являются сомнительными.

Во всяком случае, частные положительные факты и следствия должны быть соответственно и трактованы как частные случаи и не могут служить основанием для выводов, претендующих на широкое — теоретическое, методологическое — значение. Суждения о сочетании реализма и модернизма, о плодотворности «модернистской» стадии в формировании реалистов нашего времени, об обогащении реализма модернизмом или указания на необходимость ассимилирования реализмом всех форм, «в том числе и модернистских», вступают в прямой конфликт с научной мето-

дологией и выражают, по меньшей мере, неверие в творческие силы реализма и предрассудок, восходящий к модернизму, об инициативе последнего в развитии художественных форм и изобразительных средств.

Поборники идеи преемственности реализма с модернизмом склонны приписывать последнему такие заслуги, которых он вовсе не имеет, и усматривать зависимость реалистов от модернизма там, где ее вовсе нет. Довольно распространенным является, например, мнение, что реализм обогатился от модернизма «условными формами». Но эти формы, как свидетельствует история, принадлежат искусству вообще, некоторые из них — символ, гипербола, гротеск — присущи ему изначально. В каждом из направлений и видов искусства условные формы приобретали свой характер, свои функции, свое значение, свое место в общей системе изобразительных и выразительных средств. Формалистическое искусство гипертрофировало эти формы, сделало их орудием не познания, а искажения жизни.

Представители эстетической мысли, связывающие проблему художественного новаторства прежде всего с модернизмом, считая возможности реализического изображения жизни уже исчерпанными, исходят из довольно странной для нашего времени философской предпосылки о неизменности и «исчерпаемости» форм жизни. Но жизнь не стоит на месте, не остается всегда себе равной, и эта непрерывность и бесконечность «творчества» самой жизни — неиссякаемый источник бесконечного, растущего многообразия художественных форм в реалистическом познании природы, общества и человека. Нелепо говорить об исчерпаемости реализических форм творчества. Могут устаревать отдельные приемы, жанры, художественная стилистика, творческие концепции, но не принцип реализичности формы. Художественный реализм — в диалектике своего сложного исторического проявления — аналог действительности, и, понимаемый так, он обладает возможностью бесконечного развития, совершенствования, обновления, обогащения во след жизни и в связи с внутренним движением самой реалистической художественной мысли.

Применение к форме реалистического критерия не ограничивает художественное творчество, а лишь указывает ему направление, неисчерпаемое в своих возможностях.

2

До сих пор мы касались отдельных нерешенных или спорных вопросов, возникающих при изучении преемственных связей национальных литератур, литературных этапов, литературных направлений. В освещении этих проблем большого исторического масштаба несомненен значительный прогресс марксистской литературоведческой мысли, порвавшей с методологией традицион-

ного компаративизма. Менее удовлетворительно, на наш взгляд, разрабатываются более частные вопросы литературной преемственности, преемственности, идущей от писателя к писателю, от произведения к произведению. Дело опять-таки не в недостатке работ. Количество их вполне убеждает в огромности усилий, затрачиваемых на изучение творческих связей того или иного писателя с его литературными предшественниками и современниками. Но именно здесь пережитки старой компаративистской «теории заимствования» сказываются наиболее заметно и порождают явную диспропорцию между объемом усилий и их научной эффективностью.

Нельзя, например, не признать тех больших достижений, которые принадлежат исследователям взаимных связей русских и украинских писателей. И все-таки мы считаем несколько преждевременным вывод одного из авторитетных современных славистов о том, что «разработка вопроса влияния русской литературы на украинскую является образцовой по методике»¹⁶.

Прежде всего в современных работах нередко приходится наблюдать смешение аспектов и задач сравнительного изучения литератур, забвение различий между типологической общностью и генетическим родством.

Цель типологического изучения заключается в выявлении и научном объяснении тех сходств в разных литературах, в творчестве разных писателей, в разных произведениях, которые являются результатом воздействия относительно сходных, повторяющихся условий жизни на художественное творчество. Типологические сходства служат верными показателями общих закономерностей литературного развития. Высший эффект действия общих закономерностей проявляется в полноте и частоте типологических сходств¹⁷.

Цель изучения литературных влияний, преемственных литературных связей состоит в раскрытии их творческого результата. Результат этот тем значительнее, чем полнее, совершеннее осуществлено творческое преобразование унаследованного, воспринятого элемента. Высший эффект преемственного развития литературы проявляется не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии. Если при этом сходство позднего с ранним и сохраняется, то сохраняется как нечто общее в разных индивидуальностях, как сходство отдельных аспектов в

¹⁶ «IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоизданию». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 236.

¹⁷ Подробнее о сравнительном изучении литератур см. в работах: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1958; И. Г. Непокoeva. Проблемы взаимодействия современных литератур. М., Изд-во АН СССР, 1963.

непохожем целом. Так, по крайней мере, проявляют себя преемственные связи в творчестве больших художников.

Пушкин оказал на Гоголя сильное влияние. «Ничего не предпринимал я без его совета,— признавался Гоголь.— Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед собою»¹⁸. А между тем Гоголь как художник ничем не напоминает Пушкина. «Только тогда можно понять величие Шевченко,— писал Иван Франко,— когда сравним его с его предшественниками и учителями, с польскими и российскими: Мицкевичем, Рылеевым, Пушкиным... он насквозь индивидуален и отличается от них даже там, где учится у них»¹⁹. Это же можно было бы сказать вообще о выдающихся художниках и при этом с уместной поправкой: они отличаются от своих учителей именно там, где у них учатся.

Если возникающая помимо всяких литературных влияний типологическая близость писателей характеризует самостоятельную верность каждого из них предмету изображения, велениям жизни, ее законам, то близкое сходство литературного происхождения обычно указывает на незавершенность творческого освоения традиции преемником, на его поработленность образцом. Тем слабее творческая сила автора, чем больше замечается в его произведении чужого, взятого у других, похожего на них.

Недаром крупные писатели стыдились похожести вследствие литературного влияния и, обнаружив даже невольные или независимые совпадения, стремились устраниить их. Прочитав «Легенду веков» Гюго, Флобер писал: «Я нашел три великолепных детали, отнюдь не исторических, которые имеются в «Саламбо». Придется их убрать»²⁰.

Итак, близкие аналогии и совпадения, возникающие независимо от литературных влияний, являются безусловными положительными показаниями по отношению к цели типологического изучения литературы. Что же касается аналогий, сближений, тем более совпадений, вызванных литературными влияниями, то было бы ошибочным столь же безусловно доверяться им в суждениях об эффективности преемственности, если понимать последнюю как тот синтез унаследованного и новаторского, в котором растворяются следы частных влияний.

Разграничение аналогий с учетом их различного генезиса и роли их в решении разных задач сравнительного изучения является необходимым предварительным условием успешного исследования проблемы литературной преемственности. Разумеется, осуществить это разграничение нелегко, а порой и вообще невоз-

¹⁸ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XI. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 88.

¹⁹ Цит. по кн.: М. Пархоменко. Иван Франко и русская литература, стр. 147.

²⁰ Г. Флобер. Собр. соч. в пяти томах, т. 5. М., изд-во «Правда», 1956, стр. 194.

можно, особенно при изучении межнациональных отношений таких родственных по историческим судьбам и находящихся в длительных взаимодействиях литератур, как славянские. Но это как раз и подсказывает необходимость воздерживаться от прямолинейного объяснения литературных «аналогий» чисто литературной «генеологией». Эта необходимая научная осторожность далеко не всегда соблюдается.

Многие авторы односторонне увлекаются выискиванием текстуальных сходств, коллекционированием параллелей, подслушиванием созвучий, выслеживанием подобий, регистрацией похожих образов, ситуаций, слов, поисками готовых художественных «моделей» для установления литературной генеологии произведений того или иного писателя.

Открываемые в творчестве сравниваемых писателей, иногда разделенных целыми эпохами, соотношения, параллели, созвучные мотивы нередко без надлежащего размышления о причинах наблюдаемых явлений и о возможности их независимого происхождения ставятся в генетическую связь, поспешно интерпретируются как проявление прямой зависимости более позднего от более раннего. Увлечение аналогиями, совпадениями (в большинстве случаев лишь кажущимися) приводит к тому, что литературное произведение превращается в сумму персональных влияний, в ряд пестрых наслоений. В результате механического перенесения свойств предшественников на последователей получается нивелирующий ряд. Творческие индивидуальности унифицируются. Малые становятся похожими на великих, а великие — друг на друга.

Степень положительной оценки последователя в такого рода работах оказывается в прямой зависимости от количества открываемых в его произведениях мест, напоминающих или якобы напоминающих чем-то творения великих предшественников. Указание на сходство с произведениями классиков становится мерой положительной оценки современных художественных произведений. В связи с этим растет количество литературоведческих стилизаций под прославленные образцы.

И хотя это усердие литератороведов вдохновляется благородным субъективным побуждением возвысить преемников до уровня великих предшественников, оно неизбежно приводит к противоположному результату: внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов. Похвала превращается в незаслуженное оскорбление, в оскорблению сходством с другими, лишением права на элементарную самостоятельность.

Сама методика выявления «похожих» мест для сближения последователей с предшественниками страдает то буквализмом, то абстрактностью аналогий.

Достаточно типичным примером буквализма в поисках анало-

гий может служить утверждение одного литератороведа о том, что концовка в рассказе Чехова «Дуэль» — «стал накрапывать дождь» — точно воспроизводит фразу Л. Толстого из восьмой главы «Холстомера», что выражение «стоял, как вкопанный» в чеховском рассказе «На пути» является «гоголевским сравнением», заимствованным из рассказа «Ночь перед рождеством», где «как вкопанный, стоял кузнец на одном месте». И, разумеется, усвоенная исследователем логика обязала его признать, что встречающиеся у Чехова слова «скучно и грустно» внушиены лермонтовским стихотворением «И скучно, и грустно»²¹.

В исследованиях подобного рода круг совпадений оказывается тем шире, а обнаружение их достигается тем легче, чем элементарнее те частицы формы и содержания, которые извлекаются из сравниваемых произведений. Но это мнимый успех. Он предопределен порочной методикой анализа. Любые два произведения, в целом не похожие одно на другое, можно превратить в сумму похожих частностей. Анатомизация целого, дробность деления, доведенная до размеров отдельных фраз и слов, нейтральных по отношению к целому и не заключающих в себе решительно ничего специфического для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя, не приближает, а отдаляет исследователя от понимания подлинных результатов влияния. Методика погружения в микроскопические детали ради поисков желаемого сходства ничего не сулит, кроме обманчивых перспектив. Сложные влияния неуловимы в простейших формах, и чем они сложнее, тем бесплоднее поиски, идущие в этом направлении.

Изучая наследование литературных традиций, мы прежде всего стремимся разгадать непреходящее значение высших образцов. И это не напрасно. Может быть, нигде так не велика роль выдающейся личности, как именно в области художественного творчества. Но эта роль неподвластна дробным эмпирическим наблюдениям. Влияние Пушкина на русскую литературу или Шевченко на украинскую, или Янки Купалы на белорусскую не может быть измерено путем накопления видимых фактов их воздействия на последователей. Это только часть дела, и притом часть не самая существенная. Любой перечень следов влияния лишь в малой степени характеризует их значение для литературы своего и последующего времени. Более важно уяснить, что каждый из этих поэтов показал меру художественных возможностей своего народа, резко повысил уровень национальной эстетической мысли и тем самым оказал общее воздействие на весь ход дальнейшего литературного развития и на отдельные творческие индивидуальности.

²¹ Леонид Громов. Чехов и его великие предшественники.— В кн.: «Великий художник». Сборник статей. Ростов, 1959, стр. 82, 89, 95.

Приходится нередко встречаться и с такими работами, которые грешат уже не буквализмом аналогий, а бездоказательными сближениями писателей на основании весьма общих признаков, не дающих сколько-нибудь определенного представления о соотношении творческих индивидуальностей.

Утверждается, например, что «правда, естественность и простая речь — эти неотъемлемые черты сочинений Л. Толстого — стали характерными и для произведений Ивана Франко», что и у Франко, и у Толстого рассказ о детях «ведется от первого лица», что, «подобно Льву Толстому, «диалектику души» ребенка раскрывает и Иван Франко»; изображая маленького героя, он «любовно, с характерными деталями и глубокой психологической правдой передает проблески мысли»²² и т. д. Все упомянутые здесь признаки «толстовской манеры» (правдивость и простота, ведение рассказа от первого лица, любовь к детям и воспроизведение их психики) в действительности не заключают в себе ничего, что следовало бы считать собственно толстовским и что не было бы доступно писателю, хоть сколько-нибудь оправдывающему свое назначение. Даже любовь к детям, свойственная всем нормальным людям, и элементарная обязанность художника слова, изображающего детей, верно передавать их возрастные особенности объявляются единоличным свойством Толстого и ставится под сомнение способность Ивана Франко самостоятельно, без помощи Толстого, возвыситься до общечеловеческого чувства любви к детям.

Обращает на себя внимание также стремление найти в изучаемом произведении множество персонально выраженных разрозненных влияний, окружить писателя возможно большим числом учителей, выделив каждому из них свое особое место в произведении ученика.

Вот один пример из множества такого рода разысканий. Автор статьи усердно ищет — и, конечно, находит — следы влияния многих русских классиков в повести болгарского писателя Елина Пелина «Гераковы». В этой повести будто бы «явственно ощущается близость Елина Пелина к творчеству Л. Н. Толстого». В некоторых отношениях Елин Пелин «явно следует Салтыкову-Щедрину», также «явно чувствуется близость творческих принципов Елина Пелина и Чехова, ощущается близость их лучших произведений — повести «Гераковы» и повести «В овраге». Разумеется, не забыто и благотворное воздействие М. Горького на творчество Елина Пелина²³. Если бы все это эклектическое смешение «явно ощущаемых» следов влияния столь разнородных художников было

²² Д. И. Орехов. Иван Франко и Лев Толстой.—В кн.: «Лев Толстой. Юбилейный сборник (1910—1960)». Черновцы, 1961, стр. 80—82.

²³ Б. А. Шайкович. Повесть Елина Пелина «Гераковы». — «Труды Одесского государственного университета», т. 148, серия филологических наук, вып. 7, Одесса, 1958, стр. 112—120.

не мнимым, а действительным, то не могло бы быть и речи о «Гераковых» как замечательном и оригинальном произведении болгарской литературы.

Желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленить текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении раздельные голоса многих и самых разнохарактерных предшественников,—все это приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становясь рупором разного рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, то пейзажа и т. д.

Сами попытки уловить преемственность традиций по признакам сходства обличают их авторов в упрощенном понимании сущности традиций. Последняя представляется им в виде простой суммы разрозненных индивидуальных традиций — пушкинской, гоголевской, толстовской, чеховской, горьковской и т. д., в виде некоего склада литературного инвентаря, из которого вещи, обозначенные клеймом мастера, выдаются на прокат по требованию пишущих. В действительности же, конечно, образование традиции, ее жизнь — это сложный процесс. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скрещивании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция включается в более раннюю, преобразуя ее; разновременные элементы традиции взаимопроникают и видоизменяют друг друга в дальнейшем творческом процессе. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остается всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер. Чем продолжительнее время, отделяющее нас от предшественника, тем труднее обозначить, формулировать, выделить в чистом виде его индивидуальную традицию.

Эта синтезирующая работа времени часто забывается, и следствием этого забвения является увлечение персонификацией традиций, приписывание одному предшественнику того, что не составляло его исключительной принадлежности, а было общим достоянием многих литературных деятелей.

Так, например, если заходит речь о традиции в области психологического анализа, то, независимо от конкретных форм его проявления у последователя (а эти формы весьма разнообразны), наиболее охотно избирается в литературные родоначальники мастер изображения «диалектики души» Лев Толстой. Как будто другие классики реализма, каждый из которых обладал высокой психологической культурой и оригинальным методом проникновения

ния в человеческую психику, ничего существенного не оставили в этой области своим литературным наследникам.

Художественный психологизм Толстого хорош не в абсолютном и универсальном значении, а только в связи с теми задачами, которые его преимущественно интересовали. Предполагать, что толстовский психологический метод затмил или отменил методы других классиков,— значит упрощать сложную проблему художественного постижения человеческой психики.

Замечается также, что поиски преемственности традиций в большинстве исследований замыкаются пределами жанра. В прозаике ищут прозаиков, в поэте — поэтов, в драматурге — драматургов, в романисте — романистов, в новеллисте — новеллистов, в сатирике — сатириков.

Несомненно, что преемственность между писателями, работающими в одном и том же или в родственных жанрах, нагляднее проявляется и удобнее для научных наблюдений. Но несомненно также, что движение традиции по линии жанра есть лишь одно из проявлений преемственности. Значительно больший интерес и, конечно, большие трудности в изучении преемственности представляют ее, так сказать, «перекрестные формы»: воздействия прозаика на поэта или поэта на прозаика, романиста на рассказчика, или драматурга, рассказчика или драматурга на романиста и т. д.

Метод установления генетической связи последователя с предшественником на основе внешнего сходства в слоге, в образах, в композиции, в жанре произведений сводит сложную проблему творческого взаимодействия писателей к подражанию и не дает возможности провести грань между эпигонством и подлинно творческим наследованием художественных традиций.

Текстуальные аналогии, образные подобия, психологические созвучия в художественных произведениях — понятия весьма субъективные, шаткие, открывающие неограниченный простор для фантазии, и потому в научном отношении не надежные. Внешних, приблизительных, кажущихся аналогий, понимаемых то слишком абстрактно, расплывчато, то, напротив, буквалистски элементарно, можно найти, в зависимости от желания, в любых сопоставленных произведениях, взятых без выбора, сколько угодно. Если заняться генеалогией слишком элементарных или слишком общих понятий, то можно с одинаковым успехом открыть десятки самых разнообразных источников, в равной мере удовлетворяющих требованию быть оригиналом искомых мест. Их допустимое восхождение ко многим источникам свидетельствует как раз о том, что наблюдалось сходство не было результатом сознательного, преднамеренного следования кому-либо, а или пришло, независимо от воли автора, из общей коллективной традиции, или же возникло у данного автора вполне самостоятельно, совпав по стечению жизненных обстоятельств с тем, что было у других.

Вхождение традиции старших в творчество младших представляют собою сложный процесс. Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в мышлении художника во взаимодействие с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, входят в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации, одним словом, говоряfigурально, становятся неуловимой составной частью того химического раствора, из которого кристаллизуется новое произведение.

Взаимодействие унаследованного и личного оказывается настолько сложным и взаимопроникающим, что ответить на вопрос, что принадлежит традиции и что автору, всегда бывает трудно, и тем труднее, чем крупнее художник, чем мощнее его творческая сила. И не потому, что здесь нет традиции или ее роль была незначительна, а потому, что она освоена глубоко творчески, перестала быть только традицией, сделавшись органическим элементом духовного развития общества данного времени. Недаром же писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений.

И только тот, кто мыслит себе традицию и новаторство как два зrimых и резко различных аспекта художника, дает себя увлечь поисками аналогий, обозначенных или скрытых заимствований, цитат, реминисценций, т. е. всего того, что лежит на поверхности произведений в виде механических образований, неосвоенных приобретений.

В суждениях о творческой преемственности литературных традиций ничто так ни обманчиво, как внешнее сходство с кем-либо или с чем-либо, подкупающее своей очевидностью. Если это и традиция, то низшего рода. Это то, что, по определению М. Горького, «входит в Ваше «я» углом»²⁴ и от чего должно воздерживаться. Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная,— всегда в глубине, в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии.

Преемственность традиций, связь соседствующих или разобщенных периодов в развитии литературы, влияние одного этапа развития на другой, воздействие, идущее от писателя к писателю, от произведения к произведению,— все это не может быть изменено, схвачено во всей полноте, если основанием для вывода служат более или менее очевидные признаки сходства — тематические, сюжетные, жанровые, стилистические и т. д. И как бы ни был тщательен учет конкретных фактов связей и влияний, они никогда не дадут исчерпывающей картины роли прежних традиций в литературе более позднего и более высокого этапа развития. Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты своих кон-

²⁴ Конст. Федина. Горький среди нас, ч. II. Гослитиздат, 1944, стр. 151.

крайних очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор. Это подобно впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье, и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, это можно и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря.

В искусстве важно, жизненно только органическое усвоение художественной традиции, усвоение, вызванное внутренней потребностью выразить свое. В процессе внутреннего стилевого и сюжетного вызревания произведения включаются внешние влияния, идущие от литературной традиции, они впадают в течение собственной творческой фантазии писателя и видоизменяются до утраты всяких следов стороннего источника.

Как правильно заметил Л. С. Кипкин, «часто типологические общности в литературе и эстетических воззрениях выступают как близнецы, а литературные явления, возникшие в результате влияния, настолько оригинальны и далеки от породившего их источника, что кажутся ничем не связанными с ним»²⁵.

Очень часто то, что пытаются объяснить исключительно или преимущественно литературной традицией, находит свое действительное объяснение на почве непосредственной жизни. История литературы знает немало независимых совпадений. В одном из своих писем Флобер сообщал о поразившем его сходстве некоторых сцен в «Мадам Бовари» и в тех произведениях Бальзака, с которыми впервые он познакомился позднее. В «Деревенском лекаре» Бальзака он открыл такую же сцену, что и в своем романе: посещение кормилицы. «Те же детали, те же эффекты, тот же замысел; можно было бы подумать, — говорит Флобер, — что я у него списал... «Луи Ламбер», как и «Бовари», начинается с поступления в колледж, есть даже одинаковые выражения»²⁶. Причина такого рода совпадений заключается в сходстве изображаемых явлений жизни. «Наверное, — писал Флобер, — моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно»²⁷.

В 1936 г. профессор Софийского университета П. М. Бицилли опубликовал статью «Заметки о Толстом. Бунин и Толстой», в которой указал ряд совпадений между «Дьяволом» Толстого и «Митиной любовью» Бунина. Последний отвечал автору статьи: «Дорогой Петр Михайлович, а я «Дьявола» как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так... Так что те строки из «Дьявола», что действи-

²⁵ «Славянска филология. Материалы от V Международен конгрес на славистите», т. VIII, стр. 43.

²⁶ Гюстав Флобер. Собр. соч. в пяти томах, т. 5, стр. 86.

²⁷ Там же стр. 116.

тельно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в «Митиной любви», я впервые в жизни прочел только в Вашей статье. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), пашего среднепомёщицкого быта, наших «господ» и их «дворов» была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне «классическое» в смысле сродничества и любовного свидания»²⁸.

Критики находили черты, роднящие «Мать» Горького и «Анну-пролетарку» Ольбрахта, и высказывали суждения о влиянии первого произведения на второе. Наблюдения верны, а вывод из них ошибочен: сходство есть, но влияния не было. Чешский писатель признавался, что написал свой роман до знакомства с горьковским.

Принцип многократности так же приложим к явлениям литературы, как и непосредственно к явлениям реальной действительности. Многократность, известная повторяемость литературных типов, ситуаций, форм может быть не только следствием литературных влияний, но — и это чаще — отражением многократности, т. е. повторяемости явления изображаемой жизни.

Раскрытие картин непосредственной жизни, отразившейся в художественном произведении, является первой и важнейшей задачей литературоведения. Все другие задачи, в том числе и изучение роли и значения художественных традиций, имеют подчиненный характер, и плодотворное их решение возможно только в связи с пониманием искусства как эстетической формы освоения действительности.

Творческий метод того или иного писателя в целом и отдельные дробные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идеально-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции. Вообще можно утверждать, что специальное одностороннее изучение произведения с целью выявления в нем традиционного элемента, не связанное с общим толкованием произведения, редко достигает цели и может быть отнесено к разновидностям формалистического метода в литературоведении.

Если все же аналогии склоняют исследователя к признанию факта литературного влияния, то на очередь приходят новые вопросы. Влиял ли источник прямо, непосредственно или же он отозвался опосредованно, через литературных передатчиков? Осознавал ли сам писатель испытываемое им влияние? Если да, то

²⁸ А. Мещерский. Неизвестные письма И. Бунина.— «Русская литература», 1961, № 4, стр. 153.

что побудило его обратиться к литературному образцу? И почему именно к этому, а не другому образцу? И т. д. Это только часть тех вопросов, которые возникают перед исследователем, задавшимся целью установить факты литературных влияний на основании выявленного сходства.

Воздействие одного писателя на другого может быть обусловлено внутренней близостью, созвучием творческих замыслов или же, напротив, их контрастностью, полемичностью. Оно может быть непосредственным, прямым или же опосредствованным, косвенным. Например, учась у Горького, наши писатели воспринимают от него не только собственно горьковское, но и то, что пришло к нему в порядке наследования прошлого художественного опыта. Воздействие может быть неосознаваемым, «стихийным» и осознаваемым, когда писатель активно отдаётся так называемой «литературной учебе», преднамеренно обращается к опыту других. В свою очередь, сознательное усвоение традиции может приобретать то глубоко творческий характер, то, напротив, выражаться в заимствованиях, подражаниях, в поверхностных стилизациях, ведущих к эпигонству.

Сложное взаимодействие унаследованного и только что обретенного, традиции и личного почина с трудом поддается анализу, расчленению на составные части, да в этом и нет никакой надобности. И потому писатель не всегда может отдавать себе сознательный отчет в характере и степени испытываемых им литературных влияний.

«Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?» — таким был один из вопросов анкеты, с которой К. И. Чуковский обратился в 1919 г. к писателям. Поучительны ответы крупнейших участников анкеты:

Александр Блок. Кажется, да.

М. Горький. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет²⁹.

И эта осторожность понятна. В коллективном, совокупном движущемся литературном опыте всякое выделение индивидуальной традиции, восходящей к определенному писателю, остается относительным, приблизительным, а очень часто невозможным и не имеющим смысла.

Отсюда, в частности, следует, что прямые ссылки одного писателя на другого, цитация произведений последнего, использование его персонажей, отдельных мыслей, образов, ситуаций и т. д. далеко не всегда говорят о зависимости или влиянии, заимствовании или подражании. Это может означать только то, что первого во втором в каком-то отношении интересовали на правах мате-

²⁹ К. Чуковский. Некрасов. Статьи и материалы. Л., 1926, стр. 392.

риала именно эти отдельные места и положения, не уполномочивающие на далеко идущие заключения о литературном влиянии. Делать вывод о более широкой, общей или органической зависимости данного писателя от предшественника только на основании временного контакта было бы крайне рискованно.

Нередко исследователи литературных традиций и влияний идут по следам высказываний писателей о своих предшественниках и современниках и ставят решение вопроса в прямую зависимость от характера этих высказываний — положительных или отрицательных. Однако предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния, — значит проявлять неуместную доверчивость. Признавать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, це следя за объектом восхищения. Писатели испытывают взаимное влечение отнюдь не только по признакам творческой близости. Очень часто один ценит в другом то, чего не достает ему самому, к чему он вовсе не расположен в силу особенностей своего дарования и по своим творческим интересам и за что поэтому он не желает браться.

Как положительные отзывы не всегда могут служить доводом в пользу творческой преемственности, так точно и отрицательные отзывы не являются абсолютным противопоказанием возможности влияния. Преемственность реализует себя не только по принципу солидарности, сближения, взаимовлечения, но и по принципу расхождения, контраста, борьбы.

Для того, чтобы вынести верное суждение о значении авторских признаний, надо их путем анализа проверить объективными свидетельствами творчества сравниваемых писателей.

И есть еще одно — и самое важное — обстоятельство, обязывающее соблюдать осторожность в суждениях о преемственности традиций на основании деклараций самих писателей. Это обстоятельство связано с самой природой традиции как таковой и со спецификой ее воздействия на каждое новое поколение общества.

Литературная традиция усваивается писателем не только в меру его личного сознательного обращения к добровольно избранным учителям. Формирование новых поколений художников слова происходит не в порядке прикрепления к отдельным учителям, а прежде всего на основании движущегося эстетического опыта многих писателей, совокупно определяющих уровень художественного развития общества. Традиция великих предшественников (например, Пушкина, Толстого, Мицкевича, Шевченко) не только приходит к нам каждый раз по индивидуальному призыву, не только оживает вследствие непосредственного читательского обращения к их наследству, но она, эта традиция, в опосредованном виде присутствует, живет в культуре нашего времени. Литературная традиция сама выступает частью тра-

диции вообще, является составным элементом той среды, которая формирует писателя, читает его творческие замыслы, а в связи с ними — и подсказывает формы его произведениям. Следовательно, усвоение традиции есть результат как субъективных намерений писателя, так и объективных воздействий, оказываемых на него окружающей действительностью.

Конечно, такое сложное воздействие коллективной традиции вовсе не исключает единоличных привязанностей, индивидуальных тяготений преимущественно к традиции того или иного определенного предшественника — Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и т. д. Каждый из великих писателей имеет какую-либо преимущественную черту, которая выделяет его среди других и обосновывает право его художественной традиции на самостоятельное значение в последующем литературном развитии.

При этом творческий контакт с предшественником может быть случайным, эпизодическим, временным или же более длительным, постоянным. Этот контакт может быть идеино-нравственным, эстетическим, проблемным, тематическим, стилевым или же многосторонним. Иногда влиятельность писателя находит свое объяснение не столько в тех или иных литературных особенностях его творчества, сколько в гражданских особенностях его личности. Влияние Николая Островского связано прежде всего с силою нравственного примера, воплощенного в его биографии и в его романе. Универсальное воздействие — это преимущество немногих, даже из числа великих. Таковы у нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Горький.

Художественный опыт предшественников может воздействовать, усваиваться, «приживаться» по принципу конгениальности творческих индивидуальностей, на основе сходства творческих задач, тематики, стиля. Преемственность в деятельности творческих близких писателей может выражаться и в разделении сфер деятельности по принципу: не делать того, что уже сделано или успешно делается другими, решать новые вопросы, разведывать новые направления. Наконец, творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет внутренней близости, когда они находятся в состоянии идеино-творческой вражды. Вызываемая этим литературная полемика — могучий побудитель к творчеству. Это отрицательное воздействие или влияние по контрасту в той или иной мере оказывается в творчестве любого писателя. В русской классической литературе всего ярче оно проявилось в литературной деятельности Достоевского и Салтыкова-Щедрина, связанных страстью полемикой как друг с другом, так и со многими своими литературными современниками. В советской литературе в этом же смысле выделялся Маяковский.

Сложным было отношение Горького к Толстому и испытанное им воздействие со стороны последнего. «Я не знаю, — писал М. Горь-

кий,— любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой»³⁰. Очень примечательно это: даже неприятное и враждебное возбуждало творческую энергию. Нечто похожее испытывал Горький в еще более резких своих столкновениях с наследием Достоевского, находясь с ним в состоянии постоянной творческой полемики. И это опять-таки не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идеально-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении. Творческий спор великих всегда поучителен и богат открытиями, приобретениями в борьбе. Каждый из участников борьбы не только напрягает собственные силы, максимально реализует свои потенции, но также осваивает в своих интересах и сильные стороны противника.

Многостороннее значение наследства, лучших художественных традиций прошлого для литературы нашего времени обязывает критически отнести к тому излишнему профессионализму, который порой наблюдается в подходе к проблеме преемственности литературного развития. Часто говорят о том, что у классиков надо учиться художественному мастерству — языку, стилю, построению сюжета, композиции и т. д. Все это, конечно, верно. Совершенствование литературной технологии на классических образцах, постижение искусства великих мастеров, их поэтической культуры составляет весьма важную, однако не единственную и даже не главную сторону проблемы творческого владения наследством.

Еще более важно понять общекультурное значение наследства для наших писателей, значение его как средства воспитания в литературном деятеле всесторонне развитой, интеллектуально полноценной личности, достойной высоких задач своего времени. Прежде чем стать писателем, воспитай из себя человека — такова истина, не стареющая во времени. И несомненно, что плодотворным является прежде всего такое изучение литературных традиций, которое раскрывает их участие в формировании личности писателя и его жизненного миросозерцания, в развитии его художественного мышления и его собственной творческой силы.

«...Влияние великого поэта, — писал Белинский, — заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу»³¹. В свою очередь Чернышевский

³⁰ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, стр. 285.

³¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 562.

писал: «Нынешние даровитые писатели произошли от Гоголя, а между тем ни в чем не подражают ему, не напоминают его ничем, кроме как только тем, что благодаря ему стали самостоятельны, изучая его, приучились понимать жизнь и поэзию»³². И если, по известному выражению Джона Рескина, закаты в Англии стали прекраснее после картин Тернера, то нечто подобное можно вообще сказать о значении великих художественных творений.

«Образ Онегина,— писал Герцен,— настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом»³³.

Чешский писатель Йозеф Махар, говоря о впечатлении, произведенном на него «Преступлением и наказанием» Достоевского, свидетельствует в своей «Исповеди литератора» (1901), что образ Сони Мармеладовой помог ему в самой жизни найти тему для стихотворного романа «Магдалина». Как устанавливает Пеню Русев, значение образов, созданных Чеховым и Горьким, для творчества Елина Пелина выражалось прежде всего в том, что они помогали писателю открывать сходные образы в самой болгарской действительности³⁴.

Это особого рода преемственность: не от произведения непосредственно к произведению, а от произведения через посредство жизни к произведению. Художественный образ учит понимать, чувствовать и выражать окружающий мир.

Формы и результаты влияния художественного наследия на дальнейшее развитие искусства могут быть сколь угодно разнообразны. Но несомненно, что высшим по значению остается именно то влияние предшественников на последователей, которое выражается в совершенствовании познания жизни и эстетических представлений о ней и на этой основе открывает новые перспективы для самостоятельного творчества.

* * *

Итак, несмотря на количественное обилие работ, посвященных вопросу о наследовании и новаторстве в литературе, есть основания сделать вывод, что в методологическом отношении это один из наиболее запущенных участков современного литературоведения.

Вернуть этой проблеме ее подлинное значение можно не иначе, как только серьезной разработкой методологии и методики ее исследования.

³² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV. М., Гослитиздат, 1948, стр. 126.

³³ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 204.

³⁴ Пеню Русев. Творчество на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторство на Елин Пелин.— «Известия на института за Българска литература», кн. V. София, БАН, 1957, стр. 171—173.

П. Г. Богатырев

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА
В ЮМОРИСТИЧЕСКОМ
ЯРМАРОЧНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Посвящаю
Дмитрию Сергеевичу Лихачеву

Фольклорный материал, изучающийся в последние годы, значительно расширился. Исследователи внимательно изучают не только крестьянское устное поэтическое творчество, но и городской фольклор, в частности, словесное творчество рабочих. При этом обнаруживаются связи и взаимовлияния между городским и крестьянским фольклором. Это взаимопроникновение устной поэзии различных социальных слоев совершилось у славянских народов в течение многих столетий.

В своем докладе я остановлюсь на рассмотрении юмористических произведений, пользовавшихся большой популярностью на городских площадях во время народных гуляний в Петербурге, Москве, в городах Поволжья, а также на сельских и городских ярмарках, в первую очередь на Нижегородской ярмарке, а также на ярмарках других городов и сел. При этом я не буду касаться юмористических песен, а коснусь только юмористических произведений, созданных сказовым стихом.

Народные гуляния посещались широкими кругами городского населения. Они привлекали к себе внимание и писателей, и деятелей искусства.

«Не случалось ли Вам,— писал В. Г. Белинский,— когда-нибудь приглядываться к штукам паяцев и прислушиваться к их остроумным шуткам? Мне случалось, потому что я люблю иногда посмотреть на наш добрый народ в его веселые минуты, чтобы получить какие-нибудь данные насчет его эстетического направления... Посмотрите: вот паяц на своей сцене, т. е. на подмостках балагана; внизу перед балаганом тьма эстетического народа, ищащего своего изящного, своего искусства; остроты буффона сыплются как искры от огнива; все смеется добродушным смехом; в толпе

виден татарин. «Эй, кричит ему паяц, эй, князь, поди, я припеку тебе пукли!» Земля и небо потряслись от хохота»¹.

П. И. Чайковский заносит в дневник 30 апреля 1887 г.: «Попал в балаган на Цветном бульваре,—очень занятно (куплетист, исполнитель русских песен «Ах, Ванюша, да не дури»), представление кукол (как купец в ад отправляется), курьезный оркестр, ну, одним словом, презабавно»².

Известный драматический артист В. Н. Давыдов описал гулянье под качелями в Саратове: «Он (простой народ.—П. Б.) веселился под качелями. Уже давно ушло в область преданий это народное удовольствие. А зрелище было красивое! Я любил бывать на этих гуляньях! Часами, бывало, когда не занят в театре, толкаюсь в толпе. Песни, хороводы, пляски, гармонь, яркие сарафаны разрумянившихся девок, голубые рубахи парней, бусы, ленты, словно на лукутинских табакерках, а рядом перекидные качели, карусель составляли очаровательную, незабываемую картину старого народного быта...»³

Народные гулянья посещал и знаменитый актер-комик К. А. Варламов, и писатели А. Н. Островский, Л. Н. Толстой, А. М. Горький.

Очень интересны строки в автобиографии Ф. И. Шаляпина, посвященные народным гуляньям и тому неизгладимому впечатлению, которое произвел на него один из балаганных дедов:

«Мне было лет восемь, когда на святках или на пасхе я впервые увидел в балагане паяца Яшку.

Яков Мамонов (Мамонтов.—П. Б.) был в то время знаменит по всей Волге как «паяц» и «масленичный дед». Плотный пожилой человек с насмешливо-сердитыми глазами на грубом лице, с черными усами, густыми, точно они отлиты из чугуна,—«Яшка» в совершенстве обладал тем тяжелым, топорным остроумием, которое и по сей день питает улицу и площадь. Его крепкие шутки, смелые насмешки над публикой, его громовой, сорванный хрипкий голос,—весь он вызывал у меня впечатление обаятельное и подавляющее. Этот человек являлся в моих глазах бесстрашным владыкой и укротителем людей,—я был уверен, что все люди, и даже сама полиция, и даже прокурор боятся его.

Я смотрел на него, разиня рот, с восхищением запоминая его прибаутки:

— Эй, золовушка, пустая головушка, иди к нам, гостиница дам! — кричал он в толпу, стоявшую перед балаганом.

Расталкивая артистов на террасе балагана и держа в руках какую-то истрапанную куклу, он орал:

¹ В. Г. Белинский. Сочинения, т. I. СПб., 1896, стр. 802—803.

² П. И. Чайковский. Дневники. Л.—М., 1928, стр. 141—142.

³ В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Глава III. Саратов. Зима 1870—1871. Лето 1871. М.—Л., 1931, стр. 168.

— Прочь, назём, губернатора везём!

Очарованный артистом улицы, я стоял перед балаганом до той поры, что у меня коченели ноги и рябило в глазах от пестроты одежды балаганщиков.

— Вот это — счастье, быть таким человеком, как Яшка! — мечтал я.

Знаменательны слова Шаляпина о том, как много, может быть, сыграл «балаганный дед» Яков Мамонтов в его интересе к театру:

«Не решусь сказать вполне уверенно, что именно Яков Мамонтов дал первый толчок, незаметно для меня пробудивший в душе моей тяготение к жизни артиста, но, может быть, именно этому человеку, отдавшему себя на забаву толпы, я обязан рано проснувшимся во мне интересом к театру, к «представлению», так не-похожему на действительность. Скоро я узнал, что Мамонтов — сапожник и что впервые он начал «представлять» с женой, сыном и учениками своей мастерской, из них он составил свою первую труппу. Это еще более подкупило меня в его пользу,— не всякий может вылезть из подвала и подняться до балагана! Целыми днями я проводил около балагана и страшно жалел, когда наступал великий пост, проходила пасха и Фомина неделя,— тогда площадь сиротела, парусину с балаганов снимали, обнажались тонкие деревянные ребра, и нет людей на утоптанном снегу, покрытом шелухою подсолнухов, скорлупою орехов, бумажками от дешевых конфет. Праздник исчез, как сон. Еще недавно все здесь жило шумно и весело, а теперь площадь — точно кладбище без могил и крестов.

Долго потом мне снились необычайные сны: какие-то длинные коридоры с круглыми окнами, из которых я видел сказочно красивые города, горы, удивительные храмы, каких нет в Казани, и множество прекрасного, что можно видеть только во сне и в панораме⁴.

О Якове Мамонтове вспоминает и М. Горький⁵.

Знатоки и постоянные посетители народных гуляний упоминают и других балаганных актеров.

А. Я. Алексеев-Яковлев пишет об известном петербургском балаганном «старике» Брусенцове: «...Неистощимый шутник, прирожденный оратор, тонко чувствовавший темп и ритм речи и умевший внушать публике свою уверенность в успехе...

В Москве на Девичьем поле славился «дед» Александр Бутягин, из бывших оперных певцов, находчиво остривший на злобу дня⁶.

⁴ «Федор Иванович Шаляпин», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 42—43.

⁵ М. Горький. О литературе. М., Гослитиздат, 1935, стр. 118.

⁶ А. Я. Алексеев - Яковлев. Русские народные гуляния. В записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.— М., «Искусство», 1948, стр. 62—63 (Далее: Алексеев - Яковлев. Указ. соч.).

Вот как описывается в книге П. Н. Беркова своеобразное исполнительское искусство раешника: «...Однообразно звучит рассказ служивого, от которого у публики животики подводят, а служивый-то сам и усом не поведет и глазом не мигнет...»⁷

Народные гуляния нашли свое отражение в искусстве: в музыкальной картине балета Игоря Стравинского «Петрушка», в картинах Б. М. Кустодиева, К. Маковского и др., а также в народных лубочных картинках.

Несомненно, народные гуляния представляют большой интерес и для театролов, в частности, для историков театра, и для фольклористов.

К сожалению, из-за недостатка места наш доклад пришлось ограничить анализом некоторых художественных средств только в юмористических произведениях: в прибаутках балаганных и карусельных «дедов», в приговорах раешников, в народной кукольной пьесе «Петрушка» и в выкриках разносчиков и торговцев, непременных участников всякого рода народных гуляний и ярмарок. Все эти произведения созданы сказовым (раешным) стихом.

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся художественные средства, которые использовали балаганные «деды», раешники, петрушечники и др. Одним из таких художественных юмористических средств был оксюморон и оксюморонные фразы, достигающие большой силы эстетической информации.

Начнем анализ оксюморона и оксюморонных фраз на материале прибауток балаганных «дедов», собранных В. И. Кельсиевым⁸.

Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание. Оксюморон часто используется в юмористических и сатирических фольклорных произведениях. Кроме того, мы встречаем сочетание фраз, близких по смыслу оксюморону. Оксюморонным сочетанием фраз мы называем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением. В русском крестьянском и городском фольклоре подобное сочетание двух прямо противоположных по значению предложений — довольно распространенный художественный прием.

Издаваясь над собственной женой, балаганный «дед» описывает ее с помощью оксюморонных фраз:

⁷ П. Н. Берков. Русская народная драма XVII—XX вв. М., «Искусство», 1953, стр. 124 (Далее: Берков. Указ. соч.).

⁸ Записи сделаны весной 1871 г. от двух балаганных дедов, отставных солдат Ивана Евграфова и Гаврилы Казанцева. Опубликованы они братом собирателя А. Кельсиевым: «Петербургские балаганные прибаутки, записанные В. И. Кельсиевым. Труды Этнографического отделения императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Книга IX. Сборник сведений для изучения быта крестьян, населения России», вып. I. М., 1889; «Известия имп. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. XI, стр. 113—118. (Далее: Кельсиев. Указ. соч., № и название прибаутки).

У меня, голова, жена красавица.
Глаза-то у ней по булавочке,
а под носом две табачные лавочки.
У ней, голова, рожа
на мой лапоть похожа⁹.

Приблизительно так же описывается «красота» жены в «Пробалутке» из сборника сказок Н. Е. Ончукова:

Жона была роскрасавица, из лохани брана, помелом нарёсана, за оконшко зглянёт, дак три дня собаки лают, прочно не отходят¹⁰.

Оксюморонное построение при описании женской «красоты» мы встречаем в рукописи XVII в. «Роспись о приданом».

О красоте невесты сказано так:

Сама она в полдевяты аршина,
Да поперег ее половина.
В носу у ней растет калина,
а в роту выросла рябина.
Шея журавлина,
ноги карабликом.
Рожа рыжка,
а в животе грызка.
На руках и на ногах пальцов дюжины
с четыре без мала,
Только разве пальцов двух недостало,
и то в караводе отплясала¹¹.

Балаганный «дед» насмехается не только над «красотой» своей жены, но и над тем, как она стряпает:

Мастерица хлебы печь...

Снизу подопрело,
сверху подгорело,
с краев-то пресно,
в середине-то тесто.
Не режь ножичком,
а черпай ложечкой¹².

⁹ Кельсиев. Указ. соч., № 5, Жена, стр. 114.

¹⁰ Н. Е. Ончуков. Северные сказки (Архангельская и Олонецкая губ.). «Записки имп. Русского географического общества по отделению этнографии», т. XXXIII, № 240. Прибаутка, стр. 508 (Далее: Ончуков. Сказки).

¹¹ В. П. Адрианова-Перетц. Русская демократическая сатира XVII в. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954 (Далее: Адрианова-Перетц. Указ. соч.). Роспись о приданом, стр. 131.

¹² Кельсиев. Указ. соч., № 6, Жена, стр. 115.

Такое же описание «хозяйки-мастерицы» мы встречаем в «Царе Максимилиане» в речи гусара, который передает сказовым стихом стихотворение Пушкина «Гусар» («Скребницей чистил он коня»), вставляя при этом прибаутки балаганных «дедов» и раешников. Слова гусара в «Царе Максимилиане» о «хозяйке-мастерице» почти дословно совпадают с вышеприведенными словами балаганного деда¹³.

Приглашая публику посетить балаган или покататься на карусели, балаганный дед иногда подшучивал над «чудаками-бедняками», выражая в то же время сочувствие этим «чудакам»:

...У кого же в кармане гроши да прореха,
Тому не до смеха...
Есть же такие чудаки,
А прозывают их — бедняки,
Где им до богатых,
Коли ходят в заплатах,
А на ногах туфли,
Чтобы ноги не пухли!¹⁴

Оксюморонное построение фраз при описании бедняка мы находим в начале сказки А. Новопольцева «Фома Богатый»: «Жил-был Фома Богатый: ни скинуть, ни надеть у него не было, а постлать не заводил»¹⁵.

Яркое оксюморонное изображение бедноты находим в крестьянской прибаутке: «...Жили они (старик и старуха) богато, денёг скласть нё во што и кошелька купить нё на што. ...Рогатого скота было много: два кота убойных, да две кошки подойных, сука без хвоста... хлеба довольнё: есть нечего, дети ревя, жонка ругаится, и старик выйдёт на улицу с народом награитца. «Эх, ребята, у меня жонка ругаитца, ребята ревут, какое весельё в избы»¹⁶.

С оксюморонным построением мы встречаемся в вариантах повестей XVII—XVIII вв., а также в вариантах народных сказок и песен о Фоме и Ереме:

«Они (Ерема и Фома.— П. Б.) жили-ели сладко да носили хорошо: Ерема носил рогожу, а Фома торпье»¹⁷.

¹³ П. Б о г а т ы р е в . Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность. Очерки по поэтике Пушкина.— «Эпоха», Берлин, 1923, стр. 175 (Далее: Б о г а т ы р е в . «Гусар» Пушкина).

¹⁴ Ю. Д м и т р и е в . Русский цирк. М., «Искусство», 1953, стр. 35. (Далее: Д м и т р и е в . Указ. соч.).

¹⁵ «Сказки Абрама Новопольцева». Куйбышев, 1952, стр. 50; Д. Н. С а д о в ник о в . Сказки и предания Самарского края Санкт-Петербург, 1884, № 15, стр. 82.

¹⁶ О н ч у к о в . Сказки, № 240. Прибаутка, стр. 508.

¹⁷ А. И. С о б о л е в с к и й . Великорусские народные песни, т. VII. СПб., 1902, № 5, стр. 11. См. также: П. Г. Б о г а т ы р е в . Импровизация и нормы художественных приемов на материале повестей XVIII в., надписи на лубочных картинках, сказок и песен о Ереме и Фоме.— Сб. «То Но-

Оксюморонное построение фраз используется и при шуточном описании «дедом» своего дома:

Мой дом каменный,
на соломенном фундаменте,
Труба еловая,
печка сосновая...
В доме окна большие,
буравом наверченные¹⁸.

Ср. в «Царе Максимилиане»:

Стоит церковь брюквенная,
двери морковные,
а замки репяные¹⁹.

Оксюморонное описание «хоромного строения» встречаем в рукописи XVII в. «Роспись о приданом»

...хоромное строение,
два столба в землю вбиты,
а третьим покрыты...²⁰

То же находим в пародийном «Духовном завещании Елистрата Шибаева» :

«...А за оное погребение дать им за труды загородной мой собственной дом, выехав из Москвы за надолобами по Петербургской дороге: два столба врыты, а третьим покрыты...»²¹

В повести XVII в. «Роспись о приданом» дается пародия на распространенные в то время подлинные росписи приданого. Балаганный «дед» в своей прибаутке также пародирует такую роспись:

Уж и приданое мы ей, братцы, закатили!
Целый месяц тряпки собирали и шили:
Платье мор-мор
С воробыиных гор.
А салоп соболиного меха,
Что ни ткни рукой,

nor Roman Jakobson». The Hague—Paris, 1967, стр. 329—331 (Далее: Богатырев. Импровизация и нормы).

¹⁸ Кельсиев. Указ. соч., № 8, Дом, стр. 115.

¹⁹ П. Г. Богатырев. Чешский кукольный и русский народный театр.—«Сборники по теории поэтического языка», вып. VI. Берлин, 1923, стр. 30 (Далее: Богатырев. Чешский театр).

²⁰ Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 126.

²¹ В. Д. Кузмина. Пародии в рукописной сатире и юмористике XVIII в. (публикация). Духовное завещание Елистрата Шибаева.—«Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 17. М., 1955, стр. 154—156 (Далее: Кузмина. Указ. соч.).

То прореха.
Воротник — енот,
Тот, кто лает у ворот.
На прощание ее побили
И полным домом наградили.
Дали разные вещи:
молоток да клещи,
чайник без дна,
только ручка одна,
да резиновые калошки
с отдушиной, без подошвы.
Рогатого скота ей: петух да курица,
А медной посуды: крест да пуговица ²².

Кроме того, «Роспись о приданом» перекликается с прибаутками балаганных «дедов» о лотерее: и там и здесь вместо ценных называются негодные к употреблению предметы.

Балаганный «дед», высмеивая лотерею, балагурит:

Еще голова, тулуп, новый крытый,
только не шитый.
Дубовый воротник,
сосновая подкладка,
а наверху девяносто одна заплатка ²³.

В «Росписи о приданом»:

Липовые штаны,
да две дубовые простыни,
жениху дюжина рубах моржовых,
да дюжина порток ежовых ²⁴.
Шуба соболья,
а другая сомовья,
крыто сосновою корою ²⁵.

В «Лоторее»:

Перина ежового пуха,
разбивают каждое утро в три обуха ²⁶.

В «Росписи о приданом»:

Перина кленова,
на ней наволока ежова.

²² Ю. Дмитриев. Указ. соч., стр. 36.

²³ Кельсиев. Указ. соч., № 13, Лоторея, стр. 116.

²⁴ Адрианова-Перетц. Указ. соч., Роспись о приданом, II, стр. 129.

²⁵ Там же, стр. 125.

²⁶ Кельсиев. Указ. соч., № 14, Лоторея, стр. 117.

Из головье липовое,
а перье в нем луковое²⁷.

Как оксюморон звучит также похвала лошади в комедии «Петрушка»:

Лошадь хоть куда!
Без гривы, без хвоста...
Только и есть, что голова одна...
да и ее еще нет... коновалу в починку отдана²⁸.

Ср. в «Росписи о приданом»:

Кобыла не имеет ни одного копыта,
да и та вся разбита²⁹.

Ряд ярких примеров оксюморона мы встречаем в другой рукописи XVII в. «Лечебник на иноземцев»:

Потеть 3 дни на морозе нагому...
...взять девичья молока 3 капли...³⁰

К оксюморону мы относим и особый юмористический прием — обозначение длины или роста мерой времени:

Стройная, высокая (жена «деда». — П. Б.) с неделю
ростом и два дни
загнувши³¹.

Расстояние также измеряется временем:

Вот, голова, я сегодня, накануне Обухова моста,
две недели в сторону³².

В рукописи «Лечебник на иноземцев» мерами веса измеряется звук:

Взять мостового белого стука 16 золотников, мелкого венчияго топу 13 золотников, светлого тележного скрипу 16 золотников... густово медвежья рыку 16 золотников... курочья высокого гласу полфунта³³.

В «Духовном завещании Елистрата Шибаева» лебединый крик, соколье гляденье, конское ржанье измеряются мерой длины:

сто аршин на прстыни лебединова крику...
7 аршин самого лутчаго соколья гляденья...
На балахон и на юпку — 18 аршин конского ржания³⁴.

²⁷ А д р и а н о в а - П е р е т ц . Указ. соч., стр. 130—131.

²⁸ Б е р к о в . Указ. соч., стр. 116.

²⁹ А д р и а н о в а - П е р е т ц . Указ. соч., стр. 130.

³⁰ Там же, стр. 121.

³¹ К е л ь с и е в . Указ. соч., № 4, Жена, стр. 114.

³² К е л ь с и е в . Указ. соч., № 11, Баня, стр. 115.

³³ А д р и а н о в а - П е р е т ц . Указ. соч., стр. 121.

³⁴ К у з ь м и н а . Указ. соч., стр. 155.

Встречается оксюморон и в русских поговорках:

Старый знакомец, впервые видимся.

В комедии «Петрушка» мы находим своеобразный оксюморон:

К а п р а л. Вот я тебя в солдаты возьму.

П е т р у ш к а. Я не гожусь.

К а п р а л. Почему?

П е т р у ш к а. У меня горб.

К а п р а л. А где он у тебя?

П е т р у ш к а. Он там, хата на горе,

так он остался в трубе.

К а п р а л. Ты что чепуху порешь?³⁵

Чешские народные кукольники тоже пользовались оксюмороном как одним из юмористических художественных средств. Один из кукольников острит: *hluchoněmý hlásný*³⁶.

Русский балаганный «дед» острит: «не доходя, прошедши»³⁷. Здесь оксюморон состоит из двух деепричастий, причем одно отрицает другое. Ср. у чешских кукольников: *Loutkář St. Karfiol říkal: «Pust' mě napřed a já ti budu následovat»*³⁸.

Оксюморон мы встречаем не только в чешском народном кукольном театре, но и в народном театре живых актеров. В словацкой рождественской пьесе «Chodenie s betlehemom na Vianoce» *bačä* характеризует себя:

Jä som bačä z Rimavskéj Soboty,
nenaučiu som sä žädnej *robot*,
iba *búčky, kríčky preskakovat'*
*a švárne panenky milovať*³⁹.

В юмористическом судебном приговоре петуху в обряде «*Stínání kohouta*» мы находим:

U Litomyšle spáchal hrozný skutek, zapálil tam rybník...
pochytal z něj ryby a v potoce je utopil⁴⁰.

Из юмористических художественных средств, встречающихся в прибаутках балаганных дедов, назовем *метатезу*.

Метатеза — стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы или целые слова в одной

³⁵ Б е р к о в. Указ. соч., стр. 121.

³⁶ Petr B o g a t u g e v. Lidové divadlo české a slovenské. Fr. Borový a Národopisná Společnost českoslovanská v Praze, 1940, S. 148. (Далее: В о g a t u g e v. Lidové divadlo). В этой книге я привожу ряд острот чешских народных кукольников, использующих оксюморон.

³⁷ К е л ь с и е в. Указ. соч., № 11, Баня, стр. 116.

³⁸ B o g a t u g e v. Lidové divadlo, S. 150.

³⁹ Там же, стр. 150.

⁴⁰ Там же, стр. 149—150.

фразе или в рядом стоящих фразах. Балаганный «дед» в прибаутке острит:

Черная собака за хвост палкой привязана;
хвостом лает,
головой качает...⁴¹

Метатеза часто встречается в крестьянских прибаутках. Напр.:

«Бывал да живал, на босу ногу топор надевал, топорищем подпоясывался, кушаком дрова рубил... сидит чеснá квашия, женщина месит. Он был в порках, у порков гасник, он через гасник скочил, порог-от и сорвался...»⁴²

В другой прибаутке находим:

Живал — бывал,
на босу ногу топор обувал,
топорищом подпоясывался,
кушаком подпирался⁴³.

В «Прибалутке-скороговорке»:

Палкой шип не дошиб,
другой шип перешиб,
утка сколыбалась,
озера полетело⁴⁴.

Встречаем мы метатезу и в рукописи XVII в. «Роспись о приданом»:

Тулуп с борами,
да юпка с рукавами⁴⁵.

В народной пьесе «Царь Максимилиан» старик говорит:

«На очи не чую, на ухи не бачу!»⁴⁶

Приведем диалог из пьесы «Мнимый барин»:

В народной пьесе «Мнимый барин» староста докладывает барину, что сиво-пегий жеребец помер, а маменька барина, старая сука, поколела⁴⁷.

Свадебный дружка острит: «Шел я по дубинке, нес дорогу на плече»⁴⁸.

⁴¹ Кельсиев. Указ. соч., № 8, Дом, стр. 115.

⁴² Ончуков. Сказки, № 239, стр. 508.

⁴³ Там же, № 10, стр. 46.

⁴⁴ Там же, № 238, стр. 507.

⁴⁵ Адрианова-Перетц. Указ. соч., II, стр. 128.

⁴⁶ М. К. Васильев. К истории народного театра. II. «Трон». «Этнографическое обозрение». Год 10-й. Кн. XXXVI. М., 1898, № 1, стр. 97.

⁴⁷ Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы. СПб., 1911, стр. 132. (Далее: Ончуков. Драмы).

⁴⁸ Запись П. Г. Богатырева в Моск. губ., Серпух. уезда, с. Бавыкино. 1914 г.

Отметим, что метатеза часто сочетается с оксюмороном:
хвостом лает, озеро полетело;
конь помер, человек подох;

У меня жена красавица,
под носом румянец,
во всю щеку соцля⁴⁹.

Метатезой, как юмористическим приемом, часто пользовались чешские народные кукольники. Приводим примеры:

Student: Já jsem studej chudent.

Voříšek: Kdo že jste?

Student: Pardon, já se přeřekl, jsem chudej student...

Wagnerg (ознаменует Каспаркови): «půjdem domů štípat dříví a vážit vodu».

Káspárek: «Co mi to povídáš? Že mám štípat vodu a vážit dříví?» Někdy loutkáři místo přemístění slov přemísťují vzájemně suffix a flexi: «štípí dřívat».

Káspárek: Mají prý pistole nabroušený a šavle nabity⁵⁰.

Балаганные деды и раешники в своих прибаутках обращаются к *метафоре*. Некоторые прибаутки являются целым метафорическим рассказом. Грабежи и воровство изображаются как различные ремесла. Так, в одной из прибауток балаганный «дед» рассказывает:

Был я тогда портным. Иголочка у меня язовенькая
только без ушка —
выдержит ли башка?
Как раз стегну,
так кафтан-щубу и сошью.
Я и разбогател⁵¹.

В другой прибаутке балаганный «дед» рисует свои грабежи как ремесло цирюльника:

Был я цирюльником на большой Московской дороге.
Кого побрить, постричь, усы поправить,
молодцом поставить,
а нет, так и совсем без головы оставить.
Кого я ни бривал,
тот дома никогда не бывал.
Эту цирюльню мне запретили⁵².

В одной из прибауток рассказывается, как «дед» и «рыжий» Христа славили:

Вижу, голова, я нынче на Рождестве — прохожий,
вот на этого рыжего похожий.

⁴⁹ Кельсиев. Указ. соч., № 3, Жена, стр. 114.

⁵⁰ Вогатуров. Lidové divadlo, S. 151. Здесь приведены и другие примеры оксюморона.

⁵¹ Кельсиев. Указ. соч., № 8, Дом, стр. 115.

⁵² Там же, № 17, Цирюльник, стр. 117.

Он меня, голова, и позвал Христа славить...
Мы, голова, и прославили,
шубу с бобровым воротником сгладили ⁵³.

Две метафорические прибаутки изображают наказание вора как парение в бане ⁵⁴.

Раешник изображает артиллерийскую перестрелку так:

...прапорщик Шеголев
агличан угощает,
калеными арбузами
в зубы запускает ⁵⁵.

Встречаются метафоры и в чешском кукольном театре:

Rychtář ryplácel holí celou rodinu; vtom vstoupí host
R.: Líběj vodpustit, že jsem jich hned nepřivítal; ale když
člověk rovná hospodářství, tak mívá rozházený myšlenky.

Комический эффект этой метафоры частью базируется на слишком далекой аналогии между «rovnáním hospodářství» и «vypřálením holicele rodiny» ⁵⁶.

Балаганные «деды» используют в своих прибаутках как художественное средство гиперболу.

В лотерее разыгрываются:

Серьги золотые,
у Берга на заводе из меди литые,
безо всякого подмесу,
девять пудов весу ⁵⁷.

Это «ювелирное» изделие напоминает ожерелье в «Росписи о приданом» XVII в.:

...да ожерелье пристяжное в три молота стегано...
Ожерелейцо серебреное в пять пуд,
что цепью зовут ⁵⁸.

Кольцо, как и другие ювелирные вещи, разыгрываемое «дедом» в лотерее, гиперболического веса:

Еще кольцо золотое,
даже заказное,

⁵³ Кельсиев. Указ. соч., № 15, Прохожий, стр. 117.

⁵⁴ Там же, № 10, стр. 115; № 11, стр. 115—116.

⁵⁵ Берков. Указ. соч., стр. 125.

⁵⁶ Богатуров. Lidové divadlo. S. 153—154.

⁵⁷ Кельсиев. Указ. соч., № 15, Лоторея, стр. 116.

⁵⁸ Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 125, 128.

у Берга отлитое,
полтора пуда весом⁵⁹.

Часы, разыгрываемые в лотерее, «на тринадцати камнях, которые возятся шестерней на дровнях»⁶⁰.

Другой балаганный «дед» выкрикивает:

Еще разыгрываются часы о двенадцати камнях
да на трех кирпичах,
из неметчины привезены на дровнях!..⁶¹

В своей прибаутке балаганный «дед» использует синонимы:

У меня на Невском лавки свои:
по правой стороне это не мое,
а по левой вовсе чужие⁶².

Как художественное средство синоним широко используется в повестях XVII—XVIII вв., в песнях, сказках и подписях на лубочных картинках о Ереме и Фоме:

Ерема в чужом, а Фома не в своем⁶³,

В «Росписи о приданом» также встречается игра на синонимах или на близких синониму выражениях:

...жена не ела, а муж не обедал⁶⁴.

И всеого приданаго будет на 300 пусто, на
500 пи кола⁶⁵.

Синоним использовали и чешские кукольники. Проф. Веселый отметил последовательность, с которой кукольник выражал одно и то же понятие синонимами: prosím a žádám — David obra zabil a zamordoval, — jak a kterak, — volá a kříčí, — předně nejprvně, — ale nýbrž, — ale ne však (loutkář Lagron) atd⁶⁶.

Встречаем в прибаутке балаганного «деда» и игру слов, близких по звучанию, но далеких, иногда очень далеких, по значению, т. е. игру слов, близких к омонимам. Балаганный «дед» выкрикивает: «Да и умаялся, болтая с вами,— как *Archin osip* и как *Ocip oxrip!*..»⁶⁷

⁵⁹ Кельсиев. Указ. соч., № 13, Лоторея, стр. 116.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 63.

⁶² Кельсиев. Указ. соч., № 8, Дом, стр. 115.

⁶³ А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. VII. СПб., 1902, стр. 1; Богатырев. Импровизация и нормы, стр. 321—323.

⁶⁴ Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 125.

⁶⁵ Там же, стр. 126.

⁶⁶ Богатырев. Lidové divadlo, S. 152.

⁶⁷ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 64.

В комедии «Петрушка» встречаем сцену:

К а п р а л. ...Будешь человек *казенный*.

П е т р у ш к а. ...Как же я буду человек *сожженый*?⁶⁸

Подобные сцены мы встречаем и в народной драме «Царь Максимилиан»:

Д о к т о р. Царь, а что ты мне дашь за это?

Ц а рь М а к с и м и л и а н. Генерала!

Д о к т о р. Сам ты — Помиралов!

Ц а рь М а к с и м и л и а н. Ну, полковник.

Д о к т о р. Сам-от ты — *покойник*!

Ц а рь М а к с и м и л и а н. Ну, подпрапорщик.

Д о к т о р. Сам ты — *тряпошник*.

Ц а рь М а к с и м и л и а н. Ну, так поручик.

Д о к т о р. Я сам тебя немного *получше*!⁶⁹

Подобная игра слов широко распространена в концовках русских волшебных сказок: «А когда я шел домой в синем кафтане, синичка мне и говорит: «Синь-да-хорош, синь-да-хорош», а я думал: «Скинь да полож». Я скинул да и положил под кокору, только не знаю, под которую...»⁷⁰

Игру омонимов мы встречаем у народных чешских кукольников:

S t u d e n t. ...dávám kondice.

V o ř í š e k. Co dáváte?

S t u d e n t. Dávám hodiny.

V o ř í š e k. Vy dáváte hodiny? Dejte mně také řákké remontoirky a ja je pošlu zastavit!⁷¹

Выше мы указывали на сходство художественных средств, используемых в русском ярмарочном фольклоре, с художественными средствами в фольклоре русском, крестьянском. Создатели и исполнители произведений как крестьянского, так и ярмарочно-го фольклора используют как средство юмора одни и те же троны.

⁶⁸ Б е р к о в. Указ. соч., стр. 121.

⁶⁹ Там же, стр. 243.

⁷⁰ А. М. Смирнов. Сборник великорусских сказок.— «Записки Русского географического общества», вып. II. Пг., 1917, № 292, стр. 753 (Далее: Смирнов. Указ. соч.).

⁷¹ В о г а т у г е в. Lidové divadlo, s. 152. В нашей статье мы неоднократно приводим художественные средства, используемые чешскими кукольниками. О художественных средствах, используемых на ярмарках, говорится в книге: Vojta Holman. Reclama a život. Praha, 1909. Об этой книге см.: Č. Zíbrt. Pýmovačky kramářské a dryáčnické na trzích a poutích. Český lid 19, 1910, s. 70—79. О чешских ярмарках и пoutích и о ярмарочном фольклоре см. также: B. M o g a v e c. Světem jďoucí. ČL 4, 1895, s. 235—237; E. H o g s k ý. Svatojanská pouť v Praze jindy a nyní. ČL 20, 1911, s. 239—331; Č. Zíbrt. Na českém jarmarce před 40 léty. ČL 22, 1913, s. 80—96; F. K. S c h u b e r t. Na českém jarmarce v Táborsku roku 1850. ČL 23, 1914, s. 172—179; V. J a m e r g a. Klokotská pouť. ČL 25, s. 272—275. За ряд указаний благодарю д-ра Б.Бенеша.

Однако ярмарочная речь имеет и свои специфические черты, отличающие ее от языка традиционного крестьянского фольклора.

Прежде всего отметим, что в ярмарочный городской фольклор влилась новая лексика. В своих прибаутках петербургские балаганные и карусельные «деды» нередко называли петербургские улицы и места: *Невский проспект*; пошел на *Сennу*; *Обухов мост*; за *Нарвскую заставу*; в *Апраксин* продать снеси; под *Воскресенским мостом*. Нечто подобное мы встречаем в «Росписи о приданом» XVII в., где перечисляются московские места, якобы находящиеся рядом, в действительности же расположенные в разных местах Москвы, далеко друг от друга:

А живет оная невеста
у просвирни, которая не имеет места,
За *Нузою на Арбате*, за *Красные вороты*,
На *Вшивой Горке*, близь *Марьиной рощи*,
где лежат казпеные моши⁷².

В ярмарочном фольклоре встречаются наименования предметов, о которых в деревне XIX в., может быть, и не слыхали: *дамы, аплике, лоторея, пике, мамзели, желе, меню* и пр.

Балаганный «дед», издеваясь над господами, которые хотят походить на иностранцев, приводит речь повара:

А знаете, ребята, я ведь в поварах служил.
Право!
И вот скажу я вам, например,
Как готовить обед на барский манер,
А слюнки потекут — не кулаком, платком утирайтесь,
По-барски так полагается,
Что всякая грязь в платок собирается.
Так вот обед (показывает лист бумаги) —
Это у бар называется *меню*.
И я это название не переменю.
Первое — *суп-санчэ*
На холодной воде.
На второе пирог
Из лягушечьих ног,
С луком, перцем
Да с собачьим сердцем.
На третье, значит, сладкое,
Но такое гадкое,
Не то *желе*, не то вроде *торту*,
Только меня за него послали к черту
И жалованье дать не пожелали⁷³.

⁷² Адрианова - Перетц. Указ. соч., стр. 131.

⁷³ Дмитриев. Указ. соч., стр. 36—37.

Раешники показывали и называли европейские города (*Париж, Берлин, Рим, Вена, Палермо*) и произносили в своих комментариях целые фразы на «немецком» языке: «андерманир штук — другой вид»⁷⁴.

В райке были картины, изображавшие *Бисмарка, Гамбетту* и других иностранных политических деятелей, при этом раешники в своих комментариях подшучивали и издевались над их деятельностью (как она им представлялась).

Новые слова, входившие в ярмарочную речь, позволяли балаганным «дедам», раешникам и петрушечникам создавать новые рифмы, не встречавшиеся в крестьянском фольклоре. Приведу примеры:

Пукли *фальшивые*,
а головы *плешиевые*⁷⁵.

Еще, господа, разыгрываются у меня две *дамы*,
которые вынуты вчерась из помойной *ямы*⁷⁶.

Сарафан у ней французское *пике*.
а рожа в *муке*⁷⁷.

Первое *суп-санте*.
на холодной *воде*.

Ну, друзья, нечего стоять у *карусели* —
заходите внутрь поглядеть, как пляшут *мамзели!*..⁷⁸

Танцевал я прежде *галоп*,
да расшиб себе *лоб*,
больше не танцую⁷⁹.

Вот французский город *Париж*,
приедешь — *угоришь*⁸⁰.

Дворец *Ватикан*,
всем дворцам *великан!*..⁸¹

При этом иностранные слова часто сопоставлялись с резкими, грубыми по значению русскими словами или словосочетаниями: французское «пике» — рифмуется с «рожа в муке», «дамы» — «из помойной ямы».

В комедии «Петрушка»:

⁷⁴ Б е р к о в. Указ. соч., стр. 126.

⁷⁵ Там же, стр. 125.

⁷⁶ К е л ь с и е в. Указ. соч., № 13, Лоторея, стр. 116.

⁷⁷ Там же, № 2, Свадьба, стр. 113.

⁷⁸ А л е к с е е в - Я к о в л е в. Указ. соч., стр. 64.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Б е р к о в. Указ. соч., стр. 127.

⁸¹ Там же, стр. 126.

М у з ы к а н т . Это Петрушка — мусью, сам капрал...

П е т р у ш к а (в рифму отвечает). А чтоб его черт побрал⁸².

Целые пассажи построены на сходном звучании фразы на немецком языке с фразой на русском языке, имеющих разное значение.

П е т р у ш к а (немцу). Бон жур!

Н е м е ц (молча кланяется).

П е т р у ш к а . Отчего он молчит?

М у з ы к а н т . Это немец.

П е т р у ш к а . Немец! Дойч, черт бы тебя побрал!

Да как ты сюда попал?

Н е м е ц . Я... я... я...

П е т р у ш к а . Ты да я, нас с тобой двое... Да ты говори, не по-вороньи, а по-ярославски.

Н е м е ц . Ва-а-с?

П е т р у ш к а . Ква-а-с? Какой тут квас?.. Пощел вон от нас, мы не хотим знать вас. (Выталкивает немца вон.) Музыкант! Немец ушел квас пить⁸³,

У другого петрушечника Петрушка, как бы недослушав, перевирает немецкие слова, заменяя в рифму немецкое слово русским:

«Доннерветтер!» — кричал немец, получив удар дубинкой, на что Петрушка полуотвечал, полупереспрашивал: «Что?.. Дунул ветер...»⁸⁴

Иначе в крестьянском анекдоте: один сказочник для того, чтобы отличить речь немца от речи русского, уснащал ее повторением слова т а к , при этом указал мне, что немцы почти после каждого слова употребляют слово т а к . Петрушка, напротив, использует для юмора немецкие и французские слова, часто исказя их: ja, was, Donnerwetter, bon jour, т. е. немецкие и французские слова, которые городское население слышало или от русских, или непосредственно от иностранцев.

Характерной чертой и крестьянского и городского фольклора является его тесная органическая связь жестикуляции с театральным движением.

При изучении крестьянского фольклора фольклористы все больше внимания уделяют исполнительскому мастерству певцов и сказочников. Работа А. Сатке о глухинском сказочнике Иосифе Смолке показывает, как органически связано рассказывание сказки с

⁸² Б е р к о в . Указ. соч., стр. 121.

⁸³ Там же, стр. 118.

⁸⁴ А л е к с е е в - Я к о в л е в . Указ. соч., стр. 60.

жестикуляцией⁸⁵. И. В. Карнаухова еще в 20-е годы отмечала драматизацию сказочником Белковым сказок⁸⁶.

Ряд интересных сведений о роли жестикуляции в сказке находим в докладе Н. И. Савушкиной⁸⁷.

Исследовательница Н. Владыкина-Бачинская раскрыла роль жеста при исполнении русских хороводных песен⁸⁸.

Свои остроты балаганные «деды», «старики» дополняли юмористической жестикуляцией, пародированием танцев, а иногда и целыми сценками. А. И. Кельсиев пишет: «Старик с разными смешными телодвижениями (— П. Б.) обращается с балкона с речью к публике, по возможности громко произнося свои шутки. Его каждый возглас обыкновенно прерывается взрывом хохота слушателей»⁸⁹.

А. Я. Алексеев-Яковлев так описывает исполнение балаганных прибауточ дедом Бруsenцовым:

«Побалагурил, «дед» внезапно хлопал себя по лбу, точно вспомнив что-либо, торопливо исчезал и выводил трех танцорок. Представив их публике и чаще всего довольно откровенно побалагурил на их счет, «дед» принимался отшляпывать с ними кадриль, мазурку или «лянсе» (т. е. «лансье» — «уланский танец»). Некоторые «деды», в том числе Брусенцов, вместе с танцорками выводили на балкон прирученных медведей, у Брусенцова медведю к передней лапе был приделан складной бумажный веер, которым медведь прекомично «обмахивался», стоя на задних лапах»⁹⁰.

Юмористическая жестикуляция и связанные с ней юмористические театральные движения были обильно представлены исполнителями речей в народной драме «Царь Максимилиан». Н. И. Савушкина отмечает полные юмора жесты в традиционных «кругах» (хороводах)⁹¹. Балаганные «деды» и раешники носили своеобразный театральный костюм и гримировались.

«Закостюмированные действующие лица даваемых в балаганах представлений выходят во время антрактов на наружный балкончик и стоят молча. Чтобы гуляющий народ заметил их и столпился к балагану, вместе с ними выходит так называемый старик, нарочно для сего нанимаемый балагур, знающий присказки. Ста-

⁸⁵ Antonín Satke. Hlučínský pohádkář Josef Smolka. Ostrava, 1958.

⁸⁶ Б. М. Соколов. Русский фольклор, вып. II. Сказки. М., 1930, стр. 35—37.

⁸⁷ Н. И. Савушкина. Драматизированный образ в некоторых жанрах русского фольклора.— «VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук». М., изд-во «Наука», 1964, стр. 5—6. (Далее: Савушкина. Указ. соч.)

⁸⁸ Н. Владыкина-Бачинская. Подмосковные хороводы.— «VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук». М., 1964; «Русские хороводы и хороводные песни». М.—Л., МУЗГИЗ, 1951.

⁸⁹ Кельсиев. Указ. соч., стр. 113.

⁹⁰ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 64.

⁹¹ Савушкина. Указ. соч., стр. 7—8.

рик одет русским мужиком в лаптях и армяке; на голове у него большой парик, накладные усы и борода, сделанные из чесаного льна,— за пазухой полушибо»⁹².

«Костюм и грим «деда» был традиционный, я не помню,— пишет А. Я. Алексеев-Яковлев,— отстуцлений от некогда, давно, по-видимому, установившегося образца. Борода и усы — из серой пакли, нарочито грубо сделанные, серый, намеренно залатанный кафтан и старая круглая ямщицкая шляпа с бумажным цветком сбоку, на ногах — онучи и лапти»⁹³.

А. Я. Алексеев-Яковлев видел в Москве «балконного комика» «в соломенного цвета самодельном парике»⁹⁴.

А вот грим и костюм раешника: «На нем серый, обшитый красной или желтой тесьмой кафтан с пучками цветных тряпок на плечах, шапка-коломенка, также украшенная яркими тряпками. На ногах у него лапти, к подбородку привязана льняная борода. Это — дед-раешник»⁹⁵.

Грим носил условный характер: борода делалась из льна, а у раешника из пакли, у балконного комика самодельный парик соломенного цвета.

«В руках «деда»,— пишет Алексеев-Яковлев,— нередко имелся какой-либо предмет, показывая который он и начинал балагурить, например крупно нарисованный карикатурный портрет уродливой бабы.

— Вот, господа, портрет моей жены,— кричал «дед» с балкона, она издали-то нехороша, но зато чем ближе — тем хуже!..»⁹⁶

Ф. И. Шаляпин припоминает, что Мамонтов, «расталкивая артистов на террасе балагана и держа в руках какую-то истрапанную куклу, орал: «Прочь назём, губернатора везём».

Предмет, который имелся в руках «деда», например уродливый портрет его жены или истрапанная кукла в руках «деда»-Мамонтова выполнял функцию реквизита.

Прибаутки балаганный «дед» произносит, сопровождая их комической жестикуляцией, как монолог. Однако часто этот монолог переходит в диалог: «дед» задирал и вовлекал в монолог своих сотоварищей, балаганных актеров и слушателей, окружавших его. Кроме того разыгрывались сценки-дуэты:

«В Москве,— пишет Алексеев-Яковлев,— под Новинским более всего запомнились мне два «балконных комика», разыгравших, полагаю, что собственного сочинения, сценки, в которых один изображал хозяина немца, не то подрядчика, не то

⁹² Кельсиев. Указ. соч., стр. 113.

⁹³ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 63.

⁹⁴ Там же, стр. 66.

⁹⁵ Берков. Указ. соч., стр. 127. Текст взят из статьи: Ю. Д. Дмитриева. На старом Московском гулянии.— «Театральный альманах ВТО», кн. 6. М., 1947, стр. 347.

⁹⁶ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 63.

торговца, а другой — его батрака, смышеного русского парня в соломенного цвета самодельном парике. Исполнитель роли русского батрака в понравившейся мне сценке был широко известен в Москве, где его именовали шутом, возможно потому, что, как слышно, он ранее был крепостным шутом какого-то чудака вельможи.

Другой раз, уже на Девичьем поле, запомнились мне два «балаганных комика», разыгравшие сцену между старослужащим солдатом и новобранцем. Речь шла о военном артикуле, разных трудностях и несправедливостях солдатского житья и в отдельных частях была весьма ядовита»⁹⁷.

Отметим, что в кукольном театре «Петрушка» одновременно выступали только два персонажа: Петрушка и его невеста, Петрушка и цыган, Петрушка и доктор, Петрушка и немец, Петрушка и капрал, Петрушка и собака.

Объясняются эти дуэты тем, что куклами управлял только один кукольник: в одной руке у него была одна кукла, в другой — другая.

Кроме того, Петрушка вовлекал в кукольное представление живого человека, музыканта, который являлся связующим звеном между актерами-куклами и зрителями.

Описания М. М. Бахтиным средневекового карнавала, ярмарочной площади напоминают нам описания русских народных гуляний XIX в., которые остались нам В. Г. Белинский, Ф. И. Шалляпин и другие посетители этих гуляний. М. М. Бахтин уделяет значительное место ярмарочному площадному языку, фамильярной речи. Сюда он относит площадные ругательства, божбу и клятву, проклятия, а затем речевые жанры площади — «крики Парижа», рекламы ярмарочных шарлатанов и продавцов снадобий и т. п. Мы постараемся здесь проанализировать «фамильярную» речь русских народных гуляний. Невольно бросаются в глаза черты сходства фамильярной речи, описанной М. М. Бахтиным, с фамильярной речью, которая звучала на наших народных гуляниях.

«Площадь позднего средневековья и Возрождения была единым и целостным миром, где все «выступления» — от площадной громкой перебранки до организованного праздничного зрелища — имели нечто общее, были проникнуты одной и той же атмосферой свободы, откровенности, фамильярности»⁹⁸. Мы постараемся показать, что и фамильярная речь на наших народных гуляниях, ярмарках и т. п. как бы перекликается с фамильярной речью позднего средневековья и раннего Ренессанса. Невольно хочется срав-

⁹⁷ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 66.

⁹⁸ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., ГИХЛ, 1965, стр. 166 (далее: Бахтин. Указ. соч.).

нить прибаутки балаганных «дедов», раешников с фамильярной речью средневековой площади. И на площади русских гуляний мы видим ту же единую атмосферу, где выступления балаганного «деда» сливаются с юмористическим проклятием. Так, в балаганной прибаутке, обращенной к публике, где «дед» издевается и над рыжими и плешивыми, которые люди «самые фальшивые», и над черными и над русыми и т. д. и т. д., он вдруг рассказывает о своем несчастье: у него в пустой корзинке кошка утопилась, и он просит у столпившихся около него слушателей денег на молочко котятам. После этих шуток и шуточек свою прибаутку «дед» неожиданно заканчивает юмористическим проклятием:

Дай тебе бог
полну пазуху блох,
четверть вшей,
огород чертей.
Нова хата провались,
а старая загорись⁹⁹.

Мишенью прибауточных издевок балаганных «дедов» был «рыжий» — клоун, балаганный артист, сотоварищ «деда», стоявший рядом с ним на балконе балагана. Балаганный «дед» не стесняется в обвинении «рыжего» в самых больших пороках, в первую очередь представляет его публике как отъявленного вора, при этом предупреждает публику беречь свои карманы от «рыжего».

В прибаутке «Книга» балаганный «дед» рекомендует себя и «рыжего»:

Вот что, милые друзья,
я приехал из Москвы сюда,
из гостиного двора —
паниматься в повара;
только не рыбчиков жарить,
а с рыжим по карманам шарить¹⁰⁰.

В другой прибаутке «дед» рассказывает»

Вижу, голова, я ныне на Рождестве — прохожий,
вот на этого рыжего похожий.
Он меня, голова, и позвал Христа славить,
в чужих домах по стенам шарить¹⁰¹.

«Дед» Брусенцов высмеивал актеров балагана и танцорок¹⁰²

⁹⁹ Кельсиев. Указ. соч., № 19, Публика, стр. 117—118.

¹⁰⁰ Кельсиев. Указ. соч., № 1, Книга, стр. 113.

¹⁰¹ Кельсиев. Указ. соч., № 15, Прохожий, стр. 117.

¹⁰² Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 64.

Изdevался над балаганными «танцорками» и карусельный «дед» — «дядя Серый»¹⁰³.

«Рыжими» «дед» называл не только одного из актеров балагана, но и зрителей. «Стоя на балконе балагана или около карусели, «дед» обычно, чтобы обратить на себя внимание, придирился к кому-нибудь из публики. «А вот рыжий-то, рыжий,— кричал он,— в карман полез»¹⁰⁴.

Изdevается балаганный «дед» не только над «рыжими»:

Рыжий, помнишь великий пост,
как теленка тащил за хвост.
Теленок кричит ме,
а он говорит пойдем на праздник ко мне.
У кого есть в кармане рублей двести,
у рыжего сердце не на месте.
Признаться сказать, у кого волосы чёрны,
и те на эти дела задорны.
В особенности рыжие да плешиевые —
самые люди фальшивые.
Кому лапоть сплести,
кому в карман влезть —
и то умеют.
А виши и русый
не дает чужому карману трусу.
Как увидит, так и затрясет,
в свой карман понесет.
Вот этот капрал
у меня два хлеба украл.
А вот дикий барин дрожавши спотел,
купаться захотел¹⁰⁵.

В прибаутках «Лоторея» рядом с ироническим рекламным оповещением о разыгрываемых в лотерее вещах «дед» неожиданно задирает кухарок:

Еще, господа, полдюжины марок
да дюжина старых кухарок!¹⁰⁶

В другой прибаутке о лотерее балаганный «дед» объявляет, что будет разыграна золотая булавка, и вдруг неожиданно добавляет:

А у этой кухарки под носом табачная лавка¹⁰⁷.

¹⁰³ Алексеев-Яковлев. Указ. соч., стр. 63.

¹⁰⁴ Дмитриев. Указ. соч., стр. 35.

¹⁰⁵ Кельсиев. Указ. соч., № 19, Публика, стр. 117.

¹⁰⁶ Там же, № 13, Лоторея, стр. 116.

¹⁰⁷ Там же, № 14, Лоторея, стр. 117.

Издевки над присутствующей публикой мы встречаем и в крестьянском фольклоре. Так, в северной драме «Барин» изображается суд:

Б а р и н.	Хозяин, хозяинка, Наместник, наместница, Добрые молодцы, Красные девушки, Нет-ле у вас промежду собой прозеб каких?
В с е.	Есть, есть.
Б а р и н.	Подходите, подходите! (Кто-нибудь из фофанцев (актеров.—П. Б.) подходит, изображая просителя.)
П р о с и т е л ь.	Господин барин, прими мою просьбу.
Б а р и н.	Ты хто?
П р о с и т е л ь	(называется вымышленным именем, именем какого-нибудь парня в селе.) Владимир Воронин.
Б а р и н.	Об чем просишь?
П р о с и т е л ь.	На Парасковью прошу: по летам Парашка любит меня, а по зимам другого парня — Василья.
Б а р и н.	А подойди-ко, Парасковья, сюды. Попшто же это ты двух сразу любишь?

Парасковья — также настоящее имя какой-нибудь девицы на селе. Вместо нее на зов Барина подходит кто-нибудь из фофанцев и начинает спорить и ругаться с просителем. Говорят кто что вздумает; кто сильнее и остроумнее выругается, тот и больший успех имеет у публики. Барин и Откупщик советуются вслух, кто из судящихся виновен и кого наказать: парня или девку; признают виновной, например, девицу. Барин наказывает парня-актера, изображающего Парашку.

Далее Н. Е. Ончуков рассказывает: «За первым просителем является другой и выкладывает еще какую-нибудь просьбу про соседа, про жену и пр. В основание просьб кладется обыкновенно какой-нибудь действительно существующий в селе факт, который, конечно, преувеличивается, доводится до смешного, до абсурда, и, таким образом, суд является сатирой на местную жизнь и нравы, иногда очень злой, порой жестокой... Затем начинается продажа коня. Откупщик просит у барина за коня:

Сто рублей деньгами,
Сорок сорокушек
Соленых...
Сорок анбаров
Мороженых тараканов,
Аршин масла,
Кислого молока три пасма.,,

и неожиданно заканчивает:

Михалка Тамицына нос,
Нашей Кожарихи хвост¹⁰⁸.

Н. Е. Ончуков далее в примечании указывает: «Пробирают жителей села, выделяющихся какими-нибудь физическими недостатками или пороками. В Нижнемозере, например, говорят: «Куричей зоб, Улькин лоб» и т. д.¹⁰⁹

Подобные же издевки над односельчанами мы встречаем в чешской народной обрядовой игре *Stínání a hoření krále*.

Plampač počne všecky hospodáře, hospodyně i panny od prvního čísla až do posledního provolávat takto:

«U Adámků dělám začátek:
že má mnoho bídných telátek,
jedno kusý, druhé, rusý,
třetí sotva ocas nosí».

Takto postupuje od čísla k číslu...

«Když jdem zase o dům dále,
musím ríci ku pohaně:
Drda prodal koně,
tejden plakal pro ně,
jeho žena zase krávy,
že neměla pro ně trávy.

Synek prohejřil zas voly,
že prej neměl pro ně vody,
dceruška zas svině,
že nemá nic pro ně».
«Pokročme zas o kus dále,
nalézáme ku pochvale:
Jeminovy holky jako kvítí,
když na ně slunečko pozasvítí.
Umějí mlátit, umějí sít,
umějí také hospodařit».

.....
«Zdejšímu kmotru kováři
dokonce nic neschází.
A co by mu scházelo,
když má ocel, žezezo?
Ale jeho žena
není podařená.
Co dělá kovářka,
když není muž doma,
co dělá kovářka,
když on je pryč?

¹⁰⁸ О н ч у к о в. Северные драмы, стр. 114—116,

¹⁰⁹ Там же, стр. 116.

Sedí na lavičce,
volá na mládence:
Mladenci, pojďte k nám,
můj muž je pryč».

«U Pleskalů jsou holky proklety
a to sic skrze samy klevety.
Pod jejich oknem roste oliva,
ta nejstarší se ještě kolibá».

«U Žižků je kámen,
baba spadla s kamen,
až na věky věkův—amen»¹¹⁰.

Как видим, plampač (в чешском народном театре исполняет роль современного конферансье) не только высмеивает, но и хвалит односельчан, правда, немногих.

При обряде Stínání kohouta присутствующие оповещаются о том, что завещал им приговоренный к казни петух:

Nejprve odporoučí hřeben jedné panímámě ve Svojšicích, protože se nemůže pro lenost učesat (vlasy sbalí do dutku)... Jazyk odporoučí starým babám, protože mají své od klepů ubroušeny... Mozek odporoučí starýmu Rambouskovi z Rašova (on chce studovat na starostu). Peří odporoučí pánum četníkům za klobouky. Žluč odporoučí odpůrcům, vztekencům (až jim jejich praskne, aby měli jinou)... Srdce odporoučí falešným ženám, aby byly k svým mužům upřímné... Nohy odporoučí, mládencům, aby mohli hodně běhat za holkama (jako běhal on), a ostatní maso pro všecky pány okolostojící, vivat!¹¹¹

Тот факт, что издевки балаганных «дедов», чешских плампачей и др. обычно добродушно переносятся публикой, объясняется общим веселым настроением ярмарочной толпы, своеобразной карнавальной атмосферой, культом смеха, когда насмешки воспринимаются больше как шутка, чем как сатира.

Нам кажется, что публика незлобиво переносит издевки балаганных «дедов» и им подобных насмешников и потому еще, что балаганный «дед» насмехается над своими сотоварищами, балаганными артистами, и особенно остро и безжалостно издевается над самим собой и над своими близкими, в первую очередь над собственной женой.

Приведем пример, где балаганный «дед» смеется над самим собой:

Я к нему, спотыкнулся да упал,
прямо на шесть рублей в карман и попал.
Он, господа, меня так благодарил,
чуть-чуть до смерти не убил¹¹².

¹¹⁰ C. Zíbrt. Veselé chvíle v životě lidu českého. Praha, 1950, s. 335—338.

¹¹¹ Там же, стр. 557—558.

¹¹² Кельсиев. Указ. соч., № 13, Лоторея, стр. 116.

Вспоминая свое детство, балаганный «дед» рассказывает:

Будет розыгрываться великим постом
Под Воскресенским мостом,
где меня бабушка крестила,
на всю зиму в прорубь опустила.
Лед-то раздался,
я такой чудак и остался ¹¹³.

Вот, господа, я к вам пришел
с масленицей вас проздравить
да ваши карманы отпарить ¹¹⁴.

Наиболее беспощадной и злой издевкой над самим собой является рассказ «деда» о том, как он попал за воровство в «баню», т. е. в полицейский участок, где подвергся телесному наказанию.

«Я по Невскому шел, четвертака искал, да в чужом кармане рубль нашел, едва и сам ушел. Потом иду да подумываю.

Вдруг навернулся купец знакомый да нездоровий, только очень толсторожий. Я спросил: Дядюшка, в которой стороне деревня? А он мне сказал: У нас деревни нет, а все лес. А я к нему в карман и влез. Он меня взял да в баню и пригласил. А я этого дела не раскусил: я на даровщинку и сам не свой.

Приходим мы в баню. Баня-то баня — высокая. У ворот стоит два часовых в медных шапках. Как я в баню-то вошел да глазом-то окинул, то небо и увидел. Ни полка, ни потолка, только скамейка одна. Есть полок, на котором черт орехи толок. Вот, голова, привели двоих парильщиков, да четверых держальщиков. Как положили меня, дружка, не на лавочку, а на скамеечку, как начали парить с обеих сторон гладить. Вот тут я вертелся, вертелся, насилиу согрелся. Не сдержал, караул закричал. Банщик-то добрый, денег не просит, охапками веники так и носит.

Как с этой бани сорвался, у ворот с часовым поддрался»¹¹⁵.

Вся эта прибаутка — метафорическое изображение полицейского участка, в котором за воровство «парили» балаганного «деда».

Раньше, говоря о метафоре, мы приводили отдельные места из другого варианта балаганной прибаутки тоже под названием «Баня». Фамильярный тон мы встречаем и в пояснениях раешника к картинкам своей «панорамы».

Так, нижегородский раешник высмеивает московских купцов, при этом называет купца Левку. Неизвестно, подлинное ли это имя одного из купцов или придуманное раешником:

¹¹³ Кельсиев. Указ. соч., № 14, Лоторея, стр. 117.

¹¹⁴ Кельсиев. Указ. соч., № 13, Лоторея, стр. 116.

¹¹⁵ Там же, № 10, Баня, стр. 115.

А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать: нижегородская макарьевская ярманка; как московские купцы в нижегородской ярманке торгуют; московский купец Левка торгует ловко, приезжал в макарьевскую ярманку,— лошадь-то одна пегая, со двора не бегает, а другая — чала, головой качает; а приехал с форсун, с дымом, с пылью, с копотью, а домой-то приедет,— неча лопати: барышна-то привез только три гроша: хотел было жене купить дом с крышкой. а привез глаз с щипкой...¹¹⁶

Достается от раешника и другим народам, и иностранным политическим деятелям, французским, английским, немецким, а также вражеским солдатам.

Но тот же раешник для красного словца не прочь подшутить и над своими:

А это, извольте смотреть-рассматривать, глядеть и разглядывать, как князь Менычники Сивостополь брал: турки палят — все мимо да мимо, а наши палят — все в рыло да в рыло; а наших бог помиловал: без головушек стоят, да трубочки курят, да табачок нюхают, да кверху брюхом лежат¹¹⁷.

Не прочь петербургский раешник поиздеваться и над самим собой:

А вот и я, развеселый потешник,
Известный столичный раешник,
Со своею потешною панорамою:
Картинки верчу-поворачиваю,
Публику обморачиваю,
Себе пятаки заколачиваю!..¹¹⁸

В юмористическом репертуаре ярмарок, народных гуляний, па роут и т. п. играли значительную роль выкрики разносчиков-торговцев, зазывающих рядом с балаганными «дедами», раешниками и другими актерами к себе покупателей.

Выкрики продавцов-разносчиков сохранились и до нашего времени. Естественно, ради рекламы продавцы часто в гиперболической форме расхваливали свой товар. Так, в свое время продавец выкрикивал:

Бот спички Лапшина
горят, как солнце и луна.
Диво-дивное! Чудо-чудное,
а не товар!¹¹⁹

¹¹⁶ Б е р к о в. Указ. соч., стр. 125.

¹¹⁷ Там же, стр. 125.

¹¹⁸ Там же, стр. 126.

¹¹⁹ П. Г. Б о г а т ы р е в. Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников — знаки рекламы. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 42 (Далее: Б о г а т ы р е в. Выкрики). По-немецки с дополнениями: P. G. B o g a t u g e v. Ausrufe von Austrägern und wundernden Handwerkern als Reklamezeichen. Beiträge zur Sprachwissenschaft. Volkskunde und Literaturforschung. Wolfgang. Steinitz zum 60. Geburtstag am 28. Februar 1965 dargebracht. Akademie-Verlag-Berlin, 1965, S. 66 (Далее: Б о г а т ы р е в. Aufsatz.).

Однако, обращаясь к своим покупателям, продавцы позволяют себе не только расхваливать свои товары, но и задирать покупателей. Иногда для вящего юмора, а также и для привлечения публики продавец не отказывается от издевки не только над покупателем, но и над своим товаром, над самим собой, над своей семьей:

Наш торговый Демьян
Постоянно весел-пьян.
Пьяный напьется,
С женой подерется.
На базар придет
И песен запоет:
Наша хата
Утехами богата —
Расчески — гребешки,
Свистульки — петушки.
Есть мыла пахучие,
Ситцы линючие,
Пудра, помада,
Кому чего нада.
Старому и малому
И парню удалому,
Беззубой старухе
И красивой молодухе.
Товар продаем,
А за присказку денег не берем.
Только слушай кума,
Не набирайся ума.
У меня есть дом,
На колу висит
Кверых дном.
Дверями в воду,
Куда нет тебе ходу.
Есть при доме огород,
А в огороде
Винной завод.
Колеса вERTят паром,
А водка подается даром.
Есть там пряники медовые,
Зато и люди там живут бедовые.
Девицы замуж не выходят,
Да и без мужей
Хорошо девчата родят.
Да и бабы там гладкие
И до товару падкие.

Как ко мне соберутся,
Так из-за товара
Все и раздерутся¹²⁰.

Сходна с предыдущей торговой прибауткой другая:

Варварушка, подходи
Да тетку Марью подводи.
У плешивого Ивана
Торговля без обмана.
Он товар продает,
Всем в придачу дает:
Пеструю телушку
Да денег полушку,
С хлебом тридцать амбаров
Да сорок мороженых тараканов,
На прибавку осла
Да бородатого козла¹²¹.

Как видим, приемы ярмарочных торговцев перекликаются с приемами балаганных зазывал: и те и другие ради красного словца не жалеют не только окружающую публику, но и самих себя. Изdevаются они также и над близкими.

В упомянутой выше книге М. М. Бахтин пишет, что «бытовые и художественные жанры площади средневековья очень часто так тесно переплетаются между собой, что между ними иногда бывает трудно провести четкую границу. Те же продавцы и рекламисты снадобий были ярмарочными актерами...»¹²²

Сравнивая рекламные приемы русских торговцев с рекламными приемами русских балаганных зазывал, мы находим сходные черты у тех и других. Один из торговцев выкрикивал о самом себе:

Он не дорого берет,
по дешевке продает,—
вот где пошло-то,
вот где повалило-то!
Шумят, гамят,
надвигаются,
к моему-то шалашу
подбираются!¹²³

Шумливое поведение баб около торговой лавки напоминает нам драку баб из-за товаров Демьяна в вышеприведенном выкрике этого торговца.

¹²⁰ В. И. Симаков. Торговая поэзия. Архив Ин-та русск. яз. АН СССР.

¹²¹ Там же.

¹²² Бахтин. Указ. соч., стр. 165.

¹²³ П. Г. Богатырев. Выкрики, стр. 47; Богатырев. Aufsatz. S. 66.

Сходные приемы использовали балаганные зазывалы. Помню, как я подошел к одному балагану, откуда выскочил зазывала с криком: «Опять полно! ей-богу, полно!» Но когда я купил билет и вошел в балаган — балаган оказался пустым.

Расхваливая свои товары, торговцы зазывают проходящих. При этом они перечисляют наиболее распространенные женские и мужские имена, тем самым заставляя носителей этих имен остановиться и подойти к торговцу. Так, торговец семечками кричит:

Семячки калены
продают Алены:
Нюркам и Шуркам,
Сашкам и Пашкам,
Варюшкам и Манюшкам,
Наташкам и Парашкам,
Тишкам и Мишкам,
Ваненькам и Васенькам,
Гришуткам, Мишуткам,
Ганькам и Санькам.
Всем продаем
И всем сдачу даем¹²⁴.

Балаганный «дед», чтобы привлечь внимание к своим прибауткам, часто, задирая публику, перечисляет профессии окружающих его зрителей, он насмехается и издевается над кухарками, поварами, мастеровыми: кузнецом, токарем, столяром, слесарем, плотником, башмачником, сапожником и пр.¹²⁵

Говоря об оксюморонах и оксюморонных сочетаниях фраз, мы привели ряд резких издевок балаганного «деда» над своей собственной женой, над ее уродливостью, неряшливостью, над ее неумением вести хозяйство и т. д. и т. д. Приведу еще один пример:

Жена моя солидна,
За три версты видно...
Уж признаться сказать,
Как бывало в красный сарафан нарядится,
Да на Невский проспект покажется —
Даже извощики ругаются,
Очень лошади пугаются.
Как поклонится,
Так три фунта грязи отломится¹²⁶.

¹²⁴ Богатырев. Выкрики, стр. 48; Богатырев. Aufsatz, S. 66.

¹²⁵ Кельсиев. Указ. соч., № 15, Прохожий, стр. 117; № 19, Публика, стр. 117.

¹²⁶ Кельсиев. Указ. соч., № 4, Жена, стр. 114.

Фамильярный тон звучит и в речи Петрушки. Вот как Петрушка обращался к публике:

Здорово, ребятишки,
Здорово, парнишки!..
Бонжур, славные девчушки,
Быстроглазые вострушки!..
Бонжур и вам, наrumяненные старушки —
Держите ушки на макушке!.. ¹²⁷

Цыган просит за лошадь 200 рублей, Петрушка отвечает:

Получи палку-кучерявку
да дубинку-горбинку,
И по шее тебе и в спинку ¹²⁸.

Сам злой насмешник и забияка, Петрушка не прочь посмеяться над своей Прасковьей Пелагеевной и над самим собой.

Избив капрала, который спасся бегством, Петрушка радостно объявлял:

— Обслужил — и чистую отставку получил. Музыкант! Теперь мне самый, раз жениться на московской молошинце — на Параше... Любезная сердцу Прасковья Пелагеевна, пожалуйте-ка сюда... Музыку!..

Танцуя, появлялась Параша, Петрушка подпевал:

Эх, что ты... что ты... что ты...
Я — солдат девятой роты,
Ты такая, я такой,—
Ты косая, я кривой!.. ¹²⁹

Фамильярная речь звучит и на свадьбе в приговорах сведенного дружки. Так, дружка высмеивает старух:

Старые старухи,
Запещные грызухи,
Кисельные осадницы,
Молодым людям досадницы,
Косые заплатки,
Толстые запятки.
Ваше дело на улицу ходить
Да про снох колотить:
«У меня сноха такова-сякова»,
А не подумает старуха, какова сама-то была ¹³⁰.

¹²⁷ Алексеев - Яковлев. Указ. соч., стр. 59.

¹²⁸ Берков. Указ. соч., стр. 117.

¹²⁹ Алексеев - Яковлев. Указ. соч., стр. 62.

¹³⁰ А. К. Мореева. Традиционные формулы в приговорах свадебных дружек. Художественный фольклор, вып. II — III, М., 1927, стр. 123 (далее: Мореева).

Сказочники-шутники, как указывают Б. и Ю. Соколовы, часто вставляют в свои сказки насмешки над своими односельчанами, в том числе над своими слушателями. Таков В. В. Богданов. «Он вечно подмигивает, подтрунивает. Особенно много достается его сослуживцу, старику сторожу Созонту Петрушечеву... Богданов умеет увлечь слушателя своей сказкой, умеет ввести его в ее содержание. Много здесь помогают его постоянные намеки, подмигивания или просто указания на известных слушателям местных лиц, с которыми он сближает героев сказки... Мы записывали в просторной избе. В. В. был в ударе, в особенно веселом настроении. Вокруг нас по обычаю собралось много народа. Приходили сюда и местные члены причта. Сказка касалась духовенства. Помним, каждую подробность рассказа В. В. сопровождал жестикуляцией и подмигиванием, намекавшими на знакомые слушателям отношения и лица. При этом В. В. не упускал случая затронуть даже здесь присутствовавших лиц, чем вызывал особую веселость у слушателей. Но лишь только одно из этих лиц подходило к столу и начинало прислушиваться, тон В. В. изменялся, физиономия его принимала невинное выражение, и он даже умалчивал некоторые подробности. Стоило только указываемому лицу отойти от рассказчика, глаза В. В. вновь приобретали плутовское выражение, и снова начинались прежние «экивоки» и юмористическая сказка переходила в сатирический памфлет... В. В. не прочь ввести себя самого в содержание сказки»¹³¹.

Некоторые сказочники, как балаганные «деды» и раешники, подсмеиваются над собой, сопоставляя недостатки неудачливых героев со своими недостатками. Б. и Ю. Соколовы о сказочнике Созонте Кузьмиче Петрушечеве пишут: «С. К. Петрушечев — маленький, невзрачный старичок. Его неказистая фигурка получает ряд дополнительных штрихов от его необычайной неряшливости и нечистоплотности: его верхняя губа всегда запачкана нюхательным табаком, нос держится в большой неопрятности. ... Он сам не прочь подтрунить над самим собой. Последняя черта находит себе место и в сообщенных им сказках. В сказке Иван Дурак он делает добродушное признание, говоря про трех сыновей мужичка: «А был вот мужичок, у него было три сына: два умных, а третий дурак, как и я, Созонт». Саму убогую внешность Ивана Дурака он сознательно срисовал с самого себя: «сплеватой, возгреватой, слизоватой» — и этой наглядной иллюстрацией невольно вызвал у слушателей дружный взрыв смеха»¹³².

Почти все непесенные фольклорные произведения исполнялись на русских народных гуляниях, ярмарках сказовым (также имеющимся в раешном или лубочном) стихом. За последние годы по-

¹³¹ Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. Пг., 1915, стр. LXXIII—LXXIV.

¹³² Там же, стр. LXIII—LXIV.

явился ряд интересных статей, посвященных исследованию этого стиха.

Л. С. Шептаев в статье «Русский раешник XVII в.»¹³³ анализирует повести XVII в., целиком или частично написанные сказовым (раешным) стихом. Автор справедливо полагает, что так называемый раешный стих бытовал задолго до XVII в. П. Н. Берков считает «древнейшими образцами стиха, позднее получившего название «раешного», такие места в «Молении Даниила Заточника», как:

«Кому Переславль, а мне гореславь; кому Боголюбово, а мне горе лютое; кому Лачеозеро, а мне много плача исполнено»¹³⁴.

С Берковым соглашаются В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев во вступительной статье к сборнику «Демократическая поэзия XVII в.». Помимо примеров из «Моления Даниила Заточника», авторы цитируют подобные стихи из «Слова о хмеле» (1470):

«...долго лежати — добра не добыти, а горя не избыти, лежа не мощно бога умолити, что и славы не получити, а сладка куса не снести, медовые чаши не пить, а у князя в нелюбви быти... недостатки у него дома сидять, а раны у него по плечемъ лежать...»¹³⁵

Исследователи справедливо указывают, что так называемый раешный стих появился на Руси задолго до «райка». Поэтому я предпочитаю так называемый раешный стих называть «сказовым». В отдельных местах моего доклада рядом с именованием «сказовый» я в скобках ставлю «раешный», или «лубочный».

Ценны в статье Л. С. Шептаева страницы, посвященные рифме сказового стиха, композиции строфы его, свободе ритмического рисунка, лексике и другим специфическим чертам сказового стиха. Автор внимательно проанализировал рифмованные русские пословицы, из которых многие созданы стихом, близким сказовому стиху. К сожалению, автор отводит в своей работе мало места сравнению раешного стиха XVII в. со стихом, записанным из уст исполнителей XIX — XX вв.

Во вступительной статье к книге «Демократическая поэзия XVII в.» В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачева мы встречаем ряд интересных наблюдений над разнообразными видами сказового раешного стиха. Авторы отмечают, что «грамматическая односторонность рифмующихся слов — это не недостаток рифмы, не результат творческой бедности авторов, а органическое свой-

¹³³ Л. С. Шептаев. Русский раешник XVII в.— «Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 87, Кафедра русской литературы», 1949.

¹³⁴ Берков. Указ. соч., стр. 31.

¹³⁵ В. П. Адрианова-Перетц. Демократическая поэзия XVII в. М.— Л., 1962, стр. 10.

ство раешного стиха, которое позволяет строить синтаксический параллелизм, вскрывающий параллелизм смысловой»¹³⁶.

Это положение в своей основе вполне справедливое, и его можно углубить и подкрепить примерами, в частности, из устной раешной речи. Так, в балаганной прибаутке «деда» «Свадьба» мы встречаем нарочитые повторения рифмы:

Невесту в телегу вворотили;
А меня, доброго молодца, посадили.
Тут сейчас прибежали,
меня связали, невесте сказали,
так меня связанного и венчали...¹³⁷

Петрушка хвалится:

Невесту добыл,
Немца убил,
Лошадь купил,
А подлеца капрала проводил¹³⁸.

Для стиха сказового (раешного) В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев принимают термин «скомороший стих», но при этом добавляют: «...Принимая термин «скомороший» стих, следует все же помнить, что самое развитие этого вида рифмованной речи было обусловлено характерной чертой общенародного, а не только профессионального скоморошьего языка: склонностью широко применять самые разнообразные рифмы и ассоансы, особенно афористической речи»¹³⁹.

В статье «Влияния народной словесности на Тредиаковского» Р. О. Якобсон отводит несколько страниц анализу сказового (лубочного) стиха.

«Каждый (лубочный) стих,— говорит Якобсон,— заключает в себе не более четырех ритмических единиц. Назовем их условно «стопами».

- 4 стопы: А зовут / меня молодца / Петруха / Фарнос
Потому что / у меня / большой / нос.
- 3 стопы: Отправляется / с золота / мешком,
А возвращается / с палочкой / пешком.
- 2 стопы: Мыши / ермаки
Надели / колпаки.
- 1 стопа: Наш
Ералаш.

¹³⁶ В. П. Адрианова - Перетц. Демократическая поэзия XVII в., стр. 13.

¹³⁷ Кельсиев. Указ. соч., № 2, Свадьба, стр. 114.

¹³⁸ Берков. Указ. соч., стр. 122.

¹³⁹ Адрианова - Перетц. Демократическая поэзия XVII в., стр. 10.

Иногда ритмическая единица (стопа) состоит из ряда слов, объединенных логическим ударением:

А вот / извольте посмотреть / андреанир штук / другой вид
Успенский / собор / в Москве / стоит.

От искусствой, живой комбинации неравностопных, если можно так выразиться, стихов, а также от характера самой стопы зависит в значительной степени художественность лубочного стихотворения. Вслед за примерами двустиший с одинаковым количеством стоп в обоих стихах приведу теперь несколько типичных образчиков сочетания двух неравностопных стихов (или, в номенклатуре Тредиаковского, стихов «неравной меры»).

4+2: Милости / прошу / / ко мне / голику
Понюхать / табаку.¹

2+4: Знавал ли ты / Фарноса
Желаешь ли ты / посмотреть / / красного моего /
носа.

Однако число таких двустиший сравнительно невелико, так как весьма прост процесс стяжения двух таких «стоп» в одну, причем немаловажная роль здесь, по-видимому, принадлежит цезуре. Впрочем, точно обрисовать это явление я покамест не в состоянии¹⁴⁰.

Исследования литературоведов убедительно показали, что сказовый (раешный) стих восходит к далекому прошлому, имеет свою историю. В дальнейшем следует определить отдельные виды сказового стиха как в фольклоре городском, в фольклоре народных гуляний и ярмарок, так и в традиционном крестьянском фольклоре. В письменных памятниках сказовый стих находился под влиянием литературной стихотворной традиции силлабического и позднее силлабо-тонического стиха. У авторов демократических повестей, стихотворных жарт и других произведений XVII — XVIII вв. происходит как бы борьба между признанным литературным стихосложением и стихом устным сказовым. Так, например, некоторые стихотворные жарты начинаются с силлабического стиха, а потом отступают от него под влиянием стиха сказового. Попадая в печать, сказовый стих исправляется, следя нормам стиха литературного. Так, в рукописных стихотворных жартах рядом с силлабическим стихом попадаются стихи, близкие к сказовому стиху. Когда же эти жарты печатаются в сборнике «Старичок Бесельчак», отдельные места, написанные сказовым стихом, ис-

¹⁴⁰ Р. О. Якобсон. Влияние народной словесности на Тредиаковского. — «Selected Writings». IV. Slavic Epic Studies Mouton &Co. 1966, The Hague—Paris, p. 628—630. На этих страницах Р. О. Якобсон приводит примеры разностroфных (4, 3, 2, 1) стихов в лубочном стихе, а также примеры из Тредиаковского и Пушкина. Я привожу здесь из статьи Р. О. Якобсона только по одному примеру лубочного стиха.

правляются, и печатные жарты становятся ближе к силлабическому стилю, подчиняясь его нормам.

Нам кажется, что исследователям в первую очередь надо заняться точной фиксацией сказового стиха в его устном исполнении. В частности, это необходимо для разрешения такого важного вопроса: в какой мере рядом стоящие рифмованные стихи, отличающиеся — иногда резко — по количеству слогов, произносятся в одинаковое или приблизительно одинаковое время. Н. С. Трубецкой на одном из заседаний Комиссии по народной словесности при Этнографическом отделении ОЛЕАиЭ указал на то, что сказовые стихи с разным количеством слогов произносятся их исполнителями в течение одного и того же времени. Для точного установления, в какое время произносятся два рифмованных стиха, необходима магнитофонная запись.

Научной студенческой экспедицией МГУ 1966 г. на Севере был записан на магнитофонную пленку приговор свадебного дружки, в котором рифмованные стихи с различным количеством слогов произносились в одно время.

К сожалению, точных машинных записей сказового стиха очень мало, и нам приходится пользоваться только печатным текстом XIX — XX вв. Нужно сказать, что и эти опубликованные в печати записи в большинстве своем недостаточно точны для подсчета количества слогов в рифмующихся стихах. Так, А. Кельсиев в предисловии к «Петербургским балаганным прибауткам» писал: «Я... в 2-х — 3-х местах смягчил слова, опустил повторения...»¹⁴¹ В записях В. Кельсиева «деды» часто повторяют слова обращения к публике «голова» и «господа». В большинстве случаев вместо этих слов в печатном тексте ставилась одна буква «г», и мы не знаем, как в каждом отдельном случае произносил эти слова «дед». Вообще большинство текстов ярмарочного фольклора записано не фонетически, и мы не знаем, как произносилось то или иное слово. В дальнейшем я привожу примеры отдельных стихов из ярмарочного фольклора и фольклора крестьянского с указанием количества слогов рифмующихся стихов по печатным источникам, учитывая, что эти примеры далеко не точны. Однако в тех случаях, где по печатным текстам разница в количестве слогов двух рифмующихся стихов очень велика, она показывает, что и во время произнесения количество слогов в этих стихах было различным. При произнесении в одно время двух рифмующихся стихов, сильно различающихся по количеству слогов, изменяется ритмическая и декламационная структура каждого стиха.

В ярмарочном фольклоре — в прибаутках балаганных и карусельных дедов, в пояснениях раешников к панорамам, в комедии «Петрушка» и в выкриках торговцев — парные рифмованные

¹⁴¹ Кельсиев, Указ. соч., стр. 113.

стихи могут иметь одинаковое или близкое количество слогов или же количество слогов может сильно разниться.

Прибаутки балаганных и карусельных дедов.

Однаковое количество слогов:

Рыжий, помнишь великий пост,
как теленка тащил за хвост. (8 стогов)
(8 слогов)

Кому лапоть сплести,
Кому в карман влезть. (5 слогов)
(5 слогов)

С близким количеством слогов:

У кого есть в кармане рублей двести,
У рыжего сердце не на месте. (11)
(10)

Рифмованные стихи, сильно различающиеся по количеству слогов:

На том свету
Соломенную шляпу тебе, Рыжий, сплету.
(4 и 13 слогов)

Есть полок,
На котором черт орехи толок. (3 и 10 слогов).

У раешников:

Города мои смотрите,
А карманы берегите. (8)
(8)

Наша именитая знать
Ездит туда денежки мотать. (8)
(9)

А этот товар московского купца Левки,
торгует ловко. (13)
(5)

Хотел было жene купить дом
с крышкой, (11)
а привез глаз с шишкой. (6)

Приведу несколько примеров из комедии «Петрушка», где использован сказовый стих:

Все это хорошо и ладно,
Да для тебя будет накладно. (9)
(9)

Ты его убил.
Кто его купил? (5)
(5)

Последние гроши потратишь,
Да еще по спине схватишь. (9)
(8)

Две копейки
Да кулаком по зашейке. (4)
(8)

Выкрики торговцев:

Ай да сбитень, сбитенек,	(7)
Кушай девка, паренек.	(7)
Сам шевелится	(5)
И никакого квартального не боится.	(13)

При рассмотрении различных жанров крестьянского непесенного фольклора мы находим в приговорах свадебного дружки, в отдельных местах сказок, как волшебных, так и бытовых, в пословицах, поговорках и загадках рифмованные стихи, одинаковые и близкие по количеству слогов, а также рифмованные стихи, сильно различающиеся между собой по количеству слогов.

В приговорах дружек большой разницы в числе слогов рифмующихся стихов обычно нет:

Кочергой загребай,	(6)
Помелом заметай	(6) ¹⁴² .

Однако встречаются приговоры, в которых рифмованные стихи более резко различаются по количеству слогов:

Топ через порог,	(5)
Брызни в потолок,	(5)
Все черти на печке забились	
в уголок	(12) ¹⁴³ .

Также в отдельных местах сказок мы встречаем сказовые стихи.

В сказочном зачине:

Вот в некотором царстве,	(7)
в некотором государстве,	(8)
а может быть, и в том,	(6)
в котором мы живем	(6) ¹⁴⁴ .

В середине сказки:

Близко-ле, далеко-ле,	(7)
Низко-ле, высоко-ле,	(7) ¹⁴⁵
Дело пытаешь,	(5)
Или от дела лытаешь	(8) ¹⁴⁶ .

¹⁴² А. К. Мореева, стр. 125.

¹⁴³ Там же, стр. 122.

¹⁴⁴ Смирнов. Указ. соч., № 111, стр. 362.

¹⁴⁵ Оничуков. Сказки, стр. 4.

¹⁴⁶ Д. К. Зеленин. Великорусские сказки Вятской губ. Пг., 1915, № 86, стр. 261.

В концовках сказки:

И я там был.	(4)
Мед-пиво пил	(4) ^{147.}
Сказка вся,	(3)
И вратъ нельзя	(4) ^{148.}
Тебе сказка,	(4)
а мне кренделей связка	(7) ^{149.}

Мастерски использовал сказовый стих в различных видах прозы знаменитый сибирский сказочник Абрам Новопольцев ^{150.} Некоторые из его сказок почти целиком рассказаны сказовым стихом.

В 1915 г. Р. О. Якобсон и я записали ряд народных анекдотов в дер. Дворики, Верейского у., Московской губ. от крестьянина Н. Кинарекина, которые он рассказал нам сказовым стихом. Приведу отрывок из анекдота «О немце»:

Ани взяли на абман	(7)
Иму патрезыли карман.	(8)
Ани с карманным атхватили	(9)
И ис церкви укатили.	(8)

То же встречаем в пословицах:

На брюхе шелк,	(4)
а в брюхе щелк.	(4)
Гусли звонки,	(4)
да струны тонки.	(5)
Тяну лямку,	(4)
Пока не выроют ямку.	(8)

В загадках:

Стоит поп низок,	(5)
На нем сто ризок	(5)
Сидит барыня в ложке,	(7)
Свесив ножки	(4) (лапша).

В повестях XVII в. мы находим сказовые (раешные) стихи:

1) с равным числом слогов в каждом стихе:

в носу у ней растет калина,	(9)
а во рту выросла рябина...	(9)

2) с близким количеством слогов:

рожа рыжа,	(4)
а в животе грыжа	(6)

¹⁴⁷ Садовников. Сказки, № 104, стр. 312.

¹⁴⁸ Смирнов. Указ. соч., № 172, стр. 471.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Д. Н. Садовников. Сказки и предания Самарского края. СПб., 1884; «Сказки Абрама Новопольцева». Куйбышев, 1952.

3) со значительной разницей в количестве слогов:

кобыла не имеет ни одного копыта, (14)
да и та вся разбита. (7)

(Примеры взяты из «Росписи о приданом»).

Целый ряд других примеров находим в статье Л. С. Шептаева «Русский раешник XVII в.».

Разнобой в количестве слогов в рифмующихся стихах мы находим уже в «Молении Даниила Заточника». Так, наряду с рифмующимися стихами, имеющими одинаковое количество слогов —

Кому Боголюбово, (7)
А мне горе лютое. (7), —

мы встречаем рифмующиеся строки с разным количеством слогов:

Кому Лаче-озеро, (7)
а мне много плача исполнено. (10)

и дальше стихи со значительной разницей в количестве слогов:

Лутче бы коему человеку изволи дом погрести, (17)
нежели злу жену в дом привести. (10)¹⁵¹.

Большой интерес представляют, как уже неоднократно отмечали исследователи, в сказовом стихе рифмы. Л. С. Шептаев приводит ряд рифм повестей XVII в., написанных раешным стихом. При этом он указывает, что в раешном стихе встречается не только рифма глагольная, но рифмуются и другие части речи¹⁵². Точно так же и в разных видах ярмарочного фольклора, помимо глагольных рифм, часто рифмуются и другие части речи: существительное с существительным (двора — повара, лопата — заплата — ребята, на бале — подвале); прилагательное с прилагательным (плешивые — фальшивые, черны — задорны); разные части речи (теленок кричит ме — ко мне, под кокорой — под которой, Ненила — не мыла, двести — не на месте).

Как мы уже выше показали, в ярмарочном фольклоре иногда используется внутренняя рифма, которая иногда является и повторяющейся:

Вот моя книга-раздвига¹⁵³.
От прелести-лести
Сяду на этом месте¹⁵⁴.

¹⁵¹ Д. С. Лихачев. Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника». — «Труды отдела древнерусской литературы», т. X. М.—Л., 1954, стр. 115. Ср.: Л. И. Тимофеев. Об истоках русского литературного стихосложения. — «Изв. АН СССР, ОЛЯ», т. XV, вып. 6, М., 1956, стр. 499.

¹⁵² Л. С. Шептаев. Указ. соч., стр. 25—26.

¹⁵³ Кельсиев. Указ. соч., № 1. Книга-раздвига, стр. 113.

¹⁵⁴ Там же.

Там девушки гуляют в шубиах,
В юбках и тряпках,
В шляпках, зеленых подкладках¹⁵⁵.

Сравни с поговоркой и загадкой:

У Фили были,
у Фили жили,
Да Филю же и побили.
Зяб-переязб
в тонких березях (оконное стекло).

Широко распространена в ярмарочном фольклоре и корневая рифма.

Прибаутки балаганных «дедов»:

Был Герасим,
который у нас крыши красил¹⁵⁶.
Не режь ножичком,
а черпай ложечкой¹⁵⁷.

Раёк:

Лошадь-от одна пегая,
со двора не бегает,
а другая — чала,
головой качает¹⁵⁸.

Сравни с концовкой сказки и с поговоркой:

Кто сказку слушал,
тому золото в уши¹⁵⁹.

Шурин
глаза щурит...

Интересные рифмы и ассоціансы приведены в упомянутой статье Р. О. Якобсона: Богдан — Бог дал, Устин — упустил, Потап — топтать, Давыд — давить, Лазарь — слазил, Перша — перцу, Филипп — пилить, Сава — сала, Пахом — попахал, кучер — кучи, на дровнях — дробью¹⁶⁰.

В прибаутках балаганных «дедов», в комментариях раешников, в комедии «Петрушка» сказовый стих перемежается с прозой. Так, о кухарке «дед» рассказывает:

Готовит разные макароны,
из которых вьют гнезда вороны.
Варит суп
из разных круп.

¹⁵⁵ Б е р к о в. Указ. соч., Раёк, стр. 125.

¹⁵⁶ К е л ь с и е в. Указ. соч., № 2, Свадьба, стр. 114.

¹⁵⁷ Там же, № 6, Жена стряпает, стр. 115.

¹⁵⁸ Б е р к о в. Указ. соч., Раёк, стр. 125.

¹⁵⁹ С м и р н о в. Указ. соч., № 16, стр. 126.

¹⁶⁰ Я к о б с о н. Указ. соч., стр. 628.

И дальше заключает прозаической фразой: «Которым мостовую посыпают». Затем продолжает стихами:

...Кофе-то варила,
меня не напоила.
Бог покарал,
после в саже замарал.

Прибаутка заканчивается прозаической речью: «Забыла мою хлеб-соль, как я у тебя обедал».

Иногда в ярмарочных произведениях преобладает проза, иногда стих.

Эти вставки прозаической речи среди стихов отнюдь не являются забвением отдельных стихотворных мест. Это известный своеобразный художественный прием. Такие прозаические отступления, как бы отдохновение от стихов, производят сильное впечатление на слушателей, привлекают особое их внимание к прозаическому тексту и одновременно способствуют более интенсивному восприятию следующих за прозой стихов.

Где произносится в фольклоре прозаическая речь, а где стихи,— можно установить при слушании исполнения сказочником, свадебным дружкой, а прежде балаганным «дедом», раешником и др. этого произведения или же записи этого произведения на магнитофонной ленте.

В докладе мы наметили ряд задач, которые стоят перед фольклористами, изучающими площадной фольклор народных гуляний и ярмарок. В дальнейшем необходимо определить отличительные черты юмора и сатиры в разных видах ярмарочного фольклора. Изучение художественных средств устного ярмарочного фольклора, несомненно, многое объяснит нам при анализе юмористических и сатирических русских произведений XVII в., дошедших до нас в рукописях далеко не полностью.

Изучение художественных средств народного юмора и сатиры будет полезным и для исследователей фольклора площади и карнавала более далеких времен, в частности позднего средневековья и раннего Ренессанса у разных народов.

Мы старались выявить в русском, а также чешском фольклоре большую роль юмора. Юмористическая струя в народном фольклоре недостаточно подробно изучается. На народных гуляниях, на ярмарках и карнавалах многие выпады балаганных «дедов» против публики прощались потому, что эти выпады воспринимались как шутка. Здесь царствовала атмосфера смеха ради смеха. Однако точно установить границу, где кончается юмор и начинается сатира, всегда трудно. Посетители народных гуляний нередко отмечали в своих воспоминаниях сатирические выпады балаганных «дедов», раешников «Петрушки»,

C. A. Макашин

О НОВЫХ МАТЕРИАЛАХ АРХИВА П. В. КИРЕЕВСКОГО

Среди замечательных памятников народной поэзии, вошедших в золотой фонд мировой культуры, видное место занимает «Собрание народных песен Петра Васильевича Киреевского». Это классика русского фольклора.

По количеству и разнообразию материала, охватывающего все жанры русской песенной поэзии, а также песни украинские и белорусские, Собрание Киреевского¹ является крупнейшим в мировой науке. Подобно собраниям Якоба и Вильгельма Гриммов, Вука Стефана Караджича, Оскара Кольберга и Элиаса Лёнрота, оно составило эпоху в истории фольклористики, а для русской культуры, прежде всего для литературы, оно послужило и все еще продолжает служить одним из главнейших и поистине неисчерпаемых источников познания духовной жизни народа.

«Заеденный, по словам Герцена, николаевским временем», в политической обстановке тогдашней России Киреевский не смог довести до конца свое огромное дело, которому отдался сначала с таким энтузиазмом. Он умер, не завершив труда всей своей жизни. После его смерти Собрание перешло в распоряжение Общества любителей российской словесности при Московском университете, а фактически в руки М. П. Погодина и П. А. Бессонова — представителей реакционной идеологии официальной народности.

Осуществленное ими в 1860—1874 гг. издание песен по материалам Собрания, «Старая серия», оказалось, однако, очень неполным. В 1911—1929 гг. издание было продолжено дополнительными выпусками «Новой серии», выходившими под редакцией В. Ф. Миллера и М. Н. Сперанского, с участием П. Н. Сакулина. Считалось, и об этом было заявлено в печати П. Н. Сакулиным,

¹ Именуемое далее просто Собрание.

что этими двумя «сериями» вместе с немногими прижизненными публикациями самого Киреевского материалы Собрания исчерпаны полностью.

Однако в конце 1950-х годов московский исследователь-фольклорист, ныне покойный Петр Дмитриевич Ухов, установил, что за пределами всех названных публикаций в архиве Собрания осталось еще много неизданных и вовсе неизвестных исследователям песен выдающейся художественной ценности и большого научного интереса, всего более трех тысяч.

О своем научном открытии П. Д. Ухов сделал в 1958 г. доклад на IV Международном съезде славистов в Москве. Доклад вызвал большой интерес. Многими делегатами были заявлены пожелания скорейшего обнародования как самих вновь найденных материалов, так и результатов их изучения. Идя навстречу высказанным пожеланиям, редакция «Литературного наследства» тогда же обратилась к П. Д. Ухову с предложением посвятить сделанному им научному открытию специальный том своего издания. Предложение было принято, и тогда же началась совместная работа редакции с П. Д. Уховым по осуществлению возникшего замысла. Предполагалось, что П. Д. Ухов сам подготовит большую часть всех публикаций тома. Но болезнь и смерть исследователя прервали его работу на самом раннем этапе. Для завершения ее «Литературное наследство» обратилось к помощи друзей П. Д. Ухова и его коллег по изучению Собрания Киреевского, к А. Д. Соймонову и А. И. Баландину, а также к группе фольклористов из Института русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде (Пушкинский Дом).

Замысел, возникший на IV Международном съезде славистов в Москве, ныне осуществлен. Он воплощен в недавно вышедшем очередном, 79-м томе «Литературного наследства», называющемся «Песни, собранные писателями. Новые материалы архива П. В. Киреевского». Труд этой редакции посвятила VI Международному съезду славистов в Праге. Задача настоящего моего сообщения, которое я делаю от имени и по поручению «Литературного наследства», а также в качестве одного из редакторов этого тома, представить его делегатам и участникам настоящего съезда.

В книге, которую мы издали к пражскому съезду, напечатана лишь часть материалов, открытых П. Д. Уховым. Полная публикация всех неизданных песен из вновь найденных частей Собрания Киреевского потребовала бы не одного, а многих томов. Это дело будущего, и это одна из крупных эдиционно-текстологических задач советской фольклористики.

«Литературное наследство», исходя из своих литературоведческих интересов, отбрало для публикации лишь те материалы Собрания, которые непосредственно относятся к теме *литература и фольклор* и представляют существенный интерес для научной разработки этой темы.

Такими материалами являются песни, собранные для Киреевского сотрудничавшими с ним писателями — Пушкиным, Гоголем, Кольцовым и другими. Всего публикуется более 500 песен.

Напечатаны песни в нашем издании не по сюжетам (как в «Старой серии»), а по коллекциям собирателей. Такой принцип публикации определялся основной задачей книги: исследовать роль, сыгранную русскими писателями в деле создания Собрания Киреевского, а также раскрыть, с одной стороны, взгляды этих писателей на устную поэзию народа, а с другой — показать значение этой поэзии в их собственном творчестве.

Публикации открываются песнями в записях Пушкина, стоявшего, как установлено, у истоков самого замысла Собрания. Печатаются все известные в настоящее время песни, записанные поэтом или другим путем им собранные.

Вслед за пушкинскими записями следуют украинские песни и думы из коллекции Гоголя, сохранившиеся в архиве художника Александра Иванова, но по существу также относящиеся к Собранию Киреевского. Эта небольшая, но очень ценная коллекция произведений исторического эпоса украинского народа, особенно привлекавших внимание Гоголя как писателя и историка, также публикуется полностью.

Среди писателей пушкинской эпохи, внесших после самого Пушкина наиболее значительный вклад в Собрание, были Н. М. Языков и В. И. Даляр. Из обширной коллекции Языкова, чья собирательская работа происходила в основном в Симбирской и Оренбургской губерниях — районах крупных крестьянских движений в конце XVIII в., — публикуются преимущественно удалые и казачьи песни и несколько исторических, сохранивших характерные черты местной традиции. Из богатой коллекции Владимира Даля для настоящего издания отобраны полное описание свадебного обряда с текстами песен и песня о Пугачеве, записанная, по-видимому, в Оренбургском крае, где Даляр встречался с Пушкиным, приезжавшим туда для собирания материалов к «Истории Пугачева». Публикуемый свадебный обряд, записанный на горных заводах Урала, представляет большую научную ценность благодаря оригинальности текстов и хорошему качеству записей.

Высокую ценность представляют материалы — они разысканы московской исследовательницей, покойной Софией Исааковной Минц — коллекции Д. П. Ознобишина, также поэта пушкинской эпохи. Из этой обширной коллекции публикуются лирические песни, над которыми поэт работал, подготавливая их к печати, и песни исторические; последние особенно интересны потому, что относятся к ранним записям этого жанра народной поэзии. К ранним записям относятся также материалы из небольших коллекций А. Х. Востокова и С. П. Шевырева.

Роль и значение Собрания Киреевского в развитии русской

Публикуемые в «Литературном наследстве» новые документальные материалы и их научный анализ показывают, что инициатором и основоположником Собрания, родившегося в ходе историко-литературного процесса, был Пушкин. Он начал записывать народные песни в середине 20-х годов прошлого века и тогда же высказал идею создания Собрания. Лишь в 1833 г. во главе собирательской работы становится Петр Киреевский, продолживший ее вместе с Николаем Михайловичем Языковым. В течение последующих лет в собирании песен участвуют уже многие образованные русские люди, прежде всего писатели.

Таким образом, Собрание нельзя рассматривать как результат деятельности одного Киреевского, при всей значительности роли, сыгранной им в его создании. Нельзя также, вопреки традиционным взглядам (М. О. Гершензон, М. К. Азадовский и др.), относить Собрание всецело к заслугам группы людей, представляющих лишь одно направление общественной мысли в России — славянофильство. Публикуемые в «Литературном наследстве» материалы свидетельствуют, что и по хронологии создания, и по составу участников, и по содержанию самих песен Собрание и деятельность самого Киреевского, хотя он и примыкал к славянофилам, выходят далеко за пределы славянофильства.

«Песни, собранные П. В. Киреевским» — общенациональное дело, которое было задумано и осуществлялось при непосредственном участии Пушкина (т. е. еще до того, как сложилось славянофильство) и вокруг которого впоследствии сосредоточились представители различных общественных сил. Именно поэтому оно приобрело такое большое значение в развитии русской культуры, и литературы в особенности.

Собрание Киреевского сыграло не меньшую роль в истории фольклористики, чем другие фольклорные собрания виднейших деятелей славянского Возрождения. Но судьба его оказалась сложнее и превратнее, потому что создавалось оно в царской России в эпоху суповой реакции. Материалы Собрания до сих пор остаются не изданными и не изученными в полном своем объеме.

Задача советской науки — восстановить выдающийся памятник русской народной поэзии. Публикация части вновь найденных материалов Собрания в специальном томе «Литературного наследства» — один из этапов на пути решения этой задачи.

Редакция «Литературного наследства» и коллектив авторов, участвовавших в публикации новых материалов из Собрания Киреевского, посвятили свой труд VI Международному съезду славистов, исходя из уверенности, что содержание этого труда представляет интерес не только для русской, но и для общеславянской фольклористики.

50-е годы среди большинства русских деятелей литературно-общественной и научно-академической сфер, проявлявших интерес к фольклору.

Судьба Собрания Киреевского после смерти собирателя (1856) посвящена статья А. И. Баландина и П. Д. Ухова (использованы оставшиеся в бумагах покойного исследователя наброски статьи и заготовки для нее). Эта статья также построена на обширном фундаменте архивно-документальных материалов, впервые вводимых в исследование. Обращение к новым источникам позволило осветить ряд важных эпизодов в судьбе Собрания, остававшихся до последнего времени неясными. К таким по-новому изложенным и объясненным эпизодам относится, в частности, история отстрания в 1858 г. Павла Якушкина от работы над подготовкой Собрания к изданию, начатой им сразу же после смерти Киреевского по его завещанию, и последующей передачи Собрания в Общество любителей российской словесности в руки М. П. Погодина и П. А. Бессонова. Значительная часть статьи посвящена развернутому анализу и критике эдиционно-текстологических принципов издания песен Собрания в «Старой серии» и в «Новой серии» и затем рассказу об открытии П. Ухова. Таким образом, первые две статьи содержат в совокупности полное научно-документированное изложение всей почти полуторавековой истории Собрания Киреевского — от зарождения замысла до публикаций в настоящем томе «Литературного наследства».

Последняя статья — А. Д. Соймонова — посвящена историческому осмыслению места и значения Собрания Киреевского для русской национальной культуры, прежде всего для литературы и музыки (Глинка). Теоретический анализ сочетается в статье с конкретными характеристиками творческих взаимосвязей Киреевского и его Собрания с крупнейшими русскими писателями первой половины XIX в.

Собрание Киреевского создавалось на первом этапе освободительного движения в России: с середины 20-х — до конца 50-х годов прошлого века. Это был период разложения и гибели феодально-крепостнической системы, когда в обстановке вызревания новых общественных отношений русская национальная культура вступила в полосу своего расцвета. Именно в этот период среди основных проблем русской литературы, а также музыки, а несколько позднее и изобразительного искусства главное место заняла проблема народности, побуждая писателей, композиторов, художников обращаться к фольклору. Особенно для литературы своего времени Собрание явилось основным источником познания народной художественной культуры и народного самосознания. Оно обогатило литературу элементами той демократической, народной (крестьянской) идеологии, о которой писал В. И. Ленин, указывая на существование двух культур в каждой национальной культуре прошлого.

Публикуемые в «Литературном наследстве» новые документальные материалы и их научный анализ показывают, что инициатором и основоположником Собрания, родившегося в ходе историко-литературного процесса, был Пушкин. Он начал записывать народные песни в середине 20-х годов прошлого века и тогда же высказал идею создания Собрания. Лишь в 1833 г. во главе созидающей работы становится Петр Киреевский, продолживший ее вместе с Николаем Михайловичем Языковым. В течение последующих лет в созищении песен участвуют уже многие образованные русские люди, прежде всего писатели.

Таким образом, Собрание нельзя рассматривать как результат деятельности одного Киреевского, при всей значительности роли, сыгранной им в его создании. Нельзя также, вопреки традиционным взглядам (М. О. Гершензон, М. К. Азадовский и др.), относить Собрание всецело к заслугам группы людей, представляющих лишь одно направление общественной мысли в России — славянофильство. Публикуемые в «Литературном наследстве» материалы свидетельствуют, что и по хронологии создания, и по составу участников, и по содержанию самих песен Собрание и деятельность самого Киреевского, хотя он и примыкал к славянофилам, выходят далеко за пределы славянофильства.

«Песни, собранные П. В. Киреевским» — общеноциональное дело, которое было задумано и осуществлялось при непосредственном участии Пушкина (т. е. еще до того, как сложилось славянофильство) и вокруг которого впоследствии сосредоточились представители различных общественных сил. Именно поэтому оно приобрело такое большое значение в развитии русской культуры, и литературы в особенности.

Собрание Киреевского сыграло не меньшую роль в истории фольклористики, чем другие фольклорные собрания виднейших деятелей славянского Возрождения. Но судьба его оказалась сложнее и превратнее, потому что создавалось оно в царской России в эпоху суворой реакции. Материалы Собрания до сих пор остаются не изданными и не изученными в полном своем объеме.

Задача советской науки — восстановить выдающийся памятник русской народной поэзии. Публикация части вновь найденных материалов Собрания в специальном томе «Литературного наследства» — один из этапов на пути решения этой задачи.

Редакция «Литературного наследства» и коллектив авторов, участвовавших в публикации новых материалов из Собрания Киреевского, посвятили свой труд VI Международному съезду славистов, исходя из уверенности, что содержание этого труда представляет интерес не только для русской, но и для общеславянской фольклористики.

II

СЛАВЯНСКИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ
XX в.

В. Р. Щербина

**ПРОБЛЕМЫ ПРОГРЕССА ЛИТЕРАТУР
СЛАВЯНСКИХ СТРАН
(1917—1967)**

Литературы славянских стран чрезвычайно различны по своим традициям и художественным особенностям. Однако выделение проблематики прогресса славянских литератур в самостоятельную тему исследования вполне обоснованно, поскольку они обладают определенной общностью, органически связанной с основными историческими процессами эпохи. Характерная особенность всех славянских современных литератур — болгарской, польской, русской, украинской, белорусской, чешской, словацкой, народов Югославии — состоит в том, что они являются социалистическими, развиваясь на почве единых идеальных и социальных принципов. Именно эта общность дает возможность для обоснованных выводов о широких закономерностях литературного процесса современной эпохи.

Естественно, выделение темы закономерностей славянских социалистических литератур выдвигает проблему их соотношения с общими закономерностями социалистических литератур всех других стран мира. Безусловно, основные принципы всех социалистических литератур являются общими и какая-либо изоляция литератур славянских стран будет искусственной и неправомерной.

Вместе с тем своеобразие литератур славянских стран чрезвычайно существенно для путей современного художественного прогресса. Многие особенности, не являющиеся в других европейских литературах господствующими, существующими наряду с другими, в литературах славянских стран вследствие их социалистической природы выступают как определяющие, имеющие типологическое значение для общих процессов роста мирового социалистического искусства.

Художественный прогресс современности — процесс весьма сложный, противоречивый и разветвленный. Но опыт славянских литератур, как всех социалистических литератур мира, неопро-

Вержимо подтверждает научную концепцию прогресса искусства ХХ в., связывающую поступательное движение литературы с коренными революционными преобразованиями нашей эпохи.

Прогресс в сфере искусства реализуется в ряде направлений, слагается из различных процессов и явлений. Он выражается прежде всего в художественном освоении новых сторон явлений действительности, нового человека, в соответствии развития искусства с ходом истории, порождающим новые изобразительные формы, в расширении сферы эстетического восприятия. Все эти грани новаторского развития искусства органически связаны с обогащением его гуманистического содержания, с его наиболее глубоким слиянием с процессами, происходящими в жизни современного человечества. Эта объективная научная концепция художественного прогресса исторически и теоретически противостоит искаженным представлениям, усматривающим новаторское развитие искусства в его обесчеловечивании и отрещении от истории, в разрушении образности, в нивелировании изобразительных средств.

Опыт славянских литератур дает огромный материал для обоснованного решения вопроса о типах, о путях поступательного движения искусства. Как известно, в последние годы теоретиками модернистских течений чрезвычайно настойчиво развивается концепция однотипности мирового художественного прогресса, берущая начало в многочисленных теориях циклического движения социальной и духовной жизни общества. Иначе говоря, всячески вспыхивает мысль об исторической неизбежности повторения литературами всех стран, всем мировым искусством всех этапов, типов и блужданий модернистской моды.

Реальный облик славянских литератур наших дней убедительно раскрывает необоснованность концепции однотипности художественного прогресса современности, свидетельствует о самостоятельном новаторском пути искусства, рожденного социализмом. На этих путях уже созданы бесспорные эстетические ценности, составляющие принадлежность художественной классики XX столетия. О расхождении взглядов на художественный прогресс современности говорил К. Федин. Исходя из творческого опыта мирового искусства, он отмечал несостоятельность концепций, утверждающих повторяемость однотипных художественных форм как некую всеобщую закономерность искусства. «Мне кажется, — развивал К. А. Федин свою мысль, — на Западе известная доля столкновений с нашей концепцией искусства возникает именно вследствие недооценки историзма художественных явлений. Неверное знание их, разумеется, может быть и результатом умышленных искажений истории пропагандистами. Но иначе, чем недоразумением, трудно назвать настойчивое желание иных западных искусствоведов видеть чуть ли не повсеместно в мире угодную им последовательность развития художественных форм.

Всякое национальное искусство, если оно не повторяет очередной моды Запада, должно быть, согласно этому взгляду, числиться по разряду недоразвитых. Можно ли, однако, ожидать, что в странах, борющихся за освобождение от колониализма, искусство непременно будет развиватьсяэтапами, подобными развитию его в капиталистической системе? И мыслимо ли, чтобы искусство в странах капитализма следовало за каждым поворотом мечущихся художников старого мира? Разве история каждого народа не прокладывает особыго пути художникам этого народа?»¹

Таким образом, вопрос об исторических закономерностях литературы современной эпохи, о стадиях ее поступательного движения, степени повторяемости исторических явлений предстает одним из самых существенных в определении прогресса художественного творчества наших дней.

Распространение унификаторских концепций художественного прогресса обострило одну из самых существенных проблем эстетики социалистического реализма — проблему национального своеобразия искусства. Существенная и весьма болезненная дилемма — разнообразие или унификация форм художественного прогресса — приобрела в последние годы большую актуальность, самое непосредственное значение для определения реальных путей искусства. Не случайно в последние годы эта проблема широко дискутируется в славянских странах. Можно с полным основанием сказать, что те литературные круги, которые стремятся наложить во всех странах антиреалистические явления, в той или иной форме выступают сторонниками однотипности развития художественного творчества современной эпохи. Для всех национальных культур предлагается некий «эталон» современного искусства. Без следования этому «эталону» культуры всех стран якобы обречены на безнадежное отставание от современности. Призывы эти иногда встречают поддержку в определенных кругах интеллигентии социалистических стран, поскольку еще известное распространение имеют унификаторские представления об исторической необходимости прохождения всех современных литератур через модернистский цикл развития.

Можно присоединиться к мнению ряда передовых литературоведов славянских стран, что данная концепция неисторична, не согласуется с фактическим развитием литературы XX в., не учитывает ее исторически сложившихся противоречий, многолетней сложной борьбы, дифференциации. Утрата целостного представления о реальном ходе исторического прогресса литературы, его различных тенденциях связана со смещением позиций, с которых рассматриваются явления художественной культуры. Верно сказал о смысле подобных смещений польский писатель Ежи Путрамент, определив его как присущую некоторым кругам творческой

¹ «Правда», 27 июня 1963 г.

интеллигенции потерю чувства «своеобразия социалистической культуры и принятие ошибочной точки зрения, будто процесс человеческой культуры однороден»².

При наличии общих черт прогресса литератур славянских стран в направлении к социалистическому единству нужно указать на неравномерность этого исторического поступательного движения, обусловленного особенностями национального художественного развития. Процесс «морального» крушения декадентских течений, во многом являющимся закономерным и для новейшей истории славянских литератур, в России происходил раньше и в других формах, нежели в других странах. Сторонники однотипности прогресса искусства, полемически отрицаая правомерность самостоятельного нового типа социалистического художественного развития, обычно упрекают его в неразвитости «современных» модернистских форм. Суждения на эту тему большей частью отличаются весьма приблизительным знанием истории русского искусства.

История и настоящее на наших глазах тесно переплетаются, зачастую вступают в своеобразные, иногда причудливые сочетания. То, что для нас ушло в далекое, давно пережитое прошлое, для многих теоретиков наших дней является новаторским воплощением современности. Если вчитаться внимательно в программные декларации русского символизма, то там можно найти начала всех философских и эстетических идей, все образцы, которые сейчас выставлены на модернистских витринах.

Символизм, а также разные варианты декадентского искусства и эстетики исторически исчерпали себя в России задолго до нашего времени. Решение многолетнего спора русского реализма с символизмом, уход модернистских течений в прошлое явились значительным историческим рубежом в развитии литературы. Модернизм был у нас исторически преодолен и побежден творчески. Тем не менее известные философско-эстетические ингредиенты, некогда выросшие в сфере русского декаданса, до сих пор продолжают жить и воздействовать за рубежом.

Новаторство творческого пути советской литературы имеет прочное историческое основание. С начала века русское передовое искусство формировалось и утверждалось в борьбе с декадентскими течениями, имевшими крупных и талантливых представителей. Революционная реалистическая и романтическая литература уже в первые десятилетия настоящего века сталкивалась с теоретически и художественно очень сильным противником и закалялась в борьбе с ним.

Справедливым будет сказать о высокой культуре символистской эстетики в сочинениях В. Брюсова, А. Белого, В. Иванова. В живописи русский модернизм был представлен В. Кандинским,

² «Нове дороги», 1963, № 8, стр. 11.

М. Шагалом, давно уже ставшими, если можно сказать, основоположниками значительных художественных течений. Многие из этих художников обладали большим обаянием и эрудицией. Однако, несмотря на свою одаренность и напряженность исканий, они не смогли стать властителями дум, занять в русском искусстве ведущее положение, тем более претендовать на монопольное художественное новаторство.

Выдающиеся художники раннего модернизма в самых благоприятных для себя предреволюционных условиях не смогли духовно и эстетически подчинить себе литературу и искусство, выиграть сражение в борьбе с великим классическим реализмом и с молодым, только возникшим искусством революции, блестящее представленным М. Горьким. И это не вследствие недостатка талантливости, а в силу исторической закономерности. Они столкнулись с более высокой, с более прогрессивной художественной культурой, гораздо шире и глубже выражавшей дух поступательного развития общества.

Для понимания исторической обоснованности пути искусства социализма, несомненности концепции неизбежности повторения всех этапов западного модернизма следует иметь в виду, что борьба реализма и модернизма еще до революции в русской литературе и искусстве приобрела особую остроту, так как в силу исторических условий впервые столкнулись декадентские течения с самым передовым художественным сознанием эпохи, с социалистическим реализмом, порожденным нарастанием идей и сил близящейся революции. Новое, революционное искусство тогда уже стало ведущим явлением эпохи, впоследствии определившим главное направление развития передовой художественной культуры всего человечества.

После Октябрьской социалистической революции чрезвычайно усилилось воздействие культуры России за рубежом. Идеи революции в своем победном шествии по всем странам мира оказали неизгладимое влияние на сознание широких кругов интеллигенции. Увеличение удельного веса вклада России в мировую культуру вынуждены признавать литераторы самых различных направлений. «Мы присутствуем при непрерывном впитывании Европой каких-то русских влияний и сами, каждый по мере сил, в какой-то, может быть, еле ощутимой, но все же несомненной степени этому помогаем»³.

Наряду с возрастанием силы идей обновленной революционной России, особенно интенсивно проявляют себя противоположные духовные тенденции. Здесь мы имеем в виду экспорт русской

³ «Современность». Париж, 1961, стр. 123—124. Слова эти принадлежат Н. Оцупу, редактору издававшегося в Париже эмигрантского журнала «Числа». Действительно, это так. Вместе с тем «русские влияния» оказались весьма различными, часто противоположными в своей социально-философской и художественной сущности.

эмиграцией философской и эстетической мистики. Работы В. Розанова, Н. Бердяева, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, Л. Шестова, Н. Минского прочно вошли в основной арсенал декадентской зарубежной философии, эстетики, теории и истории искусства, в значительной мере стали источником основных современных модернистских концепций. И если в нашей стране они уже давно стали достоянием прошлого периода истории, то для декадентской мысли Запада они являются самым сегодняшним днем философии и эстетики.

Особенно часто повторяются элементы декадентских явлений начала века в модернистских течениях настоящего времени, основанных на философии экзистенциализма. Такие теоретики, как Д. Мережковский, Н. Бердяев, Л. Шестов, за рубежом уже давно прочно введены в ряд основоположников и пророков экзистенциализма, являющегося сейчас в высшей степени влиятельным течением.

От Шестова многие современные авторы ведут начало исторического варианта идеи всеобщей трагической бессмысленности и обреченности человека. Его книга «Философия трагедии» прочно вошла в теоретический арсенал экзистенциализма. Сочинения Бердяева обязательно упоминаются в ряду основных трудов мыслителей религиозного экзистенциализма, в одном перечислении с М. Хайдеггером и К. Ясперсом, развивавшими философию существования, обретения свободы в осознании неизбежности смерти.

Если обратиться к философско-эстетическим работам раннего В. Брюсова или А. Белого, то в них встретим набор основных положений, выдаваемых в наши дни за рубежом за новейшие открытия современной модернистской мысли: прежде всего — полное отчуждение искусства от сферы познания, от реального бытия и всех видов общественного сознания, трактовку художественного процесса как замкнутого самоцельного мистического акта, тяготение к «мифологизации» искусства. И только удивительно мало знающие или абсолютно предубежденные люди могут усматривать в модернистских откровениях наших дней новаторские искания художественной и эстетической мысли.

* * *

Новые факторы, движущие развитие современной мировой литературы, весьма разнообразны. К ним относятся социальные и духовные последствия второй мировой войны, усиление национально-освободительных движений, борьба за мир, против атомной угрозы, за судьбы культуры. Все эти явления производят определенные сдвиги в сознании определенных кругов интеллигенции, часто вызывают большую общественную активность писателей, дифференциацию и столкновение позиций.

Причём здесь речь идет не только о тёматике произведений, но и об изменении под влиянием своеобразия процессов национально-освободительных движений писательского мировосприятия, характера героя, выбора ситуаций.

Без учета такого фактора, как вторая мировая война, трудно понять своеобразие современных славянских литератур и многих явлений литератур других стран. Можно сказать, что различие отношений к этой проблеме обозначает одну из наиболее значительных границ, отделяющих прогрессивные явления литературы от реакционных.

Реальная сложность картины литературного развития эпохи указывает на потребность при освещении новых движущих факторов современного искусства учитывать также все противоборствующие, а также сопутствующие, часто двойственные явления в мировом художественном процессе. Без этого представление о художественном процессе современности окажется односторонним, не охватывающим его в реальной сложности и противоречивой цельности.

Указывая на значение ряда конкретных исторических факторов, отражающихся на развитии художественного процесса современности, важно отчетливо представлять природу и границы воздействия каждого из них. В ряде литературоведческих работ последнего времени начали проявляться тенденции воспринимать такие сами по себе существенные факторы как определяющие. В действительности положение дел здесь обстоит гораздо сложнее. Среди многих факторов, движущих художественный прогресс современности, центральным, можно сказать, всеохватывающим в развитии славянских литератур XX в. выступает революция, исторически своеобразный в каждой стране процесс утверждения социализма в общественной и духовной жизни.

Крупнейшим фактом художественного прогресса XX столетия явилось рождение литературы, выросшей на почве преобразований, совершенных Великой Октябрьской социалистической революцией,— советской литературы.

Естественно, в литературах славянских стран вследствие ряда исторических и других факторов раньше других сказалось воздействие Октябрьской революции. Х. Смирненский, А. Распутников, Л. Стёянов, Х. Ясенов, В. Броневский, А. Станде, Я. Ивашкевич, С. К. Нейман, И. Волькер, М. Майерова, И. Ольбрахт, Я. Гашек, Ю. Фучик, А. Цесарец, М. Крлежа закладывают вскоре после Октября в своих странах основы новой, революционной, социалистической литературы. Это богатое революционное литературное наследие и традиции сделали возможным столь быстрое и широкое развитие социалистических литератур в Болгарии, Польше, Чехословакии и Югославии. С выходом этих стран на путь новой жизни после второй мировой войны социалистические принципы становятся в славянских литературах ведущими,

объединяющими передовых писателей, определяющими идейную направленность их произведений и творческих исканий.

Большой основополагающий материал для положительного решения проблемы общественных и духовных принципов славянских литератур дают открытые заявления крупнейших писателей современности о неотделимости своего творчества от социальных и философских идей научного социализма. Должны быть всесторонне исследованы, органически введены в круг основных фактов развития современного искусства декларации на эту тему Горького, Маяковского, Тувима, Ивашкевича, Броневского, Незвала, Смирненского, Милева, Фучика, Пуймановой, А. Н. Толстого, Шолохова, Фадеева, Федина и многих других мастеров слова.

* * *

Одна из основных закономерностей истории славянских литератур последних десятилетий — общая и вместе с тем своеобразная трансформация всех художественных течений, как реалистических, так и нереалистических, интенсивное преобразование творчества многих их крупнейших представителей на принципах социалистического искусства.

Для всех славянских литератур характерен коренной «поворот» под воздействием новой общественной ситуации литературных судеб многих писателей старшего поколения. Осознание смысла этих творческих переломов — задача в высшей степени актуальная, дающая конкретную основу для проникновения в сущность глубоких новаторских процессов, обусловленных революцией в сфере художественной культуры.

Путь писателей к социализму, революции всегда был индивидуальным, в каждом случае отличался своими особенностями. Большую роль здесь играло своеобразие творческой личности и биографии писателя. Самое же решающее значение имел характер жизненного опыта народных масс той или иной страны, круг наиболее острых проблем национального бытия.

Наиболее широко и интенсивно процесс творческих переломов, перехода писателей к новому художественному мировосприятию после Октября проявился в истории советской литературы. Идейная и художественная эволюция большинства писателей, начавших свою литературную деятельность в предреволюционный период, в новой обстановке естественно вела к переходу на позиции социалистического реализма. Таков путь А. Н. Толстого, В. Маяковского, С. Сергеева-Ценского, В. Шишкова, В. Вересаева, И. Эренбурга, А. Неверова, Н. Асеева. Процесс приобщения писателей к принципам нового, социалистического искусства охватил также наиболее передовые круги зарубежной художественной интеллигенции. К социалистическому реализму приходят В. Незвал, М. Садовяну, Л. Стоянов, М. Крлежа, Я. Ивашкевич,

М. Пуйманова, так же как Р. Роллан, Т. Драйзер, Г. Манн, А. Цвейг, И. Бехер, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Элюар, Ш. О'Кейси и многие другие выдающиеся мастера слова.

Чрезвычайно индивидуальны и в то же время типичны вызванные революцией перемены в творческой судьбе А. Толстого.

Путь Толстого от критического изображения уходящего дворянства к вершинам большого эстетического мастерства интересен не только узко биографически, но знаменателен для общего развития нашей художественной литературы настоящего столетия.

В опыте революционной борьбы Толстой находил подтверждение возрастающей исторической роли народных масс, необъятность и неисчерпаемость их революционных сил, всепобеждающего движения людей к более совершенным формам бытия и сознания. Новое мировосприятие дало простор эстетической жизнеутверждающей природе его дарования. Именно к этому периоду относится расцвет творчества Толстого. Неизмеримо шире и сложнее становится его творческие замыслы. Трилогия «Хождение по мукам», роман «Петр Первый» и многие другие произведения по праву вошли в классику социалистического реализма.

Значительные изменения внес Октябрь также в судьбы старшего поколения деятелей белорусской литературы, наиболее крупными из которых по праву считаются Янко Купала и Якуб Колас. В облике и творческом пути этих двух писателей много общего. Еще в начале столетия они выступили как подлинные представители в литературе угнетенных народных масс, выразившие их горе и радости, надежды и стремления. Можно сказать, что этих писателей выдвинуло из глубин трудового народа нарастание и события революции 1905 г. В произведениях Купалы и Коласа нашел образное воплощение процесс пробуждения революционного самосознания народа, освободительные идеалы миллионов простых людей. Поэтому они считаются основоположниками советской белорусской литературы, так как первые наиболее полно выразили в литературе развитие духовного бытия своего народа. Однако при всей народности и революционном пафосе своих произведений Купала и Колас остались в пределах критического реализма, хотя и органически связанного с воздействием революционно-демократических идей.

Послеоктябрьская действительность расширила социальный и духовный горизонт их творчества, обогатила опытом новой эпохи. Наиболее крупные произведения Купалы и Коласа советского периода свидетельствуют о новом качестве их творчества. Таковы книги Купалы «Наследство», «Непознанное», «Песня строительству», «Над рекой Арессой», «Тарасова доля». Таковы у Коласа — «На перепутье», «На просторах жизни», «Отщепенец», «Хата рыбака», «Суд в лесу» и другие.

Логика объективного развития истории, совпадающая с внутренними стремлениями таланта, определила в чешской литерату-

туре путь Марии Пуймановой от отвлеченного гуманизма к революционному идеалу, к социалистическому реализму. Широкая эпичность свойственна уже первому роману трилогии Пуймановой «Люди на перепутье», являющейся классическим произведением чешской литературы. Роман отличается широким охватом различных кругов общества, глубоким проникновением в его процессы. Постепенно его герои, не искавшие определенной жизненной цели, «люди на перепутье», под влиянием решающей борьбы сил революции и реакции находят свое место в жизни, становятся активной созидающей силой истории. С каждой новой книгой трилогии («Игра с огнем», «Жизнь против смерти») все сильнее нарастает тема революционного героизма, драматичности и значительности конфликтов, все глубже раскрываются внутренняя творческая и гуманистическая сущность бытия народа. В эволюции Пуймановой воплощены многие общие процессы развития целого поколения писателей, характерные черты эпического искусства социалистического реализма.

Для более точного и всестороннего представления о характере и глубине преобразований, внесенных Октябрем в мировую литературу, нужно отчетливо видеть, что процесс изменения позиций ряда даже очень чутких к поступательному движению жизни писателей реально проходил чрезвычайно сложно и во многих случаях наиболее полно раскрылся лишь гораздо позднее — в 30-е годы, в борьбе против угрозы фашизма, за достоинства человеческой культуры, а также в последующее время. Многие монументальные произведения, начатые еще в дооктябрьский период и в 20-х годах, были закончены лишь в 30-х и 40-х годах. В их цельности наиболее рельефно раскрывается характер гражданской и творческой эволюции их авторов, все глубже и органичнее воспринимающих идеи и опыт социализма. Процессы эти развиваются и в наши дни, являются основой художественной жизни эпохи.

* * *

Широкие социальные и духовные процессы, вызванные Октябрьской революцией и утверждением социализма, внесли новые черты в критический реализм. Свидетельство тому большие перемены, произшедшие в 20-х и 30-х годах в творчестве крупнейших художников критического реализма — К. Чапека, С. Жеромского, А. Струга, М. Домбровской, З. Налковской. В их творческой эволюции много общего с эволюцией Г. Уэлса, Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Р. Мартен дю Гара, Т. Манна, Б. Келлермана, Э. Синклера, С. Льюиса, Ж. Морица, Э. Хемингуэя, Л. Льюиса, Р. Олдингтона.

Влияние революционных процессов эпохи на развитие критического реализма сказалось в судьбах писателей по-разному. Многие из них не приняли революции, остались во власти раз-

ного рода иллюзий. Но дух беспокойства за настоящее и будущее человека, чувство крушения старого мира заставляли обостренное воспринимать движение и конфликты действительности. В силу самой логики жизни писатели критического реализма вынуждены обращаться к кругу вопросов, выдвинутых революционной эпохой. Реальное движение истории властно повернуло писателей к вопросам, затрагивающим судьбы человечества, заставило давать свои, объективно обоснованные или умозрительные ответы, соответствующие или не соответствующие подлинному развитию событий.

1917 год разрушил привычные представления, развеял многие иллюзии, заставил по-новому увидеть действительность. Самое главное — свершившиеся гигантские перемены возродили у наиболее проницательных писателей угасавшие надежды на возможность обновления жизни, вызвали широкий процесс интенсивных исканий новых путей человечества. Поиски писателями новых путей шли в различных направлениях. Далеко не всегда положительные их решения были исторически убедительны. Но саму устремленность писателей к воплощению позитивных гуманных идеалов нельзя недооценивать, так как она часто во многом сближает лучшие произведения критического реализма с произведениями литературы социалистической. Общая направленность этого процесса реально выражалась в литературных явлениях чрезвычайно различных, всегда своеобразно окрашенных, большей частью во внутренних противоречиях.

Например, польский писатель-реалист Стефан Жеромский не во всем понял смысл Октябрьской революции, воспринимал ее как социальный эксперимент,— лишь как попытку исправить человечество. Однако именно Октябрь вызвал его страстное убеждение в необходимости во что бы то ни стало для его страны «великих идей». Поиски такой объединяющей великой идеи проникают содержание его последнего, очень сложного романа «Канун весны». Главное место в произведении занимает критика польской буржуазии и шляхты. Жеромский не принимал революционных методов улучшения жизни. Но писатель не мог нарушить истину времени: характер центрального героя произведения Цезаря Барыки формируется под влиянием освободительных идей Октября. Требуя свободы и прав для народа, он говорит о смелости Ленина, о смелости большевиков, сокрушивших старое, начавших небывалое, новое.

Во всей мировой реалистической литературе раздвигаются рамки охвата действительности, многостороннее писатели проникают в ее новые пласти и проблемы. Сам масштаб и ход революционных событий эпохи выводят многих художников критического реализма за пределы воплощения «частной жизни», властно обращает к политике, к коренным проблемам социального бытия. Вследствие остроты проявления общественных и духовных про-

тиворечий более значительный удельный вес приобретает в литературе часто непосредственно данное идеологическое начало, выводится наружу полемика по социальным и философским вопросам. Мощный поток «политики», ворвавшийся в литературу критического реализма, определил ее во многих случаях отчетливую выраженность публицистичности, развитость субъективного момента. Самое же главное состоит в том, что соответственно течению истории в орбиту критического реализма входит массив новых проблем, выдвинутых революцией, относящихся к коренным основам бытия общества и человека.

Изменения касаются всех форм критического реализма, не исключая социальной утопии, фантастики и сатиры. Весьма характерны серьезные сдвиги, происшедшие после Октября в творчестве Карела Чапека, писателя далекого от социалистических идей. Чапек не принимал концепцию революционного преобразования мира, больше надеясь на постепенную эволюцию общества. Однако после Октября он уже по-иному видит капиталистическое общество, по-своему концентрирует внимание на его пагубных для бытия культуры и личности явлениях, постепенно приходит к осознанию угрозы роста темных сил фашизма. Без «обострения» своего социального зрения Чапек не мог бы создать такие произведения 20-х годов, как драмы «R. U. R.», «Средство Макропулоса», романы «Фабрика абсолюта», «Кракатит».

Известная отвлеченность постановки проблем гуманизма и культуры с течением времени приобретает у Чапека, несмотря на условность ситуаций и образов, определенное конкретно-историческое содержание. В результате происшедшей эволюции Чапек создал такой социально острый роман-сатирику на фашизм, как «Война с саламандрами», затрагивающий самые злободневные проблемы современного мира. Произведения Чапека обычно сочетают научную фантастику, утопию и сатиру. Писатель остается верен своим творческим индивидуальным особенностям и интересам. Но общий протест в его ранних произведениях против обесчеловечивания личности в индустриальном обществе позднее становится более широким и реально-исторически целенаправленным, перерастает в утверждение необходимости объединения мыслящего человечества против фашизма.

Наиболее широко процесс преобразования критического реализма, его органическая связь с проблемами, поставленными развитием социализма, раскрывается с 30-х годов. В это время переживают творческий подъем крупнейшие представители критического реализма, создаются самые значительные произведения Л. Стоянова, Г. Белева, С. Минкова, М. Домбровской, З. Налковской. Именно в этот период были также написаны романы «Иметь и не иметь», «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, заканчиваются дилогия Г. Манна, многотомные произведения Р. Рёллана («Провозвестница») и Р. Мартен дю Гара («Лето 1914

года»), исторические романы Л. Фейхтвангера. Заметно расширяется и изменяется круг проблем и образов всей мировой литературы. Если в литературе критического реализма 20-х годов главенствовали темы мировой войны и «потерянного поколения», то с течением времени все заметнее выдвигаются на первый план вопросы исторических судеб общества, места и роли народных масс, дальнейших путей гуманизма и цивилизации, ответственности человека за будущее мира.

Смещения, происходившие в литературе критического реализма вследствие воздействия Октябрьской революции, отражали изменения в мировосприятии самых широких кругов мировой интеллигенции, начавшийся процесс всеобщего преобразования духовной жизни человечества. Отличительная черта крупных произведений критического реализма — их «политичность», социально-философская концептуальность, проникнутость определенными представлениями о настоящем и будущем общества. И наиболее уязвимая сторона ряда современных суждений о реализме — их «выключенность» из этого большого интеллектуального плана, рассмотрение вопросов реализма вне круга социально-философских проблем, определенных широких духовных концепций.

Главный пафос, определяющий содержание и динамику современного реализма, составляют великие всеохватывающие вопросы о путях человека и человечества, о судьбе мира. Вокруг этих вопросов развертывается борьба противостоящих идеологических, социально-философских и этических концепций. Именно эти вопросы движут пером писателя, определяют сердцевину, противоречия и изменения реализма наших дней.

Ускорение революцией всех социальных процессов, полное выявление противоречий эпохи обострило в произведениях писателей-реалистов чувство динамики истории, заметно угасавшее в мировой литературе с начала века. Это явление весьма значительное для определения общего мировосприятия художника. Реакционные и всякие иные скептические концепции, абсолютизируя, провозглашая неодолимыми явления духовного кризиса буржуазного сознания, внушили мысль о всеобщем крушении всех духовных ценностей. Свершение революции с новой стороны подтвердило, можно сказать, возродило концепцию движущегося, изменяющегося мира. И это открыло перспективу выхода из круга противоречий, возможности коренного обновления жизни человека.

Существеннейшая закономерность развития критического реализма в условиях социализма — его интенсивная трансформация, находящая свое конкретное историческое выражение в переходе подавляющего большинства его крупных художников на позиции реализма социалистического, или, как предпочитают говорить литераторы в некоторых странах, на позиции социалистического искусства. Нет нужды в данном случае входить в споры

по поводу терминов, тем более что разногласия по поводу терминологии еще продолжаются применительно к литературе прошлого столетия и даже более ранних периодов. Сущность же этого преобразовательного процесса выражена исторически довольно отчетливо и определенно. Если во всю мировую литературу критического реализма процессы, вызванные Октябрем, внесли много новых проблем, образов, ситуаций и решений, при сохранении его общей творческой основы, то в условиях новой действительности социалистических стран его преобразования идут гораздо далее, вызывают приближение самых крупных писателей к реализму нового типа — к реализму социалистическому.

В известной мере процесс этот можно наблюдать и у некоторых писателей капиталистических стран (Р. Роллан, М. А. Некрасе, Шон О'Кейси, Т. Драйзер и др.). Но в литературах социалистических стран трансформация реализма происходит в неизмеримо более широком, всеохватывающем масштабе. Недавно в среде советских литераторов развернулась полемика на тему, может ли в условиях социалистической действительности наших дней существовать критический реализм как самостоятельное течение (см., например, доклады Г. О. Ломидзе и М. Н. Пархоменко на конференции по вопросам социалистического реализма в Институте мировой литературы им. М. Горького). Ответы на этот вопрос были даны разные. Но безусловно, что социалистическое мировоззрение и новая действительность трансформируют критический реализм.

Несколько иными путями происходит в новых условиях жизни славянских стран также трансформация и дифференциация модернистских течений, включение творчески плодотворных открытий и исканий ряда входивших в них крупных писателей в общее русло развития искусства социализма. Есть все данные утверждать как общую закономерность развития всех направлений в литературе в новых социалистических условиях — их интенсивное преобразование, можно сказать, переплавку, включение в общий, вместе с тем художественно чрезвычайно разнообразный развернутый поток искусства социализма.

* * *

Существенная особенность поступательного движения литератур славянских социалистических стран — произошедший в различных формах распад модернистских течений и группировок, дифференциация и трансформация их в условиях революционной эпохи, переход наиболее крупных художников на позиции социалистического искусства. Заметим, что этот процесс мирового значения, характерный и для ряда литератур, широко и последовательно приобрел, можно утверждать, всеохватывающее значение.

В славянских литературах определилось свое, новое решение длительного исторического конфликта в художественной жизни

XX в., выраженного в борьбе революционного искусства с декадентскими и натуралистическими течениями.

Вместе с тем в процессе поисков путей новой, революционной художественной культуры возникали новые противоречия, проявившиеся в ожесточенных выступлениях ультралевых групп против классических реалистических традиций. Однако сила эпохи, духовного бытия социализма, раскрыв до конца все противоречия, властно направила ход литературного развития, определила процесс размежевания внутри даже этих, ранее, казалось бы, единых групп и течений. Под влиянием революционного процесса происходит трансформация ряда крупнейших модернистских направлений.

Для точности освещения всех сторон литературного процесса важно иметь в виду дифференцию модернистских течений — футуризма, имажинизма, конструктивизма, экспрессионизма, а затем сюрреализма. С течением времени утверждается более широкое понимание литературного процесса, более всестороннее и глубокое освещение воздействия революции на самые различные круги писателей, многообразия путей их вхождения в русло социалистического творчества.

Совершенно расходятся с фактами истории литературы взоры авторов, пытающихся представить модернистские течения вне их эволюции и противоречий. В таком однобоком освещении предстает, например, облик и развитие русского символизма в работах американских литературоведов О. Масленникова, В. Эрлиха, Г. Струве, П. Блейк и других. В их трактовке символизм выглядит статичным, недифференцированным. Поэтому облик наиболее крупных художников символизма А. Блока и В. Брюсова оказался представленным односторонне, вне своих подлинных изменений. В действительности же их творческие биографии отличались внутренними противоречиями, завершившимися крутым переломом в годы социалистической революции. Реально-исторически формы сближения многих художников с жизнью, пути отхода от модернистских течений всегда являлись в высшей степени индивидуально своеобразными, зависели от особенностей их поэтического видения мира.

Представители символизма по-разному восприняли Октябрьскую революцию. Одни из них — К. Бальмонт, З. Гиппиус, В. Иванов — встретили ее враждебно, ушли в стан белой эмиграции. Другие — А. Блок и В. Брюсов — приветствовали революцию. Это заставляет обратить внимание на те стороны их мировосприятия и творческого развития, которые послужили предпосылкой для восприятия пафоса революции. В этом отношении биографии А. Блока и В. Брюсова требуют всестороннего осмыслиения, так как их путь в последующие годы по-своему повторили многие крупные писатели модернистских направлений.

Вполне понятен пристальный интерес многих писателей слав-

вянских стран, ранее связанных с символизмом, к жизни А. Блока и В. Брюсова в революционную эпоху. Например, болгарский поэт Г. Милев в рецензии на книгу В. Брюсова «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» подчеркивал историческую обоснованность разрыва В. Брюсова с декадентством, его мужественную устремленность к революции, то, с какой «замечательной объективностью старый символист Брюсов не остается ослепленным фанатизмом своей школы», решительность его отрицания «всех последних усилий, последних остатков символизма и акмеизма»⁴.

При определении отношения к ультралевым группировкам первых послеоктябрьских лет важно учитывать их эволюцию под воздействием новой, советской общественной и литературной среды. Взгляды и творчество участников этих групп не оставались неизменными, развивались. Соблюдение историчности рассмотрения необходимо важно при освещении как реализма, так и неустойчивых по своей природе модернистских явлений.

Влияние революции захватывает художников самых различных изобразительных школ. Нельзя забывать о влиянии революции на представителей футуризма, конструктивизма, имажинизма, на таких художников, как Хлебников, Пастернак, Мейерхольд, Вахтангов, Эйзенштейн, Дзига Вертов и др.

Даже в творчество наиболее отдаленного от конкретности движения истории В. Хлебникова революция внесла пафос будущего, обострила протест против буржуазного уклада, усилила смысловое наполнение слова, чувство величия происшедшего перелома, предчувствие обновления человечества.

Дух революции врывался даже в творчество тех писателей, которые декларировали свою отдаленность от бури эпохи, как Б. Пастернак. Социалистическая революция, по его собственному признанию, «наполнила смыслом и содержанием текущее столетие». Когда поэт вступал в спор с эпохой, замыкался в себе, то это суживало его видение жизни.

Об индивидуальном и национальном своеобразии путей писателей к разрыву с программами модернистских течений, коренных творческих переломов в их художественном мировосприятии в революционную эпоху свидетельствует биография крупнейших украинских поэтов М. Рыльского и П. Тычины.

В первые годы после Октября Рыльский входил в группу так называемых «неоклассиков», эстетические основы которой представляли причудливое сочетание положений различных предреволюционных декадентских украинских и зарубежных течений, отличались тяготением к созерцательности, внесоциальному, пассивному восприятию жизни. Наиболее отчетливо эти взгляды оказались в книге Рыльского «Синяя даль» (1922).

Атмосфера революционного бытия изменила направленность

⁴ «Пламък», 1924, кн. 4, стр. 141.

и обогатила содержание поэтического творчества Рыльского, обратила его художественное зрение к основным преобразовательным процессам действительности. Новые особенности мировосприятия Рыльского отчетливо выражены в его сборниках «Лето» и «Украина» — книгах оригинального поэтического мастерства, вошедших в классику советской украинской литературы.

Для творческого развития П. Тычины в послеоктябрьский период характерно движение от символистской отвлеченности к углубленному поэтическому восприятию центральных процессов действительности, прежде всего ее революционных движущих социальных и духовных сил. Тычина не утрачивает всегда свойственной ему масштабности поэтических обобщений. Полностью сохранив свою устремленность к широкому интеллектуальному и эмоциональному синтезу, он обогащает его социалистической целеустремленностью, сливает с эстетическим освоением конкретных поступательных процессов жизни. Выдающимися событиями истории советской украинской литературы стали сборники его стихов «Солнечные кларнеты», «Плуг», «Ветер с Украины», «Чернигов», «Партия ведет».

Всестороннее восприятие современного литературного процесса раскрывает широту воздействия революции на круги писателей различных стран, многообразие путей их вхождения в русло нового, революционного творчества, все обостряющееся ощущение кризисного характера модернистских течений, отход от них наиболее чутких к жизни талантливых писателей.

Переход писателя на новые позиции, к утверждению новых, революционных принципов в каждом случае был своеобразным, определялся особенностями предшествующего развития национальных литератур. Для болгарской литературы типичен путь таких художников слова, как Х. Ясенов, Э. Попдимитров, Г. Милев и Л. Стоянов, представлявших в дореволюционный период символистское течение в болгарской литературе. Можно заметить многое общее в их писательской судьбе, в революционном обновлении творчества. Произведения Ясенова «Петроград», Попдимитрова «Россия», «Болгарский народ», Милева «Сентябрь», Стоянова «Земная жизнь» — свидетельство глубокого перелома в их творчестве, вызванного революционными процессами действительности. Вскоре после Сентябрьского восстания 1923 г. Гео Милев писал: «Башня из слоновой кости, убежище поэзии и тайник поэтов, лежит разбитая в жалких обломках. Из праха мечты, из-под обломков фантазии выходит поэт, пробужденный от своих розовых снов и лазурных мечтаний — потрясенный, прозревший — и видит перед собой окровавленный лик народа... Мы не можем остаться глухими зрителями народной трагедии, ушедшиими в неземные мечты, потонувшими в своих мелких чувствах»⁵.

⁵ Гео Милев. Избрани произведения. София, 1955, стр. 154.

Ясенов, Милев, Попдимитров, Стоянов — писатели с ярко выраженной художественной индивидуальностью. Некоторые из них воплощали новое, революционное мировосприятие своими прежними символистическими изобразительными средствами. Однако воздействие революции в конечном итоге охватывало и по-разному преобразовывало все сферы творчества, утверждало идею социалистического преобразования мира.

Своеобразен путь экспрессионизма в литературе Югославии. Произведения группы революционных писателей (М. Крлежа, А. Цесарец, Ф. Клапка, С. Косовел, А. Подбевшек, Т. Селишкар, М. Ярц), ранее примыкавших к экспрессионизму, отличались боевой революционной целеустремленностью. Перечисленные писатели позже, с распадом экспрессионистской группы, органически вошли в поток развития нового, социалистического искусства.

Программа поэтизма в литературе Чехословакии 20-х годов отличалась резкой противоречивостью, выражавшейся прежде всего в неправомерном противопоставлении политики, революционной деятельности поэтическому творчеству, якобы по своей природе всецело обращенному в сферу интуитивного эмоционального формообразования. И все же дифференциация поэтизма в послеоктябрьскую эпоху, развитие революционных начал в творчестве участвовавших в этом движении наиболее крупных мастеров слова определили их переход на новые позиции. Под воздействием революции и социализма они создают свои лучшие творения, органически включаются в общий процесс формирования социалистической литературы.

* * *

Важнейшая проблема всего общекультурного прогресса нашей эпохи, находящаяся в центре обостренной полемики, — проблема соотношения революции «социальной» и революции «эстетической». Проблема эта вновь приобрела особую актуальность в последние годы.

Опыт славянских литератур раскрыл необоснованность теорий, утверждающих неизбежность конфликта культуры и революции. Специфическая концепция конфликта между революцией социальной и революцией эстетической развивается во множестве вариантов и аспектов как в отношении к общим процессам, так и к отдельным явлениям социалистической литературы. На почве такого противопоставления монополия художественного новаторства присваивается лишь авангардистским явлениям литературы и эстетики. На почве этого отвергаются или отводятся на задний план основные реалистические явления советской литературы, как, например, творчество Горького, Толстого, Фадеева. То же самое происходит в отношении крупнейших зарубежных писателей начиная с Роллана и Драйзера.

В тенденциозной концепции конфликта революции политической и эстетической находит модернизованное, обостренное выражение тезис о чуждости устойчивой всечеловеческой природы искусства изменчивости и утилитарности политической жизни. Довольно часто это давнее представление сочетается с псевдореволюционными разрушительными стремлениями, свойственными ряду авангардистских течений с их стремлением к уравнению ломки социальной с переменами в сфере эстетического.

Отметим, что идея конфликта революции политической с революцией духовной, эстетической вновь и вновь в разных аспектах воскрешается и в наши дни. Известный отклик подобные воззрения нашли в недавних выступлениях ряда авторов, развивавших соображения о якобы происшедшем в советской литературе разъединении на двух противостоящих полюсах — революционности и художественного новаторства. Объяснение этому они находят в приверженности к реализму, которая якобы заставила «марксистскую мысль отвернуться от художественного новаторства», в результате чего создалась «трагическая антиномия между революционностью и новаторством».

Обращение к фактам литературы показывает несостоятельность этих концепций: реально-исторически проходит процесс своего, рода внутреннего преобразования разных видов и родов литературы. Они обновляются, переживают как бы свое второе рождение. Сразу определились наиболее значительные, крупные линии художественного изображения: с одной стороны, могучее развитие эпического начала, широкийхват жизни эпохи; с другой — открытие новых путей, укрупнение, новое рождение лирики, органического слияния, выражения личности с коренными вопросами преобразования мира и человеческого сознания. При всех особенностях эпоса и лирики они как бы раздвигают свои границы, шире охватывают мир, открывают в нем новые человеческие, духовные, революционные сущности.

В поэме «Владимир Ильин» нашло полное выражение стремление автора к слиянию личного и эпического начала. Тяготение поэта к монументальным эпическим формам определялось самой жизнью, острым ощущением величия событий революции, требованиями правдивого воплощения этого коренного исторического перелома в жизни народа. Утверждение в советской литературе 20-х годов эпических форм определено не только гигантскими масштабами совершившихся событий революции и гражданской войны, их значением в жизни народа, но и тем, что сами массы стали главной определяющей общественной силой: «Историю творят теперь самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей»⁶.

⁶ В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 136.

Творческий опыт уже бесспорно подтвердил величайшую плодотворность эпических принципов в изображении революционной современности, на основе которых созданы выдающиеся монументальные произведения советской литературы.

Бурное движение событий, стремительность социальных сдвигов обострили у писателей ощущение истории. Стремление осмыслить судьбы человечества, направление его развития, ход и законы поступательного движения мира вызывают изменение замыслов ранее начатых больших произведений или эпических циклов, составляющих великие духовные сокровища нашего века. Задуманная Горьким повесть «Записки доктора Ряхина» превращается в монументальное реалистическое повествование о духовной жизни России за сорок лет — «Жизнь Климова Самгина».

Для монументального повествования М. Горького «Жизнь Климова Самгина» характерна особая широта воспроизведения идеиного развития русского общества эпохи трех революций во всей сложности направлений. Можно утверждать даже, что общественная жизнь России того времени нашла в повести свое образное преломление преимущественно в ее идеологическом аспекте. В этом смысле «Жизнь Климова Самгина» — художественная история духовных исканий предреволюционной России. Причем этот сложнейший интеллектуальный мир находится в непрестанном историческом движении и изменении, во всем богатстве оттенков проходит развитие и смена идей, течений и направлений.

Роман «Сестры» А. Н. Толстого, задуманный вначале как повествование о частных судьбах, перерастает в трилогию «Хождение по мукам». Узкие пределы психологического произведения С. П. Сергеева-Ценского о «лишних людях» начала XX в., повесть «Валя», трансформируются в многоглавую эпопею «Преображение России».

Напомним, что воздействие хода истории изменяет социально-философскую концепцию также ряда произведений крупнейших западных писателей. Создание «Очарованной души» вносит новый смысл в весь многотомный повествовательный цикл Р. Роллана. Значительно преобразуется идеино-философский смысл трилогии Генриха Манна «Империя», «Собственник» Джона Голсуорси вырастает в «Сагу о Форсайтах». Многие другие произведения расширяют свои исторические и духовные рамки, становятся своего рода эпическим, широким воплощением социальных и духовных исканий века.

Одна из основных закономерностей литературы социализма — широкое восстановление и освоение художественного наследия прошлого, с начала века интенсивно «размываемого» и отвергаемого модернистскими течениями. Причем великое литературное наследие воспринимается не как необходимый, но исторически пройденный этап в развитии литературы, но и как живая, действенная часть художественного и общего культурного бытия наших

дней. При всех своих национальных и творческих различиях большинство писателей социалистических стран исходят из единых принципов необходимости для развития новой литературы наиболее полного восприятия духовных богатств человечества. Отсюда все возрастающее отрицание всякого рода ограничительных узких тенденций, выводящих из живого литературного достояния те или иные линии развития литературы.

Глубочайшие преемственные связи литературы социалистического реализма с магистральными путями предшествующей литературы совсем не ограничены лишь продолжением отдельных национальных традиций. Они также широко захватывают и духовно родственные художественные явления во всей мировой литературе. Если обратиться к творческим связям чешских революционных поэтов В. Незвала, И. Волькера, С. К. Неймана, то их произведения в разной степени восходят к национальному наследию К. Гловачека, О. Бржезины, И. Махара, В. Дыка, И. Магана. В то же время внимание представителей чешской социалистической поэзии пристально обращено к достижениям поэтов других стран — Уитмена, Верхарна, Бодлера, Малларме, Аполлинера, Рембо.

Художники, чутко воспринимающие динамику духовной жизни, проницательно обращали внимание на органическую преемственность новой, социалистической литературы с духовным содержанием демократической литературы прошлого, в недрах которой своими путями рождалась идея необходимости революционного преобразования мира. Томас Манн высказал глубокую мысль о предшествующих исканиях передовой русской литературы как духовном процессе, закономерно идеино подготовившем приход революции.

«Социалистическая революция могла удастся, а ее результат — Советский Союз — может существовать потому, что оба явления были идеино подготовлены... — писал Г. Манн. — Сто лет великой литературы — это русская революция перед революцией... От Пушкина до Горького, звено к звену, в непрерывном ряду стоят романы и обучают глубокому познанию человека, знакомят с его слабостями, его опасениями, с его призванием, — и они воспринимаются как чтение о самой жизни...»⁷

* * *

В славянских литературах с большой силой проявилась одна из самых существенных закономерностей мировой литературы XX в. — возникновение и утверждение социалистического реализма. По поводу самого понятия «социалистический реализм» много лет шла и в настоящее время идет оструя полемика, вызывае-

⁷ Н. Манн. Ein Zeitalter wird besichtigt. Weimar, 1948, S. 44, 46.

мая различными побуждениями. Как известно, некоторые писатели славянских стран избегают термина «социалистический реализм», предпочитая употреблять термин «социалистическое искусство». Не вдаваясь в споры по поводу этих понятий, наиболее верно будет исходить из существования своеобразного большого искусства, органически связанного с идеями и утверждением социализма.

Литература социалистического реализма вызвана к жизни выдвижением на историческую арену новых общественных сил и внутренними закономерностями развития самого искусства. Рождение и развитие революционных сил, идей и практика социализма подсказывали новое решение вопросов творчества, выдвинули крупнейших революционных художников нового типа.

Хотя генезис социалистического реализма своеобразен в каждой из славянских социалистических стран, однако и здесь наблюдаются некоторые общие закономерности. Социалистический реализм складывался в литературе стран Восточной Европы после Октябрьской революции. Народы этих стран, в большинстве своем до основания потрясенные и революционизированные империалистической войной, восторженно восприняли Октябрь. Здесь, в силу сходства в экономике, давних традиционных связей, непосредственного соприкосновения во время войны, трудящимся был особенно близок путь, выбранный народами бывшей Российской империи. Историческая закономерность его развития подтверждается тем, что это искусство, его принципы и крупные произведения в большинстве славянских стран возникли еще до установления в них социалистического строя, в условиях старой государственности.

Наиболее крупным ранним явлением социалистического реализма в русской литературе является дооктябрьское творчество М. Горького, его такие известные произведения, как «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Мещане», «Враги», «Мать». В украинской литературе — ряд произведений М. Коцюбинского, написанных в первое десятилетие нынешнего века.

Творческий путь М. Коцюбинского весьма характерен для большой группы писателей славянских стран, перешедших под влиянием событий революции с общедемократических позиций на позиции социалистического реализма. Социально-эстетические взгляды Коцюбинского еще в конце прошлого века сформировались под воздействием русских и украинских писателей и революционных демократов — Чернышевского и Шевченко, Добролюбова и Франко. События революции 1905 г. сблизили его с рабочим движением и идеями научного социализма, определили новый период его литературной деятельности. Большую роль сыграла также его близость и дружба с М. Горьким. В это время в его произведения прочно входит тема пробуждения сознания трудающихся, нарастание освободительных настроений народных масс,

героики революционного подвига. Новое мировоззрение становится пафосом таких его произведений, как «Неизвестный», «В дороге», «Сон», «Fata morgana». В книгах Коцюбинского ясно видны черты нового подхода к явлениям жизни, свойственные писателям социалистического реализма. С принципами художественного наследия Коцюбинского преемственно тесно связана большая группа виднейших украинских советских писателей — А. Головко, Ю. Яновский, А. Довженко, в произведениях которых суповая реалистическая правда сочетается с романтической устремленностью.

Если искусство социалистического реализма в России еще задолго до Октябрьской революции нашло свое высокое воплощение в творчестве Горького, то в других славянских странах процесс его рождения относится преимущественно к началу 20-х годов. При всем национальном своеобразии их литературного развития процесс формирования нового, революционного искусства всех стран осуществляется в одном направлении, протекает чрезвычайно широко и бурно. В Болгарии, Польше, Югославии, Чехословакии возникают большие группы писателей нового типа, большей частью объединяющихся вокруг журналов и газет социалистического направления.

В Болгарии большую роль в объединении сил революционных писателей играли журналы «Ново време», «Червен смях», газета «Работнически вестник». Огромное значение в кристаллизации принципов социалистического искусства и эстетики имел журнал «Нов път», возглавляемый видным критиком-марксистом Г. Бакаловым.

В силу исторической закономерности послеоктябрьской эпохи на первый план болгарской литературы выдвигается яркая плеяда таких выдающихся писателей, как Х. Смирненский, Х. Ясенов, К. Кюлявков. Они положили начало развитию социалистического реализма в болгарской литературе, исторически прочно утвердились как ее наиболее крупные передовые художники слова.

Чрезвычайно разветвленными путями идеиные и эстетические принципы социалистического искусства пролагают себе дорогу в польской литературе. Особенности становления молодой революционной литературы Польши отчетливо видны в различии позиций журналов «Нова культура» и «Скамандр», в различиях творчества писателей, объединившихся вокруг них.

Как и в других славянских странах, во главе литературного процесса в Польше становятся писатели, связавшие свое творчество с идеями социалистической революции, с освободительной борьбой рабочего класса. Характер революционной литературы в Польше с первых лет ее возникновения представляют В. Броневский, С. Станде, В. Вандурский и др.

О характере переломов в художественной жизни страны говорит подписанная этими писателями программная вступительная

декларация к сборнику «Три залпа»: «Не о себе мы пишем. Мы — рабочие слова. Мы должны высказать то, что не могут высказать люди от станка. В беспощадной борьбе пролетариата с буржуазией мы решительно стоим на левой стороне баррикад. Гнев, вера в победу и радость борьбы заставляют нас писать. Пусть наши слова, как залпы, падут на центральные улицы и отдаются эхом в фабричных кварталах. Мы боремся за новый социальный строй. Эта борьба является содержанием нашего творчества»⁸. Новые, революционные силы литературы приобретают все большее значение, становятся ведущим новаторским явлением польской литературы.

События и идеи социалистической революции вызвали большие сдвиги в литературе Чехословакии, коренным образом изменили направление ее дальнейшего развития. Уже с начала 20-х годов чешскую революционную литературу представляют выдающиеся художники слова С. К. Нейман, И. Волькер, И. Ольбрахт, М. Майерова. Утверждение революционных основ искусства, интенсивные поиски новых путей развития литературы отмечает деятельность объединения «Деветсил», в которое входили И. Волькер, В. Незвал, Я. Сейферт, К. Библ, В. Ванчура. Общая направленность идейно-художественных поисков этого объединения выражена, например, в лекции Волькера «О пролетарском искусстве», прочитанной в 1922 г. Обращаясь к работникам революционного искусства, Волькер говорил: «Мы чувствуем обреченность нынешнего строя и верим в переустройство общества к лучшему. Видя ясный и конкретный план этого переустройства в марксистском учении, мы смотрим на мир с точки зрения исторического материализма. Поэтому новое искусство в нашем понимании — искусство классовое, пролетарское, коммунистическое»⁹.

Развивая революционные традиции прошлого, новаторская социалистическая литература возникает в Словакии. Начало социалистического реализма явственно можно заметить в произведениях Э. Уркса, Л. Новомесского, Я. Поничана. Постепенно новые идеальные и художественные принципы вырисовываются в словацкой литературе все отчетливее, оттесняя на задний план воздействие декадентства, различные ошибочные представления и иллюзии. Новаторские принципы социалистического реализма несколько позже нашли образное воплощение и развитие у П. Илемницкого и Ф. Краля. Формирование революционной словацкой литературы проходило, как и всюду, своеобразно, в соответствии с исторически сложившимися культурными традициями и связями. Но все передовые писатели и здесь творят уже вдохновленные идеей революционного обновления мира.

⁸ «Литература мировой революции», 1931, вып. 8—9, стр. 172.

⁹ Иржи Волькер. Избранное. М., 1949, стр. 134.

При всем различии национальных традиций и индивидуальных судеб общий процесс революции выдвигает в центр хорватской литературы группу писателей нового типа. С деятельностью А. Цесарца, М. Крлежа после Октября в хорватской литературе открывается новый период. На революционных идеальных и эстетических основах развивается также послеоктябрьское творчество словенских писателей — С. Косовела, Т. Селишкара, Ф. Клопчича. Коренные исторические сдвиги эпохи вызывают перелом в их мировосприятии, направляют в русло социалистической литературы.

Вследствие воздействия огромных исторических событий с начала 20-х годов во всех славянских литературах происходит широкий и интенсивный процесс формирования нового, революционного искусства и новых творческих принципов. Процесс этих исканий выливается в различные формы, обусловленные своеобразием общественной и культурной обстановки в каждой из этих стран.

Процесс становления социалистического реализма в славянских странах дооктябрьского периода — неотделимая часть этого процесса во всей мировой литературе. В других национальных литературах мира черты социалистического реализма отчетливо определились, например, в романах А. Барбюса «Огонь» (1916) и М. А. Нексе «Пелле-завоеватель» (1906), в книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир», созданной непосредственно после событий Великой Октябрьской социалистической революции.

Социалистический реализм развивался и обогащался на различных этапах истории. После победы Октябрьской революции создались объективные исторические условия, в силу которых метод социалистического реализма стал в советской литературе ведущим и получил широкое распространение во многих странах мира. В других славянских странах социалистический реализм получил наиболее широкое развитие после освобождения от немецкой оккупации и установления нового строя. Об органически закономерном возникновении и развитии социалистического реализма убежденно говорил Станислав Костка Нейман: «...Мы, как и все наше международное движение, приняли это краткое определение лишь вследствие принципов, которые намного старше, чем само это определение, и за которые мы боролись на свой страх и риск, побуждаемые интересами своего народа, и притом своими собственными средствами раньше, чем это определение возникло»¹⁰.

Процессы и категории социалистического искусства приобрели всемирное значение, проникли во все страны мира. Вполне обоснованно итальянский писатель Карло Салинери пишет, что «социалистический реализм может возникнуть и развиваться так-

¹⁰ Станислав Костка Нейман. Избранное. М., 1958, стр. 557.

же и там, где новых, социалистических общественных отношений еще не существует. И это объясняется именно тем, что социализм уже стал мировой системой, что он не только создает нового человека на той части земного шара, где он восторжествовал, но и воздействует на весь мир, преобразуя если пока еще не общественные отношения, то общественное сознание»¹¹.

Обсуждение проблематики социалистического реализма — это обсуждение центральных проблем мирового искусства с позиций передового революционного сознания, обсуждение вопросов, которые находятся на магистрали художественного процесса эпохи, концентрируют реальный опыт живой эволюции искусства и эстетической мысли. Именно в аспекте этих больших коренных проблем, заложенных в самой природе искусства, в его историческом движении, наиболее объективно разграничивается подлинное новаторство и псевдоноваторство, непреходящие достижения искусства и мнимые, формируются наиболее жизненные подходы и действенные принципы.

Вполне закономерно поставить сейчас в центре суждения о литературе социалистического реализма положение о том, что верное решение его насущных проблем может быть осуществлено только на основе всего мирового опыта, коренных, можно сказать, «вековых» и «общечеловеческих» вопросов развития искусства. И естественно, что самые обостренные споры идут ныне по таким темам, как «правдивость», «новаторство», «современность» искусства, «миссия и свобода художника».

Каждому из этих вопросов много веков. Но это вопросы определяющие, заложенные в самой духовной жизни человечества, в природе искусства,— вопросы, которые определяют рождение и развитие искусства, весь ход освоения мира по законам красоты, сущность художественного прогресса. И на них должно давать ответ, так как социалистический реализм заслужил признание, находится в центре широкого внимания — отрицания или утверждения,— потому что развивается, по выражению В. И. Ленина, «на столбовой дороге развития мировой культуры». Всякое удаление с этой столбовой дороги художественного развития человечества, всякий уход в сторону, на периферию, всякое сектантство, как бы оно ни прикрывалось весьма обаятельными словами о новаторстве,— несомненно с интересами реального развития социалистической культуры.

Программный смысл для понимания новаторской природы социалистического реализма заложен в словах из речи М. Шолохова при вручении ему Нобелевской премии 20 ноября 1965 г. Отвергнув модные теории, утверждающие, будто реализм отслужил свое, ушел в прошлое, писатель убежденно высказал свое представление о передовом искусстве современности, раскрывающем

¹¹ «Иностранная литература», 1960, № 3, стр. 220.

новые определяющие черты нашего века. В этом отношении большими возможностями обладает реализм, опирающийся на художественный опыт мастеров прошлого. Но в своем развитии, говорил М. Шолохов, реализм приобрел существенно новые, глубоко современные черты. И прежде всего писатель выделил как первооснову прогресса новаторского искусства современности их реальную преобразующую сущность, пафос обновления жизни.

«Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы.

Отсюда проистекает все. Отсюда следуют выводы о том, каким мыслится мне, как советскому писателю, место художника в современном мире»¹².

Современный период в развитии славянских литератур отличается бурным выдвижением новых писательских имен, нового поколения, несущего с собой свой опыт и стремление охватить все грани бытия современного человечества. Последние годы характерны также напряженными поисками разнообразия изобразительных средств, соответствующих новому содержанию. В этом — свидетельство больших жизненных сил и возможностей славянских литератур, залог дальнейших творческих открытий.

* * *

В настоящее время развитие литератур славянских социалистических стран, укрепление их общих принципов — действенная сторона и влиятельный движущий фактор художественного прогресса современности. Однако, как во всех областях идеологического бытия, процесс утверждения их творческого единства не всегда реализуется «спокойно», однолинейно, автоматически, а в преодолении некоторых возникающих трудностей и в расхождении взглядов по отдельным — часто существенным — вопросам. При общем укреплении духовной консолидации здесь наблюдаются различия в представлениях о путях художественного прогресса, высказываются различные точки зрения по ряду вопросов развития культуры. Для обоснованности решений этих дискуссионных проблем необходимо ясное понимание их возникновения и природы.

Большое значение имеет тот факт, что свое поступательное движение к социализму разные страны начинали при различии исходных исторических условий, специфических особенностей и

¹² «Литературная газета», 23 ноября 1965 г.

традиций художественного развития. Поэтому при наличии общих основ социалистического прогресса поступательное движение нового искусства в разных странах связано с определенным своеобразием, порой вызывающим расхождение мнений. Например, определенные осложнения проявляли себя в отношении к термину «социалистический реализм».

Столкновение мнений по вопросам художественного прогресса современности неправомерно оценивать как сплошь отрицательное явление. Они дают и большой материал для разграничения подлинно жизненного, истинного в литературе и относительного, наносного, ошибочного, для утверждения на новом опыте прежних принципов и критериев, поскольку в условиях обостренного конфликта мнений интенсивно раскрывает себя и отсеивается все неустойчивое, не выдерживающее испытания временем, проверки фактами. С другой стороны, получает новое прочное обоснование, утверждает себя жизненное, истинное.

Для правильного освещения вопросов социалистического реализма нужно стать выше терминологической суеты, охватить весь литературный процесс, не смущаясь тем, что одни и те же явления часто обозначаются разными понятиями, что порой некоторые из них утверждаются без достаточных оснований.

Основные закономерности искусства, произрастающего на почве социализма, прокладывают себе дорогу, несмотря на препятствия и сложности. Принципы социалистического реализма получили свое воплощение и развитие в творчестве многих выдающихся писателей современности.

Можно наблюдать, как в ряде стран под другими названиями развивается подлинное большое, передовое, социалистическое искусство, хотя сам термин «социалистический реализм» не упоминается. Есть явления, которые в сущности являются произведениями социалистического реализма, хотя они и называются иначе. Объективно, в силу логики самой жизни этот метод развивается, рождает новые формы. Конечно, этот процесс может быть понят только при внимательном учете особенностей содержания, специфики национального художественного опыта каждой литературы.

Вследствие недостаточного внимания к жизненному многообразию опыт литературы одной страны в некоторых критических работах представляется универсальным, единственно правильным, своего рода всеобщим эталоном. Все же остальные формы художественного развития рассматриваются как некое отклонение от основных принципов социализма. Подобные односторонние заключения не выдерживают проверки опытом других национальных культур. Вообще отождествление какой-либо одной из форм или линии общего процесса с самим законом неправомерно, нивелирует подлинную сложность действительности. Особенно четко это видно в сфере художественного творчества: склон-

ность представлять универсальным, единственным верным путем литературы только одной страны исключает разнообразие форм, унифицирует многогранный реальный исторический процесс развития социалистического искусства.

Так или иначе в наше время часто высказывается мысль о наличии некой всеобщей «модели» социалистического искусства. Наиболее склонны к такому ограничительно-нивелирующему моделированию нового роста искусства современности сторонники модернистских течений. Известно, что общие принципы социалистического искусства определены еще классиками научного социализма. Но они совсем не «моделировали» конкретные формы социалистического искусства. Напротив, они много раз высказывали мысль, что лишь движение истории будет рождать его реальное, конкретное новаторское многообразие. Даже в общественно-экономическом плане нельзя при различиях в историческом развитии разных стран предложить некую всеобщую во всех деталях модель социалистического общества. Тем более в области искусства, где каждое крупное явление индивидуально, неповторимо, ни в коей мере неприемлемы, нежизненны какие бы то ни было нивелирующие однотипные решения.

При освещении литературного процесса в славянских странах, как и всякого живого развивающегося явления, одного провозглашения самой верной закономерности еще недостаточно. Нужно еще раскрыть конкретные формы ее проявления, своеобразные черты, в которых он реализуется в определенных художественных произведениях, ее объективного существования во множестве национальных и индивидуальных явлений, далеко не всегда и не во всем совпадающих с общими ее признаками.

Всякая закономерность, общее очень редко предстает в «чистом», обнаженном виде, далеко не всегда совпадает с каждым конкретным индивидуальным явлением, с отдельной судьбой. Закон раскрывается сквозь массив частных, случайных явлений и фактов. Классики марксизма подчеркивали, что «всякий общий закон осуществляется весьма запутанным и приблизительным образом лишь как господствующая тенденция, как некоторая никогда твердо не устанавливающаяся средняя постоянных колебаний»¹³. Особенно отчетливо эта особенность всякой закономерности сказывается в искусстве, имеющем дело прежде всего с «казусом», с индивидуальным.

Закономерности развития искусства выявляются через всю совокупность художественных явлений, обычно путем «прорыва» через массив различных, зачастую противоположных фактов и ситуаций. Конкретное «бытие» общих социалистических закономерностей в отдельных художественных явлениях, составляющих

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. 25, ч. 1, стр. 176.

искусство, совсем не стереотипно, не однозначно, реализуется в множестве индивидуальных стилистических и национальных форм.

При характеристике некоторых явлений литературы социалистических стран нельзя выпускать из поля зрения, что в XX в. в Польше, Чехословакии и Венгрии, а в меньшей степени также в Болгарии и Румынии не существовало такого могучего всепокоряющего реализма, как в России. Путь развития культуры этих стран в XX в. был во многом иным, так как многие чешские писатели, творчество которых представляет высокие достижения национальной культуры, как Б. Незвал, принадлежали к нереалистическим течениям или имели с ними много общего (М. Пуйманова, В. Ванчура).

Особенность развития чешской и словацкой литературы между двумя войнами — большое распространение авангардистской эстетики среди писателей, примыкавших к прогрессивному лагерю в политическом отношении и, в частности, среди писателей-коммунистов. Такая ситуация начала складываться уже в 20-е годы, когда члены группы «Деветсил», включавшей таких крупнейших поэтов, как Б. Незвал, Я. Сейферт, К. Библ, и прозаиков, как В. Ванчура и К. Конрад, развивая идеи революционного искусства, пытались воплощать их в модернистских формах.

Если обратиться к традициям и развитию польской литературы, то и здесь увидим отличительные особенности, не во всем совпадающие со взглядами на социалистический реализм как метод, исторически опирающийся на полное господство реалистических форм. Для всего польского художественного творчества характерен большой удельный вес романтико-символического направления. Система образов-символов близка, понятна и дорога польскому читателю и зрителю. Революционно-романтическая символика пронизывает польскую поэзию и драматургию; блестящими образцами в данном случае могут служить и творчество А. Мицкевича, и Ю. Словацкого, и С. Выспянского. Причем эта символика воспринимается как самый чистый реализм, трансформированный лишь естественным для художника особым видением мира. Очевидно, здесь мы, кроме того, имеем дело и с разницей терминологических определений, что играет немаловажную роль (это же относится в огромной степени к современной чешской, словацкой и сербской литературам).

Ограниченнность художественного опыта, на основании которого выводится обобщение, нередко является главной причиной возникновения ряда современных споров. Как известно, некоторые писатели из социалистических стран высказывают скептическое отношение к общим определениям социалистического реализма, а иногда берут под сомнение саму обоснованность этого понятия. Вызвано это рядом причин. Кроме воздействия антисоциалистической пропаганды, здесь играет большую роль узость национального художественного опыта, которым они часто огра-

ничиваются. В частности, ограниченность некоторых современных литературоведов в определении черт социалистического искусства лишь модернистским прошлым ряда крупнейших революционных писателей повлекла за собой ряд однобоких выводов, например модернистски унифицированные представления о природе и развитии художественного новаторства современности.

Итак, исторически обоснованной, широкой закономерностью художественного прогресса современной эпохи выступает дифференцированность, разветвленность его форм, утверждение новаторских принципов социализма, приобретающего все больший удельный вес в духовной жизни настоящего столетия.

С другой стороны, необходимо учитывать, что распространение эстетических принципов «авангарда» привело разных художников разных народов, согласившихся с этими принципами, едва ли не к большей унификации, чем та, которая могла произойти от усвоения опыта других национальных культур. Произошло это потому, что «авангардистское» искусство утверждало себя очень часто именно как международное, «общееевропейское» или даже «мировое» явление, якобы преодолевшее национальную узость с помощью универсальных «форм XX века», открытых международными новаторами — Эрой Паундом, Т. С. Элиотом, Г. Стайном и др. Применение этих форм к выражению той или иной идеи, т. е. по сути дела формальное «сочетание», и составляло, по мысли авангардистов, победы «современного искусства». Отсюда в литературе разных народов, затронутой авангардистским влиянием, распространился в сущности однообразный стиль, составленный из смеси модных разорванно-«телеграфных» форм, сдобренных уличной фразеологией, выдаваемой за художническую «смелость» и «расширение» языка. Предполагалось также, что подобное сочетание самих разнородных «отрывков мира» — от газетных вырезок до фрейдистских комплексов — выражает «иронию» и «разоблачение мещанина». Есть основания считать, что к настоящему времени этот унифицирующий поток в значительной степени утратил свою силу и увлекает все меньшее число исследователей. Однако его влияние оказывается — особенно там, где авангардисты предстают в положении «гонимых» и жертв «догматического реализма». На этот вопрос «гонимости» следует, по-видимому, обратить особое внимание, так как часто выясняется, что так называемые «жертвы» — авангардисты оказываются наиболее агрессивными гонителями всего иного, якобы «устарелого», консервативного.

Точность представления о природе закономерности, прорывающейся сквозь пестроту фактов, особенно важна при исследовании славянских литератур наших дней. Настоящий период делает весьма актуальной задачу изучения и обобщения опыта национальных литератур, выявления их новаторских закономерностей в их органической связи с развитием всей современной социалистической литературы. Особенно существенное значение

приобретает изучение многообразия новых художественных тенденций, характерных для современного периода развития славянских литератур.

В духовном единстве славянских литератур нашла возрождение и обновление на новой исторической почве идея общности человеческой культуры, развития искусства как единого, широкого и многостороннего процесса, обладающего своими глубокими закономерностями. В результате внесены коренные преобразования в реально-историческое содержание самого понятия «всемирная литература». Решительно изменилась вся картина художественной жизни эпохи.

Проблема человеческого единства, взаимопонимания, «коммуникабельности» людей — одна из наиболее существенных в социальной и духовной жизни. Она закономерно находится в центре внимания мировой литературы и приобрела особую обостренность.

Ромен Роллан в «Дневнике военных лет» писал об опасности разобщенности и узости в области культуры: «С начала войны эта узость проявилась еще более подавляющим образом; она станет смертельной, если мы от нее не излечимся. Зло не ограничивается одной Францией, весь Запад страдает от него в большей или меньшей степени»¹⁴.

Объединяющая сущность социализма лаконично определена в словах Ленина о разъединяющей сущности господства собственничества и объединяющей сущности социализма: «Собственность разъединяет, а мы объединяем все большие и больше миллионов трудящихся во всем свете»¹⁵. Впервые наиболее полно раскрывшаяся в советской литературе и других славянских литературах, эта объединяющая направленность социалистического сознания стала ведущей общей чертой всего передового художественного творчества современности, проникающей в поступательное движение всемирной литературы. И это вполне обоснованно, поскольку отвечает коренным, исторически выявившимся потребностям прогресса искусства и всей духовной жизни человечества.

Во множестве вариантов высказывались и высказываются точки зрения, подвергающие сомнению или отрицанию культурную человеческую общность, само существование мировой литературы, признающие лишь наличие разрозненных национальных литератур, не связанных никакими общими закономерностями. Известный компаративист И. Ханкис в статье, многоизначительно озаглавленной «Всемирная литература», считает сам факт наличия этого явления весьма проблематичным, поскольку якобы не установлена действенность в этой сфере интернациональных или наднациональных начал. Западногерманский автор

¹⁴ Romain Rolland. *Journal des années de guerre. 1914—1919*. Paris, 1952, p. 148.

¹⁵ В. И. Лепин. Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 241.

Э. Ляатс утверждает наличие нескольких мировых литератур, точнее говоря крупных литературных регионов; он полагает возможным говорить, например, о западноевропейской, восточно-азиатской мировых литературах, поскольку в них можно найти отчетливо выраженное своеобразие. Другие исследователи, признавая правомерность самого понятия «мировая литература», рассматривают его как сумму отдельных, изолированно развивающихся литератур. Во всех этих воззрениях, в ряду разных связывающих факторов не учитывается роль такого крупного, основного объединяющего фактора, как социализм, скрепившего единство славянского и передового потока всего мирового литературного процесса общностью мировоззрения и исторических целей.

Особенности современных славянских культур свидетельствуют, что усиление чувства духовного единства человечества, явление новых неизмеримо более широких связей и измерений, всемирного художественного процесса исторически стало в высшей степени действенным фактором прогресса отдельных национальных литератур. Органически включаясь в общечеловеческое художественное развитие, литературы отдельных стран не только не потеряли свое лицо, но и еще рельефнее выявили свои национальные особенности.

Весьма актуальным в настоящее время выступает вопрос о национальных и общесоциалистических традициях. Как известно, вокруг этого вопроса идет широкая полемика. Главная причина обостренности этих споров — одностороннее понимание как национальных, так и общесоциалистических традиций. Соотношение этих традиций конкретно-исторически у отдельных народов весьма различно, хотя противопоставлять их нельзя. Реальное развитие истории и литературы заставляет, говоря о современных явлениях искусства, настоятельно ставить вопрос об универсальной сущности социалистических принципов и традиций.

Особенность XX в.— не только интенсивное развитие науки и технических средств общения, уничтожающих все преграды между странами и материками, но и невиданное усиление духовных международных связей. Это исторически неизбежно разрушает сравнительно замкнутые, местные или ограничительные традиции. Процесс этот неизбежен и необратим, поскольку уже нет и не может быть глухих углов художественного и общекультурного бытия, изолированных от потока духовной жизни современного мира. И одна из основных закономерностей развития литератур сейчас состоит в усилении значения, в возрастании удельного веса широких, можно сказать общечеловеческих, общемировых, социалистических принципов и традиций.

Н. К. Гей

ГОРЬКИЙ И РУССКАЯ КЛАССИКА

(Художественное освоение меняющегося мира)

Русская литература XIX в. и особенно Толстой, Достоевский, Чехов показали огромные возможности реалистического образа в освоении жизни, ее неповторимой сложности, внутренней противоречивости и динамичности. И потому именно русское искусство оказалось наиболее последовательным в усвоении и продолжении традиций классической художественной формы, продемонстрировало завидную устойчивость исходных принципов в творчестве Бунина, Репина, Рахманинова, а также Горького, художников очень разных, но каждый из которых по-своему сохранил верность великим предшественникам, развивая и продолжая их опыт в бурных и катастрофических ситуациях XX в.

Но вместе с тем в России возникла тенденция эстетического анархизма, провозгласившего своим кредо бессмысленность человеческого существования в господствующем хаосе мира. Наметилось расщепление целостного образного ядра, и началось противопоставление художественного и логического как стихий несовместимых ни в искусстве, ни в жизни.

Декларируя новый тип литературы, В. Розанов писал на рубеже двух веков: «Вместо ерунды в повестях выбросить бы из журнала эту новейшую беллетристику и вместо нее... ну — начать дело: науку, рассуждения, философию. Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах воспроизвести чемодан старых писем...»¹

Итак, на место художественного мышления — документальный жанр или научную логику. Молодой Шкловский считал, что портрет Толстого, сделанный Горьким, — книга по форме «розановская». Но здесь же вносил корректив: это записная книжка, только художественная².

Но тенденции литературного развития, которые нашли выражение в творчестве Горького, ознаменованы глубокой полемикой

¹ В. Розанов. Опавшие листья. Пб., 1913, стр. 216.

² В. Шкловский. Удачи и поражения Максима Горького. Зак- книга, 1926, стр. 42.

с розановским нигилизмом в отношении художественного образа. Вместе с тем опыт литературы конца XIX — начала XX в. вносит корректизы и во взгляды Шкловского, который думал, что, например, у Достоевского беллетристика обращается в «Дневник писателя»³. Дело обстояло сложнее, шел творческий поиск неиспользованных возможностей, новых жанров, нового качества художественной правды, начатый Достоевским в «Записках из подполья».

И здесь можно согласиться с В. Шкловским, который, подчеркивая новаторство Толстого, отмечает, что, передавая главное в этом художнике, Горький создал произведение в «неканоническом роде», т. е. в свою очередь открывшее новые горизонты благодаря обнажению характерного и для поэтики Толстого столкновения «действительного факта» и авторских выводов, идей и «вещей» в литературе.

В качестве принципа сравнения разных художественных систем в данной работе принимается соотнесенность изображаемого факта и его осмысления, но не всякая (присущая литературе вообще), а формально, даже композиционно выраженная в самом повествовании. Последнее становится одним из моментов организации произведения на самых разных уровнях и во многом обусловлено идейной борьбой эпохи, будь то страстная полемика Достоевского с идеями Чернышевского, спор на рубеже двух веков о наследии революционных демократов или полемика о «сложности жизни» и «упрощающих идеях»⁴, направленная своим острием против марксистов.

Соотнесение факта и его осмысления может быть своеобразным модусом перехода от действительности к структуре образа и от художественной правды к правде жизни, правде века. Другими словами, структура жизненного содержания претворяется в произведении, генетически определяя в каждом случае особый вид отношений его содержательных и формальных сторон.

Не одно через другое, но будучи поставленными рядом изображение жизни и ее осмысление, повествование и публицистико-авторская речь придают произведению гораздо более открытый характер, как бы непосредственно «размыкают» его в жизнь.

³ Там же, стр. 22.

⁴ См.: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Итоги русской художественной литературы XIX века.—«Вестник воспитания», 1909, № 8; Д. Философов. Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени (1901—1908 гг.). СПб., 1909; Н. Бердяев. Критика исторического материализма.—«Мир божий», 1903, № 10.

После натуральной школы в русской литературе писательские искания попали в разных направлениях. Картины русского быта и нравов имели огромное значение для Гоголя, а затем Щедрина и Чехова, но у каждого из них обращение к повседневным фактам жизни сопровождалось подключением также и других принципов организации материала. В произведениях Толстого и особенно Достоевского быт уже никак не претендует на роль организующего начала. Что касается Горького, то для него, как для любого крупного художника новой эпохи в «сдвинувшемся мире», в «хаосе мрачной разобщенности»⁵, необходимо было найти достаточно надежный, широкий и вместе с тем глубокий принцип организации материала. Слова у него не боятся быта, низких сторон жизни и темных уголков человеческой души, но он подчеркивает вместе с тем настойчивое «желание расставить их иначе, как они стоят в песнях, где каждое слово живет и горит звездою в небе» (13, 230). Причем эта, казалось бы, формальная установка менее всего воспринимается самим Горьким как бессодержательное требование.

Напомним сказанное Луначарским: «Гоголь, как и Горький, страстно хотел красоты! Это общая черта, присущая почти всем художникам... и глубокое противоречие между этим раем, всегда покоящимся на внутреннем согласии и победе благого начала, и жизнью, как она есть, есть та мука, которая рождает художественные перлы»⁶.

Для Горького хаос и гармония — это бог и дьявол художника. Он против разнузданного воображения, идущего наперекор фактам, но и против принесения человека в жертву фактам. Другими словами, человеческая, а следовательно, и художественная правда больше фактического правдоподобия. Одна из основных творческих задач его — исследовать факт и идею, сопрячь их, найти новый синтез на широком художественном основании, которое позволило бы увидеть все плюсы и минусы этой идеи, сильные и слабые стороны фактов и в результате подвинуло бы нас дальше, вызвало к жизни новые мысли и одухотворило бы факты.

Объект в произведении присутствует дважды: как названное в слове явление или факт и как определенное представление о нем. Из соотнесения этих двух планов и складывается повествование, проявляются его метод, стиль, жанровые особенности. В нем осуществляется движение произведения, которое разными способами, но, в частности, и в названном выше свойстве закрепляет или хотят бы обозначает движение жизни. И, может быть, в соотношении

⁵ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 15. М., 1951, стр. 57. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, указывается том и страница.)

⁶ А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М., 1963, стр. 105—106.

факта и идеи факта можно нащупать нерв произведения, чуткий индикатор ускоренного развития жизни.

Как известно, исследователи творчества Салтыкова-Щедрина считают, что этот писатель обстоятельно и всесторонне улавливал политику в быту, но ведь это и значило в определенном смысле суметь соединить на самых глубоких уровнях факт повседневной жизни и идею, увидеть смысл единичного и призрачного случая в политически обобщенном виде и значении.

Политический смысл изображаемого для Горького имеет не меньшее значение, чем для Салтыкова-Щедрина. Но здесь же начинается и различие в манере двух писателей. Один обращается прежде всего к методу сатирической трансформации образа для выражения идеи, другой наряду с романтически условными характерами воссоздает движение жизни в ее последовательном течении, переплетении фактов, событий, отношений людей и всего того, что они говорят, думают, отстаивают и противопоставляют друг другу и из чего слагаются акции, поступки, деяния и исторические события. Так написана «Жизнь Климова Самгина» М. Горького — книга беспощадного суда над русской действительностью за сорок предреволюционных лет и разоблачения главного героя, Климова Самгина, образа собирательного и глубоко обобщенного, однако не ставшего сатирическим⁷. В этом произведении дан ход жизни и ее осмысление автором, исходящим из событий, в которых участвует герой, и мыслей героя, и его отношений к этим событиям.

Принцип композиционной *двусоставности*, сопоставления и столкновения логики жизни и логики суждений является одной из широко распространенных и характерных особенностей художественного творчества вообще. На его использовании, собственно говоря, веками существовал басенный жанр. Затем эта двумерность уходит глубоко в художественную ткань, перестает обнаруживать свою разнородность, но по временам снова резко заявляет о себе, диктуемая жизнью, потребностью в новых средствах выразительности. Причем особенно подчеркнуто и закономерно возникновение композиционной двусоставности именно в русской классической литературе, которая охотно обращается к этому приему в силу своей беспощадной реалистичности и публицистической, философской направленности.

И в этом отношении оказывается возможным сопоставление таких разных художников и несоизмеримых произведений, как «Записки из подполья» Достоевского и «Война и мир» Толстого. Оба они состоят из композиционно ясно обозначенных пластов.

⁷ М. Г. Петров. Приемы образной характеристики в «Жизни Климова Самгина» М. Горького.— В кн.: «О художественном мастерстве М. Горького». М., 1960. В своих замечаниях об иллюстрациях Кукрыниксов Горький указывал на излишнее окарикатурирование ими образов романа (Архив М. Горького).

Именно этот тип повествования, основанный на сочетании специфически-художественной речи и выхода в сферу публицистической полемики от лица автора или его философско-исторических раздумий, ставит с особой остротой теоретические проблемы соотношения художественного и «нехудожественного» текста, проблему организации целого из разнородных начал, которые благодаря своей разнородности и позволяют получить особый эффект эстетического освоения действительности.

Первая часть «Записок из подполья» Достоевского — публицистическая полемика с рациональными построениями идеального общества, с утопистами-социалистами, с известным романом «Что делать?» Чернышевского. Вторая — образное кредо человека, утверждающего свою самость и ненависть к другим людям, к жизни. Идея социализма и ее опровержение психологическим моделированием, столкновение идеи и действительности, обстоятельное аргументирование всех «*pro*» и «*contra*» и потом апелляция к жизненному материалу, который, однако, уже запrogramмирован введенной в него идеей. От такой заданности решения в постоянном споре с самим собой Достоевский стремится уйти, создавая могучие и трагические контраверзы. Идейное содержание «Братьев Карамазовых» будет сосредоточено в рамках самораскрытия образа, хотя и потребует глубоких философских диспутов героев, а также почти вставной «Легенды о Великом инквизиторе». Однако чувство эффективности привлечения разносоставного материала не оставит Достоевского — художника и мыслителя, он использует сильные стороны подобного сочетания в столь самобытном жанре, как «Дневник писателя», где прямое публицистическое собеседование с читателем подкрепляется художественными шедеврами вроде таких, как, например, «Кроткая», «Сон смешного человека» и другими вставными новеллами, выполняющими роль особого аргумента в общем разговоре. Это не измена автора беллетристическому принципу, а попытка изменить точки отсчета.

Если в «Записках из подполья» автор идет от идейной предпосылки к ее «испытанию» на материале жизни, то в «Войне и мире» направление движения мысли Толстого во многом противоположное. Писатель как бы пускает идеи в общий поток жизни, чтобы затем получить определенные результаты, поддающиеся формулированию на философском языке в специально обособленных от основного текста разделах.

«Война и мир» — грандиозная эпопея народной жизни — начинается подчеркнуто антиэпопейно. В завязке ее — парад характеров и идей. События «ждут», пока художник многократно варьирует штрихи и детали портретных зарисовок многих главных и второстепенных героев и передает их разговоры, в которых отражается понимание существующей исторической ситуации, оценивается расстановка сил, анализируются причины событий и

определяются возможные их последствия. Происходит столкновение мнений, и на обвинение в якобинстве Пьер Безухов отвечает: «Я не говорю про цареубийство. Я говорю про идеи»⁸.

И вот из всех новых соображений и высказываний Андрея Болконского, князя Василия, виконта Мортемара, аббата Марио, Анны Павловны Шерер, Ишполита нагнетается все более плотная интеллектуальная атмосфера, вбирающая в себя идею о вечном мире и войне, народоправии и европейском равновесии, волеизъявлении народов и узурпации власти, божественном и историческом ее происхождении, интересах нации и жизни народа и т. д. и т. п. Все эти и многие другие идеи перерастают в противостояние принципа Кутузова и Наполеона, в конфликтное столкновение правды истории и волюнтаристского произвола, народного и эгоцентрического понимания смысла жизни, добра и зла, подводят героев к необходимости найти свое место в потоке событий.

В эпопее Толстого сталкивается принцип объединения и принцип разделения людей, принцип мира и принцип войны. Идея общности человека и народа в историческом деянии перерастает в идею общности народной судьбы как закона движения масс, который не может быть познан в судьбе отдельной личности или посредством арифметической суммы их поступков, воли, желаний и хотений. Образ народа в эпопее Толстого не только и не столько объект изображения, сколько ее идеально-художественная проблема. Это — художественная концепция мира.

На последующих стадиях работы Толстого произошло выделение из образной ткани авторских раздумий. Его понимание философии истории оформилось в отдельные главы, композиционно перемежающиеся с художественным текстом, а в систему характеров был введен Платон Каратаев. Каратаев в романе — несомненный «двойник» Кутузова, а эпизоды, связанные с ним, — своеобразная притча о всеприятии жизни. Здесь нет возможности дать анализ вызревания философской концепции писателя в ходе работы над содержанием эпопеи и достаточно полно выявить «обратную» связь философских принципов с образом «круглого» всеприимца жизни. Но, без сомнения, эти процессы шли, а движение мысли не было прямым и однолинейным, о чем свидетельствует парадоксальность образа Кутузова и сложная соотнесенность этой фигуры с более поздним образом Каратаева.

Парадокс заключается в том, что в Каратаеве выделено и усилено кутузовское умение слышать жизнь, его жизнедостойность в гётовском смысле слова и переакцентирована кутузовская пассивность, которая исторически оказалась более действенной и результативной, чем нацполеоновская волюнтаристская актив-

⁸ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 9. М., Гослитиздат, 1937, стр. 24. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, указывается том и страница.)

ность. Если Карагаев, выступая «попредом» философского состава эпохи, бросает тень на Кутузова, сгущает идею пассивности, то Кутузов в эпохе корректирует философскую односторонность толстовского исторического фатализма в той мере, в какой персонаж «подотчетен» не только авторской идее, но и истории, тому объективному жизненному материалу, мимо которого художник просто не мог пройти, взглядавшись в реальные факты изображаемой эпохи. И писатель все больше укреплялся в утверждении народа субъектом исторических событий. Это выходит на поверхность повествования в виде логического следствия: подлинно великий исторический деятель — тот, кто «понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли — это неизбежный ход событий». Здесь Толстой вплотную подошел к объективной исторической необходимости. Но, подчеркивая отречение «от своей личной воли», писатель делает уступку историческому фатализму. Пассивная позиция Кутузова в «Войне и мире» несет на себе печать слабых сторон исторического фатализма, обусловлена утверждением «роевой жизни» народа в качестве антитезы субъективному произволу отдельной личности. Но за фаталистическим взглядом писателя вырисовывается историческая жизнь народа — взаимодействие бесчисленных сил, поступков, воль, обладающих своей необходимостью и законом: «человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей» (11,6).

Фатализм Толстого рассматривается обычно лишь со знаком минус, подчеркиваются слабые стороны «стихийности» и «роевого» начала народной жизни. Но историческая правда, нашедшая место в образе Кутузова, корректировала взгляды художника, позволила ему в понимании истории оказаться впереди даже Л. Фейербаха, который видел в людях, стоящих во главе государства и народа, идеальное выражение человеческой личности — «универсального человека»⁹. Как бы в противовес этому Толстой решительно заявляет в «Войне и мире»: «Царь — есть раб истории» (11,6).

Карагаевщина при столкновении с жизненным материалом уступает место кутузовщине, идея всеприятия — идеи исторического действия и закону движения масс. Но, в свою очередь, историзм Толстого испытал отрицательное воздействие вызревавших идей всепрощения. И советские исследователи имели основания для резко критического определения идеи образа Платона Карагаева. Как известно, и Горький был непримирим в оценке носителя толстовского непротивления, столь враждебного писателю-бунтарю, певцу человеческой активности, направленной на преобра-

⁹ Л. Ф е и е р б а х. Избранные философские произведения, т. 1. М., 1955, стр. 132.

жение жизни на земле¹⁰. Но он больше спорил с Толстым-философом, чем с Толстым-художником.

Известно, что содержание образа несводимо к логической идее. Роль Платона Карагаева в рамках эпопеи неизмеримо шире философского вывода, который был опрокинут Толстым из сферы обобщений в его философских главах обратно в образную ткань. Внутренне соотнесенный с Кутузовым, выступая его «двойником» в частной жизни, Карагаев испытывает корректирующее воздействие кутузовской идеи «жизнедостойности» и начинает выражать больше, чем исходный тезис. Он живет своей жизнью. И эта его своя жизнь — *другое*, чем жизнь Пьера Безухова, Андрея Болконского или Ростовых, не говоря уже о Курагинах, Друбецких и т. п. Он ближе Кутузова стоит к толстовской идее всепрощения и всеприятия, но и ближе к образу народа, народных героев, которые будут в позднем творчестве писателя выступать гарантом всего истинного и прекрасного. И не случайно о Карагаеве в этом его качестве сочувственно отзывался Г. Успенский, чуждый толстовскому непротивлению и историческому фатализму.

И безусловно, одна из ипостасей народной жизни привлекала внимание к Карагаеву и Горького-художника. Отправляясь, конечно, не от идеально-философской, а народной стороны образа Карагаева, Горький создал своего Луку («На дне»), вызвавшего такую большую полемику. Но еще более глубоким переосмыслением того же образа был Тихон Вялов в «Деле Артамоновых», которого сам писатель считал главным героям произведения. Он писал Р. Роллану: против Артамонова «мною поставлен Тихон Вялов, видоизмененный тип Платона Карагаева» (30, 91). Вялов одновременно и свидетель суда истории, суда народа и вместе с тем носитель его косности, «консервативной стойкости»¹¹, а следовательно, выразитель глубоких внутренних трудностей преобразования жизни. Он антипод Артамоновых и одно из условий их существования. И это прекрасно уловил французский писатель. Горький сообщает, что тип Вялова заставил Роллана «понять, как трагически тяжела задача большевизма»¹².

¹⁰ В лекциях по истории русской литературы он, например, писал о «Войне и мире»: «Эта гениальная книга стоит вне линии нашего рассмотрения. Для нашей темы в ней всего ярче тип мужика Платона Карагаева, человека, который лишен сознания своей индивидуальности, считает себя ничтожной частью огромного целого и говорит, что смерть и несчастья одной личности сменяются полнотой жизни и радостью для некоторого другого и в этом состоит мировой порядок, гармония» (М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 292).

¹¹ Письмо В. А. Нарежному 19 марта 1929 г. (Архив Горького).

¹² Письмо А. И. Елисееву 31 марта 1930 г. (Архив Горького).

«Не поддавайтесь никому, никого не бойтесь, тогда будет хорошо» — слова, в которых слышен призыв идти дальше найденного, того, что уже есть, преодолевать власть заданного, известного, общепризнанного, Горький приводит эти слова в своем замечательном очерке-портрете «Л. Н. Толстой». В них совет-напутствие одного художника другому. Но не слышится ли в нем отзвук известной самокритичности, не звучит ли мысль, высказанная в связи с опытом собственного творчества? Толстому постоянно приходилось впадать в противоречие, его художественные осуществления звучали диссонансом с проповедническими намерениями. Логика жизни и логика идеи у Достоевского и Толстого не только приходили в столкновение друг с другом, но были противоречивы в себе. Исследователи часто отмечают это, обращаясь к евангельским концовкам «Преступления и наказания» или «Воскресения».

Показателен в этом отношении и пример с «Крецеровой сюитой» Толстого, произведения парадоксального в самой своей основе. Художник, как известно, все больше склонялся к прямому выражению близких ему идей и на каждом шагу сталкивался с логикой жизни. Наряду с кредо писателя в повести присутствует, если можно так сказать, и кредо жизни.

Толстой присоединяется к герою, в крайних формулировках выражающему плотскую сторону чувства и социальную извращенность отношения полов, разделяет его сомнения в возможности любви между мужчиной и женщиной, сочувствует разоблачению искусства всех времен и народов, повинного в создании идеализированных, а следовательно, ложных представлений о грубой реальности.

Однако произведение состоит из повествования Позднышева, выдержанного в форме рассказа от первого лица, и обрамления от лица автора. И чем наступательнее утверждение своих идей рассказчиком, тем настойчивее возникает ощущение чего-то неопровергнутого им и требующего дополнительного опровержения. Два пласта повести — план рассказчика и план повествователя — создают возможность разноречивой интерпретации каждого факта. В finale повести окончательно закрепляется чувство двойственности происходящего: человек, утверждающий свою ненависть к женщине, с которой жил, видящий в ней одни недостатки и подчеркивающий, что для нее он также был чужим и их совершенно ничего не связывало, кроме физиологической близости сначала и формально-брачных отношений потом, оказывается ревнивцем под стать безумно любящему человеку.

И вот метафизически обозначенная проблема — опровержение идеи любви — превращается в парадокс: анти-Отелло по мотивам поступков и убеждениям становится новым Отелло, который

потому и оправдан судом, что действовал не по расчету, не по убеждению, а в состоянии невменяемости. Человек, ищущий способ «разрешить идею», как сказал бы Достоевский, претендующий на безукоризненность своих умозаключений, оказывается на поводу чувств и воображения: «Я сгорал от негодования... Созерцая эти картины, я не мог оторваться от них; не мог не смотреть на них, не мог стереть их, не мог не вызывать их. Мало того, чем более я созерцал эти *воображаемые* картины, тем более я верил в их действительность» (27, 66) (курсив мой.— Н. Г.).

Естественно, что при этом логической системе все время грозит опасность быть опровергнутой жизнью. И вполне понятна потребность новой переработки произведения, возникшая у Толстого, который предполагал снять тему ревности, а развязку сделать без убийства или с убийством в простой ссоре.

Работа так и не была осуществлена. А произведение оставляет неизгладимое впечатление благодаря присущей ему противоречивости. В ходе взаимопроверки логики суждений и логики событий появляется новое качество: толстовская идея, попадая в русло художественной логики, вынуждена испытывать воздействие более сильной необходимости, чем логическая необходимость его исходных постулатов, начинается проверка и обогащение мысли художника за счет «измерений» реальности, которые несет в себе образ.

Толстой пришел к *несоизмеримости* идеи и факта и добыл глубокое содержание из этой несоизмеримости. Но сделанное им и для читателя и для самого писателя так и осталось в «Крейцеровой сонате» еще не реализованным, т. е. сознательно художественно не оформленным противоречием, потому что оно внутри самого писателя—рационалиста и хулителя человеческого разума.

Как уже говорилось, с проблемой отношения факта и идеи имеет дело любой художник. Он стремится обязательно ее разрешить по-своему. Чехов выводил идею из глубинного течения рассказов и пьес, создавая как бы контекст для логического суждения, возникающего в сознании читателя или зрителя. Но даже у этого удивительно сдержанного писателя, поэтика которого заострена против празднословия, против фразы и позы, основана на подчеркнутом отказе от «словесного» выражения отношения к изображаемому и его оценке, художественный мир соткан из «картин» и «суждений».

Художник в «Доме с мезонином» говорит: «К явлениям, которых я не понимаю, я подхожу бодро и не подчиняюсь им. Я выше их. Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе...» По высоте тона здесь явное начало сатинского монолога о человеке. Слова художника у Чехова достойны романтического героя.

Его антагонист в повести возражает: «Нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечества, и, быть может, мы во

многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем...». Слова — практика-реалиста. Но столкновение идей не приводит к кристаллизации конфликта на этой основе. В избранных характерах писатель видит не только то, что их разделяет, но и то, чего этим характеристикам недостает. Одному из персонажей — смелого полета души, другому — практического, делового отношения к жизни. Художник готов пассивно ждать того, о чем мечтает. Заключительный аккорд рассказа — «Мисюсь, где ты?» — и поэтическое утверждение веры в идеал, и грустное осуждение бесконечного ожидания. Тоска по Мисьюсу не становится ли тоской по свершению, по «общей идее»?

Чехов, сам испытывая необходимость такой идеи, создавал своими творениями русло для этой идеи, и здесь главное для понимания его поэтической формы, свободной от рационалистического догматизма. И глубоко заблуждались критики, которые упрекали писателя в безыдейности и отказе от определенности позиции. Писатель лишает героев монополии на истину в последней инстанции, но ищет ее вместе со своими героями, и это должно привести не к ослаблению организующего начала, а скорее, наоборот, предполагает всестороннюю внутреннюю сцепленность материала. С поверхности событий, которые ничего не меняют, писатель проникает в их подспудное движение и, сделав героем повседневность, в которой, казалось бы, ничего не происходит, преодолевает ее, находит нечто гораздо большее в обмене простыми репликами за чайным столом — движение жизни к новому состоянию.

Многие увидели в Чехове только бытописателя, и, пожалуй, Горький первый указал на глубокое проникновение Чехова в жизненные сущности благодаря столкновению повседневных фактов жизни и обыкновенных слов с могучим лирическим подтекстом. Тем самым намечается внутреннее преодоление обстоятельств. Из столкновения разных сторон образа возникла та «высшая точка зрения» на происходящее, которая делала необходимым прорыв к другому, новому, более разумному и счастливому порядку. «У Чехова,— писал Горький,— есть нечто большее, чем мироцерзание,— он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше ее» (23, 316).

3

Горький постоянно искал выхода из антагонистического столкновения идеи и факта в толстовских произведениях и не мог уйти, несмотря на настоятельные чеховские пожелания, от прямого конфликта идей противоборствующих героев.

Как мы помним, Достоевский берет в «Записках из подполья» идею неприемлемую для него и стремится побить ее фактами, жизненным содержанием, поступками героя. Толстой в «Войне и

мире» обращается к грандиозным историческим событиям и приходит к развернутым философским отступлениям.

Горький также тяготел к философско-публицистическому выражению понимания изображаемого и жаловался на нестройность, громоздкость, неслаженность своих построений. Общая композиция, архитектоника его ранних вещей не могла вместить всего богатства жизненных наблюдений и несогласуемых мнений, мыслей, высказываний, которые словно висели в воздухе вокруг самого писателя. С различными тенденциями общественной мысли и философскими течениями, претендующими на безоговорочную истинность, Горький столкнулся совсем не подготовленным, но обремененным огромным жизненным опытом, накопленным в странствиях по России. Он подходит к множеству противоречивых и разнородных идей с «умудренностью жизнью», с обстоятельностью человека «непосредственного опыта». Так уж сложилось, что книга и жизнь были двумя строгими и не всегда согласными его учителями. И одна сторона кричала о «яде» книг, другая о «призрачности фактов».

И Горький будет постоянно вести борьбу и против ложных идей, «выдуманных» и «выдумывающих себя» людей, «объясняющих господ» и против призрачной, ненастоящей, бессмысленной вереницы событий, вовлекающих людей в хаотические ситуации. Вслед за Короленко он скажет, что «всякая разумная попытка объяснить явление жизни заслуживает внимания и уважения», но тут же прибавит, что «жизнь слагается из бесчисленных, странно спутанных кривых» и что «крайне трудно заключить ее в квадраты логических построений» (15, 30).

Творчество Горького было постоянным разрешением этого противоречия, постоянным проникновением в него и преодолением в собственной образной системе, в которую и факт и идеал, события жизни и их осмысление вводятся как движущие силы художественного саморазвития. Писатель неоднократно будет делать такие заявления, которые, взятые порознь, создают впечатление известного дуализма в его взглядах¹³. Но последующей творческой практикой этот дуализм оказывается, как правило, преодоленным, и возникает новый синтез.

Что касается раннего творчества Горького, то двусоставность его произведений должна была помочь внести искомую ясность, выявить позицию автора. Причем уже в начале творческого пути

¹³ Горький не хотел поступиться ни правдой жизни, ни идеей, которая должна одухотворить эту жизнь. Заканчивая в 1894 г. рассказ «Мой спутник», получивший высокую оценку Толстого, Горький обронит: «мудрость жизни всегда глубже и обширнее мудрости людей» (1, 446). А вспоминая много лет спустя знакомство с Н. Е. Цароницым-Петровавловским, происшедшее в 1889 г., он процитирует цавсегда ставшие близкими ему слова этого писателя: «На свете нет ничего дороже мысли. Она — начало и конец всего бытия, причина и следствие, движущая сила и последняя цель. Кто же меня заставит отказаться от нее?» (10, 290).

обозначилось столкновение в структуре повествования двух отчетливо выраженных пластов. В раннем своем опыте — прообразе будущего автобиографического цикла — эта потребность охватить двумерный мир фактов и идей сформулирована в самом заглавии: «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца». Здесь названы факты и думы — два интересующих нас момента, и содержится указание на третий: их взаимодействие¹⁴.

Произведение состоит из двух композиционно самостоятельных разделов, и обоим предпосланы особые эпиграфы. Первая из частей так и названа «Изложение» и содержит историю жизни автобиографического героя, вторая обозначена весьма симптоматично: «Стоп!». Повествование остановлено, и автор непосредственно обращается к Адели, которая нужна как олицетворение рабского сознания, не понимающего языка жизни и все перетолковывающего невпопад, потому что оно идет на поводу адаптированных суждений и не в силах извлечь из фактов ничего нового. Горький стремится в форме прямого обращения взорвать штампованное традиционное восприятие, закрывающее вход в новый мир, который начинает грезиться будущему автору «Детства».

В. Десницкий обратил внимание на характерную черту произведения, зафиксированную в композиции, однако не увидел в этом пока во многом ученическом приеме характерного свойства зрелой горьковской поэтики. Он пишет: «...М. Горький не возвращается больше к замыслу «Изложения». Но нужно резко подчеркнуть — к замыслу сугубо личной *двуплановой* повести, а не к материалу, не к фактам, которые должны были войти в ее содержание»¹⁵.

Действительно, и «Детство» и «В людях» зиждется на иной организации материала, на другом жанровом и композиционном принципе. Однако даже в этом подчеркнутом эпизированном повествовании об автобиографическом герое и событиях его жизни сам писатель различал и подчеркивал сознательное выделение пластов. Для него очень важен процесс «самого рассказывания», прямой контакт со слушателем. Он писал: «Пользовался, преимущественно, материалом автобиографическим, ноставил себя в

¹⁴ Можно увидеть зависимость горьковского заглавия от герценовского «Былое и думы», но интересно отметить негативную противоставленность горьковского жанра — жанру Герцена, в котором запечатлен рост личности в бурях истории. У Горького возникает мотив опустошения души, мотив, от которого он отказывается в автобиографической трилогии, написанной в традициях, развивающих творческий опыт и Герцена и Толстого. Но идея опустошения человека, возникшая столь рано, не пропадает, она получит развернутое осуществление в книге о Климе Самгине, где на *randez-vous* с историей приходит не личность, а «пустая душа», растратившая все свое содержание. И в этом противостоянии неличности и событий русской истории жанр Горького тяготеет и одновременно отталкивается от найденного Герценом.

¹⁵ Подробнее об этом см.: В. А. Десницкий. Автобиографические повести М. Горького.— В кн.: «М. Горький. Материалы и исследования», т. IV. М.— Л., 1951, стр. 37 (Курсив мой.—Н. Г.).

позицию свидетеля событий, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни»¹⁶. Другими словами, жизнь и рассказчик — таковы два начала, слитые здесь воедино. И потому, казалось бы, даже в совершенно объективных портретных зарисовках нас не покидает ощущение двумерности письма. Они сотканы из черточек и штрихов описательного фактического плана и определительно-классификационных, идущих от повествователя.

Вот два примера таких портретных зарисовок: «Лысый, толстый Пушкарев, слесарь и медник, — *вольнодумец, артист*. Поджимая дряблые губы, странно изогнутые, цвета дождевых червей, он говорит сиплым басом...» (15, 128). Или: «... Часовщик Корцов, по прозвищу Легавая Блоха, маленький волосатый человек с длинными руками, — *патриот и любитель красоты*» (15, 129) (курсив мой.— Н. Г.).

Прямое определение персонажа от лица автора вкрапано в его портрет. Подобные примеры содержатся в любом горьковском произведении¹⁷. Но подчеркнуто целенаправленный характер носит это в «Жизни Климова Самгина», где встречается целая галерея портретов, которые целиком переведены из плана описания в план лаконичного определения: человек, «рожденный для шумного занятия пустяками», или «удобно живущий в своей шкуре», или «который живет как слепой», «с популярной библиотекой в душе» и т. д. Подчеркнем сознательную установку художника в таком подходе к герою как объективно существующему и одновременно определяемому в каких-то проявлениях и качествах рассказчиком или автором. Прием — заметим попутно — абсолютно чуждый Чехову, который, встретив у Щепкиной-Куперник фразу: «и она готова была благодарить судьбу, бедная девочка, за испытание, посланное ей...», написал в своем письме автору этих слов: «... надо, чтобы читатель, прочтя, что она за испытание благодарит судьбу, сам сказал бы: «Бедная девочка»¹⁸. И в этом реализуются диаметрально противоположные установки односоставной и двухсоставной поэтики.

Прием двусоставности не только сохранится в портретных горьковских зарисовках, но и существует в композиционном построении таких произведений, как, например, «В степи» или в очерке «Вывод», который при переработке уже в 1935 г. был дополнен небольшой, но как бы самостоятельной второй частью: «Это я написал не выдуманное мною изображение истязания правды — нет, к сожалению, это не выдумка» и т. д. Голос автора оказывается органическим продолжением страшной сцены, выдержанной в

¹⁶ Ответы М. Горького на анкету см. в сб. «Как мы пишем» (Изд-во писателей в Ленинграде, 1931, стр. 24—28).

¹⁷ Соплемся, в частности, на такие произведения, как «О вреде философии», «Сторож», «Время Короленко», где их особенно много.

¹⁸ См.: «Горьковские чтения». М.—Л., 1949, стр. 405.

Ключе строго объективного изображения, автор не захотел въразить свою мысль в примечании, в послесловии или, наконец, в нескольких предваряющих рассказ, но отдельных от него строках. Как мы видим, прием двусоставности не уходит из употребления писателя, но, думается, положенный в основание замечательных литературных портретов, повел к созданию особого, не существовавшего до Горького, жанра.

Уникальным во многих отношениях является очерк Горького, посвященный Л. Н. Толстому. Интересующая нас проблема присутствует тут как бы в чистом виде, сложилась и выразилась в структуре, в композиции и жанре произведения. В преамбуле к очерку говорится о двух частях, составляющих его; по мнению автора, это «заметки», сделанные в Гаспре при встречах с Толстым, и неотправленное письмо к Короленко, написанное в связи с уходом Толстого из Ясной Поляны, которое, как сказано автором, публикуется как оно было — не законченным и без исправлений.

Это установка на достоверность, фактографизм предлагаемых материалов, позволяющих дать представление о великом человеке, свободное от домыслов мемуариста. Вместе с тем перед нами не просто документальная публикация, а несомненно мастерски сделанное художественное произведение, претендующее на объективную достоверность, в котором запечатлена вся сложность и необыкновенная противоречивость самого Толстого, которого нельзя было ни представить, ни понять, если не был бы найден способ всестороннего взгляда на него¹⁹.

Попробуем разобраться в этом способе видения жизни.

Первая часть очерка — записи высказываний и мыслей Л. Н. Толстого и портретные зарисовки, сделанные Горьким с натуры и долгое время хранившиеся без употребления. Затем записи были тщательно отобраны, распределены и точно подогнаны друг к другу. В. Шкловский свидетельствует: «Книга эта составлена из кусочков и отрывков, сделана крепко. Мне приходилось видеть рукопись, и я знаю, сколько раз переставлялись эти кусочки, чтобы стать вот так крепко»²⁰.

О строгой архитектонике всех фрагментов говорит С. Кастрорский²¹; ценные данные о работе Горького именно над этими фрагментами-зарисовками мы находим и у Н. К. Пиксанова²², показавшего, что в публикации 1919 г. входило всего 36 заметок, в бер-

¹⁹ «...Он все-таки — целый оркестр, но в нем не все трубы играют согласно. И это тоже очень хорошо, ибо — это очень человечно, т. е. свойственно человеку», — писал Горький Чехову после первого своего посещения Толстого (28, 117).

²⁰ В. Шкловский. Удачи и поражения Максима Горького, стр. 40—41.

²¹ С. Кастрорский. Очерк М. Горького «Лев Толстой». — «Нева», 1961, № 6.

²² Н. Пиксанов. Горький и Толстой. — «Вестник ЛГУ», 1954, № 6.

линском издании 1921 г. ряд заметок был дополнен новыми вставками. В 1928 г. Горький вставил еще 8 отрывков (XXXVII—XLIV). И затем все подверглось новому редактированию в 1927 г. Таким образом, шла кропотливая и не прекращающаяся в течение долгих лет работа художника над тем, что, казалось бы, представляет документальное фиксирование фактов.

Вторая часть подверглась также дальнейшей писательской обработке. В письме к Короленко для нового издания сделана большая вставка, в которой Толстой сравнен с Иовом. По меткому наблюдению С. Касторского, к жанру письма можно отнести только ту часть текста, которая начинается словами: «только что отправил письмо Вам — пришла телеграмма...» и заканчивается: «Пушкин и он — нет ничего величественнее и дороже нам». Далее со слов «умер Лев Толстой» следует текст, который не имеет в стиле ничего эпистолярного, а Короленко упоминается в третьем лице, что невозможно в письме, адресатом которого он является. Именно эта часть целиком была написана, по мнению исследователя, в 1918—1919 гг. и послужила прочным основанием, цементирующем все в единое целое.

Из сказанного легко сделать вывод о продуманной — с тщанием отделанной художественной структуре, композиционно отчетливо состоящей, таким образом, не из двух, а из трех частей, причем время повествования в них чередуется следующим образом: настоящее, прошедшее и снова настоящее²³, что также свидетельствует об особой, определенным образом осмысленной организации целого.

Констатируя эти факты, Касторский несколько упрощенно соотносит сделанные наблюдения с выражением конкретной идеи, которая в первом случае говорит, по его мнению, о бессмертии Толстого, вторая — о преходящем значении его религиозного учения и третья — о непреходящем значении гения писателя. Такое объяснение не охватывает главного и вносит искусственную стройность, которая не согласуется с тем, что есть в «Очерке». Да и вообще в трудное положение поставил бы себя Горький, говоря о Толстом-человеке в одном месте, о мыслителе в другом и о художнике в третьем.

Горький старался охватить человеческий характер с разных сторон, понять его сложность и противоречивость. Что же касается Толстого, то он был феноменом в этом отношении и прежде всего привлекал Горького к работе этой сложностью, этим необъяснимым сочетанием притяжения и отталкивания, любви и ненависти,

²³ С. Касторский. Очерк М. Горького «Лев Толстой». — «Нева», 1961, № 6, стр. 183. О своеобразном сплаве трех элементов — историко-этнографических описаниях, художественно-образном изображении и исследовательском начале — в литературных портретах у Горького см. в книге: В. Гречнев. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. М.—Л., изд-во «Наука», 1964, стр. 16—17.

которые чувствовал Горький рядом с ним. Для эпиграфа к очерку вполне пригодны слова самого Толстого, приведенные Горьким: «Свобода — это когда всё и все согласны со мной, но тогда я не существую, потому что все мы ощущаем себя только в столкновениях, противоречиях» (14, 255). И Толстой показан в этом столкновении противоречий как живой; и в мировоззренческих и логических, а главное — в противоречиях большой натуры настоящего художника, который, «несмотря на однообразие проповеди своей,— безгранично разнообразен». Но писатель еще более усложняет образную систему, накладывая на изображаемое противоречия собственного видения «человека человечества», с тем чтобы найти истинное многомерное определение того, кому удивляется мир.

Итак, перед нами элементы совершенно разные по конструкции и по функции в завершенном целом. В первой части очерка даны записи высказываний Толстого, как они есть, и собственные горьковские наблюдения. Это, так сказать, факт в очищенном виде. Но не первозданный факт, а продуманно организованный. Второй раздел — господство логики суждения, это письмо — здесь раздолье для мысли, объективная логика или хронологическая последовательность фактов сняты. Собственно говоря, прошлое время — это условное время повествования, форма существования логики суждения о факте, который был задан действительностью для рассмотрения. И, наконец, третья часть — своеобразный синтез, соединение несоединимого. Писатель не только имеет в виду первую и вторую часть в виде посылок для создания законченного образа, но «теперь» и «здесь» придает окончательное оформление фактам и суждениям, заданным ранее.

И через все три яруса по-своему проходит, варьируясь и видоизменяясь, тема гения, художника, мастера, чуткого к слову и форме искусства, человековеда, его отношения к людям, к богу, к смерти, к Христу, к искусству, Бальзаку, Диккенсу, Чехову, Достоевскому, Некрасову, Успенскому, Лескову, Бальмонту, самому Горькому.

Пожалуй, специфическая дифференцированность каждого из пластов и их глубокое взаимодействие, претендующее на целостное впечатление, особенно хорошо просматривается на примере воссоздаваемого Горьким портрета Толстого.

В первой части — непосредственное наблюдение и комментирующее его раздумье наблюдателя фиксируются как исходные данные. Автор как бы говорит — вот таким я его вижу:

«У него удивительные руки — некрасивые, узловатые от расширенных вен и все-таки исполненные особой выразительности и творческой силы. Вероятно, такие руки были у Леонардо да Винчи. Такими руками можно делать все. Иногда, разговаривая, он шевелит пальцами, постепенно сжимает их в кулак, потом вдруг раскроет его и одновременно произнесет хорошее, полновесное

слово. Он похож на бога, не на Саваофа или олимпийца, а на этого русского бога, который «сидит на кленовом престоле под золотой липой», и хотя не очень величествен, но, может быть, хитрее всех других богов» (14, 254).

Здесь деловой фактографизм: руки — некрасивые, узловатые, запечатлен жест этих-рук и свое восприятие: «вероятно», «он похож». Затем идет очень вещественное сравнение с богом, который «сидит на кленовом престоле под золотой липой».

В «Письме» — вещественные, зрительные портретные зарисовки или какие-нибудь конкретные детали совершенно отсутствуют. Здесь Толстой предстает в своем общем значении, выраженным декларативно и громко: «Нет человека более достойного имени гения, более сложного, противоречивого и во всем прекрасного, да, да, во всем. Прекрасного в каком-то особом смысле, широком, неувядимом словами; в нем есть нечто всегда возбуждавшее у меня желание кричать всем и каждому: смотрите, какой удивительный человек живет на земле! Ибо он, так сказать, всеобъемлюще и прежде всего человек, — человек человечества».

И затем в последней части эти оба начала синтезированы в едином порыве, и в результате возникает художественная полнота, образа. Факты жизни и мысли человека, просматриваясь в трех измерениях, позволяют увидеть живого Толстого. Только в этой трехмерности могли родиться такие мощные заключающие аккорды:

«Видел я его однажды так, как, может быть, никто не видел: шел к нему в Гаспру берегом моря и под именем Юсупова, на самом берегу, среди камней заметил его маленькую угловатую фишкарку, в сером помятом тряпье и скомканной шляпе. Сидит, подперев скулы руками,— между пальцев веют серебряные волосы бороды,— смотрит вдаль, в море, а к ногам его послушно подкатываются, ластятся зеленоватые волнушки, как бы рассказывая нечто о себе старому ведуну. День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светел, то темнел».

В композиции произведения отчетливо запечатлено построение открытого Горьким трехсоставного жанра литературного портрета, структура которого соответствует логике фактов, логике суждения и в сложном взаимодействии этих пластов перерастает в художественную логику целостного образа. Писатель как бы говорит — вот каков необыкновенный «человек человечества» при непосредственном наблюдении, так сказать, «Толстой в жизни», затем — вот что я о нем думаю, как понимаю и как отношусь к нему; и, наконец, — вот что из этого получается, если эти две стихии не просто поставить рядом, но и столкнуть, заставить взаимодействовать и истергнуть из себя художественное содержание, несущее в себе новое и очень существенное. Принцип факта и принцип идеи Горький соединяет с помощью воображения, и про-

Исходит чудо: Толстой все время разный, он пробуждает в нас бесконечные представления и эмоции, которые не перечеркивают прежние, а дополняют, расширяют, делают фигуру великого писателя грандиозной и вместе — человеческой, а главное — образ живет, движется...

Каждый кинокадр в тот момент, когда он проецируется на экран, неподвижен, каждый отдельный фрагмент «Очерка» и каждая из его частей — статичны, замкнуты в себе. Но, следуя в определенной последовательности, они дают образ в динамике, обнаруживают неиссякаемые возможности соперничества сопредельных видов искусства.

Принцип, до предела обнаженный в очерке о Толстом, присутствует и в других работах писателя этого времени. Назовем очерк о Блоке, который начинается афоризмами-суждениями В. В. Розанова, Л. Андреева, А. Писемского и других, включая Тертуллиана, затем содержит зарисовку беседы Горького и Блока и завершается рассказом третьего лица об эпизоде из жизни поэта, в котором он воспринимается в качестве действующего персонажа, живущего собственной внутренней жизнью.

Литературные очерки Горького стали грандиозной портретной галереей, серией многочисленных этюдов к завершающей его творческий путь исторической хронике. В замечательной лаборатории словесного жизнеописания выдающихся представителей эпохи была разработана новая методика обращения художника с фактом и художественного осмысливания факта, которое рождается из соударения и того и другого начала: логики жизни и логики суждения, события и идеи, хода истории и политической программы.

М. Бахтин очень интересно писал в связи с творчеством Достоевского: «Вполне возможно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально невместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний»²⁴.

Это глубокое положение способствует пониманию творчества художника-идеолога, каким был Достоевский. Писатель вводит в сознание героев мировую историю (подпольный человек и утопический социализм, Раскольников и тема наполеоновского своеvolutionия, Версилов и Парижская Коммуна).

Некоторые исследователи считают, что при этом подлинным героем Достоевского является процесс «разрешения мысли», столкновения идей. А сами его герои, выступая идеологами, носителями всемирно-исторических идей, берут их «взаймы» у большой жизни и из сферы действительности переносят в фантасмагории.

²⁴ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 107.

ческую сферу мистерии духа. Именно поэтому герой Достоевского якобы не проходят проверки действительностью. Для нас весьма существен тот «нюанс», который это положение, выраженное, быть может, с излишней категоричностью, обнаруживает в творчестве Горького.

Для автора «Жизни Климова Самгина» как бы существуют герои трех видов — это персонажи, это идеи и, наконец, поток исторических событий, сорок лет русской жизни. Он берет событийность мысли, ставит в ряд с событийностью фактов и получает динамику жизни. Движение фактов сопровождается обогащением идеи, ее изменением, а движение мысли, в свою очередь, выводит за пределы факта, позволяет подняться над ним, увидеть тенденцию развития.

Жанр жизнеописания героя от рождения до смерти на большом жизненном фоне был опробован писателем в «Жизни Матвея Кожемякина», в окуновском цикле. Но дать смелый синтез, огромное обобщение, заключенное в образе Климова Самгина, и панораму исторических событий за сорок лет со многими подлинными деятелями эпохи, показать ход событий и динамику идей стало возможно только тогда, когда логика суждения и логика художественная снова перестали быть рядом стоящими сферами, а вдруг, будучи совмещеными, пришли в движение, вытянулись в поток событий, фактов, людей и идей: «Казалось, что движение событий с каждым днем усиливается,— сказано в «Жизни Климова Самгина»,— и все они куда-то стремительно летят, оставляя в памяти только свистящие и как бы светящиеся соединения слов» (21, 34).

В потоке слов и возникает подвижная панорама эпохи, осуществляется потребность времени, о которой раздумывали и много писали Р. Роллан, Т. Мян и С. Цвейг, вспоминая Толстого. Именно Горький достиг новой поразительной многоплановости в передаче динамической картины эпохи, сумел найти структуру, глубоко и многозначно соотнесенную со структурой жизни, вовлеченной в бурное историческое развитие.

Горький запечатлев в автобиографическом цикле соединение лучших черт и качеств русского национального характера и сохранил их для человека будущего²⁵. Он выразил в «Жизни Климова Самгина» идею «духовного собрания Руси»²⁶. И творчество художника было постоянным накоплением фактов и собиранием идей для всех новых и новых грандиозных синтезов. Но чем богаче был материал (а в «Жизни Климова Самгина» его обилие вызывает изумление), тем более могучего организационного принципа он требует, чтобы не распасться на части. И думается, в жанре литературного

²⁵ См. об этом: С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького.— В кн.: «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960.

²⁶ М. Горький. Письмо Г. Д. Гребенщиковой.— «Материалы и исследования», т. 1. Л., Изд-во АН СССР, 1934, стр. 271.

портрета, в соударении фактов и идей и извлечений нового содер-
жания из этих соударений писатель нашел прообраз этого органи-
зационного принципа. «Жизнь Климова Самгина» — произведение
также трехсоставное, хотя в отличие от литературного портрета Толстого и не сохранившее принципа автономного композицион-
ного членения. И тем не менее, отправляясь от найденного нами в
малом жанре, обнаружим в большом творении Горького сложное
совмещение и переплетение всех трех пластов.

Через эпопею проходит бесконечное чередование мелких фак-
тов, событий, изменений, состояний, которые «раскадрованы»
писателем на фрагменты-абзацы, приставленные друг к другу.
Описательный момент совершенно изгоняется, потому что он не в
состоянии непосредственно передать «временные изменения»²⁷.

Событийный поток перемежается битвами идей, противоборст-
вом мнений, ожесточенными спорами. Они втягивают на страницы
книги идейную борьбу начиная с народнических концепций и
кончая откровенно империалистическими, в столкновении с ко-
торыми последовательно отстаивает свою историческую правоту
марксизм. Понимание народа, смысла жизни, пессимистическое и
оптимистическое истолкование истории, декадентское и реалисти-
ческое объяснение сути искусства, идеалистическая и материалистич-
еская концепция личности — вся огромная проблематика эпохи
выведена на страницах уникального в своем роде произведения.

И, наконец, третий ряд — панорамные сцены исторических
событий (ходынская катастрофа, 9 января, похороны Баумана,
Декабрьское восстание в Москве, приезд Ленина в Россию) или
сцены по существу символического звучания (подъем колокола,
ловля сома и др.).

Структура «Жизни Климова Самгина» стереоскопично передает
движение жизни, ход событий, расщепление фактов в сознании
и позволяет тем самым осознать изменяемость мира, увидеть из-
менения самого сознания. И так без конца. Горький выступает
против «банкротства разума» перед лицом жизни и одновременно
против всяких упрощений, с помощью которых так легко все
разнообразие действительности свести к одной какой-нибудь про-
стой причине. Жизнь, человек для него сложнее любого однознач-
ного определения.

И вот чисто композиционный принцип компоновки материала
становится своеобразной художественной концепцией отношения
мысли к жизни. Вспомним следующий эпизод. Клим Самгин ду-
мает: «Мне пора писать книгу. Я озаглавлю ее «Жизнь и мысль». Книга о насилии мысли над жизнью никем еще не написана,— книга о свободе жизни».

²⁷ См. подробнее об этом: «Теория литературы». М., изд-во «Наука», 1965, стр. 481—483.

Но тут Самгин нахмурился, вспомнив, что Иван Карамазов советовал: «Жизнь надо любить прежде логики».

Попробуем еще раз напомнить, что человек имеет право жить для себя, а не для будущего, как поучают Чеховы и прочие эпигоны литературы... Еще Герцен в сороковых годах смеялся над позитивистами, которые считают жизнь ступенью для будущего. Чехов с его обещанием прекрасной жизни через двести, триста лет, развенчанный Горький с наивным утверждением, что «человек живет для лучшего» и «звукит гордо», — все это проповедники тривиального позитивизма Огюста Конта...» (22, 157).

Герой книги вступает в полемику с автором, а сам автор вводит себя в создаваемый им художественный мир. И то, что внутри этого мира, с точки зрения Климова Самгина, выглядит как разорванные и противоречивые крайности, находит художественное разрешение в самом построении горьковской эпопеи, которая, сталкивая «жизнь и мысль», сумятицу событий и сумятицу идей, раскрывает бесплодность насилия мысли над жизнью и бессмысленность всего происходящего без разума, призванного понять и изменить мир. И если в одном случае Горький полемизирует с декадентской претензией — сотворить из грубого куска жизни «сладостную легенду», то в другом — он непримиримо и постоянно спорит с Толстым и Достоевским, с их отрицательным отношением к разуму и пониманием человеческой активности, направленной в себя.

Сопрягая факт и идею в своем творчестве, Горький приходит к новому художественному синтезу реального и идеального, находит в этом сопряжении могучее средство для передачи динамики жизни. В «Жизни Климова Самгина» воссозданы многомерность русской жизни, многозначность личности, а человеку, понимаемому как «система фраз», противопоставлено нечто гораздо большее — человеческое содержание истории, ее гуманистический смысл. Отсюда делается более понятной ставившая многих в тупик антитеза революционной действительности и отрицательного героя в центре исторической хроники.

Для Толстого и Достоевского религиозно-нравственный принцип был последней точкой опоры в сдвигнувшемся мире. Горький, опираясь на объективное понимание жизни, не побоялся открыть шлюзы для изображения потока революционных событий, сделав историю своим героем, и вывел на первом плане ее фигуру безнравственного в своем ничтожестве человека, призванного контрастно оттенить исторический оптимизм писателя, его доверие к жизни и разуму.

A. I. Овчаренко
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
(к пониманию метода)

Литература не бывает маленькой
M. Ш о л о х о в

В основе социалистического реализма как направления лежит определенный взгляд на мир, на жизнь, на человека, на искусство и его назначение. Философский аспект этой определенности — полное освобождение наших представлений о мире и человеке от всякой мифологии, восприятие действительности в ее конкретно-историческом движении, в непрерывном революционном становлении, активное отношение художника, искусства, его положительного героя к миру как материалу для переустройства всей жизни на основах «свободы, красоты и —уважения к людям». Эстетические эквиваленты этой определенности: максимально широкое и глубокое выражение жизненной правды в художественных образах, историзм восприятия и изображения действительности, ясность авторской позиции, гармоническое соединение в искусстве элементов отражения, воссоздания и пересоздания (познавательная, воспитательная и эстетическая функции — единство этики и эстетики).

Писатель нового мира смотрит на развивающуюся действительность с «высочайшего интеллектуального плоскогорья» (слова Горького), видит ее в реальной перспективе, защищает интересы самого революционного класса, тем самым отстаивая подлинные интересы человечества. В силу этого он не только делает ясный выбор между добром и злом, но и художественно воссоздает жизнь так, чтобы произведение оказывало определенное воздействие на читателя. Это и придает нашему реализму целестремленность, перспективность.

Мы не боимся говорить о заинтересованности нашего искусства в судьбах мира, человечества, ибо эта заинтересованность (в лучших формах это называется коммунистической партийностью) освобождает искусство от ограничений, спасает его от натурализма, схематизма, стерилизующего символизма. «В том-то и

дело,— говорил А. Луначарский в 1931 г.,— что нам нечего прятать и незачем прятать. Мы являемся действительно передовыми борцами за счастье и разум человеческой жизни. Вот почему мы можем с гордостью говорить: да, искусство партийно, и у вас оно было таким, какими бы оно масками ни прикрывалось. Но поскольку эта партийность входила в ваше искусство, постольку она калечила, портила, губила. Наша же партийность, входя в искусство, подымает его до высокого участия в переделке мира и человечества — то, о чем только может мечтать и должен мечтать каждый сознательный художник»¹.

Горький выразил те же мысли в превосходных афоризмах, во-просах и призывах, ставших крылатыми: «Равнодущие не должно иметь места», «С кем вы, «мастера культуры»?», «Чем шире социальный опыт литератора, тем выше его точка зрения, тем более широк его интеллектуальный кругозор, тем виднее ему, что с чем соприкасается на земле и каковы взаимодействия этих сближений, соприосновений»², «Беспристрастие — это бесстрастие. Мы — люди страстные...»³. Величайший художник XX столетия прямо указывал на точку зрения, с которой смотрел на мир Ленин, как на образец для всех писателей нового мира, и делал ее основой нового направления в искусстве: «...Мне думается, что именно эта высота, это умение («смотреть на настоящее из будущего».— A. O.) и должны послужить основой того «социалистического реализма», о котором у нас начинают говорить как о новом и необходимом для нашей литературы»⁴. Все это обусловливает объективность, зоркость и бесстрашие нового реализма, ни с чем не сравнимые. Это вынуждены признавать даже наши недоброжелатели, говоря о таких произведениях, как «Тихий Дон» и «Судьба человека» Шолохова, «Петр Первый» Толстого, «Жизнь Климова Самгина» Горького.

У колыбели нового искусства стоит Горький, но не он один. Рядом с ним или вслед за ним, так сказать под его духовным водительством, в России к новому искусству еще до Октября устремлялись А. Серафимович и Д. Бедный, А. Акопян, Я. Райнис, Ю. Яновис и А. Упит. Социалистический реализм выстрадан всем ходом художественного развития человечества. Как убедительно показали советские исследователи⁵, теория социалистического реализма возникла не только в результате эстетических поисков и художественной практики Горького, Серафимовича, А. Толстого,

¹ Сб. «О политике партии в области литературы и искусства». — «Ученые записки АОН при ЦК КПСС», вып. 39. М., 1958, стр. 331.

² М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 49.

³ Там же, т. 26, стр. 280.

⁴ Там же, т. 30, стр. 302.

⁵ См., например, А. И. Метченко. Историзм и догма. — «Новый мир», 1956, № 12; И. И. Анисимов. Всемирная литература и социалистическая, революция. — «Вопросы литературы», 1957, № 8; С. М. Петров. Реализм. М., «Просвещение», 1964, стр. 319—489.

А. Фадеева, большинства советских писателей. Она предваряется также исканиями крупнейших художников конца XIX — начала XX в.— В. Короленко и И. Франко, М. Коцюбинского и Л. Украинки, Э. Золя и А. Франса, Ш.-Л. Филиппа и Р. Трессела, Б. Шоу и Ш. О'Кейси, Дж. Лондона и Т. Драйзера, Р. Роллана и А. Барбюса, С. Жеромского, М. Садовяну, М. Пуймановой и др.

Плацдарм, занятый в мировой литературе Горьким в конце XIX — начале XX в., со временем расширялся, оказывая возрастающее влияние на развитие всей литературы, на перемещение ее сил. Кстати сказать, писатели, следовавшие за Горьким, хорошо сознавали характер его эстетических исканий. Так, А. Упит еще в 1912 г. писал: «Жизненное содержание и весомость реализма замечается уже в самых ранних романтических произведениях Горького. Но особенно — в последний период, начало которого следует искать года три тому назад; с тех пор в произведениях Горького начинают проявляться яркие черты, характеризующие новую литературу и, быть может, даже новую эпоху в развитии культуры»^{6—7}.

Мы считаем Горького основоположником социалистического реализма потому, что он внес в новое искусство наибольший вклад и как художник, и как мыслитель, что в его творчестве черты, характеризующие новую литературу, проявились с большей яркостью и раньше, чем в творчестве какого-либо другого писателя. Это обусловлено не только субъективными, но прежде всего объективными условиями. Важнейшее из них на языке политической литературы называется практическим соединением пролетарского освободительного движения с революционной социалистической мыслью в России, на языке эстетики — новой реальностью. На мой взгляд, правильность этого принципа не подлежит сомнению. Изучая раннее творчество М. Горького, А. Акопяна, Я. Райниса, нельзя не ощутить существования сложной, порой едва уловимой, но несомненной связи между элементами нового художественного качества в их творчестве и новыми настроениями в обществе, новыми «фактами самой действительности», такими, например, как пролетарское освободительное движение и вызванное им изменение настроений во всех сферах российской действительности. Новая, социалистическая действительность, в совокупности с революционной социалистической мыслью составляли основу, на которой возник социалистический реализм. Только это и позволило писателям найти ту высоту взрения на действительность, благодаря которой они получают возможность по-новому воспринимать мир, человека. Вспомним горьковское признание: «Когда впервые я писал Человека с большой буквы, я еще не знал, что это за великий человек. Образ его не был мне ясен. В 1903 году я

^{6—7} Цит. по кн.: Э. Сокол. Основные проблемы истории латышской литературы. Рига—Москва, 1964, стр. 89.

постиг, что Человек с большой буквы воплощается в большевиках во главе с Лениным, а в 1907 году я увидел воочию на Лондонском съезде...»⁸

С новой концепцией человека в искусство входит целый мир новых конфликтов, тем, сюжетов, образов, меняются взаимоотношения характеров и обстоятельств, меняется общий тон искусства, поскольку оно, по позднейшему определению Горького, приобретает «гарантированное будущее», в нем на первый план выдвигается жизнеутверждающее начало.

Уже в ранних произведениях Горького появляются герои, до того не характерные для русской литературы, намечается новое решение старых конфликтов. Герои повести «Трое», написанной в 1900 г., своей жизнью доказывают, что для честного трудящегося человека, если он хочет действительного счастья, в жизни есть только один путь. Трагедия Ильи Лунева символизирует судьбу человека, который пытается осуществить мечту о собственном «чистеньком» предприятии, стать «хозяйчиком», а жизнь Павла Грачева — судьбу человека, сознающего призрачность подобной мечты и идущего в ряды активных пролетариев. Печальный конец Якова Филимонова показывает, что невозможно встать «над жизнью», уйти от «земной юдоли».

Ведущая тема всей литературы XIX в.— драма личности, создающей унизительность своего положения в эксплуататорском обществе,— разрабатывается по-новому. Если Илья, подобно многим героям предшествующей литературы, почувствовав себя лишним человеком в обществе, осознав призрачность «хозяйского» счастья, не находит места в жизни и гибнет, если Яков, тоже подобно многим героям предшествующей литературы, превращается в пьяницу, юродивого, то Павел, сблизившись с социалистически настроенной интеллигенцией, находит «дорогу к свету».

Повесть «Трое» интересна тем, что в ней мы видим как бы зародыши основных ингредиентов нового искусства. Так, доминирующим началом в создаваемых Горьким характерах является прежде всего идейное содержание личности, а затем уже ее общественное положение, прогрессивная деятельность человека, его личная жизнь. Павла Грачева не работа ест, а забота. «Нет в жизни справедливости»,— вот что угнетает Илью Лунева.

Определяя особенности горьковской характерологии, один из молодых советских ученых отмечал: «Горьким записаны слова Ленина: «Люди, независимые от истории,— фантазия. Если допустить, что когда-то такие люди были, то сейчас их — нет, не может быть. Они никому не нужны. Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась» (17, 30). «Все, до последнего чело-

⁸ «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 271.

века...» Об этом и говорит горьковская характерология⁹. Великий писатель не только умел улавливать самые сложные, самые тонкие, самые непосредственные формы «объяснений» человека с историей, ощущений их взаимозависимости (перечитайте «Тоску», «Озорника», «Н. А. Бугрова», «А. А. Блока»), но и строил характеры своих героев на прямом «ощущении», «осознании», «обнаружении» именно этой взаимозависимости.

Никто, кажется, не сомневается, что социалистические идеи проникли в мировое искусство задолго до возникновения социалистического реализма, что их воздействие было необычайно сильно и что, когда эти идеи стали оплодотворяться в искусстве «опытом и живой работой социалистического пролетариата»¹⁰, возникло новое художественное качество. С этим мы и связываем новый этап в художественном развитии человечества.

Все выдающиеся современники Горького, начиная с Короленко, Чехова, Льва Толстого и кончая Б. Шоу, Р. Ролланом и Г. Манном, отмечали в той или иной форме необычность его творчества.

Принципиальную новизну искусства Горького и примыкавших к нему писателей раньше других уловили и определили — каждый по-своему — А. Блок и Л. Андреев. «Реалисты, — записывал в 1907 г. А. Блок, — исходят из думы, что мир огромен и что в нем цветет лицо человека — маленького и могучего»¹¹. Мнение Л. Андреева выражено в одном из его писем Горькому:

«Отношусь я к тебе с великой любовью, с великой дружбой; понимаю тебя, как очень немногие; и, быть может, среди всей русской пишущей братии, и не пишущей братии, один только я, твой друг и верный союзник, верно оцениваю твое положение, твой теперешний *status*. И то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ, увлекается политикой, и оттого талант падает»), один только я верно оцениваю как новый подъем на новую огромную, небывалую высоту. И это понятно: когда люди стоят вверх ногами, небо кажется им ямой и полет — падением. Еще больше скажу о тебе: едва ли есть в России, а быть может, и в мире человек, чей дух стоял бы так высоко, как твой. И если теперешние писания твои не удаются тебе и еще долго не будут удаваться — то причина — в новизне и гениальности твоего нового, теперешнего, мироощущения, мирочувствования. Бывают минуты, когда литература становится маленькой — ибо что такое литература? Слова — приемы — абзацы и главы — чернила и перо. Все это узенькое, тесное, сковывающее и беспутно лживое. Все слова, как дешевая колбаса, начинены вся-

⁹ С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — В сб.: «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960, стр. 156.

¹⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

¹¹ А. Блок. Записные книжки (1901—1920). М., 1965, стр. 94.

кой дрянью,— как трудно, как невозможно построить из них то безгранично новое, что является сейчас думою твою, перед чем самое тело твое и рука твоя и мысль твоя являются старыми»,— так писал Леонид Андреев Горькому еще в 1907 г., когда только начинался новый период в творчестве великого писателя¹². Горький нашел и новые слова, и новые мысли для художественного выражения нового мироощущения и тем «открыл новые пути и новые перспективы для мировой литературы»¹³, как сказал Г. Манн. Барбюс отнес заключенную в словах Манна мысль ко всей советской литературе.

Интересно, что приведенные выше слова Андреева о Горьком относятся к периоду, когда один из писателей энергично прокладывал путь новому реализму, а другой уходил от реализма вообще, не замечая, что уходит все дальше от искусства. В связи с этим уместно напомнить слова Горького, как бы углубляющие то, о чем писал Андреев в упомянутом письме: «Меня всегда раздражал пессимизм Андреева, его — то, что он считал моим оптимизмом и что сам я называю историзмом»¹⁴.

Принцип, сформулированный в этих словах Горьким, никогда не потеряет своего значения. Противники социалистического реализма упорно твердят о том, будто социалистический реализм ориентируется на «выборочное» изображение «светлых фактов» действительности во имя благополучных связей, «декретированного оптимизма». Они сознательно допускают фальсификацию, умалчивая, что на самом деле речь идет совершенно о другом — о том, что художники социалистического реализма непоколебимы в своей вере в человека, в его конечное торжество, и это позволяет им изображать мир глубже, шире, бесстрашно распутывая самые сложные узлы жизни. Писатели нового мира не боятся заглядывать в самые темные углы жизни (как заглянул в них Горький), ибо в поле их зрения не только эти углы, но и широкий горизонт с вырисовывающимися контурами будущего. Еще в 1910 г. Горький писал А. Чапыгину: «...Мы должны обращать внимание на хорошее в жизни, на то — чему расти и жить, дурное, злое — мы не пропустим мимо глаз, мы его отметим, но не поддадимся ему!»¹⁵. А чтобы конкретно раскрылся заключенный в словах этих смысл, перечтем или хотя бы перелистаем написанные Горьким в это же время или немного позже «Жизнь Матвея Кожемякина», «По Руси», «Детство». Писатель «не пропустил мимо глаз» дурное, злое, но не поддался ему.

¹² «Литературное наследство». М., Изд-во «Наука», 1965, т. 72, стр. 287, 288.

¹³ Цит. по кн.: «История русской советской литературы в трех томах», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 487.

¹⁴ «Литературное наследство», т. 72, стр. 404.

¹⁵ «Литературное наследство», т. 70, стр. 635.

В истории мировой литературы найдется не так уж много страниц, где «непробудный ужас жизни» изображен столь колоритно, как на первых страницах повести «Мать». Незабываема страшная фигура слесаря Михаила Власова, как бы персонифицирующая трагизм положения рабочего класса, задавленного «обстоятельствами», разрозненного, разъединенного, каждый представитель которого пытается жить сам по себе. Михаил Власов гибнет бесславно. Но судьбы его жены, сына складываются по-другому. И поэтому принципы построения характеров, принципы типизации, к которым прибегает в данном случае автор, уже иные.

При изображении прошлого Пелагеи Ниловны предметом горьковской типизации оказывается широко распространенное, обыденное, часто повторяющееся в жизни. Так жило бесчисленное множество людей на земле, говорит писатель. Но из тысячи обыденных фактов он берет не все, что попадается под руку, а только закономерное, общезначимое. Это позволяет ему, когда он переходит к изображению настоящего и будущего Пелагеи Ниловны, смело типизировать и такие факты, которые хотя и не являются пока массовыми, но заключают в себе тенденции к этому, содержат зародыши существенных качеств и черт характера нового человека и со временем могут стать «вездесущими». Элементы отражения, воссоздания действительности, таким образом гармонически сединяются с элементами пересоздания ее. Гармонически, ибо у писателя при этом оказывается достаточно такта, чтобы не извратить общий облик действительности, не нарушить жизненной достоверности. Отсюда — эволюция читательского отношения. В. Воровский в дооктябрьские годы считал, что матери, подобные Ниловне, «не характерны для данной среды и данного времени», они существуют как явления индивидуальные, а не как типичные. Но в ходе исторического развития пролетариата образ Ниловны приобретает все более глубокий смысл, в нем узнают себя миллионы честных тружеников во всем мире, он становится воплощением ведущих тенденций целого столетия¹⁶.

Известен интерес Горького к изображению «пестрых душ». Однако, в отличие от психологизма Джойса, Пруста, горьковский психологизм просвечивается и в данном случае «исторической сознательностью», т. е., разбираясь в хаосе, путанице, пестроте, душевных борениях, писатель не теряет чувства перспективы и поэтому незаметно для читателя выделяет либо то, что ведет человека вперед, делает его лучше, богаче, человечнее, либо то, что «расчеловечивает» личность. Писатель не скрывает, что ему больше нравится отыскивать в пестроте человеческих душ то, из чего

¹⁶ В предисловии к книге Р. Гароди Арагон писал о пьесах Маяковского: «...то, что казалось преувеличением в 1928—1929 годах, превратилось в прямую сатиру на бюрократов. Эта сатира стала гораздо более действенной сейчас, чем была 35 лет назад, когда поэт ее сочинил, и гораздо более злободневной...» (Роже Гароди. О реализме без берегов. М., 1966, стр. 12, 13).

может вырасти новый человек. Иногда это «доброе, человеческое» он дает как бы в очищенном виде. Так, рядом с сурово реалистическими произведениями в его творчестве появляются произведения взвыщенно романтические.

«Единый взгляд на жизнь, на главные цели и задачи творчества,— говорит один из советских эстетиков,— может быть в новом искусстве воплощен по-разному»¹⁷. То, что здесь выражено словом «по-разному» — мостик, по которому мы переходим от понятия социалистического реализма как направления к его конкретным проявлениям, «специфически художественному воплощению» его принципов. Мне уже приходилось писать о том, что на различных этапах своего становления социалистическое искусство не тождественно социалистическому реализму, хотя в основе и того и другого лежит единая концепция мира и человека. Многие советские теоретики считают необходимым различать социалистический реализм как направление и как метод.

Вообще понятие «социалистический реализм» в этом последнем значении до сих пор во многих работах остается неопределенным — одни толкуют его узко, другие — слишком широко. Луначарский был прав, когда говорил, что термин «социалистический реализм» — «хороший, содержательный, могущий интересно раскрыться при правильном анализе». В самом деле, этот термин не оставляет никакой неясности в вопросе об эстетическом отношении нашего искусства к действительности, о его границах. С давних пор понятие реализма (от лат. *realis* — действительный, вещественный) во всех языках соединяется с четким, трезвым видением того, что существует в действительности, с ее доподлинными процессами, явлениями и формами. Поскольку реальная действительность находится в непрерывном движении, развитии, постольку и формы реализма как ее эстетического выражения, его границы подвижны. Принимаемое нами понятие не исключает этой подвижности, но и не позволяет снять всякие границы. Вместе с тем эпитет «социалистический» выделяет главный аспект в диалектическом процессе развития, с которым связана новаторская сущность нашего искусства и определенность его позиций в изображении непрерывно меняющегося мира.

Только примитивным пониманием сущности нашего реализма — художественного воссоздания меняющегося мира в свете социалистической перспективы — объясняются постоянно вспыхивающие споры о том, отражает, воссоздает или пересоздает он мир, показывает ли он только то, что видит, или и то, что знает, дает ли только сущее или прозревает и то, что с течением времени становится реальностью? В конечном итоге — все это сводится к проблеме понимания подлинного реализма в нашу эпоху. Эпи-

¹⁷ А. Иезуитов. Об историческом изучении социалистического реализма.— «Русская литература», 1965, кн. 2, стр. 220.

тет «социалистический» — в его правильном, свободном от догматизма понимании указывает, что наш реализм, постигая мир в полной мере, противостоит всем формам его извращенного восприятия, «упрощениям», «смягчениям», «мифам», «галлюцинациям». Говоря словами Иржи Гаека, система ценностей нашего реализма «охватывает все формы и возможности чувственного, эмоционального, интеллектуального и творческого самоосуществления человека. Ко всей этой широкой сфере обращается современное реалистическое искусство, выражая ее и помогая ее формированию»¹⁸.

Одна из причин бегства писателей от действительности в наше время — страх перед невиданной сложностью, суровостью, жестокостью жизни, непонимание ее закономерностей, перспектив. Отсюда стремление «упростить». «Мифы», «модели» — все это лишь попытки упростить мир. Подлинный реализм в нашу эпоху требует от писателя необычайного мужества, бесстрашения, смелости, честности. Еще В. И. Ленин говорил о необычайной запутанности, противоречивости жизни. С тех пор мир еще больше усложнился, все в нем обострилось до предела. Величайшие социальные катаклизмы непрерывно сотрясают целые материки... Ширится научная, техническая революция... Человечество вырывается на просторы Вселенной... Соответственно, коренным образом изменяется чувственный, эмоциональный, интеллектуальный облик людей не только в социалистическом, но и в капиталистическом мире. Жизнь завязывает такие узлы, о которых не помышляли даже самые крупные писатели прошлого. Увидеть сквозь все это судьбы человечества, воссоздать их по законам красоты необычайно трудно. Чем больше ненависти в мире, тем больше любви требуется от писателя. Чем ниже ценится человек, тем крепче должен верить в него писатель. Чем запутаннее мир, тем остree должен быть глаз писателя, тем большего бесстрашения и ясности требует от него читатель. «Истинный художник,— говорил Шолохов в беседе с Ч. Сноу и П. Джонсон,— не может кривить душой. Своими произведениями мы служим человечеству, общей культуре народов. Стыдно и страшно, если мы еще раз позволим ввергнуть мир в пучину жесточайшей войны»¹⁹. На вопрос, что, по его мнению, является самым существенным в методе социалистического реализма, писатель ответил: «Если быть кратким, то самое существенное — это честность»²⁰. В другой беседе он сказал: «На земле надо жить с хорошей, большой любовью»²¹. И сослался на пример Фадеева: «Фадеев любил людей, он всегда тянулся к ним. Это

¹⁸ Иржи Гаек. Характер и перспективы современного реализма. — «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 207, 208.

¹⁹ Сб. «Михаил Александрович Шолохов». М., изд-во «Правда», 1966, стр. 46.

²⁰ «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 221.

²¹ Сб. «Михаил Александрович Шолохов», стр. 67.

была богатая и нежнейшая душа»²². Честность, большая любовь, о которых говорит писатель, предполагают непримиримое отношение ко всем источникам человеческих страданий и непоколебимую веру в то, что человечность и человек все равно будут торжествовать.

Так думают и другие писатели. Вот несколько признаний. «Писателем может стать только тот, кто любит людей, верит в них, думает о их будущем и не стремится их принизить. Таким писателем был Горький» (А. Маршалл); «Сегодня нужен мужественный реализм, а он невозможен без веры в историческую судьбу человека, без смелого воплощения в жизнь революционных идей» (М. Бенюк); «В литературе я могу лишь чуточку приоткрыть двери; великие мастера реализма способны распахивать их настежь. Миру, в котором сталкиваются блеск и нищета, в котором все ужасающее сложно, они смотрят прямо в лицо. Вот чему должны мы научиться у них, ибо того требует наше время» (С. Чаплин); «Реализм — это весь человек, он смотрит на мир, в котором живет человек, и на него самого, вовне и внутри, включает в себя и его свершения, и его грэзы, его волю и чувствования. Полнота реализма измеряется той же меркой, что и полнота человека. Он — гуманизм. Он — сам человек» (А. Лану); «Под социалистическим реализмом можно было бы понимать реализм писателя, который, придерживаясь социалистических идей, честно выражает взгляд на мир в своих произведениях. Творчество самого Шолохова целиком охватывается этим определением, а «Тихий Дон» — самый яркий подтверждающий его пример» (З. Посмыш)²³.

На мой взгляд, заключенные в этих высказываниях мысли позволяют углубить и конкретизировать данное выше определение социалистического реализма. Вместе с тем знаменательно, что прогрессивные писатели видят подлинное выражение нового реализма прежде всего в творчестве Горького, Шолохова. Это важно подчеркнуть, так как в буржуазном литературоведении все еще не прекращаются попытки «развенчать» Горького и Шолохова как художников, либо (в лучшем случае) отнести их к представителям старого реализма.

В советской печати не раз уже подвергались критике попытки отдельных американских «совьетологов» вывести за пределы социалистического реализма творчество Горького, Шолохова, Леонова, Федина, доказать, будто Горький — «только последняя глава в развитии русского реализма XIX века», будто «Тихий Дон» «расходится и с буквой, и с духом социалистического реализма»²⁴. Ко всему уже сказанному по этому поводу в советском литерату-

²² Там же, стр. 37.

²³ «Реализм сегодня» (анкета). — «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 221, 216, 206, 227, 213, 221.

²⁴ «Dictionary of Russian Literature» by W. S. Harkins. N. Y., 1956, p. 286, 291.

недении²⁵ хочется добавить то, что невольно вынуждена признавать буржуазная критика и что по существу ниспровергает построения противников социалистического реализма.

Бесполезно возражать Г. Струве, М. Слониму, Г. Ермолаеву, когда они пытаются доказать художественную слабость «Жизни КлимаСамгина», «Тихого Дона» и в то же время до небес возносят «Котика Летаева» и «Голый год», исторические романы Алданова, «оригинальнейшие повествования Набокова». Все это свидетельствует лишь об эстетической анемии, постигшей этих «специалистов по русскому вопросу», об отсутствии у них эстетического чутья, художественного вкуса. Точно так же, когда Э. Мучник пишет об авторе четвертого тома «Тихого Дона», будто его больше интересует то, что человек делает и что с ним случается, чем то, что происходит в душе человека,— это лишь свидетельствует о поверхностном знании произведения, о котором она пишет. Обратимся к работам более серьезных авторов и посмотрим, что они находят в творчестве Шолохова.

«Советские писатели, подобно их великим предшественникам прошлого века,— писал вскоре после второй мировой войны Пьер Дури,— сумели найти замечательные краски для прославления народа, яростный порыв которого должен был перевернуть мир... Молодая литература сумела воспринять и обновить традиционные характеры... Картины личных конфликтов на фоне общественных драм — одна из постоянных тем русского романа. Грандиозное полотно «Войны и мира» вдохновляло многих писателей на попытку создания эпических произведений, призванных утверждать рождение новой цивилизации. Таким произведением явился «Тихий Дон» Шолохова»²⁶. «Как историческая панорама роман Шолохова непревзойден. Он соединяет величайшую историческую правду с неиссякаемой фантазией» (Н. Эк达尔); «...многообразие персонажей и событий, воспроизведение частной и общественной жизни, широкая, открытая, без всякой потаенности манера письма» (Д. Фернандес); «Следует помнить, что «Тихий Дон» был написан для участников Великой Октябрьской революции и их потомков, так же как «Илиада» была пропета для тех греков, которые хотели, чтобы сохранился героический отчет о делах их предков... Шолохову повезло, что он создал «Тихий Дон» в таком обществе и для такого общества, которое находится в состоянии однородности и одобряет связь искусства с жизнью. Поэтому чувствуется, что это произведение, так же как и эпопея Гомера, является отражением народной жизни и культуры, что оно одновременно велико и народно, что его эстетические и эти-

²⁵ См.: Л. И. Тимофеев. Об американских критиках советской литературы.— В сб.: «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении». М., Гослитиздат, 1959.

²⁶ Здесь и далее цит. по статье: А. Буханский. М. А. Шолохов в зарубежной критике.— «Русская литература», 1965, № 2, стр. 230—242.

ческие компоненты нерасторжимы — сочетание, почти никогда не достигавшееся западными писателями XX века» (Л. Стюарт).

Но и критики, литературоведы, не скрывающие своего недоброжелательного отношения к нам, вынуждены порой признавать, что поступки героев «Тихого Дона» определяются как историей, так и их индивидуальностью (Д. Риви), что автор «показывает трудности рождения нового человека в сердце человека старого», убедительно рисует трудное движение «казачьих масс, у которых в результате тяжелых раздумий пробуждается сознание» (Ю. Жуэн). И даже стопроцентный «советолог» Э. Симмонс вынужден утверждать: «Есть немало толстовского в эпическом спокойствии Шолохова, в удивительном реализме описаний «Тихого Дона», в выдержанке и в чувстве меры, в тонких контрастах и параллелях, в простоте его образов и характеров... Наконец, подобно Толстому, Шолохов не способен ни на какие компромиссы — это независимый художник, решивший идти по избранному пути...». В другом месте Э. Симмонс писал о новаторской силе Шолохова, идущей от нерасторжимой связи его с народом.

Привожу все эти высказывания потому, что, поставленные в один ряд, они, как мне кажется, дают правильную характеристику (хотят того или не хотят их авторы) нового художественного качества, которое мы называем социалистическим реализмом. Художник, не идущий ни на какие компромиссы при изображении жизни народа, пробуждающегося для исторического творчества, художник, показывающий «трудности рождения нового человека в сердце человека старого», художник, широко захватывающий жизнь в ее историческом движении, «сумятице сокрушительных перемен», не лишая человечество реальной надежды, художник, прозревающий в индивидуальных судьбах судьбу народа, охваченного яростным стремлением перевернуть мир, художник, видящий мир глазами активных участников социалистической революции, улавливающий в них всю красоту человечества, художник, достигающий при всем этом или, вернее, благодаря всему этому удивительного реализма в большом и малом,— такой художник и является настоящим социалистическим реалистом. Метод именно таких художников мы называем методом социалистического реализма.

Социалистический реализм именно как метод нашел основополагающее выражение в «Матери» и «Жизни КлимаСамгина» Горького, «Тихом Доне», «Поднятой целине», «Судьбе человека» Шолохова, «Хождении по мукам» и «Петре Первом» А. Толстого, «Владимире Ильиче Ленине» и «Хорошо!» Маяковского, в «Земле зеленої» и «Просвете в тучах» Упита, «Огне» Барбюса, «Коммунистах» Арагона... Что прежде всего бросается в глаза при чтении этих произведений? Необычайная глубина и широта охвата жизни, бесстрашие перед сложностью ее, исторический оптимизм, творческое развитие на новой идейной основе лучших традиций прош-

лого, в частности той, которую когда-то так метко определил Мельхиор де Богюэ, сказав о «Войне и мире» Л. Толстого: «...единственное в своем роде соединение большого эпического дыхания с бесконечно малыми величинами анализа»²⁷.

Вот принадлежащие трем разным писателям характеристики, довольно верно раскрывающие смысл того, что подразумевает Шолохов, называя себя «чистокровным реалистом»²⁸. «Едва ли найдется еще произведение,— говорит советский писатель М. Алексеев о «Тихом Доне»,— в котором с такой громадной художественной силой показан простой народ, умеющий так глубоко и сложно чувствовать, любить, радоваться и страдать. Оказалось, что полуграмотная казачка Аксинья Астахова способна любить не менее глубоко и страдать не менее сильно, чем Анна Каренина, что мятущаяся душа Григория Мелехова не менее сложна, чем душа Андрея Болконского, а батрак Мишка Кошевой не менее напряженно мыслит, чем Пьер Безухов» (14). «...к нам,— пишет парагвайский писатель Эльвио Ромеро,— пришла тетралогия о тихом Доне — эпоха, благородная и жестокая, скорбная, обнадеживающая и нежная. Легко было предугадать судьбу этого произведения, которое не только показало узловый момент истории, но и учило по-новому смотреть на историю» (249). «Шолохов,— отмечает немецкий писатель Эрвин Штриттматтер,— ничего не упускает из виду, ни о чем не забывает упомянуть и показывает нам жизнь людей. Он описывает блеск красивых глаз, нетерпение влюбленных, их страсть. Он показывает зависимость этой страсти, как и бывает в жизни, от окружающей среды, изображает конфликты любви как отражение конфликтов общественного строя. От глаза художника не скроется ни бородавка на лице, ни косой взгляд прохожего» (297).

Взятые как целое, эти особенности и составляют «чистокровный реализм» (в отличие от того, что иногда называют «романтическим крылом» в социалистическом реализме), представленный в советской литературе такими писателями, как М. Шолохов, А. Толстой, К. Федин, Л. Леонов, А. Упит. Основные черты его определил А. Фадеев в письме А. Упиту в связи с его романами «Земля зеленая» и «Просвет в тучах»: «По своему художественному воспитанию, по литературным вкусам,— писал он,— я принадлежу в известном смысле к «староверам». Я люблю монументальную форму старого реалистического романа с его обилием социальных типов, подробными, точными описаниями быта и всего материального мира, среди которого протекает жизнь людей, где все выражено языком свободным и в то же время таким же материальным и весомым, где все прочно и устойчиво по фактуре, но тем пронзитель-

²⁷ E. M. de V o g u é. Le roman russe. P., 1897, p. 294.

²⁸ Сб. «Михаил Александрович Шолохов». М., изд-во «Правда», 1966, стр. 167. (Далее ссылки на это издание — в тексте.)

нее, и глубже, и долговечнее воздействие на душу читателя авторской большой гуманистической мысли. Оба Ваших романа принадлежат к явлениям именно этого порядка, и потому они нашли в моем лице одного из наиболее благодарных читателей... Только большая любовь к своему народу, к его истории и к его счастливому будущему могла продиктовать Вам эти романы, с их массовыми сценами народной жизни и с этим богатством социальных типов, с этим борением больших страстей и низинами человеческого падения, с беспощадным изображением мерзости эксплуататоров и духовного величия латышского рабочего класса»²⁹.

Социалистический реализм как художественный метод органически связан с определенным арсеналом художественных средств, поэтикой, стилистикой, условно именуемыми в литературоведении «формами самой жизни» (термин Чернышевского).

Принятое сначала очень благосклонно понятие «формы самой жизни» в последнее время все чаще подвергается критике именно в связи с искусством социалистического реализма. Некоторые писатели и публицисты, ссылаясь на многообразие форм и стилей в искусстве нового мира, называя такие произведения, как «Человек» Межелайтиса, «Легенда о любви» Хикмета, «Фархад и Ширин» Вургуна, пьесы Брехта, творчество Шварца, придавали этому понятию даже оттенок одиозности.

Никто не спорит против того, что беспрерывно усложняющуюся, меняющуюся действительность нашей эпохи уже невозможно с необходимой широтой и глубиной отразить средствами и приемами, характерными для доброго старого реализма. Непрерывное изменение жизни обуславливает непрерывность поисков новых художественных форм ее отражения.

Внимательное исследование «Жизни Клима Самгина», «Тихого Дона», «Последнего из Удэга» показывает, что их авторы, будучи сторонниками классической манеры письма, в то же время не только не отвергают новых средств художественной изобразительности, но и сами непрерывно обогащают их. Вспомним «парады мыслей» и «парады чувств», трансформацию приема двойничества и «зеркальность отражения», деформирующую подчеркнутость характеров в «Жизни Клима Самгина». Вспомним, как сгущает Шолохов события в «Судьбе человека», какого колоссального художественного эффекта достигает он, прибегая в конце произведения, в сущности, к публицистическому обобщению, типизации. «Оригинальной стороной шолоховского искусства в «Судьбе человека» и в «Поднятой целине», — справедливо замечает А. Вацлавек, — является своеобразное усиление лиричности, а именно лиричности героев и лиричности авторской речи. И эта сторона мастерства Шолохова также начала развиваться уже раньше, особенно в заключительных книгах «Тихого Дона». Уже здесь мы

²⁹ «Литературная Россия», 3 марта 1967 г., № 10, стр. 3.

находим сравнительно часто своеобразное видение действительности глазами героя, плавный, иногда почти незаметный переход с позиции повествователя на позицию героя и наоборот (в особенности в переплетении «внутренней речи» персонажа и прямой авторской характеристики), сравнительно сложное построение платформы времени в повествовании, при котором имеет место и так называемое «психологическое время» (герой, например, по психологическим причинам «перескакивает» некоторые события, т. е. видит или вспоминает только то, что он особенно сильно переживал; ход некоторых событий ему кажется, вследствие различной психологической каденции, несоразмерно длинным или, наоборот, чересчур коротким и т. п.). Поэтому также нельзя безоговорочно согласиться с утверждением, что Шолохов «пользуется только традиционными приемами и вовсе не прибегает ни к одному из так называемых новейших изобразительных средств». В «Судьбе человека» и в «Поднятой целине» этот лирический компонент в повествовании еще усиливается³⁰.

Говоря о фантастическом убыстрении темпа жизни в нашу эпоху, об изменении внутреннего облика людей под влиянием революции, захватывающей все сферы человеческого бытия, чилийский писатель Луис Энрико Делано заключает: «Все это приводит к тому, что человеческая психика обусловлена бесконечным множеством факторов. Возможно ли отразить этот сложнейший внутренний мир современных людей в его общности и своеобразии, показать действительность во всем многообразии ее проявлений при помощи средств, выработанных писателями прошлого: путем последовательного хронологического повествования? Другими словами, можно ли выразить хаос в картине спокойной и гармоничной, приглаженной и без морщин? Именно поэтому, вероятно, современный реализм требует новых способов выражения: параллельно развивающихся тем, различных планов повествования, смешения времен, настоящего и прошлого, «потока сознания», внутреннего монолога и многих форм, на первый взгляд усложненных, а на самом деле способствующих более точной передаче картины современного мира»³¹. Безусловно, хаос современной действительности нуждается и в особых средствах выражения. Но он может быть выражен реалистически (как, скажем, в отличном романе «Пятеро, которые молчали» венесуэльского писателя Мигеля Отеро Сильва) и, так сказать, хаотически (как в творчестве С. Беккета или представителей «нового романа»). «В некоторых своих пьесах,— я всегда буду утверждать, что это пьесы реалистические и в них я тоже остаюсь реалистом,— заявляет турецкий писатель Азиз Несип,— я использую абстракцию и символику.

³⁰ А. В а ц л а в е к и М. З а г р а д к а. Статьи о творчестве Михаила Шолохова (Praha, 1966, str. 38).

³¹ «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 208.

Но использую как новый способ выражения для обогащения реализма. Ноль — самое абстрактное из понятий, созданных человеческим разумом. Но человек извлек эту абстракцию из реальности, чтобы лучше ее понимать»³².

Условность, фантастика, символика, парабола и т. д. не противопоказаны социалистическому реализму как методу. Еще Луначарский говорил, что условность, фантастика, гротеск, карикатура вполне уместны в нашем реализме, если они играют «роль углубителя действительности, осветителя ее художественного истолкования»³³. Современное советское литературоведение разделяет эту точку зрения, подчеркивая одновременно, что условность вполне допустима постольку, поскольку она трансформируется, входит «в понятие реалистической типизации, расширяя ее рамки, но не нарушая коренных принципов реалистического типа творчества»³⁴. Молодой ученый В. Дмитриев, говоря о роли условности в реалистическом творчестве, ставит вопрос об изучении ее «не как обособленной категории, не столько как приема, а в контексте общего замысла произведения, направления таланта и природы метода». Дело не в том, говорит исследователь, нарушается или не нарушается правдоподобие, фантастична или реалистична та или иная отдельная деталь, даже ситуация. Анализируя поэму «Медный всадник», В. Дмитриев пишет: «Условность в пушкинской поэме состоит не просто в нарушении жизнеподобия. Однако и оно имеет место, и такого рода условность оказывается необходимой, может становиться реалистической, если перед художником возникает задача показать эмпирически недоказуемое, но существенно важное. Как писал В. И. Ленин, «отойти, чтобы вернее попасть — отступить, чтобы лучше прыгнуть (познать?)» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 252). Мы должны говорить о различного рода пушкинской условности, о взаимопроникновении жизнеподобия и условности и — в связи с этим — об уточнении понятия «жизнеподобие»³⁵.

На мой взгляд, охарактеризованный в письме Фадеева Упиту тип реализма с его интересом к подробностям, правдивостью деталей, стремлением к всестороннему изображению типических характеров в типических обстоятельствах, к психологической углубленности остается главным в современной литературе, обладает большими возможностями. Но он не исключает других типов реализма в рамках единого художественного метода, в частности характерного для произведений, в которых органически соединя-

³² Там же, стр. 220.

³³ А. Луначарский. Романтика на советской сцене.— «Советский театр», 1933, № 1, стр. 18.

³⁴ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. МГУ, 1964, стр. 184.

³⁵ В. А. Дмитриев. Проблема условности в реалистической литературе. М., 1967, стр. 7.

етсѧ суровый реализм с рома́нтической окрыленностью при до- минирующем, определяющем значении реалистического начала. Этот тип реализма, ведущий свою родословную от «Матери» Горького, в советской литературе представлен такими шедеврами, как «Железный поток» А. Серафимовича, киноповесть «Щорс» А. Довженко, романы «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Знаменосцы» О. Гончара, «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха, повесть «Джамиля» Ч. Айтматова и др. Для большинства названных произведений, при всем их своеобразии, показательно то, что их авторы сосредоточивают свое внимание преимущественно на изображении нового человека, подчеркивая, романтизируя его и откровенно игнорируя «пятаки медных правд», вместе с тем добиваются замечательного соединения широкой обобщенности, почти символического звучания образов, выражения их эпохальной сущности с интересом к точной детали, психологической углубленностью характеров, проникновенным лиризмом и романтической возвышенностью стиля.

Выбирая самые светлые тона, на высокой поэтической ноте ведет повествование в романе «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха. Он строит характеры по законам романтической поэтики. Писатель любит доминанты и в характерах, и в ситуациях, любит контрастность, пышную и вместе с тем изысканную метафоричность, сверкающие эпитеты, развернутые, отливающие всеми цветами радуги эпитеты. При всем том он остается верен принципу исторически контрастного подхода к изображаемой действительности. В результате отмеченные особенности помогают ему рельефнее передать самое главное в действительности нового мира.

Так же, как в других своих произведениях, в романе «Кровь людская — не водица» М. Стельмах, относясь к советскому человеку романтически, оставаясь восторженным поэтом земли и ее подлинных хозяев, рисует картины ожесточенной борьбы за утверждение нового мира. Роман создается на высокой лирической ноте. Но лиризм не препятствует ни углубленной психологической разработке характеров, ни сатирическому разоблачению защитников старого мира, ни, наконец, философскому осмыслению изображаемой автором действительности. Последнее проявляется не только в том, что писатель вводит в роман сцены с глубоким философским подтекстом, что речи его героев насыщены многочисленными афоризмами, и не только в том, что сам писатель не раз прибегает к лирико-философским отступлениям. Философское наполнение романа происходит изнутри и проявляется прежде всего в глубочайшем раскрытии великой гуманистической сущности того нового мира, который рождается с такими страшными муками, в такой ожесточенной борьбе. Писатель утверждает, что наш народ заплатил за свое счастье, за счастье всех честных людей мира самой дорогой ценой — ценой своей крови, и зовет человечество поскорее освободить землю от «выродков», «нелюдей» («не-

долюдков»), чтобы никогда не лилось бессмысленно величайшее богатство земли — человеческая кровь. Вот почему через все произведение, посвященное описанию кровопролитной схватки между старым и новым мирами, проходят, как лейтмотив, не вступая, однако, в противоречие с его глубинной сущностью, слова из песни кобзаря Андрейки, ослепленного белогвардейцами:

Кров людська — не водица —
Проливати не годиться...

В романе «Кровь людская — не водица» реализм одерживает несомненную победу.

Охарактеризованный Фадеевым в письме А. Упиту тип реализма не исключает и тех видов реализма, которые нашли свое выражение в последних произведениях В. Маяковского (1925—1930), в зрелом творчестве Б. Бреxта. Здесь главное опять-таки в том, что движущей пружиной остается логика жизни, ее закономерности (кстати, проблема типов реализма в искусстве нового мира настоятельно требует своей разработки). Выдающийся немецкий драматург в зрелых своих произведениях тоже стремился к верному действительности «воспроизведению жизни и отношений людей средствами искусства, с социалистических позиций»³⁶. Однако его никогда не увлекал «интерес подробностей», он охотно прибегал к различного рода условности, фантастике, иносказаниям (в их реалистических формах), сознательно шел вразрез с «доподлинностью», внешней «похожестью», чтобы заставить человека (зрителя) увидеть изображаемое с неожиданной и новой стороны и, идя отсюда, проникнуть в самое главное — в причинно-следственные связи, в коренную сущность.

Конечно, творчество Б. Бреxта — гениальный эксперимент. К тому же в интеллектуальной драме принцип «исторически-конкретного», принцип «правдоподобия деталей» проявляется иначе, нежели в других литературных жанрах. Впрочем, надо еще решить, отказывался ли Бреxт от этих принципов или искал более тонкие формы их проявления. Поставив перед собой задачу создания нового театра, драматург апеллировал к зрителю не только думающему и делающему, но являющемуся подлинным хозяином этого мира, мыслящему исторически. И, может быть, игнорируя так называемую историческую конкретность, Бреxт отказывался не от нее, как таковой, а от чисто внешних деталей, ибо был уверен, что настоящий историзм должен проявляться в самой манере мыслить, выражать мысли и чувства, включаться во внутреннюю сущность образа, а не наклеиваться сверху. Во всяком случае, сам Бреxт формулировал основной принцип социалистического реализма так: «Реалистический — это значит: вскрывающий при-

³⁶ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. VII. Frankfurt am Main, 1964, S. 317.

чинно-следственные связи в обществе; разоблачающий господствующие взгляды как взгляды господствующих; написанный с позиций класса, обладающего наиболее широкой программой разрешения самых острых трудностей, в которых погрязло человеческое общество; подчеркивающий момент развития; конкретный и заключающий в себе возможности для абстрагирования»³⁷.

Непрерывные поиски новых художественных средств, новых приемов воспроизведения «быстротекущей жизни» обязательны в искусстве социалистического реализма. Но эти поиски не должны порождать пренебрежительного отношения к «старому, но грозному оружию», к тому, что уже найдено и беспрерывно совершенствуется. Не следует забывать мудрого замечания нашего поэта К. Кулиева: «Хлеб пекут извечно, но никому не приходит в голову сказать, что этот великий процесс устарел. Вновь испеченный хлеб свеж каждый раз. Сколько ни живи, сколько раз ни смотри на снегопад или на побеги весенней травы — в каждом случае это ново, каждый раз это — чудо»³⁸.

В самом деле, разве не чудо — полифония «Тихого Дона», в связи с которой так хорошо сказал А. Вюромсер: «Главный герой — народ. Отсюда значительность диалога. Каждый диалог звучит наподобие хора, в котором разные голоса, перекликаясь, воспроизводят идею целого»³⁹.

Реализм вообще, социалистический реализм как более высокая форма его — это не только концепция действительности, но и художественный эквивалент ее. Говоря о художественном эквиваленте, я имею в виду и особенности восприятия действительности художником, и принципы воссоздания и пересоздания ее, типизации, и весь арсенал приемов и средств изображения, включая сюда и конфликты, и характеры, и сюжеты, и соотношение объективного и субъективного начал...

В известных мне работах, написанных с целью отстоять преимущественное право реалистических форм в изображении современной действительности, отнюдь не отрицается правомерность в социалистическом искусстве форм условных, романтических, символических, возможность использования их реализмом. При этом делается различие между условными формами реалистического и нереалистического характера, а «формы самой жизни» отнюдь не рассматриваются как статические и не ограничиваются соотнесенностью только с предметным миром. При всей спорности некоторых положений, защищаемых Т. Павловым, Л. Стояновым, А. Упитом, А. Бушминым, С. Петровым, «формы самой жизни»

³⁷ Bertolt Brecht. Schriften zum Theater, Bd. IV. Frankfurt am Main, 1963, S. 154, 155.

³⁸ Цит. по сб.: «Михаил Александрович Шолохов», стр. 165.

³⁹ Там же, стр. 84. Эта мысль получила обстоятельную научную разработку в статье Л. Киселевой «О стиле Шолохова» («Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», т. I. М., Изд-во «Наука», 1965).

не фетишизируются в их работах; из реалистического искусства не выбрасываются ни гиперболы, ни гротеск, ни абстракция, ни символика, поскольку эти последние не лишают реализма его качественной определенности. «Формы самой жизни» воспринимаются их защитниками диалектически, как изменяющиеся, усложняющиеся вместе с изменением жизни. Поэтому, как мне кажется, никто из защитников «форм самой жизни» в нашем искусстве не отрицает возможности обращения к таким приемам, как, скажем, смешение временных или повествовательных планов; допускается также «привнесение» в наш реализм некоторых приемов и средств, которые ввел в искусство модернизм, но «постольку, поскольку они,— как сказал болгарский литературовед П. Зарев,— переосмысливаются на реалистической основе, поскольку они органически обогащают реалистическое художественное видение»⁴⁰. Возражают лишь против попыток любую форму, опирающуюся на социалистическую идейность писателя, относить к социалистическому реализму. «Для нас,— говорит в связи с этим Л. Стоянов,— все-таки должно быть ясно, что «безбрежное» бесперспективно, что оно может объединить все и не достичь ничего. Реализм без берегов означает амальгаму, в которой утрачен ясный образ искусства и отображенное в нем лицо человека и его душа, утрачен образ реальности, краски и аромат реальных чувств в угоду абстрактному и ирреальному миру бессмысленности, во имя отрицания разума»⁴¹.

Выражением солидарности с этими мыслями я заканчиваю свой доклад.

⁴⁰ П. Зарев. Эстетический идеал — ядро художественного метода.— «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 56.

⁴¹ Людмила Стоянова. Новые черты реализма.— «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 225, 226.

Д. Ф. Марков

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛАВЯНСКИХ СТРАНАХ 20—30-х ГОДОВ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

1. О некоторых общих вопросах сравнительного изучения литератур XX века

Период после первой мировой войны — время глубоких сдвигов в международном литературном движении. Октябрьская революция в России и последовавшие за нею революционные события в других странах внесли, как известно, существенные изменения в развитие различных направлений художественной литературы мира. Динамика каждого из них представляет немалый интерес и, разумеется, может стать предметом специального изучения.

В настоящем докладе речь пойдет о социалистических литературах. Их развитие в этот период — явление, характерное для многих стран. Поэтому особое значение в исследовании общих закономерностей этих литератур приобретает историко-сравнительный анализ сходных процессов, развивавшихся в специфических национальных условиях. К сожалению, такой анализ все еще мало привлекает внимание литературоведов.

Марксистское литературоведение довольно основательно, на наш взгляд, разработало ряд методологических вопросов сравнительного изучения литератур. Подвергнута серьезной научной критике методология буржуазных направлений компаративизма¹. В общем ясно определены разнообразные аспекты сравнительных исследований².

¹ См., например, работы: Р. М. Самарин. Современное состояние сравнительного изучения литератур в зарубежной науке.— «Известия АН СССР ОЛЯ», 1959, т. XVIII, выш. 4; И. Г. Непокоеva. Методология компаративизма США и ее связь с реакционной социологией и эстетикой.— В кн.: «Проблемы взаимодействия современных литератур». М., 1963, и др.

² О них говорил В. М. Жирмунский в своем докладе на IV Международном съезде славистов (М., 1958). См.: В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса.— В сб.: «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». М., 1960, стр. 253 и др.

Как правило, все исследователи подчеркивают возможность и целесообразность самых различных путей сравнительного изучения литературы. На практике, однако, в центре внимания многих авторов часто оказывается лишь проблема литературных влияний. Вот, например, совсем недавно появившаяся статья Б. Реизова «Сравнительное изучение литературы»³. Статья эта, написанная как общетеоретическая, объективно сужает рамки сравнительных исследований: в ней в сущности речь идет только о литературных влияниях, которые представлены во многом и содержательно, и интересно, но которыми, конечно же, не исчерпывается предмет сравнительного изучения литературу.

Что касается частных исследований по этой проблеме, можно, пожалуй, сказать, что большинство их посвящено контактным связям национальных литератур или отдельных писателей. Литературоведов, очевидно, более привлекают эти конкретные связи, чем исследование возникших независимо друг от друга сходных явлений.

Отметим еще одну особенность сравнительных исследований. В них решительно преобладает историко-литературный материал прошлого, до XIX в. включительно. Об этом свидетельствует, например, прошедший в конце августа 1966 г. в Софии Первый международный съезд по балканистике, в сущности почти не касавшийся проблематики сравнительного изучения литератур XX в.

В этой констатации нет ни малейшего упрека в адрес авторов, занимающихся изучением более отдаленных периодов литературного развития. Понятно, что и те периоды дают богатый, далеко еще не изученный материал для обобщений. На этом материале в разных странах созданы значительные исследования, нередко содержащие интересные выводы общетеоретического характера.

И все же вопрос о сравнительном изучении литературу XX в. представляется принципиально важным. Суть здесь не в простом расширении хронологических рамок, а в том, чтобы раскрыть те новые эстетические завоевания, с которыми связаны и новые закономерности мирового художественного прогресса в нашу эпоху. Это тем более важно подчеркнуть, что немало литературоведов Запада или обходят процессы, совершающиеся в мировой литературе после Октябрьской революции, или призывают их значение⁴. Приведем один характерный пример. На упомянутом уже Международном съезде по балканистике проф. А. Мирамбель выступил с докладом «Развитие литератур юго-восточной Европы с конца XVIII в. до наших дней в их связи с другими литературами». Говоря о странах юго-восточной Европы всего этого

³ Сб. «Вопросы методологии литературоведения». М.—Л., 1966, стр. 170—217.

⁴ См. об этом: Р. М. С а м а р и н. Концепция современного литературного процесса.— В сб.: «Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы». М., 1967, стр. 63—80,

периода, автор считает, что «независимо от различий, история новых литератур в этих странах повторяет историю западных литератур»; по его мнению, значение и уровень развития литератур юго-восточной Европы измеряются их «интегрированием в европейскую литературу»⁵.

Известна та огромная роль, которую сыграли передовые западноевропейские литературы в развитии литератур многих стран мира, в том числе, конечно, и стран юго-восточной Европы. Но будем следовать логике фактов до конца. Проф. Мирамбель не видит того, что в странах, о которых говорится в его докладе, уже не один десяток лет существуют литературы нового типа — социалистические; он вообще проходит мимо глубоких социальных и художественных сдвигов, характерных для современной эпохи. А без этого абсолютно невозможно объективно определить литературный процесс XX в.

За последние годы в ряде стран, особенно социалистических, все более возрастает число статей и книг, охватывающих и литературы периода после Октябрьской революции. Главный их аспект — литературные связи и влияния, например, связи других литератур с советской литературой, с творчеством отдельных советских писателей — Горького, Маяковского, Шолохова и т. д. Но у нас все еще крайне мало работ, посвященных анализу историко-типологических явлений в литературах XX в. В изучении сложной проблематики этого периода мы делаем первые шаги, как справедливо заметил С. Вольман в своем обстоятельном обзоре сравнительно-славистических исследований⁶.

Назовем в этой связи лишь две книги — книгу И. Г. Неупокоевой «Проблемы взаимодействия современных литератур» (1963) и книгу Э. Георгиева «Общее и сравнительное славянское литературоведение» (1965). Разные по своим задачам и характеру, работы эти, в отличие от многих других, дают анализ литературного процесса XX в. в историко-типологическом плане. Э. Георгиев, сравнительно широко характеризуя литературу эпохи национального возрождения, о новейшем периоде говорит, к сожалению, весьма бегло, оставаясь в рамках общей констатации известных фактов. Такова, например, несомненно, очень важная констатация факта формирования в славянских литературах социалистического реализма, после которой, собственно, и должно было бы последовать изучение внутренних закономерностей развития социалистических литератур. Однако автор таких задач себе неставил.

⁵ «Le développement des littératures du Sud-Est Européen en relation avec les autres littératures de fin du XVIII^e siècle à nos jours». Rapport pour la séance plénière. Sofia, 1966, p. 8, 9.

⁶ S. W o l l m a n . Srovnávací literární slavistika v Československu, — «Slatyia», 1967, seš. 2, str. 311,

Много интересных наблюдений и выводов, связанных с развитием социалистического реализма в мировой литературе за последние пятьдесят лет, содержится в книге И. Г. Неупокоевой. Широкий охват процессов не давал возможности осуществить более конкретный анализ отдельных эстетических явлений или даже определенных периодов литературного развития. В центре внимания автора — изучение взаимодействия современных литератур, и с этим связан, естественно, аспект рассмотрения всех привлеченных фактов. Но И. Г. Неупокоева ясно проводит мысль о близости ряда явлений в революционных литературах мира. Собственно, иначе и не могло быть при марксистском подходе к вопросу, так как любые литературные взаимодействия и влияния немыслимы вне исторически обусловленного сходства определенных процессов в национальных литературах.

Говоря в этом докладе о социалистических литературах ряда славянских стран 20—30-х годов, мы сосредоточиваем свое внимание на сходных явлениях, возникавших нередко вне сферы непосредственных литературных контактов, взаимодействий и влияний. Конечно, грань здесь не абсолютная. Национальные литературы — не изолированные островки. Это тем более относится к революционным литературам, усиление интернациональных связей которых является важнейшим фактором их развития.

Проблема литературной типологии переплетается с проблемой литературных связей и влияний. Как нельзя при изучении собственно типологических явлений игнорировать непосредственные контакты литератур и литературные влияния, так тем более неправомерно рассматривать их в отрыве от историко-типологических тенденций сопоставляемых литератур. И если работы по типологии иногда страдают чрезмерной отвлеченностью, то существенным недостатком ряда статей и книг по литературным связям все еще остается, на наш взгляд, их описательность, отсутствие должных обобщений о закономерностях литературного процесса.

Подчеркивая неразрывность двух основных аспектов сравнительного изучения литератур — контактных связей и типологических схождений, нельзя не видеть в то же время и различий между ними. И, конечно же, каждый литературовед вправе сделать акцент на те или иные проблемы, выделяя один из этих аспектов. Порок многих компаративистов, между прочим, состоит не в том, что они ищут различий между так называемым сравнительным и общим литературоведением, а в разрыве и противопоставлении последних и — что самое главное — в игнорировании исторического подхода к изучению литератур.

Акцент на общее в какой-то степени ослабляет характеристику конкретно-национального, так как анализ не охватывает многие национально-специфические детали и различия, идет по линии отвлечения от них. Того, кто ведет такой анализ, всегда можно

упрекнуть в неполноте охвата фактического материала. Подобный упрек, однако, будет справедлив лишь в том случае, если он доказывает несостоятельность общих выводов, а не просто представляет собой перечень неупомянутых бесчисленных примеров и фактов. Безусловно, никакие законы не вбирают в себя всего богатства явлений жизни. Но сущность познания — не в эмпирическом описании фактов, а в раскрытии их внутреннего смысла, требующего такого абстрагирования от частных проявлений, которое ведет к установлению общих тенденций общественного, литературного и всякого другого развития. Вспомним В. И. Ленина: «Мысление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно правильное — от истины, а подходит к ней»⁷.

Понятие национального в литературах не сводится лишь к явлениям замкнутого ряда, не имеющим никаких аналогий в других странах. Национально-специфическое не теряет в своем значении оттого, что в нем заключены черты общего. И в анализе сходных явлений национальное постоянно и непременно учитывается, так как эти явления рассматриваются конкретно-исторически — как явления определенного периода определенной страны, а затем и как национальный вклад в мировую литературу.

Каково, однако, содержание понятия «мировая литература»? Чем определяется степень вклада той или иной национальной литературы в общий процесс международного литературного развития?

Одно из самых распространенных представлений о всемирной литературе — это представление о ней как о простой сумме национальных литератур. Несостоятельность такого представления в теоретическом плане очевидна, тем не менее оно нередко дает о себе знать в практике литературоведения. Вполне естественное стремление авторов статей и книг по истории всемирной литературы или отдельных ее регионов к раскрытию национального своеобразия каждой литературы часто выливается, однако, в длинный ряд изолированных характеристик этих литератур, преподносимых одна за другой, не связанных объединяющими концепциями их развития. И объясняется это тем, что нами все еще не выработаны четкие критерии отбора и оценки литературных явлений с точки зрения мирового художественного процесса.

Нередко в качестве такого критерия называется популярность, известность того или иного писателя, того или иного произведения не только в национальном, но и в международном масштабе. Конечно, это важный показатель. Но он не может быть основным и тем более единственным. Ведь популярность имени и произведений писателя не всегда совпадает с его объективным значением. А. И. Белецкий, говоря о поэзии Шевченко, справедливо писал: «Историческое значение того или иного автора, разумеется,

⁷ В. И. Ленин. Философские тетради. М., 1947, стр. 146.

нельзя определить какой-либо статистикой его переводов на другие языки или его популярностью в среде мировых читателей. Автор «Трех мушкетеров» и «Графа Монте-Кристо» или, скажем, автор «Приключений Шерлока Холмса», — т. е. Дюма-отец и Конан Дойль до сих пор популярны, читаются в переводах чуть ли не на все языки мира. Но эта популярность еще не обозначает объективной ценности. Чтобы определить мировую ценность творчества Шевченко, нужно взвесить ее на весах истории⁸.

Бывают и совсем кричащие, несоответствия. Произведения Флеминга, например, выходят на Западе миллионными тиражами. Вряд ли, однако, объективный читатель станет оценивать их как высокие художественные завоевания эпохи. А великий Пушкин при жизни не был широко известен за пределами России.

Существуют ли все же какие-либо объективные критерии при определении понятия «мировая литература» и, следовательно, круга явлений, его составляющих? Речь должна идти, очевидно, о поступательном художественном развитии человечества, об общем прогрессе мировой духовной культуры и о степени участия в нем отдельных национальных литератур.

Художественный прогресс, несомненно, связан с поступательным движением народов ко все более совершенным формам общественной и духовной жизни — ведь нет действительно крупных художников, в творчестве которых не отразились бы в той или иной степени эти процессы. В их образном раскрытии и заключена суть того, что мы называем художественным прогрессом. Представление о нем создается отнюдь не на основе простой хронологии разных художественных явлений. Во-первых, иные из этих явлений могут идти в разрез с объективным прогрессом истории, во-вторых, они неравнозначны по уровню художественности, который зависит не от одного, а от совокупности факторов — и от широты взгляда на мир, и от таланта, и от национальной традиции и т. д. Подлинные же творения искусства разных эпох не «отменяют» друг друга — их эстетическая ценность непреходяща. Но именно как создания определенных эпох они несут в себе неповторимые черты исторического поступательного движения, и их следует мерить масштабом того нового, что вносится в художественное освоение непрерывно меняющейся действительности. В самом широком эстетическом плане важнейшим из показателей такого движения является борьба и смена литературных направлений, в развитии которых большую роль играет мировосприятие их представителей — их философская позиция, общественный и эстетический идеал.

Наиболее ощутимый и конкретный критерий художественного прогресса — это прежде всего характер изображения человека в его отношении к миру. Различные писатели решают эту про-

⁸ Сб. «Тарас Шевченко». М., 1962, стр. 19, 20.

блему по-разному, далеко не все оказываются в русле гуманизма. А художественный прогресс связан именно с гуманистической миссией искусства. Это предполагает и обличение всего того, что препятствует проявлению истинной человеческой сущности, и изображение человека в процессе его духовного роста, в процессе постепенного формирования активно-творческого начала в нем. Неповторимое раскрытие всего этого — с новых сторон и новыми выразительными средствами — составляет главную линию художественного прогресса, определяет степень вклада отдельных национальных литератур в мировой литературный процесс. Кажется, что при таком подходе к литературным явлениям права национальных литератур равны — каждая входит в мировую литературу прежде всего теми своими наиболее значительными завоеваниями, в которых сравнительно ярко выражены черты поступательного художественного развития. В результате возникает возможность создания истории всемирной литературы не как механического свода литератур отдельных наций и народностей, а как единого процесса.

Своеобразный фокус такого единства — сходство явлений в различных национальных литературах, та объективно возникающая общность путей, в которой художественно проецируется логика закономерно развивающихся исторических процессов в отдельных странах. Применительно к социальной истории В. И. Ленин говорил об «общенаучном критерии повторяемости»⁹. И это, как принцип, относится и к истории литературы. Повторяемость понимается отнюдь не как абсолютное тождество явлений, а лишь как близость, аналогичность, подобие общих тенденций, которые могут возникать независимо друг от друга и проявляться в самых разнообразных формах; притом иногда они возникают в разных литературах параллельно, одновременно, а иногда и со значительным интервалом во времени. Это зависит от уровня общественного и литературного развития отдельных стран. Будучи связанными с закономерным развитием исторического процесса, типологические литературные факты и явления служат ярчайшим показателем общих закономерностей мировой литературы. И именно в этом состоит смысл их изучения.

В развитии национальных литератур бывают периоды особенно интенсивных типологических схождений. Таким именно был период после Октябрьской революции. И это понятно. Октябрьская революция оказала воздействие на революционное движение многих стран мира. Политическая активизация народов, осознание ими общих задач борьбы рождали чувства взаимной революционной солидарности, способствовали быстрому росту международных связей — общественных и культурных. Повсеместно возникали литературы нового типа — социалистические.

⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 122.

В этих литературах, при всем их национальном своеобразии, проявлялись существенные общие тенденции. Их анализ очень важен — в них исторически утверждались новые измерения художественного прогресса.

2. Интенсивность развития социалистических литератур в славянских странах

Об общих закономерностях формирования и развития социалистических литератур можно говорить, опираясь на факты литературного процесса самых разных стран. Мы опираемся здесь главным образом на опыт южнославянских и западнославянских литератур, соотносимых в том или ином плане с советской литературой.

Опыт южнославянских и западнославянских литератур представляется весьма значительным. Однако он до сих пор недооценивается. Многие литературоведы Запада не видят действительного места этих литератур в мировой литературе. В их работах по истории всемирной литературы славянский материал или вовсе отсутствует, или вводится разрозненно, неорганично¹⁰. Причин тому много — от простого незнания фактов, от традиционного следования западноевропо-центристской концепции до прямого игнорирования эстетических ценностей, возникновение которых связано с глубочайшими революционными сдвигами в XX в.

Марксистские литературоведы-слависты недостаточно освещают типологические литературные явления, возникшие после первой мировой войны. Между тем именно в этот период в славянских странах происходил исключительно интенсивный процесс развития социалистических литератур — одного из самых новаторских явлений мировой литературы. Не говоря уже о советских литературах — русской, украинской, белорусской, — развивающихся в стране величайшего социального переворота, интенсивность указанного процесса характерна и для других славянских литератур. Это находит себе объяснение в своеобразии истории славянских народов, в том особенно сильном воздействии, которое оказала на них Октябрьская социалистическая революция.

Для поляков, чехов, словаков, хорватов и словенцев с Октябрьской революцией связано прежде всего обретение ими национальной независимости — событие исключительного значения в судьбах этих народов, живших долгие годы в условиях национального гнета. Десятилетиями они вели борьбу за свободу. Но только после победы Октябрьской революции создались объективные предпосылки для реализации давних национальных чаяний — были образованы независимые славянские государства.

¹⁰ См. об этом: Н. И. Кравцов. Концепции истории славянских литератур в работах зарубежных литературоведов. — В сб.: «Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы».

Передовая общественность освобожденных земель нередко была в непосредственном контакте с Россией не просто как со славянской страной, а как со страной социалистической революции. Для Болгарии, ранее освобожденной русскими войсками от иноземного ига, эти контакты были не менее глубокими. Известна связь болгарского революционного движения с русским, тот небывалый подъем, с каким болгарские революционеры воспринимали идеи Октября.

В ряду факторов, способствовавших интенсивному распространению революционных идей, вообще поддержанию атмосферы высокой гражданственности, следует назвать существовавшую у этих народов сильную традицию национально-освободительной борьбы, несомненно влиявшую и на демократический характер их культуры.

В странах, о которых идет речь, в 1918—1923 гг. возникло широкое революционное движение. Здесь только назовем факты, о которых писалось не раз: пролетарская революция в Словакии (1919), Владайское (1918) и Сентябрьское (1923) восстания в Болгарии, Краковское восстание в Польше (1923), героические революционные выступления чешского пролетариата в 1920 г. и др. Отметим, что именно в конце 10-х — начале 20-х годов шел процесс ленинизации коммунистических и рабочих партий — процесс образования партий нового типа¹¹. И, конечно, все это сыграло огромную роль в идеологической жизни этих стран.

Таким образом, славянские страны оказались активно включенными в процессы всемирно-исторического значения, вызванные Октябрьской революцией. Конечно, нельзя ставить в прямую зависимость от этих процессов развитие литературных направлений и тем более отдельных художников. Но грубую ошибку допустил бы тот, кто, боясь социологии, прошел бы мимо связей между тем и другим. Трудно представить себе писателя с чуткой совестью, кто равнодушно взирал бы на события, потрясшие его родную страну. Писатели сами не раз говорили о своем отношении к подобным событиям. Вот одно из высказываний, выполненное глубокого гражданского волнения. Сразу после Сентябрьского восстания 1923 г. Гео Милев, замученный впоследствии в фашистских застенках, писал: «Мы, интеллигенция, не можем (и не должны) оставаться беспристрастными к тому, что пережил народ в сентябре, не только из простой человечности, но прежде всего — из ревности к делу народа. Пролитая народом кровь падает на наши сердца, как огненная роса»¹².

¹¹ Подробнее об этом см.: М. А. Бирман, А. Х. Клеванский, А. Я. Манусевич и Г. М. Славин. В.И. Ленин и образование коммунистических партий в зарубежных славянских странах. — «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР». М., 1961, вып. 31, стр. 3—49.

¹² «Пламък», 1924, кн. 1, стр. 45.

В период революционного подъема и в Болгарии, и в Польше, и в Чехословакии, и в Югославии широко издавались революционные газеты и журналы, вокруг которых объединялась писательская интеллигенция. Многие из писателей были непосредственными участниками революционной борьбы, открытыми и стойкими приверженцами социалистических убеждений.

Не станем здесь сколько-нибудь подробно излагать факты. Они приведены и проанализированы в ряде исследований по отдельным национальным литературам¹³. Попытаемся охарактеризовать значение некоторых из этих фактов лишь в определенном аспекте — с точки зрения их места в рамках тех общих линий формирования и развития социалистических литератур, с которыми связаны важнейшие закономерности мирового литературного процесса. Каковы же эти линии?

Новая, социалистическая тенденция в литературах разных стран наиболее сильно выражала себя прежде всего в творчестве революционно-пролетарских писателей (если говорить о Западной Европе и Америке, сразу вспоминаются имена Анри Барбюса, М. Андерсена-Нексе, Джона Рида). Но становление социалистических литератур, как литератур нового типа — это не только линия деятельности пролетарских писателей, хотя она и составляет, несомненно, основную магистраль движения. Известно, что социализм, как идеология, влиял на многих других художников слова, формируя их новое отношение к миру. Социалистическое искусство еще у самых своих истоков опиралось на завоевания критического реализма — и как на традицию, и непосредственно на те изменения в нем, которые возникли под влиянием революционной действительности. Много раз писалось о том, что выдающиеся художники XX в. (например, Франс, Роллан, Лондон, Шоу и др.) испытывали огромную тягу к социализму. Их реализм приобретал новые черты. Наконец, в 20-х годах революционные настроения выражали (хотя и сложно, противоречиво) представители левых авангардистских течений.

Глубокие, очень характерные процессы, связанные с общими закономерностями становления социалистических литератур, наблюдаем также и в южнославянских и западнославянских литературах. Нам уже приходилось писать о весьма существенных, на наш взгляд, чертах и тенденциях упомянутых процессов¹⁴. Здесь только назовем эти тенденции.

¹³ См., например, сб. «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян». М., 1963.

¹⁴ «Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе». М., 1958; «Формирование социалистического реализма в литературах южных и западных славян (к вопросу об общих закономерностях процесса)». — В сб.: «Славянские литературы». М., 1963; «О некоторых чертах реализма в литературах зарубежных славянских народов конца XIX—20-х годов XX в.». — «Советское славяноведение», 1965, № 3 и др.

Еще в конце XIX — начале XX в. под влиянием социалистических идей находились многие демократические писатели славянских стран. И это сказалось прежде всего в том, что в их творчестве углубилась критика буржуазных общественных порядков и нравов, усилился обличительный пафос, в центре внимания оказались резко выраженные социальные противоречия. Это — важнейшая особенность творчества многих демократических писателей XX в., одна из новых черт критического реализма.

Важно отметить и то, что в произведениях художников, так или иначе оказавшихся в орбите влияния социалистических идей, возникали и социально-героические мотивы. Не случайно, например, в произведениях выдающегося болгарского прозаика Елина-Пелина появляются яркие образы людей из народа — свободолюбивых, активно отстаивающих свои права. Можно было бы привести и другие аналогичные примеры. В отличие от модернистов, вообще исключавших из сферы эстетического социальные переживания людей, писатели демократического направления не только писали об этом, но и доискивались причин социального бесправия народных масс, приходили к осознанию законности их протеста. Мотив права народа и веры в его безграничные силы звучит в произведениях П. Яворова (*«Сизиф»*), С. Михайловского (*«Поэма о болгарском народе»*), М. Конопницкой (*«Пан Бальцер в Бразилии»*).

А это означало в сущности, что в самом художественном методе критических реалистов происходили серьезные сдвиги: менялся человек — его взгляды и чувства, менялся и его образ в литературе. Вначале его рисовали забитым и безропотным, относились к нему с сентиментальным состраданием; затем видели и изображали его постепенное духовное выпрямление — пусть еще не уверенно, часто стихийно он шел к борьбе против социального зла. Эта эволюция образа трудового человека — одна из линий внутренней эволюции метода критического реализма.

Новая особенность демократической литературы — формирование в ней социально-героического пафоса — находила свое конкретное выражение и в том, что отдельные писатели шли к изображению совершенно нового для них героя — пролетария и социалиста. О человеке, удивлявшем новизной и силой социалистических убеждений, писал в конце прошлого века Ц. Церковский (*«Еретик»*). В очерке «1 Мая 1890 года» Ян Неруда приветствовал демонстрацию чешских рабочих. В конце своей жизни он увидел в пролетариате надежду и будущее нации. С рабочим движением Словении был связан и своей общественной деятельностью, и своим творчеством И. Цанкар. Образ рабочего как новой силы, способной социально преобразовать и обновить мир, возникает в стихах С. Крањчевича, О. Жупанчича. Движение к новому с особой, можно сказать редкой, силой в рамках не только чешской, но и мировой литературы начала XX в. выражено в поэзии П. Без-

руча — певца силезских шахтеров. Его поэзия — своеобразный переходный этап от общедемократической поэзии к социалистической.

Новые тенденции в литературе критического реализма были не просто предвестием, а реальным утверждением исторической необходимости возникновения социалистического искусства. После Октябрьской революции они значительно обогатились.

Известна та сложная обстановка, которая создалась после первой мировой войны. Многих писателей объединяло тогда резко отрицательное отношение к войне. Копмар пережитого отрезвлял, заставлял искать новых путей. Проблема выбора пути была в те годы одной из самых острых. Это была в сущности старая и вечно новая проблема гуманизма — художники искали подлинного места человека в современном мире, реальных путей к человеческому счастью. Показательно, что даже некоторые писатели из лагеря модернизма поднимались до справедливого возмущения уродливыми явлениями жизни, хотя и не могли их объяснить и склонны были считать источником всех бед и зол саму природу человеческой личности. С этим, собственно, связана их мрачная философия безнадежного тупика — неверие в человека, утверждение его бессилия.

Критические реалисты не только сохранили, но и углубили в своем послевоенном творчестве традиции широких социальных обобщений, создали произведения непреходящей эстетической ценности. Раскрыв античеловеческий характер войны, многие, однако, не увидели исторической перспективы общественного развития. Одни из них, ощущив пустоту буржуазных идеалов, пережив крах прежних иллюзий, не находили иной духовной опоры, их произведениям присущи мотивы трагизма и безысходности (характерно в этом плане творчество писателей так называемого «потерянного поколения»); другим были свойственны абстрактно-гуманистические идеалы; были в то же время и такие художники, которые стремились с большей последовательностью увидеть реальный ход истории и в своих поисках, порою противоречивых, мучительных, в той или иной степени сближались с идеями социальной революции. Эта последняя тенденция, характерная для многих национальных литератур мира, сильно выражена и в творчестве ряда выдающихся славянских писателей.

Назовем в этой связи Стефана Жеромского — писателя обостренного гражданского чувства. Раздумывая о судьбе человека, он приходил к выводу об антигуманистическом характере буржуазной общественной системы, о необходимости ее радикального изменения. «Польше нужна великая идея» — эти слова из романа «Канун весны» (1925) определяют общую направленность поисков Жеромского. Писатель шел к революционной истине отнюдь не прямым путем: ему до конца жизни были свойственны глубокие заблуждения, и все же тяга к революции брала верх — недаром

главный герой романа Цезарь Барыка становится участником рабочей демонстрации.

В поисках общественной силы, которая могла бы осуществить лучшие гуманистические идеалы, писатели с надеждой смотрели на революционеров, вводили их образы в свои произведения. Это видно, например, в романе А. Страцимирова «Хоро», в рассказе Г. Стаматова «На якоре», в стихах А. Шантича («Подземная песнь» и др.). И закономерно, что некоторые из писателей сближались с революционно-социалистической литературой. На пути такого сближения была З. Налковская. Особенno показателен путь М. Пуймановой, как путь от абстрактно-гуманистических идеалов к социалистическому гуманизму. Ее роман «Люди на перепутье» (первая часть трилогии была создана в 1937 г.) — крупнейшее явление чешской литературы.

Движение к новому мироощущению было движением к новым эстетическим завоеваниям. Они видны во всей образной системе произведений, в их жанровой и стилевой структуре. В прозе, например, жанр семейной хроники перерастал в масштабное произведение, широко охватывающее общественную жизнь; интимно-бытовой план изображения психики героя все более соединялся с анализом социальной психологии; возникали образы новых людей — формировались новые измерения прекрасного в человеке, в котором все более ценили действенность, сознательную борьбу за изменение условий жизни.

Процессы в критическом реализме, о которых идет речь, решительно снимали ложные представления о несовместности революции и гуманизма — не что иное, а именно гуманистические стремления художников вели их к революции. Так это было и в славянских и в других странах мира. Можно видеть в этом одну из перспективных тенденций развития всемирной литературы, проявившуюся еще в 20—30-е годы.

В создании эстетической концепции, основанной на революционном восприятии мира, участвовали и так называемые левые или авангардистские течения 20-х годов. Особый интерес в этой связи вызывает чешский авангардизм. Прошло время, когда его значение полностью отрицали. Правда, теперь можно столкнуться с другой крайностью — с непомерно завышенной, иногда просто апологетической оценкой течения. Думается, правы те литературоведы, которые видят противоречивость теории и практики авангардизма и из этого исходят при оценке его места в литературном процессе. Художники-авангардисты внесли немалый вклад в формирование концепции социалистической литературы. Вместе с тем им были присущи заблуждения и ошибки, от которых многие из них впоследствии отходили, что, собственно, в известной мере и определяло эволюцию их творческого пути.

Проблема чешского авангардизма имеет не только национальное значение. Подход к ней важен в широком методологическом

плане, ибо в нем конкретизируются и общие принципы сходных художественных явлений, весьма распространенных во многих национальных литературах 20-х годов.

Важнейшей линией формирования социалистических литератур было, как уже говорилось, зарождение и развитие литератур революционно-пролетарских¹⁵. В славянских странах они были представлены еще в 20-х годах не отдельными писателями, а целыми группами, даже течениями — явление, не столь частое в литературном мире тех лет. Возникали эти течения не одновременно — ранее всего в чешской и болгарской литературах (в самом начале 20-х годов), затем (с середины 20-х годов) — в польской литературе (группа «Три залпа»), в словацкой (группа «Дав»); в конце 20-х годов происходило фактическое объединение революционных писателей Югославии, выступивших с коллективным сборником «Книга товарищей» (1928), тогда же там началось движение «социальной литературы», получившее широкое развитие в 30-х годах.

В каждой из этих литератур в 20-е годы выдвинулись крупные художники. Это были прежде всего поэты (Смирненский, Броневский, Волькер, Новомеский, Косовел), занявшие значительное место в мировой революционной поэзии. Их значение с этой точки зрения все еще далеко не оценено. Это были и выдающиеся прозаики (Майерова, Гашек, Ольбрахт), создавшие глубоко новаторские произведения.

Сравнительно широкое развитие получила в 20-х годах и марксистская критика. В статьях и книгах Бакалова, Неймана, Волькера, Гемпеля поставлены существенные проблемы новой эстетики — о герое новой литературы, об ее отношении к модернизму, о коммунистической партийности, о связи с советской литературой.

Мы коснулись общих тенденций становления социалистических литератур; особого же внимания заслуживают явления, которые непосредственно связаны с их поэтикой.

3. Динамика сходных художественных структур

Несколько лет назад в Софии, во время одной из дружеских бесед, старая коммунистка Рада Тодорова вдруг спросила меня: «Какой поэт вам больше нравится — Смирненский или Вапцаров?» И, не дожидаясь моей реакции, сказала: «Мне — Смирненский!»

И вопрос, и ответ были такими, что я почувствовал неуместность профессионально-литературоведческих рассуждений насчет того, что оба поэта хороши — каждый по-своему. Речь шла ведь не о вульгарном отрицании одного ради другого, а в сущ-

¹⁵ Как видно по ходу изложения, мы различаем понятия «пролетарская литература» и «социалистическая литература» — второе шире первого.

ности о том, что это поэты разных исторических периодов. Рада Тодорова заговорила о 20-х годах — о том пафосе революционного подъема, которым была охвачена тогда вся передовая общественность страны. Она говорила, все более воодушевляясь, вплетая в рассказ строки из стихов Смирненского, поэтического кумира тех лет.

Разговор этот вспоминается в связи с раздумьями о разных этапах революционной литературы Болгарии. Смирненский и Вапцаров близки по общей идеиной направленности и в то же время отличаются друг от друга и своеобразием мотивов, и характером образности. Различия связаны не только с тем, что оба поэта — яркие индивидуальности, но также и с тем, что творчество каждого из них несет в себе волну человеческих настроений определенного исторического периода. В этих различиях видна динамика целого литературного направления, характеризующегося в 20-х годах одними, в 30-х — другими чертами. Это в сущности динамика образа революционной действительности — процесс, характерный в широком типологическом плане и для болгарской, и для социалистических литератур других стран. Попытаемся определить некоторые тенденции этого процесса.

Представители социалистических литератур чутко улавливали ход времени после первой мировой войны. Они острее и глубже писателей других направлений почувствовали и выразили величайшее значение того поворотного этапа мировой истории, вехой которого явились победа Октябрьской социалистической революции в России и подъем революционного движения в других странах. И это чувство историзма стало важным фактором их творчества — оно определяло эстетическую целенаправленность образов.

Отметим прежде всего, что в произведениях этих писателей о войне обличительный пафос достигает огромной силы — в нем заключено бескомпромиссное отрижение всего общественного строя, порождающего войны. Характерно, что именно перу революционного писателя принадлежит такой феномен мировой сатирической литературы XX в., каким является знаменитый роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка», высмеивающий полицейско-бюрократический и военный аппарат, всю систему милитаризма. Критика Гашека основана на чувстве революционной перспективы, в романе утверждается торжество правды народного сознания над постулатами несостоительной официальной идеологии.

Произведению Гашека присуще гротескное изображение действительности. Эффект абсурдности войны, ее жестокой бесчеловечности создается путем резкого заострения образов, чему способствуют фантастика, условно-комические картины. И вместе с тем автор достоверно воспроизводит конкретные жизненные ситуации. Роман сочетает в себе различные приемы, подчиняя их беспощадному обличению военных авантюров. В этом целенаправленном

синтезе выразительных средств заключена одна из новаторских особенностей реализма Гашека.

Социалистические писатели увидели и показали характернейший процесс роста революционной сознательности народных масс во время войны. Барбюс, пожалуй, был первым крупным художником Европы, в творчестве которого так новаторски сильно отразились эти процессы («Огонь», 1916). И эта барбюсовская линия (нередко вне зависимости от произведений французского писателя, а просто в силу конкретных жизненных обстоятельств) стала важнейшей интернациональной особенностью революционной литературы мира.

В 1918 г. Смирненский выступил со стихотворением «От великого до смешного». Обличая виновников войны, поэт в то же время рисует недовольство и протест народа. Концовка стихотворения — это картина нарастающей революционной бури.

Большой интерес представляет также и поэма Броневского «Последняя война» (1925). Главное в ней — изображение антиимпериалистического протesta народных масс. В поэме нарисована условно-фантастическая картина восстания погибших на войне солдат. Поход восставших из могил — это и кошмарный оскал войны, и зовущий к мести народный гнев, выливающийся в призыв: «Сами заново мир создадим!» В этих словах, близких известным словам международного пролетарского гимна «Интернационал» («Мы наш, мы новый мир построим»), выражена вера в революционное изменение общества. Поэтому образ огромного пожара, зарево которого освещает окрестную ширь, воспринимается как символическое изображение революции.

В произведениях, о которых идет речь, отразились настроения прозревающих народных масс — и отрицание войны, и вера в революционный выход из нее. А это определяло и характер основных стилеобразующих элементов произведений — критический пафос сочетался в них с пафосом героико-романтическим, удельный вес которого все более нарастал, в особенности в связи с непосредственным обращением писателей к проблематике революционной борьбы. Рождалась новая поэтика — результат художественного претворения нового жизненного содержания.

Литература шла к широкому изображению революционной действительности. Дух новой эпохи особенно сильно выразила на первых порах поэзия.

Показательно, что в первые послеоктябрьские годы в русской литературе доминировали поэтические жанры. Так это было и в литературах белорусской и украинской. То же самое наблюдаем в начале 20-х годов в болгарской, польской, словацкой, словенской революционных литературах. Чешская социалистическая литература выдвинула в эти годы и крупнейших прозаиков (Майерова, Гашек), хорватская — прозаиков и драматургов (Крлежа, Цесарец). Но характерность поэтических жанров и для этих двух

литератур очевидна. Заметим, что Крлежа и Цесарец выступали и как поэты; общее направление революционной чешской литературы во многом определяли именно поэты — Волькер, Нейман, Незвал, Гора, Библ, Сейферт. Надо, по-видимому, рассматривать это как проявление закономерности. Здесь сыграло свою роль не только то, что в силу своего малого объема поэзия оперативнее прозы; важнее, пожалуй, подчеркнуть иное: революционная борьба пролетариата создала атмосферу приподнятости, даже праздничности; люди жили ощущением колossalных революционных сдвигов, которые ошеломляли своим величием, вызывали прежде всего эмоциональную реакцию, и поэзия передала эти настроения: присущее ей эмоциональное восприятие мира, несомненно, соответствовало духу исторического момента.

Интересно отметить и жанровую близость в творчестве революционных поэтов. Очень характерными были сатирические или героико-патетические стихотворения, агитационно-злободневные стихи. Можно говорить о подобной близости революционных поэтов и в пределах одной страны, и в разных странах.

Известна широкая деятельность Маяковского в РОСТА. Политическая сатира советского поэта, вообще его агитационная поэзия составили, по его же выражению, «второе собрание сочинений». Известны также агитстихи Д. Бедного, особенно его частушки, написанные по конкретному поводу. Главной особенностью творчества польских поэтов Станде и Вандурского в начале 20-х годов была именно агитационная поэзия¹⁶. Она характерна в немалой степени и для чешского поэта С. К. Неймана¹⁷. В Болгарии очень популярными были в это же время злободневные стихи Полянова («Червенушки»). Агитационная поэзия занимает большое место и в творчестве Смирненского. Один из редакторов сочинений поэта, Т. Боров писал: «В злободневных стихах Смирненского, неделя за неделей, отражена наша политическая действительность в течение 1918—1920 гг. и особенно 1921, 1922 и 1923 гг. Подробно прокомментировать эти стихи, означало бы написать политическую историю тех лет»¹⁸.

Указанное жанровое родство в творчестве поэтов разных стран возникало, как правило, вне литературных влияний. Оно объясняется сходством исторической обстановки и задач, которые ставили перед собой поэты. Все они сотрудничали в революционных газетах и журналах. Агитационная поэзия была формой открытого вторжения в жизнь. Эта поэзия во многом сохранила свое познава-

¹⁶ См. об этом: В. А. Х о р е в. Польская пролетарская поэзия 20-х годов.— В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян».

¹⁷ См.: С. А. Ш е р л а и м о в а. Чешская революционная поэзия начала 20-х годов.— В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян».

¹⁸ Христо Смирненски. Съчинения, т. 2. София, 1946, стр. 248, 249.

тельное значение и в наши дни, так как в ней (разумеется, не во всех произведениях) сильно, внушительно запечатлены черты бурной революционной эпохи. Вместе с тем она была переходным этапом к широким обобщениям новых явлений жизни. В этой поэзии — в самом ее характере и функции — проявилась одна из общих сторон развития социалистических литератур мира¹⁹.

Параллельно развивалась и поэзия иного типа — героико-патетическая. Она воссоздает картину революционного подъема. Одно из наиболее значительных ее завоеваний — собирательный образ народной массы, революционного коллектива. Это было подлинным эстетическим открытием революционной литературы в период после первой мировой войны.

Мы говорили уже о барбюсовской линии изображения народа — о показе того, как под влиянием событий войны постепенно формировалась сознательность и развивался протест солдатских масс. Теперь художники уже опираются на богатый реальный опыт революционного движения. Главное в их изображении массы — чувство восторженного удивления перед ее силой, преклонение перед ее величием, показ невиданного роста ее сознательности.

Известно, как широко разлиты эти мотивы в советской поэзии, первых лет после Октября. Они характерны для романтически приподнятого, исполненного «планетарных» образов творчества поэтов «Кузницы». А. Блок в поэме «Двенадцать» (1918) по-своему передал стремительное, словно вихрь, неудержимое движение масс. Образ революционного народа, грозного и великого, нарисован в поэме Д. Бедного «Главная улица» (1922), в патетических стихах Брюсова; Маяковский подчеркнуто назвал свою поэму «150 000 000» (1920).

Мотивы подобного рода звучат в творчестве многих европейских поэтов и, разумеется, особенно сильно у поэтов тех стран, где революционное движение достигало высокого подъема. Именно в период такого подъема во Франции создавались революционно-героические стихи Вайяна-Кутюрье («Красные поезда», 1922). Героическим пафосом проникнута поэзия Э. Мюзами — непосредственного участника борьбы за советскую республику в Баварии. Революционная борьба в Венгрии, установление там, хотя и ненадолго, советской власти, стимулировали творчество Дюлы Юхаса, Золтана Шомью — авторов возвышенно-романтических стихов о герическом подвиге народных масс.

Революция — новый источник красоты. Красота в том, что человек, весь народ поднялся до уровня сознательного револю-

¹⁹ Общий дух времени сказывался на своеобразии и других жанров. Непосредственное обращение к фактам жизни, политическая заостренность, стремление к документальному воспроизведению событий, использование прямых свидетельств — все это характерно и для молодой социалистической прозы 20-х годов, в развитии которой немалую роль играли очерк, репортаж, художественная публицистика.

ционного действия. Так видели жизнь и такою стремились ее изобразить поэты. Революционная масса в их стихах — монолитный коллектив, способный «на подвиг безумно великий» (Смирненский, «Толпы»). Характерны эпитеты, к которым прибегает С. К. Нейман: «Железные, светлые, громкозвучные массы» («Пронснитесь, массы!»). В стихах часты интонации лозунга, революционного призыва, ритм марша. Восторженной патетикой проникнуты многие строки поэмы Гео Милева «Сентябрь», поэмы о восставшем народе. И особенно ярко пафос подъема революционных масс выразил Смирненский. Это был поэт, о котором Г. Бакалов справедливо писал: «Восторг, опьянение борьбой, жажда подвига и самоожертвования, подъем, бунт и движение, движение, движение — таково содержание поэзии Смирненского. А ее форма — феерия огнеструйных образов и картин»²⁰. Смирненский воспел величие пробудившейся народной массы, силу революционного сознания. Он видел, как под влиянием идей Октября «дети рабов вырастают в исполинов» («Северное сияние»), улица в его стихах «познала горести толпы и бурю завтрашней борьбы» («Улица»). И именно в воплощении этого осознанного движения народа заключено новаторство поэта.

Изображение народной массы неотделимо от раскрытия нового героя — важнейшей проблемы становления социалистических литератур. Пролетарские писатели шли постепенно к показу новых отношений человека и истории. Они утверждали неразрывную связь личности и коллектива. Эта связь выступала на первых порах укрупненно, т. е. больше как страстно продекларированный, чем раскрытый факт. В создании образа героя поэты шли не путем индивидуализации, а путем придания личности черт всей массы, и индивидуальное растворялось в общем. Возникали гиперболические образы человека-великаны, обладающего легендарной силой былинных богатырей.

«Россия вся — единый Иван», — писал Маяковский, и в этом была своя концепция образа: личность — символическое воплощение общего, «Я» непременно сливалось с «Мы». Рабочий в ряде стихов Смирненского также не имеет индивидуальных черт. Его титаническая фигура возвышается «наравне с вершинами гор» («Раб»). Чертами титанизма отмечены образы рабочих в стихах Броневского, Неймана. Эти черты присущи и героям других европейских поэтов, например, Вайяна-Кутюрье, молодого Бехера, Варналиса.

Во всем этом виден определенный тип художественного обобщения, закономерно возникший на начальной стадии развития социалистических литератур мира. То были первые шаги в освоении новой, революционной действительности. В те годы во многом еще неясной оставалась диалектика взаимоотношений народа и героя.

²⁰ Г. Бакалов. Избрани произведения, т. 2. София, 1963, стр. 25.

За пафосом общего зачастую терялось индивидуальное. Резко отрицающая буржуазно-индивидуалистический психологизм, характеризующийся полной изоляцией личности от социально-общественных отношений, пролетарские писатели иногда впадали в другую крайность — отказывались от раскрытия внутренней жизни человека.

Это были именно крайности, и их неправомерно абсолютизировать, как делали некоторые литературоведы еще в 20-х годах — они склонны были объявить пролетарскую литературу малых художественным, по преимуществу лишь идеальным течением, которому якобы вообще недоступен внутренний мир человека. Отрицатели исходили отнюдь не из понимания единства личного и общественного. Они отстранялись от общественных идей и мотивов, выдавая тем самым свое слишком «камерное» понимание психологии человека.

Вопрос об отношении человека и общества, личности и истории — кардинальный вопрос художественной литературы, искусства вообще. Заслуга пролетарских писателей состоит в том, что они увидели героя новой эпохи и стремились показать связь личности и революционного коллектива. Образное воплощение этого единства совершалось не внезапно, оно представляло собой сложный, порою противоречивый процесс.

Нет ничего удивительного в том, что в мировой революционной поэзии тех лет решительно преобладали общественно-политические мотивы. Поэты совершенно сознательно ставили акцент в своем творчестве на революционную борьбу, которой полностью подчинили личное. С. К. Нейман, резко осуждая индивидуалистическую поэзию, доходил, правда, иногда до отрицания интимной лирики. Не говоря уже о поэтах советского Пролеткульта и «Кузницы», ноты противопоставления личного и общественного слышатся и у Маяковского. Но все это было вовсе не бездумным отрицанием личного, интимного, поэты подчеркивали главное — революционную целеустремленность, требующую самоограничения. Христо Смирненский в стихотворении «Весеннее письмо» обращается к любимой: он хотел бы дарить ей первые цветы, радоваться весне,

Но город жив одной мечтой о грозах.
Одною страстью в городе горим:
в его гранитных вазах оросим
восстанья огнедышащие розы.

Перевод А. Титова

Противоречия между личным и общественным с течением времени преодолевались. Они исторически объяснимы. И, конечно, недооценка нравственной проблематики была проявлением известной узости эстетической платформы пролетарской литературы тех лет. Однако ошибочно полагать, будто ей вообще чуждо изображе-

ние внутреннего мира человека. Во-первых, в ней есть и интимные мотивы, хотя они, действительно, были не столь частыми. Во-вторых, нельзя забывать, что сфера социально-общественной жизни, революционной борьбы является важнейшей сферой проявления человеческих переживаний.

Внутренний мир человека — не субъективно произвольный поток. Он формируется под влиянием объективной действительности как непрерывная реакция на нее. Развитие личности, а вместе с тем и мера ее оценки зависят от того, какие явления жизни привлекают внимание человека, волнуют его, как шел процесс их осознания. И надо подчеркнуть, что в начале 20-х годов пролетарские писатели, несомненно, стояли в авангарде своих национальных литератур: они изобразили наиболее передового человека эпохи — человека сознательного революционного действия с его новым душевным миром.

Очень характерно для периода революционного подъема творчество двух крупнейших пролетарских поэтов — Волькера и Смирненского. У каждого из них свой угол поэтического видения, свой индивидуальный почерк. И в то же время их объединяют и общие принципы.

Иржи Волькер — поэт довольно широкого тематического диапазона. Он автор многих произведений, в центре которых — нравственно-этическая проблематика. И социальные идеи раскрыты в его стихах через призму глубоких душевных переживаний.

Стихи Волькера о любви полны драматизма, грустных размышлений, ибо поэт не может отвлечься от социальных условий, омрачающих и самые светлые душевые порывы («Весна», «Баллада о неродившемся ребенке», «Стихи о любви»).

Значительное творческое завоевание Волькера — социальные баллады. Социалистический идеал раскрывается в них не в абстрактных лозунгах, а в совершенно конкретных представлениях героя о человеческом счастье. Таковы мечты и стремления простого рабочего Яна в «Балладе о сне». Читателя волнует судьба кочегара, который «в топке сжигает, чтоб свет не угас, частицу своих человеческих глаз» («Баллада о глазах кочегара»).

Волькера отличает выразительная предметная образность, поэтизация конкретно-обыденного. Отдельные факты вызывают в воображении поэта неожиданные и яркие жизненные ассоциации; стихи передают (чаще всего метафорически) богатейшую гамму человеческих настроений («Почтовый ящик», «Лицо за стеклом» и др.).

Поэт шел к художественному постижению единства нравственно-психологического и социального начал в человеке. Этим во многом определяется значительность его места в чешской литературе 20-х годов. И не только в чешской. Постепенное постижение указанного единства было тогда общей тенденцией молодой социалистической литературы мира.

Христо Смирненский — поэт иного склада. Для него характерны патетический стиль, героическая романтика. Он создал впечатляющие образы революционных борцов. В его творчестве можно уловить симптоматичное движение образа нового героя. Выше мы говорили уже о человеке-титане. А в стихотворении «Иоганн» поэт рисует не только поступки и действия героя, но и его внутренние побуждения, мысли и чувства — его преданность революционному идеалу, отношение к семье. Примечателен и образ лирического героя. Поэт взволнован, и его волнение передается нам: он тяжело переживает социальное бесправие народа, революция для него — акт подлинного гуманизма, и потому он жаждет ее прихода, видит в служении ей высший смысл своей жизни («В бурю», «Юноша»).

Итак, начало 20-х годов — это, несомненно, особый этап в развитии социалистических литератур. Он выделяется исторически — рамками огромного революционного подъема народных масс в различных странах, и эстетически — сходным характером проблем и образных структур. Ощущение величия эпохи, грандиозности событий породило у писателей стремление к необычности, «вселенской масштабности». Их поэтику отличает гиперболизм, революционная символика. Можно говорить о героико-романтическом стиле как о характернейшей особенности социалистических литератур тех лет.

И уже в то же время, в самом начале 20-х годов, в социалистических литературах совершились знаменательные процессы — движение к художественной конкретизации явлений жизни, к психологически углубленному изображению нового героя. Это ясно видно, как мы пытались показать, в творчестве Волькера и Смирненского. В самом этом движении определилась тенденция дальнейшего развития социалистических литератур.

Интересно проследить эту тенденцию по нескольким линиям. В ней виден процесс формирования в революционных литературах нового художественного метода.

Уже говорилось, что в сходные исторические периоды появляются сходные художественные структуры. Переход от одних структур к другим — это историческая динамика поэтики того или иного литературного направления. В нашем конкретном случае важно рассмотреть, например, эволюцию в изображении нового героя, последовательность перехода от одних жанровых и стилевых доминант к другим. Прослеживая это на материале славянских литератур, мы видим в их опыте выражение общих закономерностей революционных литератур мира. Некоторые из происходивших тогда процессов имеют не только историко-литературное значение — они проливают свет на ряд актуальных, подчас спорных, проблем современного литературного развития.

В сравнении с периодом начала 20-х годов социалистические литературы в последующие годы шли к значительному расширению тематических границ, проблематики. Это отнюдь не вопрос об

«объемах» — шире становилась художественная концепция мира. Раньше сказывались сектантские ошибки, понятие классовости искусства истолковывалось порою узко — как абсолютная ориентированность на проблематику социальной борьбы рабочего класса; борьба против буржуазной идеологии нередко вульгаризировалась — вела к грубому нигилизму по отношению к эстетическим завоеваниям прошлого. Теперь — в конце 20-х и в 30-х годах — эти крайности преодолевались, писатели стремились ко все более полному охвату жизни. Широкие возможности нового искусства глубоко почувствовал и превосходно сказал о них С. К. Нейман. Отказавшись от прежних своих ошибок, он писал в 1937 г.: «Социализм, конечно, требует от социалистического писателя дисциплины. Но зрелый социализм не станет при всем том насиливать личность писателя и его проблематику. В этом нет противоречия. Коротко я сказал бы так: «В каждом творческом произведении социалистического писателя мы хотим видеть сильную волю к созданию образа подлинно социалистического человека». Вот что основное для нас... Нет такой стороны жизни, тема которой была бы исчерпана в социалистическом творчестве. Даже любовный конфликт, самый обычный в мире, не был еще разработан в социалистическом духе действительно глубоко и во всем своем многообразии»²¹.

Богаче и разнообразнее стали пути и способы изображения нового героя. Он показан не только в сфере социальной жизни. Тенденция к многограничному раскрытию человека, наметившаяся еще в начале 20-х годов, получила теперь широкое развитие в творчестве революционных писателей.

Поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1924) — веха не только в советской, но и во всей мировой революционной поэзии. Для самого Маяковского — это поворотный этап от поэтики «единого Ивана» к изображению революционера во всем богатстве его человеческих черт. Если ранее (в пьесе «Мистерия-Буфф», в поэме «150 000 000») основу составляло условно-романтическое изображение, теперь (и в поэме «Ленин», и в поэме «Хорошо!») поэт воспроизводит реальный поток конкретно-исторических событий, рисует людей в их развитии, в конкретной жизненной ситуации. В образе Ленина передано великое и простое, героическое и человеческое.

Показательна и художественная эволюция В. Броневского. От поэмы «Последняя война» с ее условно-фантастическими картинами поэт пришел к созданию образов широкого реалистического плана. Таков, например, образ революционного борца в «Элегии на смерть Людвига Варыньского» (1928). В центре баллады «Луна Павлей улицы» (1932) — психологически углубленный портрет рабочего человека, его духовное развитие, процесс формирования революционного сознания. В творческом опыте Броневского —

²¹ С. К. Н е й м а н . Избранное. М., 1953, стр. 302, 303.

поэта страстной идейной устремленности, лирика высокого на-
кала, отбрасывавшего всякие пути сектантства, понимавшего, что
главное для социалистического художника — его революционное
видение мира, которое может воплощаться в самые разнообразные
формы, — во всем этом отразилось то общее движение к широте
художественной концепции жизни, какое вообще характерно для
развития социалистических литератур конца 20-х и 30-х годов.

В той художественной эволюции, о которой мы здесь говорим, проявились и своеобразие разных исторических периодов, и про-
цесс постепенного художественного освоения писателями новой
действительности — путь от ее эмоционального, подчас еще
внешнего, восприятия к всестороннему исследованию. Назовем еще
некоторые факты, чтобы подчеркнуть границы разных этапов
в движущейся поэтике социалистического реализма.

Динамика художественной конкретизации явлений жизни
в общем характерна и для словацкой поэзии. Ее можно ясно
увидеть, если сопоставить, например, сборник стихотворений Я. По-
ничана «Думаю, чувствую и вижу, все люблю, лишь тьму нена-
вижу» (1923) и сборник Л. Новомесского «Воскресенье» (1927). Первому сборнику присуща пафосно-романтическая образность,
нередко — поэтическая декларация, хотя и искренняя и даже захва-
тывающая читателя, но все же декларация; автор второго сбор-
ника обращается к повседневности, к раскрытию разнообразных
и тонких нюансов человеческих настроений. В резких и ярких то-
нах, свойственных его дарованию, этот же путь утверждает и
С. К. Нейман. В сравнении со сборником «Красные песни» (1923)
последующие книги поэта («О единственном», 1927; «Печаль»,
1931; «Сердце и тучи», 1935; «Соната горизонтальной жизни», 1936, и
др.) отличаются гораздо большим разнообразием мотивов и — что
особенно важно — широким изображением внутреннего мира че-
ловека, его личной жизни, сильной лирической интонацией.

В югославской поэзии границы между двумя этапами, пожалуй,
четче всего выражены в Словении. Характер образности в стихах
С. Косовела и других поэтов 20-х годов отличен от поэзии после-
дующего периода. Эта разница видна и в творческом развитии
отдельных поэтов. Достаточно сравнить сборник Т. Селипкара
«Трбовли» (1923) с его же сборником «Песни ожидания» (1937),
или сборник М. Клопчика «Пламенеющие оковы» (1924) с его
более поздней книгой «Простые песни» (1934), чтобы убедиться
в симптоматических изменениях системы выразительных средств.
В книгах 20-х годов размах революционного движения передан
в образах «всемирного масштаба», в аллегориях и символах. Позже
поэтами все более завладевает дух историзма, конкретности; чело-
век изображен уже и в общественной, и в личной жизни.

Черты нового этапа в болгарской поэзии могут быть отмечены
в творчестве ряда поэтов 30-х годов. М. Исаев, Х. Радевский,
Н. Вапцаров чувствовали себя продолжателями традиций Х. Смир-

ненского. Но, разумеется, не оставались в рамках этих традиций. Они вносили свой вклад. Дело не только в том, что в их поэзию входили новые темы, выдвинутые новым этапом общественной жизни (во всех революционных литературах 30-х годов очень широко представлена, например, тема антифашистской борьбы). Суть в углубляющемся поэтическом видении мира, человека и истории. Герою доступны все краски жизни, глубже раскрывается его внутренний мир. Творчество поэтов обогащается интимной и пейзажной лирикой. Идет процесс своеобразной трансформации и героической темы: поэты ищут, так сказать, внутреннего подхода к ней, стремятся показать нравственную основу подвига; героическое все более выступает в своей человеческой сущности. Это особенно ярко выражено у Вапцарова. Его стихи совершенно лишены внешнего пафоса. Им присущ тон непосредственной беседы, рассказа.

Все возрастающее стремление к анализу, к всестороннему исследованию жизни вело к изменению и жанровых соотношений в революционных литературах. На предшествующем этапе в них, как уже говорилось, преобладали поэтические жанры. Теперь широко развивается и художественная проза. Тенденция движения от поэзии к прозе имеет свои границы, касается определенного круга явлений, связанных часто с изображением героики революции, но все же это закономерность, хотя и лишенная всеохватывающей силы применительно к процессу становления и развития социалистического реализма в целом. Если выйти за рамки славянских стран, можно назвать выступивших сравнительно рано выдающихся прозаиков социалистического реализма: А. Барбюса, Нексе, Д. Рида. Да и среди славянских писателей также есть авторы крупных прозаических произведений, написанных еще в начале 20-х годов (Я. Гашек, М. Майерова). Однако в целом развитие многих революционных литератур 20—30-х годов, особенно в процессе освоения ими героической темы революционной борьбы, идет по пути от поэзии к прозе.

Так это было и в советской литературе. Здесь «прозаический этап» наступил сравнительно рано. Уже в 1923—1928 гг. появились замечательные произведения прозы — Горького, Фурманова, Серафимовича, Фадеева, Шолохова и многих других.

В Польше начало развития социалистической прозы приходится на 30-е годы (Л. Кручковский, В. Василевская и др.). Сходная хронологическая последовательность наблюдается и в Болгарии, где первые значительные произведения социалистического реализма в прозе были написаны в 1932—1933 гг. (сб. рассказов «На посту» и повесть «Селькор» Г. Караславова, роман «Село Борово» К. Велкова). Широкое развитие во всех национальных литературах Югославии «социального реализма», самого характерного и самого значительного явления 30-х годов в стране, связано во многом с широким развитием синтетических жанров ро-

мана и повести. В Словакии социалистическую прозу в сущности впервые представили в начале 30-х годов П. Илемницкий и Ф. Краль. Даже в чешской социалистической прозе, возникшей еще в первой половине 20-х годов, в 30-х годах заметен резкий подъем. Ее представляли, наряду с продолжавшими свою деятельность первосоздателями, также М. Пуйманова, В. Ванчура, Я. Кратохвил, К. Новый, Ю. Фучик, М. Малиржова и др.

О таком соотношении жанров поэзии и прозы в революционных литературах 20—30-х годов говорится в ряде исследований по отдельным национальным литературам. Здесь лишь сводятся воедино уже известные факты, чтобы констатировать определенные общие тенденции. Они связаны, надо полагать, с последовательно расширяющимися возможностями новых литератур, с их устремлением к многостороннему охвату жизни и ее глубокому анализу.

В данном докладе не ставилась задача раскрывать типологию различных явлений в социалистических литературах 30-х годов. Явления эти значительны, они связаны с существенными закономерностями мирового литературного развития. Мы стремились хотя бы по нескольким линиям определить только динамику социалистических литератур от одного этапа к другому, отметить некоторые характерные моменты этого перехода.

Говоря о развитии социалистических литератур на разных этапах, мы подчеркивали выше их движение от романтических форм к реалистическим. Но как это происходило, каково своеобразие указанного движения?

В истории литератур XIX в. движение от романтизма к реализму совершилось как борьба и смена разных явлений. Объясняется это, очевидно, тем, что и романтизм, и реализм были исторически сложившимися литературными направлениями — каждое со своей философской и эстетической системой. В социалистических же литературах наблюдается иное соотношение. И романтизм, и реализм проявляются в рамках одной философии, в силу чего они уже теряют черты прежних методов. Движение от одного к другому представляет собой не антагонистическую борьбу, а процесс взаимопроникновения разных форм — характернейший процесс формирования и роста рождающегося нового явления. Притом романтические формы, преобладавшие на более раннем этапе ряда национальных литератур, впоследствии не исчезают бесследно: они, во-первых, накладывают свой отпечаток на реалистическое изображение, во-вторых, сохраняют в ряде случаев и свою эстетическую самостоятельность, так сказать, в чистом виде²².

Напомним некоторые примеры. Мы говорили выше о реалистической основе стихотворения Смирненского «Иоганн». Но стихотво-

²² Логика такого соотношения реализма и романтизма — как различных форм художественного обобщения явлений жизни в рамках единого мировосприятия — подтверждена и опытом классической литературы прошлого (вспомним, например, творчество Лермонтова).

рение отличается романтической приподнятостью, выраженной и в лексике, и в интонации. А такие стихи, как «Бунт Везувия» или «Русский Прометей», целиком построены на условно-романтической образности. Показательно и творческое развитие Броневского. Поэт не чуждался романтического пафоса, вообще романтических форм обобщения, если чутье подсказывало ему эстетическую целесообразность этого.

Подобное «существование» разных форм выступало как особенность формировавшегося художественного метода, все более ясно воспринимаемого не как замкнутый в себе кодекс выразительных средств, а прежде всего как новое мироощущение, в основе которого — социалистический идеал.

Очень плодотворно развивалась идущая еще от XIX в. реалистическая традиция, которая требует и правдивости детали, и изображения типических характеров в типических обстоятельствах. В то же время новые литературы шли и другими путями. Им свойственные и гротескные, условно-фантастические формы, основанные на иных принципах художественного обобщения.

Немало было писателей, которые приходили в социалистическую литературу из других направлений. Их предшествующий опыт какими-то сторонами входил в их новое творчество. Христо Ясенов пришел в революционную литературу от символизма, Гео Милев — от экспрессионизма, Бруно Ясенский — от футуризма. Революционное мировоззрение изменило их прежнюю систему взглядов. И символизм, и экспрессионизм, и футуризм перестали быть для них методами художественного видения мира. Но средства выразительности, приемы прежней поэтики во многом сохранились, выполняя, разумеется, иную функцию. С экспрессионистской поэтикой связано творчество многих революционных писателей Югославии (Крлежа, Цесарец, Косовел и др.), с поэтикой сюрреализма — творчество ряда чешских революционных поэтов, например, В. Незвала. Это наложило отпечаток на индивидуальный облик художников, в известной степени определило их стилевое своеобразие. Сходный путь развития прошли многие художники Европы. Достаточно вспомнить имена таких выдающихся поэтов, как Бехер и Арагон.

Опыт революционных писателей 20—30-х годов со всей убедительностью говорит, что новое искусство, получившее название «социалистический реализм», с самого начала своего развития имело много истоков, формировалось как искусство разнообразных форм и стилей. Поэтому слово «реализм», содержащееся в названии, неправомерно воспринимать в традиционном значении, абсолютизируя его, замыкая в жесткие границы лишь одних каких-либо форм художественного обобщения. Вообще с момента формирования социалистического реализма в нем, как в принципиально новой эстетической структуре, возникает и новая связь компонентов, требующая уточнения ряда понятий и терминов.

Проблема дифференциации форм внутри социалистического искусства — одна из важнейших и в наши дни.

Таким образом, самой своей практикой социалистические литературы заявляли о широте новой эстетической концепции. Все более сознавалось, что философия марксизма — ключ к самому последовательному познанию мира, его художественному освоению. В силу именно этих широких возможностей познания жизни разнообразные формы ее изображения постепенно утверждались как естественный процесс развития нового искусства. Уже тогда, в 30-х годах, некоторые литераторы-марксисты (например, Б. Вацлавек) выдвигали идею синтеза в этом искусстве прогрессивных традиций прошлого и подлинных эстетических завоеваний современности. Такой путь формирования новой художественной платформы подтверждался всем ходом развития национальных социалистических литератур, живой практикой их виднейших представителей.

* * *

Ни один художник не стремится быть похожим на других. Неповторимость — непременное свойство подлинных произведений искусства. И шире: каждая национальная литература имеет свой облик, свою специфику. Установление различий между явлениями — ключ к пониманию их своеобразия.

Но различия не исключают общих черт. Диалектика здесь такова, что, как правило, именно наиболее яркие индивидуальности являются в то же время и наиболее яркими выразителями общего. Подобно тому как в рамках одной национальной литературы всегда формируются те или иные общие тенденции литературного процесса, так в сходных исторических условиях возникает и межнациональная литературная общность. Это прежде всего близость методов и направлений, отнюдь не сводимая только к идеино-философской близости.

Выше мы стремились показать, что изображение народной массы, нового человека истории — различное в разных социалистических литературах — несло в себе и сходные черты, обусловленные сходством задач, которые ставили перед собой писатели. В процессе освоения новой действительности на разных этапах проявлялись аналогичные тенденции. Мы говорили о стилевой и жанровой близости, об эволюции форм образного обобщения жизни. Есть основания говорить о сходных художественных структурах, в которых отразилось историческое движение поэтики социалистического реализма.

Д. Д. Благой

У ИСТОКОВ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (1917—1920). К ПРОБЛЕМЕ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

В процессе развития русской литературы XIX в. мы постоянно сталкиваемся с размежеванием ее на два противостоящих друг другу и борющихся между собой лагеря — размежеванием эстетическим, но за которым, как правило, стояло различие и общественно-политических позиций: романтики и «классики», писатели натуральной школы и элигоны романтизма, западники и славянофилы, представители гражданского направления и лагерь чистого искусства, модернисты и реалисты.

Но все это меркнет по сравнению с тем резчайшим разломом литературы, который произошел сразу же после Октябрьского революционного переворота 1917 года.

Одним из ярких эпизодов литературной и вместе с тем общественной борьбы 60-х годов прошлого века был демонстративный уход крупнейших деятелей тогдашней литературы из журнала «Современник», ставшего цитаделью писателей и критиков революционных демократов. Куда более острым и выразительным эпизодом явилась почти сразу же — через месяц с небольшим — после Октября попытка изгнания из литературных рядов одного из старейших тогдашних писателей А. С. Серафимовича. На многолюдном заседании влиятельного литературного объединения дооктябрьских лет «Среда» (в нем принимали участие многие представители до того наиболее общественно «левого», горьковского, направления — писатели-«энаньевцы»), председательствовавший Ю. А. Бунин, брат И. А. Бунина, который тоже был на заседании, предоставил одному из присутствовавших слово для внеочередного заявления: «Среди нас, господа, находится в данное время писатель, которому быть здесь не место. Мы его все знаем, это г. Серафимович. Он принял на себя заведование литературно-художественным отделом в «Московских известиях СР и СД». Тем самым он присоединился к теперешним захватчикам власти, и места ему среди нас не должно быть...» Заявление было поддержано. «Я буду говорить против г. Серафимовича, — сказал Евгений Чириков,

хотя он мой бывший товарищ по работе в «Знании». Я не могу быть с ним вместе... Я не могу подать ему руки...». «Разумеется, — сказал в ответ Серафимович, — если бы даже раздался один протестующий голос, я бы не остался. Но мне важно знать, все ли собрание разделяет высказанное здесь группой»¹. На собрании присутствовало около 60 человек, но последовало общее молчание. Серафимович ушел. Вслед за тем он был изгнан и из «Московского издательства писателей». Демонстративное изгнание Серафимовича явилось наглядным выражением факта значительно более серьезного. Серафимович не оказался вовсе одинок. Безоговорочно на стороне Октября с самого начала был Демьян Бедный, давно вплотную связавший свое литературное дело с политической линией большевиков; была группа молодых рабочих, пролетарских, поэтов, для которых возглавляемая пролетариатом социалистическая революция являлась своим, кровным делом; был незадолго до этого вступивший в литературу Сергей Есенин («В годы революции, — подчеркивал он позднее, за два месяца до смерти, — был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему: с крестьянским уклоном»)². Но так называемая «большая» дооктябрьская литература, как правило, восторженно встретившая февральский, по существу своему буржуазный, политический и революционный переворот, к Октябрьской социалистической революции вся, — за немногими, буквально единичными исключениями, — по началу отнеслась резко отрицательно. Некоторые из этих исключений кажутся, на первый взгляд, крайне неожиданными, и в то же время они весьма характерны.

Почти сейчас же после Октябрьского переворота, примерно неделю спустя, высшим органам новой власти ВЦИКом были приглашены на специальное совещание в Смольном наиболее видные деятели петроградской художественной интеллигенции. Отклинулось всего пять-шесть человек, в том числе только двое писателей. Но один из них был Владимир Маяковский, другой — Александр Блок. Причем не только для Маяковского, но и для Блока приход в самый штаб революции не был чем-то случайным, а, наоборот, явился выражением отчетливо сделанного выбора и твердо принятого решения. «Нужно приветствовать новую власть и войти с нею в контакт»³, — вскоре без всяких обиняков заявил Маяковский. Случай Маяковского особенного удивления не вызывает. «Принимать или не принимать? — писал позднее Маяковский. — Такого вопроса для меня... не было. Моя революция»⁴. Но с неменьшей

¹ «История русской советской литературы», т. I, 1917—1920 гг. М., 1958, стр. 531—532.

² «Советские писатели». Автобиографии в двух томах, т. I. М., 1959, стр. 402.

³ «История русской советской литературы», т. I, стр. 530, 531.

⁴ Владимир М а я к о в с к и й. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. I. М., 1955, стр. 25.

категоричностью определил свою позицию и Блок. В самом начале 1918 г. в ответ на анкету газеты «Петроградское эхо»: «Может ли интеллигенция работать с большевиками?» — Блок, не колеблясь, ответил: «Может и обязана»⁵. На следующий день после выхода этого номера газеты появилась статья Блока «Интеллигенция и революция», заканчивающаяся знаменитым призывом: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». Одновременно создавалась поэма «Двенадцать». С конца 1917 г. в Москве начинает активно работать с большевиками Валерий Брюсов.

Октябрьский переворот и дальнейший ход революционных событий естественно выдвинул на первый план и в жизни, и в сознании людей вопросы политики, классовой борьбы, резко обнажив их от всех и всяческих покровов. Соответственно и то, что разломило в это время литературу («за» или «против» Октября), имело неприкрыто политический характер. Но, как за эстетическими разногласиями и спорами, разделявшими писателей XIX в., таились различия общественно-политического порядка, так и теперь выступившие наружу резкие социально-политические расхождения были, безусловно, связаны с тем, что имеет прямое отношение к теме моего доклада и составляет его основное содержание — с различиями литературно-эстетического плана, включающими и художественную «философию» писателей — их мировоззрение, их творческие принципы, метод и стиль, их литературную позицию. И вот стоит лишь так поставить вопрос, как мы сразу же сталкиваемся с фактом, который выглядит словно бы совершенно парадоксальным.

Среди непринявших Октябрь оказались (если не считать в прозе — Серафимовича, в поэзии — Демьяна Бедного) писатели, принадлежащие к реалистическому направлению, которое не только было на протяжении всего своего существования, начиная от Пушкина и Гоголя, наиболее тесно связано с окружающей действительностью, с жизнью общества, отзывалось на ее коренные вопросы, но и являлось — прямо или косвенно — основным источником освободительных идей и настроений в умах и сердцах читателей, в развитии общественного сознания. Даже «буревестник» революции, непосредственно участвовавший в революционной деятельности большевиков, лично близкий к Ленину, — писатель, бывший не только самым видным и влиятельным представителем предоктябрьского реализма, но и давший в некоторых своих произведениях первые образцы будущего основного метода советской литературы, Максим Горький по началу прогнул, говоря его собственными словами, «спорил и не соглашался с Октябрьской революци-

⁵ Александр Б л о к. Собр. соч. в восьми томах, т. 6. М.—Л., 1960—1963, стр. 8.

ей», ставил себя «круто против»⁶. Гораздо более понятно, что против Октября было и подавляющее большинство писателей русского модернизма конца XIX—начала XX столетия (объединяю этим термином все так называемые «новые течения» от символизма до футуризма включительно), литературного направления, типологически говоря, субъективно романтического, воинствующе индивидуалистического, антиобщественного и уж во всяком случае гораздо более далекого от революционного движения, чем Горький и писатели-«знаньевцы». Тем удивительнее кажется, что в числе совсем немногих, сразу же круто ставших за Октябрь, заложивших первые нерушимые граниты в здание возникающей советской литературы, оказались самые крупные, самые значительные деятели как раз того же русского модернизма.

Парадоксальность неприятия Октября подавляющим большинством писателей, в особенности писателей-реалистов, вызывало естественное недоумение у тех, кто его принял. «Да, господа, пропасть вырыта,— сказал перед уходом с заседания «Среды» Серафимович,— глубокая пропасть между вами и народом — рабочими, крестьянами и солдатами. И писатели, которые так трогательно, так хорошо писали о бедном мужике, оказались по одну сторону этой пропасти, а мужичок — по другую». Серафимович имел здесь в виду наиболее близких ему собратий по перу — писателей-«знаньевцев».

Примерно то же, но уже более обобщенно и в крайне резкой форме отмечает в январе 1918 г. для себя в дневнике Блок: «Происходит совершенно необыкновенная вещь (как всё): «интеллигенты», люди, проповедовавшие революцию, «пророки революции» оказались ее предателями. Трусы, натравливатели, прихлебатели буржуазной сволочи». И несколько раньше: «Медведь на ухо. Музыка где у вас... Если бы это — банкиры, чиновники, буржуа! А ведь это — интеллигенция! Или и духовные ценности — буржуазны? Ваши — да... Как буржуи, дрожите над своим карманом» (VII, 315, 318). В более спокойном тоне, но все с тем же недоуменным вопросом, как могло такое случиться, обращается Блок в статье «Интеллигенция и революция» к наиболее близким ему, возвращенным на почве культуры модернизма кругам интеллигенции: «Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций... ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме,— вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка. Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда,— мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, по-

⁶ «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы». М., 1958, стр. 270, 271.

нимать, что это — о том же, все о том же. Музыка ведь не игрушка, а та *бестия*, которая полагает, что музыка — игрушка, и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!» (VI, 11).

С этими строками знаменательно перекликается почти одновременно написанная и обращенная по тому же адресу стихотворная «инвектива» Валерия Брюсова: «Товарищам-интеллигентам». Еще недавно зачитывались они фантазиями Уэллса и других мастеров «новых сказок» о мрачном будущем человечества, им были «любы трагизм иль гибель», они гадали: «в огне ль, на дыбе ль || Погибнет старая Европа?» И вот подобное свершилось: «Рок принял грэзы, || Вновь показал свою превратность: || Из круга жизни, из мира прозы || Мы вброшены в невероятность! || Нам слышны громы: то — вековые || Устои рушатся в провалы... || То, что мелькало во сне далеком, || Воплощено в дыму и в гуле... || Что ж вы коситесь неверным оком || В лесу испуганной косули?» И, совсем подобно Блоку, поэт заканчивает свою «инвективу» презрительным вопросом: «Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам, || Мечта была мила, как дальность?|| И только в книгах да в лад с поэтом || Любили вы оригинальность?»

Как видим, оба поэта спрашивают, стыдят, призывают, но ответа на вопрос, почему же так происходит, не дают. Как никогда обостренная и жестокая социальная борьба, конечно, вызывала и опасения «за свое добро», но далеко не всегда и, главное, не только в узко личном, корыстно-буржуазном смысле. Блок и сам понимал это, когда в той же своей статье оговаривал: «Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби...» И, действительно, причина происходящего коренилась в чем-то, куда более глубоком, чем только чувство мещанского сохранения своего положения и своего кармана. То, что представляло как парадокс, на самом деле являлось выражением определенных закономерностей как общепротестнического, так и собственно литературного, эстетического порядка. Их-то нам и предстоит попытаться установить.

Невиданная по размаху и силе разрушения, направленного на старый буржуазно-дворянский мир, Октябрьская социалистическая революция поставила с небывалой дотоле остротой вопрос, волновавший в сущности всех больших русских писателей и мыслителей начиная с Радищева, декабристов и Пушкина: не захлестнет ли восставшая против существующего порядка народная (в русских социальных условиях, до предела озлобленная веками барского угнетения крестьянская, мужицкая) «стихия» «разум», смогут ли уцелеть не только господские поместья и сами жизни их хозяев, но и те высшие достижения культуры, то лучшее, что красит и обогащает духовную жизнь русских людей, да и вообще всего человечества, во все сожигающем пламени стихийного восстания народных масс. Возможность этого допускал и Радищев, но он, как позднее Чернышевский, готов был пойти на это, утверждая,

что сбросивший цепи и расправившийся со своими исконными угнетателями народ сумеет выдвинуть свою собственную интеллигенцию, которая сможет создать новую и более человечную культуру: «Скоро бы из среды их исторгнулися великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены». И тут же, как бы предвидя возможное возражение, Радищев прибавляет: «Не мечта сие, но взор проницает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие»⁷. Действительно, направленное в далекое будущее утверждение Радищева приобретало (что, однако, стало ясно тоже лишь в результате конечной победы Октябрьской революции) характер пусты и не слишком конкретного, но в основном замечательного исторического прозрения. Но в конце XVIII в. в стране, незадолго до того эхваченной беспощадным по отношению к правящему классу — носителю тогдашней культуры — и не принесшим никаких ощутимых плодов, столь же беспощадно им раздавленным восстанием Пугачева (хотя Радищев не одобрял характера восстания: «они искали паче веселье мщения нежели пользу сотрясения уз»⁸, — именно оно послужило ему толчком к постановке проблемы), это утверждение выглядело абсолютно нереальной, романтической мечтой.

Потому-то и была сформулирована Пушкиным в «Капитанской дочке», т. е. в прямой связи с тем же пугачевским восстанием и в несомненной внутренней полемике с «искренними», но именно «мечтаниями» Радищева, знаменитая сентенция: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!». Реалистическое конкретно-историческое содержание формула эта не только имела для той эпохи, но сохраняла его и много времени спустя, поскольку по-прежнему одним из важнейших факторов русского общественного развития был антагонизм между правящим классом и обступившим его со всех сторон морем народной — крестьянской — стихии. Поэтому сентенция Пушкина приобрела такую широкую популярность и такочно вошла в общественное сознание. Несомненно, что неизбежно вспоминалась она и теми писателями, которые не принимали Октябрьской революции.

Примечательно, что в кругу мыслей подобного же рода находился и Горький, знаяший лучше многих и многих, что в историю русского общественного развития вступила совсем новая сила, которой не было не только во времена Радищева и Пушкина (даже предвидеть ее они не могли), но и много позднее, до самого конца XIX в., — рабочий класс, пролетариат. И все же Горький считал, что раскованная Октябрьской революцией, но сама лишенная революционного «разума» разбушевавшаяся крестьянская стихия начисто уничтожит культуру, что, вместо делаемого Лениным

⁷ А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1938, стр. 368, 369.

⁸ Там же, стр. 320.

упора на революционный народ, противостоять этому можно только союзом революционной власти с интеллигенцией. И такая опасность действительно существовала. Реальность «угрозы культуры» со стороны «миллионов мужиков с винтовками» полностью сознавал и сам Ленин, еще раньше подчеркивавший, что большевики отлично понимают разницу между революцией и «бунтом бессмысленным и беспощадным», что, хотя «наличность революционных элементов в крестьянстве не подлежит... ни малейшему сомнению», «безумна была бы партия, которая обусловила бы революционность своего движения революционным настроением крестьянства»⁹.

В то же время Ленин был убежден, что не «Учредилка», а только взятие власти большевиками может спасти с крестьянским «анархизмом». «Союз рабочих с интеллигенцией, да? — говорил Горькому Ленин — это не плохо, нет... Разве я спорю против того, что интеллигенция необходима нам. Но вы же видите, как враждебно она настроена, как плохо понимает требования момента. И не видит, что без нас она бессильна, не дойдет к массам. Это — ее вина будет, если мы разобьем слишком много горшков»¹⁰. Но глубоко потрясенный теми стихийно разрушительными формами, в которые отливалась порой ломка старого мира, Горький все же продолжал «сомневаться в том, что пролетариат одержит победу». Он был свидетелем того, как войска уходили с фронта — «это были не кадровые войска, кадровые войска были все перебиты, это были, так называемые, дружины.

Когда они уходили домой, я видел, что они делали. Это была буря, это был циклон — все ломалось, все рвалось, это черт знает что было, и это мне и не только мне, но и многим моим товарищам большевикам внушило сомнение, что эта волна сотрет единственную действительную революционную интеллигенцию, которую представляли из себя большевики, интеллигенцию, создавшую эту партию, которой руководил и которую воспитал Владимир Ильич...». «Владимир Ильич,— продолжает Горький,— писал в одной из статей, что мы, то есть мы — это пролетариат, призваны наследовать то имущество, то духовное имущество и то культурное наследство, которое создано в буржуазном мире... Так вот, когда все это начали ломать, когда все портили вдребезги, естественно было подумать, что мы можем остаться без наследства»¹¹.

Впервые после возвращения Ленина в 1917 г. в Россию Горький посетил его в связи с покушением в августе 1918 г. на его жизнь. Покушение не только глубочайше возмутило Горького, но и заставило пересмотреть свое отношение к Октябрьской революции: «... когда в него выстрелили,— вспоминал он,— и когда это отдалось таким страшным эхом по всей стране, когда вся страна ах-

⁹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 223.

¹⁰ «В. И. Ленин и А. М. Горький», стр. 243.

¹¹ Там же, стр. 270.

нула, когда беспартийные рабочие, не социалисты, а просто беспартийные рабочие — ахнули на этот выстрел, тогда было ясно: да, победили. Большевизм победил. И после этого я, ясное дело, пошел к Владимиру Ильичу и сказал: «Ну, что же, Владимир Ильич, ошибался»¹². Горький, даже когда он «спорил» и «не соглашался» с линией большевиков, ни в какой мере не стал в ряды врагов Советской власти. А вскоре после посещения Ленина он прямо заявил Луначарскому, что террористические акты против вождей Советской республики «побуждают его окончательно вступить на путь тесного с ними сотрудничества»¹³.

Еще в мае-июне 1917 г. в связи с участием Горького в газете «Новая жизнь» один из членов районного Совета депутатов говорил Ленину: «Неужели А. М. Горький совсем отошел от нас?». «Нет,— ответил Ленин,— Горький не может уйти от нас, все это у него временное, чужое, наносное, и он обязательно будет с нами»¹⁴. Так и случилось. Горький повел громадную организационную и культурно-просветительную работу, деятельно помогал росту и сплочению новых молодых писателей, начинавших только входить в литературу, всячески стремился облегчить крайне трудные условия, в которых оказалась в годы интервенции, гражданской войны и военного коммунизма научная и художественная интеллигенция, наладить сближение ее с Советской властью. Но и после этого, вспоминает часто общавшийся с ним в 1920—1921 гг. молодой Федин, «мучительная тревога за судьбу культуры, за будущее нашей страны», связанная с неизбежной, как ему казалось, победой в конечном счете «деревни» над «городом», с приходом к власти «мужика», не переставала владеть им¹⁵. По свидетельству Блока, «излюбленной темой Горького в это время (1919) была «борьба деревни с городом»: «Еще на днях он сказал: «Все равно — придет мужик и всем головы отвинтит» (VII, 350).

Характерно, что за все время до отъезда в 1921 г. по настоянию Ленина лечиться заграницу литературно-художественная деятельность Горького почти приостановилась. Правда, в 1919 г. им были опубликованы замечательные воспоминания о Л. Н. Толстом — один из шедевров русской мемуарной литературы. Но в основу их были положены давние записи 1901—1902 гг. Такой же, по преимуществу мемуарный, характер имеет то немногое, что написано в эту пору Горьким. Исключение составляет только речь, произнесенная им в 1920 г. в связи с 50-летием Ленина, в которой, наряду с указанием «великого значения» Ленина — вождя революции, набросан обаятельный образ Ленина, «реального, земного, простого человека», да тогда же написанная статья о нем. Все же

¹² Там же, стр. 271.

¹³ Там же, стр. 365.

¹⁴ Там же, стр. 364.

¹⁵ Константин Федин. Горький среди нас. М., 1967, стр. 23.

остальное — вне тех событий, которые потрясали в эту пору страну, вне той проблематики, которая так его самого волновала. Как писатель-художник он как бы уходил от всего этого в мир прошлого, в воспоминания о былом, давно пережитом.

Наоборот, в русле самой жгучей современности были в эту пору творения писателей, которые сразу же приняли Октябрь, — Блока, Брюсова, Маяковского, приняли не только делом, но и словом. И они остро ощущали разрушительный размах революции — ее бурю, циклон. Но отношение их к этому было существенно иным.

Валерий Брюсов в ответном выступлении на праздновании в 1923 г. в Академии художественных наук его 50-летия сказал, что из всех прочитанных о нем докладов осталось совершенно неясным, каким образом он, «классик символизма», как называли его докладчики, «сделался затем», как сказал один из них, проф. Сакулин, «бардом революции», и тут же особо отметил слова Сакулина, что, «может быть, это был логический путь». Однако, желая обосновать «логику» своего пути, Брюсов в основном сослался на детские впечатления: все в его семье были шестидесятниками, над столом отца висели портреты Чернышевского и Писарева («Это были первые имена больших людей, которые я научился лепетать, а следующее имя великого человека было имя Дарвина»), первым поэтом, со стихами которого он познакомился, был Некрасов: «Вот что создало мое миросозерцание, мою психологию... сквозь символизм я прошел с тем миросозерцанием, которое залегло в глубь моего существа... Мне казалось, что теперь в последний период моей жизни я вернулся в «дом отчий» — так все это было мне просто и понятно. Никакой метаморфозы я в себе не чувствовал. Я опущаю себя тем, кем я был»¹⁶.

Это самоощущение, с которым, конечно, нельзя не посчитаться, все же явно недостаточно для объяснения логики пути Брюсова к Октябрю. Да и сам он совсем по-иному писал об этом в том же 1923 г. в предисловии к готовившемуся новому изданию своих сочинений: «... великие события 10-х годов, европейская война и Октябрьская революция побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое миросозерцание. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере я вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее»¹⁷.

Не только принятие Октября, но и превращение главы символов в певца социалистической революции, конечно, было «глубочайшим переворотом» — «метаморфозой», недаром столь удивившей современников и вызвавшей различные толкования вплоть до глубоко превратных и несправедливых кривотолков.

¹⁶ «Советские писатели». Автобиографии в двух томах, т. I. М., 1959, стр. 200, 201.

¹⁷ В. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. I. М., 1955, стр. 25.

Но принял Октябрь не только Брюсов-мыслитель, а и Брюсов-поэт, художник. Поэтому, помимо детских впечатлений, помимо громадного влияния «великих событий», в этой «метаморфозе» должны были действовать и причины, связанные с логикой его художественного развития, его предшествовавшего творческого пути. И только вскрыв их, сможем мы понять внутреннюю закономерность его парадоксальной «метаморфозы». Только тогда своего рода превращение Савла в Павла будет выглядеть не чудом, а получит объективно-историческое объяснение.

В этом утверждает нас и то, что «случай» символиста, даже больше того, признанного вождя символизма, Брюсова был не единственным. Революционная «метаморфоза» — превращение певца Прекрасной Дамы в автора «Двенадцати» и «Скифов» — одновременно, даже едва ли не ранее, чем с Брюсовым, и совершенно независимо от него, произошла с Блоком, выросшим на почве того же литературного течения — русского символизма. Нечто подобное, хотя и менее ярко выраженное, имеет место в творчестве третьего писателя, опять-таки принадлежавшего к числу самых значительных представителей символизма, — Андрея Белого. Уже одно это свидетельствует не о случайности, а наоборот, о некоей внутренней закономерности.

Особенно очевидной становится эта закономерность, если сопоставить логику «метаморфозы» Блока и «метаморфозы» Брюсова. При всем глубоко индивидуальном различии личности каждого из них и создавшихся ими художественных миров несомненно обнаруживаются некие свойственные обоим, общие — «родовые» — черты, связанные именно с данным литературным течением как таковым и в них как самых замечательных его представителях проступающие с особой отчетливостью.

Философской и эстетической основой русского символизма является романтическое мироощущение, окрашенное вместе с тем в специфические тона «конца века» (*fin de siècle*) — периода западноевропейского и русского декаданса.

Характерной чертой этого мироощущения — сильной его стороной — было резкое неприятие современной действительности с ее мелкостью, ничтожностью, отсутствием больших людей, высоких героических дел, достойных человека. Особенно ярко выражено это и у Брюсова, и у Блока. Но у каждого общее выражалось по-разному. Брюсов принадлежал к третьему поколению русского купеческого рода пореформенной эпохи, типизированного Горьким в «Деле Артамоновых». Его дед-крестьянин был основателем «дела» — крупной пробочкой торговли. Отец увлекался не только идеями 60-х годов, но и скачками, завел скаковые конюшни и быстро расшатал крепко сколоченное «дело». Стремясь вырваться из окружавшего его тусклого и затхлого «амбарного» мира, внук-поэт, сознательно решавший вступить на путь «декадентского», как он сам его называет, искусства, устремляется

в своих ранних стихах в прянную экзотику, замыкается в скорлупу крайнего индивидуализма.

Блок, выросший в среде профессорской интеллигенции, в атмосфере шахматовского усадебного гнезда — оазиса в пустыне — уже резко, подобно чумным пятнам, к этому времени проступающего дворянского оскудения и ущерба, — уходит в мир мистических предчувствий, предвестий, таинственных «знаков» приближения неких чрезвычайных событий — преображения всего сущего. Характерные настроения людей «конца века» — периода исторического «рубежа», кризисного периода общественного развития — оборачиваются в нем апокалиптическими переживаниями «конца мира» в духе эсхатологических чаяний и пророчеств философии и особенно поэзии Владимира Соловьева. Независимо от Блока страстным «соловьевцем» оказывается и его ровесник, сын профессора математики Б. Н. Бугаева, Андрей Белый и сгруппировавшийся вокруг него кружок московской литературной молодежи.

Брюсов в статье о Блоке, написанной в канун революционного семнадцатого года для «Русской литературы XX века» под редакцией С. А. Венгерова, давая сжатый обзор творческого пути поэта, подчеркивает «ограниченность» «вдохновений», создавших его первую книгу — «Стихи о Прекрасной Даме», в которой «как бы совсем нет ничего реального — все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир». «Для того, чтобы найти новые силы для своей поэзии, — пишет Брюсов, — Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни», что и произошло во второй — «Нечаянная радость» — и последующих книгах его стихов. Само же это обращение Брюсов связывает с тем, что «между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться»¹⁸. Говоря так, Брюсов, несомненно, имел в виду и самого себя. Действительно, в типологическом отношении пути Блока и Брюсова здесь совпадают.

Вступивший в литературу десятилетием ранее Блока, Брюсов раньше стал задыхаться в созданном им узко индивидуалистическом книжном мире первых демонстративно «декадентских» сборников своих стихов, стал порываться из него к реальной жизни, к действительности. И это тоже было связано с историческими событиями конца XIX — начала XX в., периода подготовки революции 1905 года, — бурным развитием русского капитализма, вступившего в свою империалистическую стадию и связанным с этим нарастанием антагонистических социальных противоречий между «городом» и «деревней», между буржуазией и пролетариатом. Все это сразу же наложило на поэзию Брюсова свои следы. Отчужденный от жизни, предельно «одинокий» поэт-мечтатель,

¹⁸ Б. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. II. М., 1965, стр. 285, 286.

«ненавидевший» родину, «презирающий» человечество, становился певцом Города — зримого символа стремительно поднимающейся буржуазно-капиталистической культуры. Вместе с тем почти с первых же шагов отношение его к ней глубоко противоречиво. Поэт захвачен размахом и темпами этого созидания — огромными дворцами из стали и стекла, блеском электрических лун, уличным грохотом и гулом, он объясняется в страстной любви к Городу. Но слагая ему «дифирамбы», Брюсов одновременно воспринимает его как «плен», «как «всемирную тюрьму», в которую заключено человечество, а себя самого, первого в русской литературе поэта-урбаниста,— ощущает «узником в цепях», «рабом каменьев». Именно таков потаенный — символический — план первого, словно бы только гражданского и получившего в связи с этим широкую популярность, его стихотворения «Каменщик». Эти противоречия особенно обострились в результате «уроков» революции 1905 года. Незадолго до этого, в 1903—1904 гг., Брюсов создает — в явной полемике с мистиками-соловьевцами — лирическую поэму «Конь блед» — апофеоз Города, «пьяных городом существ». На одной из улиц, сверкающей молниями вспыхивающих реклам, грохочущей громом автомобилей, затопленной неисчерпаемым людским потоком, внезапно возникает вестник смерти, конца мира, огнеликий апокалиптический всадник. Неожиданное видение приводит в восторг уличную женщину да безумца, бежавшего из дома сумасшедших. Всех же остальных оно повергает в смятение и ужас. Но это длится только мгновение. И женщину, и безумца, и самого всадника с его конем смыли набежавшие из смежных улиц новые людские толпы. И снова, словно бы ничего не произошло, продолжается все та же многошумная буря «яростной» городской жизни. Но сама тема конечной гибели человечества, в свою очередь, начинает волновать Брюсова, только он дает ей уже не мистическое, а реально-историческое истолкование. Одновременно с поэмой «Конь блед» им создается драма «Земля» — своеобразная вариация пессимистических стихотворений Баратынского «Смерть» и «Последняя смерть», созданных поэтом в период разгрома и гибели декабристов (позднее эти же мотивы были развиты Тургеневым в одном из его «Сеналий» — стихотворении в прозе «Разговор»). Основная нота брюсовской драмы — глубочайший пессимизм. Солнце погасло. Вся земля превращается в один гигантский Город, защищенный от мировой пустоты чудом науки и техники — огромным куполом «с искусственным светом, с приготовленным машинами воздухом». Замкнутое в нем, полностью оторванное от природы, от «простора полей», человечество неуклонно вырождается. Единственный выход — «гордая смерть», коллективное самоубийство, чем «сцены будущих времен» и завершаются. Однако революционные события 1905—1906 гг. вносят в эту упадочную концепцию существенные дополнения и изменения.

Отношение Брюсова к революции столь же противоречиво. Еще в 1903 г. в предвидении надвигающейся революционной грозы поэт заявляет в стихотворении «Кинжал» (на мотив и с эпиграфом из одноименного стихотворения Лермонтова), что готов, ибо «песня с бурей — вечно сестры», вырвать из ножен «кинжал поэзии», стать «песенником борьбы». В разгар революции, в августе 1905 г., он с радостью внимает «знакомой песне» Гармодия и Брута, революционному колоколу «с языком из серебра», который «раскачивали» вожди французских якобинцев.

Общественный подъем 1905 года захватил и большинство поэтов-символистов. С революционными стихами выступили Н. Минский, литературный соратник Брюсова Бальмонт и многие другие. Однако сам Брюсов «песенником борьбы» не стал. Представление его о революции тогда было лишено конкретного политического содержания. Он рассматривал ее как некую разрушительную стихию, исполненную тех «дерзости и сил», которых он не находил в современной ему действительности. «Как ненавидел я всей жизни этот строй, // Позорно-мелочный, неправый, некрасивый», — писал он в том же стихотворении «Кинжал». В поисках героического поэта «уходил» мечтой «в века загадочно былые», восторгался «вождем земных царей» — Ассаргадоном («Ассаргадон», 1897), «могился» Александру Македонскому («Александр Великий», 1898), воспевал Тимура, Баязета, Наполеона. Да и в период революции 1905 года онставил знак равенства между «океаном народной страсти, в щепы дробящим утлы́й трон», и тем же «прекрасным» «В моши грозной власти» восточным царем Ассаргадоном. С точки зрения программно-политической, это, конечно, было, говоря словами самого Брюсова, «мглой противоречий», проще — совершенной неграмотностью, зато вполне соответствовало провозглашенным им ранее теоретическим декларациям: «всем богам я посвящаю стих» («Мой дух не изнемог во мгле противоречий», 1899) и уже совсем декадентскому заявлению: «И Господа, и Дьявола // Равно прославляю я». И одновременно это было проникнуто тем сугубо романтическим максимализмом требований и стремлений, который составляет с самого начала характерную черту брюсовского творчества («Разве есть предел мечтателям // Разве цель нам суждена» — «Братьям соблазненным», 1899), с которым он подходит к оценке событий 1905 года. На следующий же день после опубликования царского манифеста 17 октября о даровании конституционных свобод, вызвавшего ликование в широких кругах оппозиционной буржуазной интеллигенции, которые восприняли это как победу революции, Брюсов с гневом и презрением обрушивается на «довольных малым»: «Мне стыдно ваших поздравлений, // Мне страшно ваших гордых слов!». И, возобновляя пушкинский образ (в стихотворении 1823 г. о «сеятеле»; подобный образ был уже и в брюсовском «Кинжале»), сравнивает готовность на «полумеры» с «радостью стада», «нашедшего клочок травы»: «Быть

сытым — больше вам не надо, // Есть жвачка — и блаженны вы» («Довольным»). Правда, как раз в этом стихотворении Брюсов и отождествляет Ассаргадона с «океаном народной страсти». К тому же в первой русской рабочей революции 1905 года «океан» еще не смог в полной мере себя проявить. Вспоминая года два спустя о своих настроениях той поры, в частности, испытывавшихся им в самый драматический момент революционных событий — во время московского декабрьского восстания, Брюсов указывает, что «с самого начала был убежден в безуспешности» его. «Не скажу, — пишет он, — чтобы наша революция не затронула меня. Конечно, затронула. Но я не мог выносить той обязательности восхищаться ею и негодовать на правительство, с какой обращались ко мне мои сотоварищи (кроме очень немногих). Я вообще не выношу предрешенности суждений. И у меня выходили очень серьезные столкновения со многими. В конце концов, я прослыл правым, а у иных и черносотенником»¹⁹. Действительно, среди брюсовских откликов на события пятого года имеются по началу стихотворения, которые можно зачислить в разряд «правых» («Ужель доселе недовольно», при жизни не печатавшееся; «Близким», «Юлий Цезарь»). Но все они по существу направлены в адрес тех, кого вскоре поэт назовет «довольными малым». С другой стороны, Брюсов, как известно, выступил в «Весах» против статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература», отстаивая абсолютную свободу художественного творчества. В связи с этим даже в одном из его стихотворений, словно бы исполненном революционной патетики («Одному из братьев», с характерным подзаголовком: «упрекнувшему меня, что стихи мои лишены общественного значения»), есть явная подмена политической революции революцией «духа» — концепция, которая имела широкое хождение в модернистских литературных и философских кругах. Сказывается в его стихах этой поры и некая поза грустно-гордого поэта-индивидуалиста, дерзко противостоящего общему течению (таким, кстати, запечатлен он на известном портрете, написанном Врубелем). Тем не менее в наиболее сильных из стихов, подсказанных революцией 1905 года, прежде всего в стихотворении «Довольным», по-настоящему, в отличие от риторических деклараций Минского и Бальмонта, слышится то, что лет двенадцать спустя Блок назовет «музыкой революции».

События 1905 года — и с точки зрения темы моего доклада это представляет особенный интерес — резко поставили перед Брюсовым и все ту же радищевско-пушкинскую проблему революции и культуры. Интересно, что еще в 1900 г., в противовес концепции Владимира Соловьева о «планмонголизме» как предвестии приближающегося «конца мира», Брюсов писал: «О, придут... те — более страшные, втоптаные в шахты и втиснутые в фабрики», — и добав-

¹⁹ В. Брюсов. Дневники (1891—1910). М., 1927, стр. 136, 137.

лял: «Я зову их, ибо они неизбежны»²⁰. Те же мотивы настойчиво возникают и в стихах Брюсова 1905 года. Сперва это дается поэтом в несколько отвлеченном плане, в порядке исторической аналогии. Одряхлевший античный мир и его культура погибли под ударами варваров. Та же участь ожидает и современную буржуазно-капиталистическую культуру: некие неведомые гунны (чуткое ухо поэта уже слышит их «чугунный топот») «рухнут» на нее, раскинут шалаши у дворцов, сложат кострами книги... «Бесследно все сгниет, быть может,— заканчивает поэт,— //Что ведомо было одним нам //, Но вас, кто меня уничтожит, // Встречаю приветственным гимном» («Грядущие гунны», 10 августа). Столь же энергичной концовкой-призывом, уже непосредственно связанным с происходящими событиями, замыкается стихотворение «Довольным»: «На этих всех довольных малым// Вы, дети пламенного дня, // Восстаньте вихрем, смертным шквалом, // Крушите жизнь — и с ней меня». Этот парадоксально звучащий повторный призыв к самоуничтожению представляет собой достаточно сложный сплав мыслей и чувств. Здесь и упадочные настроения людей «конца века» — радость гибели, мотив, настойчиво звучащий в творчестве поэтов-символистов, недаром так охотно вспоминающих вырванное из контекста и взятое ими на вооружение четверостишие Пушкина о «неизъяснимых наслаждениях», которые сулит все, что грозит гибелю (четверостишье это, наряду со стихотворением «Не дай мне бог сойти с ума», Брюсов относил к пушкинскому зерну будущего «декадентства»). Связано это и с ощущением себя Брюсовым не только «певцом», но и «плениником», «рабом» Города — бурно развивающейся, но в основах своей уже ущербной и потому упадочной буржуазно-капиталистической культуры. Бремя этой ущербности Брюсов остро чувствовал на себе. Ощущениями глубочайшей усталости от людей, дум, книг, стихов, «жадных» женских тел — всей той жизни, которую он сам себе создал и которую осужден влачить, желанием «утонуть во мраке», перестать быть таким, как он есть («Хотел бы я не быть «Валерий Брюсов»), пронизано все брюсовское стихотворение с характерным заглавием *L'ennui de vivre* (1902). Но сквозь настроения, казалось бы, безысходного пессимизма в творчестве Брюсова, в отличие от ряда других поэтов-декадентов, пробивается порой воля к жизни, к здоровью, звучит иная, жизнеутверждающая нота. Так, в сборнике *Urgi et orgi* сразу же за этим стихотворением он помещает под той же датой: 1902, другое — *Habet illa in alvo* — проникнутый высокой целомудренностью гимн беременной женщине, призванной явить миру «опять воскресший май» — младенца, для которого все начнется с начала, все будет свежо и молодо: «И снова будут чисты розы и первой первая любовь» — образы, кстати, не только противостоящие безмерной усталости и

²⁰ «Литературная энциклопедия», т. I. М., 1929, стб. 602.

«скуче жизни» предыдущего стихотворения, но и оспаривающие пессимистические мотивы того же Тургенева — его «Первой любви», его стихотворения в прозе «Как хороши, как свежи были розы». Даже в проникнутой крайним пессимизмом драме «Земля», наряду с проповедью главными героями всеобщей и всеочищающей смерти, звучат и иные, хотя и робкие голоса, говорящие о возможности «возрождения», о «новой жизни», о «новом человечестве». В момент всеобщей гибели, когда апостол смерти распахивает защищающий человечество купол грандиозного Города, звонкий юношеский голос «в экстазе» продолжает твердить, что «земля жива», что существует «истинное человечество», которому «вверена жизнь земли», что жители Города — лишь «несчастная толпа, заблудившаяся в темных залах, оторванная от ствола ветвь».

Пятый год — мы видели — внес в эти отвлеченные понятия конкретно историческое содержание. Но только что указанные мною жизнеутверждающие мотивы брюсовского творчества бросают свет и на его призывы к уничтожению культуры Города, плотью от плоти, кровью от крови которой сам он является. Он слагает приветственные гимны «гуннам», «детям пламенного дня» (я уже сказал, кто имеется в виду под этими метафорами) не только потому, что приход их неизбежен, но и потому, что их разрушительные действия оживят «дряхлеющее тело» человечества волной молодой, свежей, «пылающей крови». Отсюда брюсовский призыв: «Крушим жизнь — и с ней меня!» — заключает в себе и нечто, перекликающееся — на языке поэзии — со знаменитым восклицанием Радищева, непосредственно предваряющим его «мечтания» о народной революции и судьбах культуры: «О! Если бы рабы, тяжкими узами отягченные, ярся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашей обагрили нивы свои! Что бы тем потеряло государство?» (I, 368). Во избежание недоразумений сразу же подчеркиваю, что, конечно, речь может идти здесь никак не об отождествлении, а лишь о некоей типологической перекличке, но уже одна возможность такой переклички является весьма знаменательной.

Вообще стихотворения Брюсова, написанные до, во время и после революции 1905 года, но так или иначе с ней связанные, являются поэтическим ключом, во многом объясняющим последующую — на новом завитке спирали — «метаморфозу» Брюсова — превращение «классика символизма» в «барда» Октября.

Еще больше, чем Брюсова, революционные события этой поры «затронули» Александра Блока. Произведений, непосредственно относящихся к теме революции, у Блока гораздо меньше, чем у Брюсова, но то, что происходило, глубоко отразилось на всем его внутреннем мире, «затронуло» и резко изменило все его мировощущение, весь его душевный настрой. Как и у Брюсова, у Блока это началось еще до революции. В том же 1903 г., когда Брюсов

написал свой «Кинжал», Блок пишет стихотворение «Фабрика». Городские мотивы порой возникали в стихах Блока и ранее. Но именно это стихотворение (появление его неправильно объяснять только тем, что поэт жил в это время в петербургском фабричном районе), в котором намечен основной социальный конфликт буржуазно-капиталистической современности (хозяева фабрики и те, кого они призывают «согнуть измученные спины» — рабочие; схожий образ в более позднем брюсовском стихотворении «Городу»: «Ты гнешь рабов угрюмых спины»), начинает собой после «Стихов о Прекрасной Даме» принципиально новую страницу блоковской поэзии — вторжение в мир его шахматовских «идеальных» вдохновений грубой и жестокой реальной современности — «страшного мира», все того же «брюсовского» буржуазно-капиталистического Города, соприкосновение с которым наполнило душу поэта отвращением, ужасом, отчаянием. Вывела его из этого состояния революция.

Революционные события по началу пугали Блока, воспринимаясь им в духе, конечно, ему знакомой пушкинской формулы. «Что будет с Россией и со всеми нами?» — пишет он 4 февраля 1905 г. близкому другу, поэту А. В. Гиппиусу; несколько ранее в письме к С. М. Соловьеву ставит вопрос: «Когда всех нас перережут?». В том же письме подчеркивает: «Я политики не понимаю... Осеню был либералом более. Но,— продолжает он (почти в духе ненаписанного еще тогда стихотворения Брюсова «Довольным»),— когда заговорили о «реформах», почувствовал, что деятельного участия в них не приму», — тут же, однако, добавляя: «Впрочем, консерваторов тоже почти не могу переносить». И эта несомненная перекличка не случайна. Однако по мере развертывания революции настроение поэта резко меняется: «Старое рушится», — пишет он 25 июня ближайшему другу Е. П. Иванову и заканчивает: «Какое важное время! Великое время! Радостно». А недели через три после манифеста 17 октября заявляет тому же А. В. Гиппиусу о своих сочувствиях социал-демократам: «Я — социал-демократ» (написано большими буквами; письмо 9 ноября²¹). На следующий день Блок пишет стихотворение «Сытые», уже прямо перекликающееся с брюсовским «Довольным». Свое новое настроение он подкрепляет и делом. Л. Д. Блок, которую тоже захватило воодушевление мужа, «с гордостью» сказала поэту С. М. Городецкому: «Саша нес красное знамя — в одной из первых демонстраций рабочих...». «Прилив сил,— вспоминает Городецкий,— освежающее чувство природы, детски-чистое ощущение цельности мироздания дал Блоку пятый год»²². Тем тяжелее пережил

²¹ Александр Б л о к. Собр. соч. в восьми томах, т. 8, стр. 117, 118, 131, 141.

²² Сергей Г о р д е ц к и й. Воспоминания об Александре Блоке.— «Печать и революция», 1922, кн. I, стр. 78, 79.

Блок поражение революции, отозвавшееся в нем крушением внезапно вспыхнувших совсем новых надежд. «Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни», — писал он позднее. В период между двумя революциями Блок созрел в замечательного мастера-художника, выработавшего, как сказал о нем Брюсов, свою совсем особую, с трудом поддающуюся рационализирующему анализу «магию слова»²³. Вместе с тем данный период был самым тяжелым, мучительным, противоречивым периодом его жизни, «утомившим и истрепавшим душу и тело» (VII, 300). В том же 1905 г. он подчеркнуто заявлял своему другу и единомышленнику «соловьевских» лет — Андрею Белому: «Я не мистик... Для меня и место-то, может быть, совсем не с тобой, Провидцем и знающим пути, а с Горьким... или с «декадентами» (15 октября) (VIII, 138). В самом деле, прикосновение к реальной жизни развеяло хрупкий мир его «идеальных» мечтаний. В 1904 г. вышла в свет первая книга Блока «Стихи о Прекрасной Даме», а в 1906 г. сам же он жестоко посмеялся и над самим собой, как ее автором, и над мистиками-соловьевцами в «Балаганчике».

Птенца, покинувшего свое шахматовское гнездо, захватил и вовлек в свой «водоворот» Город Брюсова. Именно с этим связано вспыхнувшее в эту пору восторженное увлечение Блока брюсовской поэзией. «Брюсова я считал, считаю и буду считать своим ближайшим учителем — после Вл. Соловьева», — писал он 26 августа 1907 г. Г. И. Чулкову (VIII, 204). В то же время образ и тема Города противоречивы у Блока не менее и даже еще острее, чем у Брюсова. Новый период своей жизни и творчества Блок ощущает как «переход» «от тяжелого к легкому, от недозволенного к дозволенному» (VII, 300), жадно отдаваясь всем «бурям» и «бредам», «чарам» и «соблазнам» внешне столь кипучей, полной сил, но внутренне уже дряхлеющей, подгнивающей действительности буржуазно-капиталистического Города. Но в то же время Город предстает обостренно чуткому поэтическому сознанию Блока и в ином — внутреннем — своем облике. Город — «пузатый паук, сосущий окружающую растительность, испускающий гул, чад и зловоние», «пьяный, приплясывающий мертвец», «черный ад», «чарый и страшный», Петербург кабацкий. С этим связан целый комплекс переживаний поэта: демоническая «услада в попирание заветных святынь», «сжигание жизни», «жажды «гибели», упоение «родимым хаосом», «сумраком», «бездной», воедино слитыми «радостью-страданьем»; с другой стороны, мучительное ощущение крайнего одиночества, полной душевной опустошенности и холода («вся современная жизнь людей — холодный ужас» — VIII, 454), отчаянья, злобы, «тупой», иссушающей скуки, даже возникающих мыслей о «коллективном самоубийстве». Здесь Блок действительно «с декадентами». Но, хотя вместо увиденного в момент револю-

²³ Б. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. II, стр. 00.

ционного подъема и закрытого реакцией лица жизни Блоку предстала ее изнанка, пережитое им в 1905 г. бесследно не прошло. «Люди мне отвратительны, вся жизнь — ужасна,— пишет он матери в 1909 г. во время поездки по Германии и Италии,— Европейская жизнь так же мерзка, как и русская, вообще — вся жизнь людей во всем мире есть, по-моему, какая-то чудовищно-грязная лужа... Более, чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение». (Вспомним приведенные мною строки Брюсова: «Как ненавидел я всей этой жизни строй, позорно-мелочной...») «Переделать уже ничего нельзя,— заключает Блок,— не переделает никакая революция» (VIII, 288, 289). Однако, наряду с преследующими поэта ощущениями мрачной безысходности, в нем упорно прорывается воля к душевному здоровью, к незамутненной и не запутанной никакими «декадентскими» софизмами и парадоксами простой и чистой человеческой жизни; пробивается настойчивое стремление выйти из своей «лирической уединенности, исцелиться от отравляющих его «декадентских» ядов. «Безумно люблю жизнь» (VII, 79). «Жить хочется мне, если бы было чем, если бы уметь» (VII, 248). «Ненавижу свое декаденство и бичую его в окружающих...» (VIII, 156). «Драма моего миросозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — лирик» (VIII, 199). И — как результат всего этого,— возникающее в Блоке все более настойчивое «устремление» «из болота — в жизнь, из лирики — к трагедии» (VIII, 213). Литературно это проявляется в потребности овладеть новыми художественными формами: драматургией (ряд написанных пьес), эпосом (поэмы, даже замысел романа), художественной публицистикой. Но, что бы и как бы Блок ни писал, он всегда оставался лириком. Однако и лирические его создания исполнены такой душевной энергии, искренности, силы страдания и силы страсти, что в большинстве своем — это и делает Блока великим поэтом — они, безусловно, *дорастают* до подлинной трагедийности.

В поисках выхода из трагического тупика — одиночества, отчаяния, тоски, безнадежности — Блок то призывает «занять огня» у Бакунина (его первая публицистическая статья «Михаил Александрович Бакунин», 1906), то увлекается на короткое время сугубо декадентской теорией «мистического анархизма», то живо заинтересовывается «грозным и огромным явлением» русского сектантства (статья «Литературные итоги 1907 года» с саркастическими выпадами против модных в те годы «религиозно-философских собраний» и «аристократических интеллигентов», «богатых подписчиков» роскошных декадентских журналов). Наконец, Блок решительно вступает на путь, который был начат в русской литературе Радищевым, на который раньше или позже выходили все крупнейшие русские писатели XIX в.— Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Герцен, Достоевский, Лев Толстой,— путь обращения

к народу. Сам же поэт объясняет и причину этого: «Если интеллигентия все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни». Понятно в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил...» (V, 327). В одном из писем Блока 1908 г. к Е. П. Иванову есть знаменательное признание: «... растет передо мною понятие «гражданина», и я начинаю понимать, как освободительно и целебно это понятие, когда начинаешь открывать его в собственной душе» (VIII, 252). И вот в том же году создается один из шедевров блоковской лирики — в существе своем глубоко гражданский цикл стихов о родине, о ее суровых и грозных судьбах («На поле Куликовом»), и тогда же поэт выступает на одном из собраний религиозно-философского общества с докладом «Народ и интеллигентия» (из него и взята только что приведенная цитата), в которой снова остро подымет «насущнейший из вопросов», в свое время поставленный еще Герценом,— о составляющем «трагедию России» «страшном разделении» между интеллигентией и народом, подчеркивая, что «вопрос о сближении не есть вопрос отвлеченный, но практический, что разрешать его надо каким-то особым, нам еще не известным путем». Здесь Блок уже не с декадентами, а с Горьким, апологии которого как замечательного писателя-художника, «вышедшего из народа», носителя «здоровой крови», питающего «горячую любовь к России в целом», доклад в значительной части и посвящен. В то же время весь он, как и непосредственно примыкающая к нему статья «Стихия и культура», насыщен «неотступным чувством» надвигающейся социальной катастрофы, которая как раз из-за «недоступной черты» (переосмысленные слова Пушкина), разделяющей народ и интеллигентию, угрожает гибелью и ей и всей культуре. Вспоминая в концовке своего доклада о знаменитом гоголевском образе Руси — летящей тройки, поэт пишет: «Что, если тройка, вокруг которой «гримит и становится ветром разорванный воздух», — летит прямо на нас?.. что над ними повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта».

Полна «революционных предчувствий» и поэма «Возмездие», над которой поэт напряженно работает в течение почти двенадцати лет (дольше, чем Пушкин над «Онегиным»), начиная с 1910 г. В первой главе ее (правда, она написана позже других, в 1916 г.) поэт предрекает и грандиозный масштаб надвигающихся событий — «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Романтический максимализм был свойствен Блоку еще в большей степени, чем Брюсову. «Требую от жизни или безмерного, чего она не дает, или уже ничего не требую», — пишет он в том же 1916 г. в одном из писем (VIII, 454). Еще раньше в стихотворении «Поэты» (1908) он, прямо повторяя мотивы брюсовского «Довольным», иронически обращаясь к «милым читателям» — обитателям «обывательской лужи», демонстративно восклицает: «Ты будешь дово-

лен собой и женой (кстати, реминисценция из «Онегина». — Д. Б.), || Своей конституцией куцой, || А вот у поэта — всемирный запой, || И мало ему конституций». Только коренные — «неслыханные» — перемены, небывалые — «невиданные» — мятежи способны изменить ненавистный поэту строй всей современной мировой жизни (вспомним его заграничное письмо 1909 г.). В то же время романтический максимализм этих строк, как вскоре все могли убедиться, оказался глубоко историчным, явился подлинным поэтическим прозрением.

Именно поэтому, обрадовавшись по началу февральской революции 1917 года, Блок довольно скоро, в отличие от подавляющего большинства писателей, начал в ней явно разочаровываться. «Революция предполагает волю, — записывает он 25 мая в дневнике; — было ли действие воли? Было со стороны небольшой кучки лиц. Не знаю, была ли революция? Все это — в миноре» (VII, 255). 14 июля, вскоре после разгрома выступления большевиков: «Я никогда не возьму в руки власть, я никогда не пойду в партию, никогда не сделаю выбора, мне нечем гордиться, я ничего не понимаю» (VII, 281). Ни в какую партию Блок, действительно, никогда не вступал, но выбор его по существу был уже сделан. На него производит очень тяжелое впечатление то, что караульные солдаты противятся выдаче еды заключенным в Петровпавловскую крепость царским министрам: «не большевизм, а темнота» (VII, 256). Он очень встревожен тем, что «и ум, нравственность, а особенно уж искусством становятся «предметом ненависти» («Это — один из самых страшных языков революционного пламени»), отмечая, что «такова психология» «всех... бессмысленных» возмущений» (кавычки в слове «бессмысленных» прямо свидетельствуют: перед нами — цитата из знаменитой пушкинской формулы) (VII, 279). Но, как совершенно очевидно из записей того же дневника, симпатии поэта явно на стороне не «буржуа с эстетическимрылом», возмущенно именующих рабочих «хулиганами», а как раз на стороне рабочих (VII, 215). Признаки снова начинаящейся реакции, которые бросаются Блоку в глаза еще до июльских событий, глубоко его волнуют: «... в городе откровенно поднимают голову юнкера-ударники, империалисты, буржуа, бирже-вики», «Вечернее время. Неужели? Опять — в ночь, в ужас, в отчаянье?» (запись 23 июня; VII, 268), т. е. опять в то состояние «болезни», отравленности декадентскими «ядами», в котором он пребывал в межреволюционные годы. «Что же? В России все опять черно и будет чернее прежнего» (запись 24 июля; VII, 287). Наступление реакции поэт переживает как свою личную драму: «Черно, будущего не видно, как в России» (запись 27 июля; VII, 290).

Наоборот, Блок горячо отзыается на «новый», как ему почувствовалось, «взмах крыльев революции» (28 августа; VII, 306). Но особенно значительна запись в дневнике за неделю до Октябрь-

ского переворота: «Вчера в Совете рабочих и солдатских депутатов произошел крупный раскол среди большевиков. Зиновьев, Троцкий и пр. считали, что выступление 20-го нужно, каковы бы ни были его результаты, и смотрели на эти результаты пессимистически. *Один только Ленин* верит, что захват власти демократией действительно ликвидирует войну и наладит все в стране. Таким образом те и другие — сторонники выступления, но одни — с отчаяния, а Ленин — с предвидением доброго» (VII, 311—312). *«Один только Ленин»* — в этих подчеркнутых Блоком словах он знаменательно сходится с предвидением Брюсовым также еще до Октября ведущей роли Ленина и буквально совпадает с тем, как говорил Федину о Ленине в 1920 г. признавший свою «ошибку» Горький (*«Есть один человек, который все превосходно понимает и отлично видит. Отлично»* — *«Горький среди нас»*, 24).

Так и случилось. На следующий же день после переворота начались действительно «неслыханные перемены»: наряду с декретом об образовании Советского правительства во главе с Лениным были приняты знаменитые декреты о мире и земле. 7 августа 1917 г. Блок записал в дневнике: «... задача русской культуры — направить... огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевую музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю» (VII, 297). Не ослабляя напора огня, просветить «темноту» и тем самым стереть «недоступную черту» между культурой и народом — на это были направлены первые же решения и обращения утвержденного на второй день после переворота комиссариата народного просвещения во главе с Луначарским. В конце декабря был принят декрет об организации Государственного издательства, первоочередной задачей которого было поставлено дешевое издание русских классиков. Все это объясняет категоричность уже известного нам заявления Блока об обязанности интеллигенции работать с большевиками.

Тем не менее вопрос о дальнейшей судьбе интеллигенции, судьбе культуры не переставал глубоко волновать Блока. 30 декабря он начал писать статью *«Интеллигенция и революция»*. 3 января к нему пришел Сергей Есенин, пробывший «весь вечер». Между поэтами возник долгий разговор, одной из тем которого, судя по записи Блока в дневнике, и была столь тревожившая его проблема. Очевидно, Блок с беспокойством говорил об отношении народа к интеллигенции, возможно, даже вспомнив при этом грозный образ тройки из своей статьи *«Народ и интеллигенция»*, кстати, вскоре снова им перепечатанной в газете левых эсеров *«Знамя труда»*. Во всяком случае прямо как бы ответом на эту тревогу и беспокойство являются записанные Блоком слова Есенина: *«(Ингеллигент) — как птица в клетке; к нему протягивается рука здоровая, жилистая (народ); он бьется, кричит от страха. А его возьмут... и выпустят (жест наверх...)»* (VII, 313). Можно не

сомневаться, что слова Есенина, писателя, подобно Горькому, вышедшего из народных масс, прозвучали для Блока как своего рода голос народа и должны были произвести на него очень сильное впечатление. Это несомненно сказалось в статье «Интеллигенция и революция», над которой он продолжал напряженно работать (окончена 9 января, опубликована в «Знамени труда» 19 января), и на начатой им 8 января поэме «Двенадцать».

Статья Блока наглядно свидетельствует, в какой необыкновенной приподнятости — «мажоре» — ощущал себя в эти дни услышавший музыку революции поэт. Статья написана в едином эмоциональном порыве и вместе с тем поражает, как бы непосредственно предваряя в этом отношении «Двенадцать», единственным в своем роде богатством интонаций. Блок начинает ее с исторического огляда минувшего десятилетия, который делается не просто очевидцем, а человеком, мучительно пережившим «годы 1909—1916» («немногие годы, которые легли на плечи, как долгая, бесконная, наполненная призраками ночь») в качестве и своей личной, и одновременно общественной драмы («думаю не я один испытывал чувство болезни и тоски») и воспринявшим под дыханием грозы Октября. Улучшающая атмосфера реакции — столыпинщина, азефовщина, распутинщина, первая мировая война, которая по началу казалось ««нам, людям чрезвычайно впечатлительным», «очистит воздух», на самом деле оказалась «достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина», и, наконец, «поток» революции, «начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно», изменившей «весь европейский воздух». И здесь голос Блока приобретает особую торжественность и убеждающую силу: «Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много себе равных по величию». Он вспоминает знаменитое тютчевское: «Блажен, кто посетил сей мир...», перед ним снова возникает не менее знаменитый образ гоголевской Руси-тройки (как запевка он прозвучал и в самом начале статьи). И дальше следует одна из самых жарких, вдохновенных страниц из всего, что писалось русскими писателями о революции, страница, бросающая ярчайший свет на то, как Блок осмыслияет происходящее, в чем заключен для него грандиозный пафос, «величие» Октября: «Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполнится оно или нет... дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой «громит разорванный ветром воздух». И поэт снова повторяет в статье то, о чем писал «накануне» революции — в 1916 г.: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего». Именно такой романтический максимализм и находит полное удовлетворение в «мировом размахе» «задуманного» Октябрем. «Что же задумано? Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная жизнь стала справедливой,

чистой, веселой и прекрасной жизнью. Когда такие замыслы, исконы таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывающие их путь и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов,— это называется революцией. Меньшее, более умеренное — называется мятеожом, бунтом, переворотом. Но это называется *революцией*. В своей разрушительной силе «она сродни» самым грозным явлениям природы: «Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда *о великом*. «Мир и братство народов», — продолжает поэт — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать».

Как видим, все это вносит существенную поправку в пушкинскую формулу о «бунте бессмысленном и беспощадном», которой в какой-то мере был окрашен и образ гоголевской тройки в концовке статьи «Народ и интеллигенция». Да, в разбушевавшейся революционной стихии имеются моменты и «бессмысленного», и «беспощадного». Возможно, что в налетевшем «вихре» (Блок вспоминает здесь, характерно переосмыслия их, образы пушкинского «Ариона») не «уцелеет» и он сам. Но все это — «частности». Главное же (это как раз отличает происходящую на глазах поэта русскую социалистическую революцию от «бунта», это и составляет сущность ее), что она осмысlena великим замыслом, лежащим в ее основе и отвечающим вековым чаяниям человечества. И блоковская поправка — это не просто умозрительный, логический ход, она подсказана поэту *ревом потока* — ходом развертывающихся грандиозных исторических событий. Невольно приходит на память «метаморфоза», которая произошла с пушкинским пророком, томимым духовной жаждой и повстречавшим в мрачной пустыне пещикрылого серафима: «Моих ушей коснулся он, // И их наполнил шум и звон:// И внял я неба содроганье, // И горний ангелов полет, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье». Аналогичная «метаморфоза» постигла и Блока, ушей которого коснулась музыка революции. И тон статьи резко меняется. Слова автора становятся глаголами, жгущими сердца. Блок не только убеждает, не только доказывает историческую закономерность и вместе с тем справедливость революции, не только славит величие Октября, он негодует, грозит, стыдит, обличает его противников, бичует их то жгучей иронией, то беспощадным сарказмом. Статья превращается в страстную призывную проповедь, непосредственно обращаемую к «главным интеллигентам», к «луч-

шим» из тех, кто, имея уши, не слышит и только твердит: «Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России»: «Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушающий — не дворец. Кремль, стираемый с лица земли,— не Кремль. Царь, сам свалившийся с престола,— не царь. Кремли у нас в сердце, цари — в голове». И несколько далее: «Если считаете всех жуликами, то одни жулики к вам и придут. На глазах сотни жуликов, а за глазами — миллионы людей, пока «непросвещенных», пока «темных»... Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы — глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, не свежая и книжная литература».

Когда читаешь это, естественно напрашивается сопоставление с приведенными мною в начале статьи «мечтаниями» Радищева. А если вспомнить, что даже такой человек, как Луначарский, один из ближайших сподвижников Ленина, узнав об обстреле из орудий московского Кремля, в котором засело «юнкерье», подал было заявление о своей отставке, становится особенно наглядной и вся глубина веры Блока в Россию, в «творческие силы» народа, в «неисчислимые духовные богатства», потенциально в нем заключенные, и та смелость, с которой написана его статья. Недаром даже Андрей Белый, который незадолго до Октября, в августе 1917 г., сам экстатически восклицал: «И ты, огневая стихия, // Безумствуй, сжигая меня, // Россия, Россия, Россия, // Мессия грядущего дня!» (позднее Блок сочувственно вписал эти строки в свой дневник), прочитав статью и удивляясь «отваге и мужеству» автора, рекомендовал ему быть более «осторожным», предупреждая, что те, против кого он выступил, ему «не простят никогда»²⁴. Действительно, почти всеобщая «травля» Блока после опубликования его статьи и, в особенности, последующих за нею «Двенадцати» со стороны тогдашних литераторов, «бойкот» со стороны многих ранее очень близких ему лиц далеко превзошли по своим размерам и степени озлобленности «изгнание» из «Среды» Серафимовича. Но, как вскоре (в мае 1918 г.) Блок заявил в ответе на организованную Ф. Сологубом анкету «Что сейчас делать?..», никакой бойкот, никакая «травля», как «бы далеко не простидалась» она «на его душу», не заставят его изменить свою позицию — стать «либералом» (VI, 58), т. е. перейти в стан тех, кого Брюсов в пятом году презрительно назвал «довольными малым» и кто теперь злобно испугался подлинно великого.

²⁴ «Летописи Литературного музея», кн. 7. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 335.

Позиция, безоговорочно заявленная Блоком в его статье, была с еще большей резкостью и исключительной эстетической впечатляемостью утверждена им в «Двенадцати». Поэма эта настолько тесно связана со статьей, что последнюю и в самом деле можно рассматривать как своего рода «автокомментарий» к ней. Однако этот «автокомментарий», как видим, предшествовал комментируемому произведению. И это само по себе парадоксальное явление имеет в данном случае особенно существенное значение. Луначарский однажды, выражая довольно широко распространенное мнение о Блоке, заметил, что поэт ошибался, считая, будто «к революции можно подходить как-то без головы, а только сердцем; еще более ошибался полагая, что голова тут помехой»²⁵. Однако приведенный факт наглядно свидетельствует: Блок этого вовсе не полагал. Первым ответом его как писателя на Октябрьскую революцию была публицистическая статья, о которой при всей ее эмоциональности и лирической окрашенности, т. е. при наличии в ней «сердца», никак не скажешь, что она «без головы». Наоборот, пожалуй, ни одна из его многочисленных статей не отличается такой логической стройностью и последовательностью, таким стремлением исторически осмысливать громадные исторические события, которые только что свершились и продолжают свершаться, как именно этот первый отклик. И лишь осмыслив для себя, «поняв» Октябрь и его значение, поэт погружается в свою природную сферу, полностью переходит в мир художественных образов — создает поэму, которая несет в себе огромный эмоциональный заряд — «сердце», но вместе с тем теснейше связана с ведущими положениями статьи — с «головой».

О «Двенадцати» уже существует большая критическая и исследовательская литература. И тем не менее еще многое в понимании и оценке ее вызывает споры и разногласия. Особенно часто дебатируются вопросы о том, кого же имел в виду Блок, рисуя своих двенадцать красногвардейцев, и что значит заключающий поэму образ Христа. Уже вскоре после появления ее в печати, Луначарский обратился к Блоку со стихами, в которых, сочувственно отмечая «чуткость» поэта, подчеркивал, что ему «чужд социализм», что он — «поодаль» от революции, «сзади» ее, не верит в ее победу. Тут же давался дружеский совет, «не теряя ни минутки», поспешать вперед, чтобы догнать авангард боевых колонн Красной гвардии²⁶. Но и теперь, когда поэма стала предметом серьезного историко-литературного исследования, почти неизменно указывается, что автор ее многое недопонял в революции, не показал политически правильной расстановки сил и т. п. Все это несомненно так и есть. Миросозерцание автора «Двенадцати» носило

²⁵ А. Луначарский. Вопросы социологии музыки. М., 1927, стр. 12.

²⁶ «Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 202—204.

идеалистический характер, не был он ни социалистом, ни политиком. И если бы ему пришлось сдавать экзамен по политграмоте, он, вероятно, провалился бы. И в то же время для всякого объективного историка литературы сейчас не может не быть очевидным, что ни один писатель, ни в одном из произведений, созданных в эти самые начальные годы новой, советской, литературы, не подошел так близко к революции, не сложил ей такую хвалу, как Блок в своих «Двенадцати». Важно лишь понять, как это могло произойти.

К настоящему времени исследователями отмечено наличие в поэме большого количества реалий, почерпнутых автором непосредственно из действительности тех лет и очень точно ей соответствующих. И все же, если подходить к ней с критериями классического реализма XIX в., мы не выберемся из брюсовской «мглы противоречий». Надо прямо сказать, что с начала до конца построения на резких контрастах, смело сочетающая «низкое» и «высокое», натуралистические эпизоды и героическую патетику, неожиданно и парадоксально увенчанная образом-символом Христа, ведущего за собой с красным флагом в руке красногвардейцев, собирающихся «шальнуть пулей» «в святую Русь», поэма — плод романтического мировосприятия автора, воплощение им революции средствами и приемами романтического искусства слова. Однако сказать так еще недостаточно. В статье «Интеллигенция и революция» Блок замечал, что есть два вида романтических чаяний, романтической веры и мечты. Первый он определяет цитатой из стихов Зинаиды Гиппиус, дающей формулу «декадентского» романтизма, от «ядов» которого он так страстно хотел исцелиться: верить в «то, чего нет на свете». Этому он противопоставлял другой вид романтической веры и мечты: «верить в то, что должно быть на свете». Пусть сейчас этого нет и долго не будет, — добавляет он, — но жизнь *отдаст* нам это, ибо она — *прекрасна*. Романтизмом именно этого второго вида и проникнуты, дышат блоковские «Двенадцать».

Автор новейшей монументальной монографии о творческом пути Блока, в которой отведено много места содержательному и всестороннему анализу «Двенадцати», справедливо замечает, что Блок предстает в них как «восторженный певец стихии»²⁷. Действительно, если в статье поэт говорит о реве потока, музыке революции, в поэме, во всех элементах, ее складывающихся (в пейзаже, в образах персонажей, в их репликах, в фабульном действии, в высшей степени своеобразном, пестром, динамически подвижном, то и дело ломающемся стихе, сочетающем канонические размеры с ритмами народных песен, частушек, революционных маршей, в стиле, языке) и слитых воедино в полный диссонансов, зво-

²⁷ Борис Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., 1965, стр. 539.

нов, неожиданных переходов «оркестр» Октября, он дает читателям непосредственно слышать ее. В то же время Блок, который издавна выступал против теории искусства для искусства (выступит он против нее и в последней своей статье «Без божества, без вдохновенья», написанной месяца за три до смерти), уже в 1908 г., в противовес происходившим тогда спорам в лагере символистов о том, что важнее для современного искусства — форма («как?») или содержание («что?»), ставит в упор «третий вопрос» — «зачем?» — вопрос о цели и назначении искусства, о связи его с жизнью, о роли его для человечества и в связи со всем этим о высокой ответственности писателя — его «долге», не без саркастического вызова добавляя, что над этим «особенно русским вопросом» «культурный художник может посмеяться» (статья «Три вопроса», V, 239). И как ни был захвачен Блок в первые месяцы Октябрьской революции ее стихийной мощью, как жадно ни внимал реву потока, это не было (как бывало с ним порой в «декадентские» «моменты» его творческого пути) упоением наслаждениями, грозящими гибелью, стихийностью ради стихийности, а было связано, как мы видели из его публицистического пролога к «Двенадцати» — его статьи, с вопросами «что?» (о чем ревет поток) и в особенности «зачем?» — во имя чего он бушует? Ответы на эти вопросы, тут же сформулированные Блоком, дал Октябрь, как он же вложил существенно новое содержание в самое понимание поэтом революции как стихии. В приведенной мною дневниковой августовской записи о «русском большевизме» еще говорилось, как о «буйстве Стеньки и Емельки», и перед носителями культуры — интеллигенцией — ставилась задача «организовать» эту «буиную волю», направить «огонь» в нужную сторону (как видим здесь по существу то же, чего хотел Горький — союза интеллигенции с революцией). Но опыт Октября показал, что интеллигенция в подавляющем большинстве своем стала на противореволюционные, антисоветские позиции, а начали превращать «буйство» «в волевую музыкальную волну» те, кто, являясь носителями высокого замысла — того, «что задумано», возглавили революцию, — большевистское руководство, Ленин. В революции давали себя знать и вспышки «буйства», но в отношении того «великого», что она собой несла, это были лишь «частности», как Блок сказал в статье, «гримасы», как он скажет через несколько месяцев после написания «Двенадцати» в письме к одной из наиболее яростных хулительниц З. Н. Гиппиус («Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было очень мало — могло быть во много раз больше» — VII, 336). Те, кто не приняли Октября, видели в нем только «гримасы». Те немногие из дореволюционных писателей, которые приняли его, славили только его величие. Мужественно пойти по пути наибольшего сопротивления и вместе с тем наиболее соответствующему реальной действительности — показать слитыми в некое исторически обусловленное единство и то,

и другое удалось только одному Блоку. Причем поэт попал еще дальше. В своей поэме он не только никак не скрывал и ничем не прикрашивал «октябрьские гримасы», а наоборот, показал их, даже гущая «черные» краски (романтический контраст «черного» и «белого»: «черный вечер», «черное небо» и «белый снег», «белый венчик из роз» — проходит через всю поэму с самого ее начала до самого конца), крупным планом: поставил в центр, сделал основным фабульным ее содержанием «буйную волю» тех, кому «на спину б надо бубновый туз», кто разбивает винные погребы, «грабит» буржуев, вершит самосуды. И вместе с тем, несмотря на эти «гримасы», поэма овеяна дыханием «октябрьского величия» — высокого замысла, превращающего «буйство» в «музыку», «бунт бесмысленный и беспощадный» в величайшую из революций. В самой фабуле ее, действительно, нет (и это находится в полном соответствии с творческим замыслом поэта) «авангарда» Октября, но в ней присутствует дух его. Ведь это «октябрьский» замысел — «переделать все», сделать все новым и прекрасным — звучит, пусть в переводе на язык буйной вольницы («мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем» и т. п.), в призывных лозунгах двенадцати красногвардейцев, выдвигаемых ими впередежку с их репликами о любовных похождениях отшедшего от товарищей, ставшего «буржуем» солдата Ваньки и прельщенной им — его «керенками» — Катьки. Снятие «октябрьских гримас» «октябрьским величием» — в этом *сюжет* поэмы, пафос ее. Вместе с тем в ее *фабуле* показан и самый процесс этого снятия — превращения «буйства» «Стеньки и Емельки» в революционную «музыкальную волну», на гребне которой «черная злоба» делается злобой «святой». В статье Блок писал, что в числе «миллионов», поднятых Октябрем на штурм и разрушение «старого мира», есть и «такие, которые сходят с ума от самосудов», «не могут выдержать крови, которую пролили в темноте своей» (кстати, в самом мелодическом строе этой фразы отчетливо проступают интонации Достоевского), «которые бьют себя кулаками по несчастной голове...» К «таким» и принадлежит Петька. Несомненно это он вздыхает: «Эх, эх, без креста». Загубив «сгоряча» Катьку, он впадает почти в полную пропастацию — выворачивает «душу наизнанку»: «Ишь, стервец, завел шарманку, // Что ты, Петька, баба что ль?...», — укоряют его остальные одиннадцать. Здесь приходит на память обращение к Стеньке Рязину его товарищей в известном стихотворении, ставшем популярнейшей народной песней: «Нас на бабу променял. Ночь лишь с бабой провожжался. Сам на утро бабой стал». Но при сходстве не только слов (оно могло бы носить случайный характер), но и всей ситуации (предпочтение личного общему делу, «бабы» — товарищам) соответствующий этому эпизод поэмы существенно отличается от песни. Там в ответ на упреки товарищей следует акт «буиной воли» — Стенька кидает в Волгу свою персидскую княжну. Здесь терзания совести Петьки после его буйной расправы

с Катькой на какой-то момент утихают от напоминания ему товарищами о времени, в которое они живут и в котором действуют: «Не такое нынче время, // Чтобы нянчиться с тобой! // Потяжеле будет бремя // Нам, товарищ дорогой!». «И Петруха замедляет // Торопливые шаги... Он голову вскидывает. // Он опять повеселел». Однако поначалу это проявляется в переходе от одолевшего его было «горя горького» к разбойным — Стенькиным — порывам, к потребности залить это горе буйным разгулом, грабежами, «выпить» буржуйскую кровушку «за зазнобушку, чернобровушку». Причем тут же вспоминаются и слова молитвы «Упокой, господи душу рабы твоей...». Но ничто не помогает: «Скучно!». Исцеляют Петью от личного, от нахлынувшей на него «скуки скучной, смертной» новые напоминания товарищей об общем — революционной цели (раздуть мировой пожар), долгे революционной бдительности («Шаг держи революционный! // Близок враг неугомонный!»), слова большевистской революционной песни: «Вперед, вперед, вперед, рабочий народ!». И Петя окончательно оправляется, начинает идти вместе со своими товарищами, в ногу с ними, в одном державном ритме: «Все двенадцать... Вдаль идут державным шагом». И в самом конце поэмы снова, как рефрен: «Так идут державным шагом...» И именно тут-то внезапно и возникает видение Христа.

В упомянутой мною книге Бориса Соловьева наиболее полно раскрывается литературная почва этого блоковского образа, широкое бытование его не только в дооктябрьской, в особенности модернистской, литературе, но и в поэзии первых пооктябрьских лет; многократное — подчас в очень противоречивой трактовке — появление его в стихах самого Блока. К этим литературным параллелям и аналогиям, думается, следует прибавить еще одну. Парадоксальная концовка поэмы — красногвардейцы палят по Христу, как по врагу, а на самом деле он ими предводительствует, — вызывает в памяти столь же парадоксальную концовку «Легенды о великом инквизиторе» Достоевского: Христос целует инквизитора, приказавшего заключить его под стражу. При выяснении генезиса образа Христа в поэме Блока необходимо учесть и выдвинутую еще Герценом в первый романтический период его творчества историческую аналогию: сопоставление революционеров, выступающих против изжившей себя новой европейской цивилизации с христианами, учение которых разрушило изжившую себя цивилизацию античного мира. Напоминание об этой герценовской аналогии Блок незадолго до «Двенадцати» получил из несколько неожиданного источника — показания бывшего директора департамента полиции Белецкого, весьма начитанного, как отметил поэт, в истории революций. В этом показании, которое Блок записал, как работник Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства по делам бывших царских министров и других высших должностных лиц, Белецкий назвал большеви-

ков «первыми христианами» (VII, 280—281). Как видим, образ Христа поэмы был достаточно традиционным (Блок и сам говорил, что хотел бы видеть во главе красногвардейцев «Другого», но все же видел именно его). Однако в поэме этому образу придана совершенно своеобразная функция. Поэт не только полемически по отношению к тем, кто считал Октябрьскую революцию безбожным, антихристианским делом, «освящает», «благословляет» ее этим символическим образом. Емкий образ-символ Христа и двенадцати его апостолов, по существу взорвавших изнутри могущественный древний Рим, утверждает поэта в его революционно-романтической «вере» в победу того, что «задумано» Октябрем, что «должно быть на свете» и потому раньше или позже, но непременно осуществится. А именно эта «вера» и дала возможность автору «Двенадцати» увидеть за «октябрьскими гримасами» «октябрьское величие», она и сообщила финалу поэмы, в существе своем глубоко трагической, оптимистический, жизнеутверждающий тон.

Целесообразно сопоставить образ Христа блоковской поэмы с подобным же образом в уже упоминавшейся мною поэме Андрея Белого «Христос воскресе», как и «Двенадцать», опубликованной в газете «Знамя труда». Противники Октября склонны были и Белого, как Блока, обвинять в «измене» и «чуть ли, как вспоминал он позднее, не в принадлежности к коммунистической партии», не отдавая себе отчета, «что представитель духовного сознания и антропософ не может так просто присоединиться к политическим лозунгам». Здесь, как и во всей этой заметке Белого, ощущимы прямые и притом полемические намеки на Блока. Действительно, «революционность» поэмы носила весьма внешний и очень условный характер. «Подчеркиваю,— писал Белый,— мотивы индивидуальной мистерии преобладают в этой поэме над мотивами политическими»²⁸. В самом деле, поэма написана в духе того романтизма, который Блок определил, как веру «в то, чего нет на свете». Тем ощущимее на этом фоне подчеркнуто политическое, революционно-романтическое звучание Христа «Двенадцати».

Наибольшей силы революционно-романтический пафос пооктябрьской поэзии Блока достигает в начатом сразу же по окончании черновой редакции поэмы и написанном в два последующих дня стихотворении «Скифы». Если в статье «Интеллигенция и революция» Блок страстно заслушивался музыкой Октября, если в «Двенадцати» он дал ее услышать другим, здесь поэт, обращаясь уже не к русской интеллигенции, а ко всей враждебной новой Советской России буржуазной Европе, сам полностью сливаются с этой музыкой. «В последний раз» призывают европейский «старый мир» под угрозой неминуемой гибели веками накопленной культуры от новых варваров — «свирапого гунна», приди от «ужасов войны» «на светлый пир труда и мира», «варварская лира» поэта

²⁸ Андрей Б е л ы й. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, стр. 557.

становится голосом Октября, «ревом потока» (вспомним его слова «Мир и братство народов» — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток). В «Скифах» есть следы и эсхатологических концепций Владимира Соловьева, из стихов которого взят эпиграф к нему, и реминисценции (они неоднократно встречали нас и раньше у Блока) из «Грядущих гуннов» Брюсова. Но всему этому опять-таки придано революционно-романтическое звучание, снова подчеркивающее «величие Октября».

Сознание «величия Октября» — то, что привело к нему, наряду с Александром Блоком, и Валерия Брюсова. Но самые пути их к этому были во многом различны. Брюсову, которому были «близки все мечты» и «дороги все речи», оказались, однако, чужды страстные и мучительные порывы Блока вырваться из отравлявшего его «декадентства», его гражданские терзания и тревоги о судьбах родины. На взволнованные, писанные кровью сердца статьи Блока, ставившие проблему народа и интеллигенции, автор «Грядущих гуннов» пренебрежительно отзывался вялой эпиграммой: «Не писал бы ты статей// О интеллигенции:// Ты в стихах поэт, ей-ей// Но плохи твои сентенции». В своих оценках поэзии Блока Брюсов характерно обошел молчанием цикл «На поле Куликовом». К Октябрю Брюсова, как и Блока, подводили первая мировая война, с ужасами которой он в качестве военного корреспондента вплотную соприкоснулся, и непосредственно предшествующие взятию власти большевиками события семнадцатого года. В частности, когда после июльского выступления большевиков была поднята озлобленная травля на Горького, Брюсов адресовал ему сочувственное письмо и стихи. «Вы первый литератор, почтивший меня выражением сочувствия», — писал ему в ответ Горький, называя его в этом же письме «самым культурным писателем на Руси»²⁹. Конечно, в подходе Брюсова — поэта большого и истинного — не могло не участвовать и «сердце». Но по свойственному ему рационалистическому складу ума он пришел к приятию Октябрьской революции прежде всего и больше всего «головой». Отсюда и логика его пути значительно обнаженнее и проще. Уже в 1905 г., мы видели, он, певец и пленник буржуазной культуры, заявлял себя приверженцем революции, сочувственно внимал ее набатному колоколу, вместе с тем не хвалил «на колокольне неискусных звонарей» — ее половинчатости, ее обнаружившейся слабости. Наоборот, Октябрьская революция и своей энергией (разбушевавшейся во всю свою мощь «океан народной страсти»), и своим размахом и целями (сокрушить весь старый буржуазный мир) полностью отвечала романтическому максимализму поэта, его романтическим предчувствиям и ожиданиям. Именно поэтому он не устает «славить» в своих стихах «торжественный день земли» —

²⁹ В. Брюсов. Избр. соч., т. I, стр. 693.

«слепительный Октябрь», «красное знамя» пролетариата, «мировой костер» революции, «зажженный» ею над миром «новый герб», символ труда и мощи — серп и молот, выросшего «из октябрьских бурь», «Великана», вождя «народных воль», «кем изменен путь человечества», — Ленина. Если раньше поэт писал о бессилии апокалиптического «коня бледа», теперь он восторженно приветствует «огненный скок» и «торжествующий топот» «алого всадника», дробящего «тяжелым копытом обветшалые стены веков» («К русской революции», 1920). Сомневаться в полной искренности этих дифирамбических прославлений можно тем менее, что, как я уже подчеркнул, они находятся в полном логическом соответствии с революционными мотивами брюсовских стихов пятого года. В связи с этим становится понятным сказанное им на своем юбилее: «Я ощущаю себя тем, кем и был». Это относится и к другой его «метаморфозе», которая тоже не могла не удивить современников. В 1905 г. он написал стихотворение «Близким», заканчивающееся строкой: «Ломать я буду с вами! строить — нет!», которую Ленин квалифицировал как декларацию «поэта анархиста»³⁰. А теперь этот поэт-анархист стал не только словом, но и делом принимать самое активное участие в строительстве новой, социалистической культуры. Но и тут была своя логика. Как видно из последней строки стихотворения «Близким», адресовано оно по существу тем самым либералам с революционной фразой на устах, которые вскоре придут в восторг от дарованной им «конституции кудой» и которых поэт заклеймит как «довольных малым», призыва на них «детей пламенного дня», «грозу, губящую стихию» — революцию подлинную. Этих «детей пламенного дня», которые стали «крупить устои вековые», и явил Октябрь 1917 года. В то же время вместо ожидавшихся поэтом с захватывающим дух смешанным чувством восторга и ужаса неких «гуннов», несущих уничтожение всей культуре, «дети пламенного дня» устами своего вождя Ленина твердо заявили, что социализм можно построить лишь на основе овладения и развития лучших достижений всего предшествующего развития человечества. Таким образом, «мудрецам и поэтам» не только не нужно было уносить «зажженные светы» «в катакомбы, в пустыни, в пещеры», как писал об этом Брюсов в стихотворении «Грядущие гуны», а наоборот, следовало одарить ими весь народ (почти то же самое записал в эту пору в своем дневнике, также отталкиваясь от этого брюсовского стихотворения, и Блок). Об этом в свойственной Брюсову историко-мифологической манере пишет он в стихотворении «Парки в Москве» (1920), и это, конечно, тоже должно было привлекать к новой, Советской власти, к Ленину «самого культурного писателя на Руси», восторженно заявляющего теперь о своей готовности, «Ломая, строить новый Капитолий, // Класть цоколи стен, взмеченных в века»

³⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 11, стр. 428.

(«В такие дни», 1920). Мужественным закреплением этой готовности, как видим тоже логически вполне обоснованным, явилось вступление бывшего вождя символистов в том же 1920 г. в ряды Коммунистической партии.

Тема революции и культуры ставилась в упор и Владимиром Маяковским, сразу же, вместе с другими московскими футуристами, в том числе Хлебниковым и Василем Каменским, принявшим Октябрь. Но ставилась она по-иному, чем Брюсовым и Блоком. В дооктябрьских «предчувствиях» Брюсова и Блока грядущая революция («гунны», «Русь-«тройка») представляла в качестве некоей объективной разрушительной силы, угрожающей гибелью всему лучшему, созданному человечеством. Наоборот, Маяковский еще до Октября ощущал себя субъектом именно такой революции, неизбежность которой он не менее остро чувствовал и с почти хронологической точностью предугадал («в терновом венце революций // Грядет шестнадцатый год»; I, 185), и даже, прямо по-брюсовски, именовал «грубым гунном» (стихотворение «Нате!», 1913). Соответственно этому он и его соратники («новые люди новой жизни», как они себя аттестовали) с самого начала своего вступления в литературу выдвинули разрушительные лозунги по отношению ко всему, до них существовавшему искусству — литературе, живописи, театру, даже самому языку («Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности», «непреодолимая ненависть к существовавшему языку», долой орфографию, долой знаки препинания и т. п.). Максимальную, по сравнению с Брюсовым и с Блоком, ненависть к старому миру, с которым, опять-таки по сравнению с ними, он был наименее связан, стремление начисто уничтожить все, что к нему принадлежало («Долой вашу любовь», «долой ваше искусство», «долой ваш строй», «долой вашу религию» — предисловие ко второму пореволюционному изданию поэмы «Облако в штанах», которой по началу — еще одна аналогия к «Двенадцати» Блока — он придал запрещенное цензурой заглавие «Тринадцатый апостол»), — вот «огонь», с которым он пришел к Октябрю, который внес в свое творчество первых по-октябрьских лет. Этим «огнем» написаны такие его стихотворения первого пооктябрьского года, ставшие классикой советской поэзии, как «Наш марш», как посвященный матросам «Левый марш». В то же время в этом «огне» полыхали отсветы зарев «буйной воли», «бессмысленного и беспощадного» стихийного бунтарства. Особенно характерна в этом отношении «Ода революции», в которой, как и в «Двенадцати» Блока, присутствуют «гримасы» Октября, но, в отличие от поэмы Блока, они представляются Маяковскому, восторгающемуся тем, что «шестидюймовок тупорылые боровы взрывают тысячелетия Кремля», его «величием» и воспеваются именно как «величие». В другом стихотворении того же 1918 года — «Радоваться рано» — поэт, повторяя лозунги первых дореволюционных футуристических манифестов, заявляет, что

мало поставить к стенке белогвардейца: «А Рафаэля забыли?.. Время пулям по стенке музеев тенькать... А почему не атакован Пушкин?» Подобные «гунновские» призывы, считал Маяковский, вполне отвечают духу Октября, который, как мы помним, поэт и объявлял «моей революцией».

Но здесь он стоял на исторически неверном пути. Действительно, подобные настроения, отражавшие стихийный размах революции, остро давали себя знать в раскаленной политической и, в соответствии с этим, литературной атмосфере тех лет. Идейную базу пытались подвести под них теоретики Пролеткульта, отвергавшие всю прошлую культуру как буржуазную, утверждавшие, что ее должна сменить не имеющая с ней ничего общего новая, чисто пролетарская культура. Это звучало в стихах многих пролетарских поэтов. Так, один из наиболее талантливых среди них, В. Кириллов, который в своей автобиографии подчеркивал, что Октябрьская революция явилась для него и других пролетарских поэтов «величайшим праздником», в программном стихотворении «Мы», написанном примерно тогда же (декабрь 1917 г.), что и «Радоваться рано» Маяковского, и в полной аналогии с ним заявлял: «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля // Разрушим музеи, растопчем искусства цветы». «Однополчанином по битвам с Рафаэлями» назвал его в дарственной надписи на своей книге сам Маяковский³¹.

Решительно возражал против призывов Кириллова («громкие, но пустые строки»³²) Сергей Есенин. Но стихийные порывы в духе «буйства Стеньки и Емельки» окрасили собой многое в творчестве и этого крупнейшего советского поэта-лирика первого пооктябрьского десятилетия. Резкое противопоставление деревни, «последним поэтом» которой он себя называл, «железному городу», крестьянских поэтов — столичным «питерским литераторам» (в том числе даже Блоку) и пролетарским поэтам («Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня, да костер Стеньки Разина»; V, 126), поэтизация не только «буйства и удали», «мятежа свирепого» в полемичной по отношению к «Капитанской дочке» и «Истории Пугачева» Пушкина поэме «Пугачев» (IV, 316), но даже образа Махно (незаконченная поэма «Страна негодяев»; IV, 140) — все это определялось тем «крестьянским уклоном» в принятии Октября, о котором он писал.

И борьба Маяковского и Кириллова с «рафаэлями», и теории и практика пролетарских поэтов этих лет, и «крестьянский уклон» многих произведений Есенина — все это было различными про-

³¹ «Пролетарские поэты первых лет советской эпохи». Л., 1959, стр. 29, 516. В открывющей сборник содержательной статье З. С. Паперного дана характеристика творческого пути наиболее значительных пролетарских поэтов.

³² Сергей Есенин. Собр. соч. в пяти томах, т. 5. М., 1961—1962, стр. 70.

явлениями той стихийной «бури», о которой с такой тревогой говорил Горький. Этим объясняется и особое внимание к явлениям этого рода Ленина. Подобно тому как в области политической большевики стремились организовать стихию и тем самым, как говорил Ленин Горькому, спасти культуру от гибели, так и в области литературной политики партии, вдохновляемой Лениным, они добивались того, чтобы, говоря поэтическим языком Блока, не ослабляя напора огня, давая ему уничтожить всю грязь и мерзость старого мира, вместе с тем поставить разрушению необходимые преграды, направить пробудившуюся мощь масс на исполнение «задуманного», энергию разрушения превратить в энергию созидания. Именно таким стремлением вызвано решительное осуждение Лениным теорией Пролеткульта и его же слова — едва ли не прямой ответ на призыв «атаковать» писателей-классиков — в известной беседе с комсомольцами, восхищавшимися стихами Маяковского, что лично он предпочитает Пушкина.

Организация стихии, превращение энергии разрушения в энергию созидания знаменовали вторую и в своем роде не менее величественную победу Октября, явившую воочию жизнеспособность и силу нового строя. Эта победа наглядно сказалась в дальнейшей эволюции творчества и ряда пролетарских поэтов, и Есенина, и в особенности Маяковского, полностью поставившего себя на «службу» (он не стеснялся этого слова) «задуманного» революцией, провозгласив великим делом и подвигом Ленинской партии то, что она «дело Стеньки с Пугачевым» — разрушительный огненный вихрь стихийной мятежности — «от мысли до курка» «прибрала к рукам, направляла, строила в ряды» (поэма «Хорошо!», 1927). Победа эта знаменует начало нового периода в развитии советского общества и советской литературы, находящегося уже за пределами моего доклада. Время перейти к выводам.

* * *

«Вброшенным в невероятность» во время Октября и в первые пооктябрьские годы Брюсов ощущал себя не зря. Невероятность того, что произошло, и еще большая невероятность того, что предстояло, действительно, делала эти годы одним из самых фантастических — романтических — периодов в общественной жизни нашей планеты. «Кремлевским мечтателем», как известно, назвал Ленина после встречи с ним писатель-фантаст Герберт Уэллс, разумея под этим абсолютную, как ему казалось, нереальность замыслов и планов вождя Советского государства. На самом деле замыслы Ленина были основаны, как это подтвердила сама жизнь, на глубочайшем, подлинно научном проникновении и в законы развития общества, и в конкретную реально историческую обстановку, сложившуюся тогда в России и во всем мире. Но это не значит, что здесь не было и мечты. В одной из основополагающих

своих работ — книге «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» — Ленин прямо сказал: «Надо мечтать! Написал я эти слова,— продолжал он,— и испугался». И Ленин иронически представляет себе грозные вопросы так называемых «экономистов»: «...имеет ли вообще право мечтать марксист, если он не забывает, что по Марксу человечество всегда ставит себе осуществимые задачи...»: «От одной мысли об этих грозных вопросах у меня мороз подирает по коже, и я думаю только — куда бы мне спрятаться. Попробую спрятаться за Писарева». И дальше Ленин приводит большую цитату (воспроизвожу ее с некоторыми сокращениями) из Писарева, который различает два вида мечты: «Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может прийти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно глядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии». «Вот такого-то рода мечтаний,— заключает Ленин,— к несчастью, слишком мало в нашем движении»³³. Именно таким мечтателем был Ленин и тогда, когда он поднял партию и народ на вооруженное восстание, и тогда, когда рассказывал Уэллсу о своем плане электрификации страны. Таким мечтателем в эту пору не оказался реалист в литературе, как называл его Ленин, Горький, который не верил в возможность победы большевиков³⁴. Поверили в это — даром, особенно свойственной художникам интуиции,— писатели-романтики, такие, как Блок (вспомним, что и он говорил в своей статье о двух видах романтической «веры»—мечты), как Брюсов, как Маяковский.

Творческие пути Блока и Брюсова зачастую рисуются как переход от символизма к реализму. Едва ли можно согласиться с этим. И по своему мироощущению, и по своему художественному методу оба они продолжают до конца оставаться романтиками, только их пооктябрьский романтизм обретает новое качество. 1 марта 1918 г. Блок записал в дневнике: «Революция — это: я — не один, а мы. Реакция — одиночество, бездарность, мять глину» (VII, 328). Под могучим воздействием революции от индивидуалистического «декадентского» романтизма оба поэта пришли к романтизму революционному. Под знаком революционного романтизма, закономерно явившегося преобладающим литературным течением первых пооктябрьских лет, революционного романтизма,

³³ В. И. Ленин. Сочинения, т. 5, стр. 475, 476.

³⁴ «Ленин — Горький. Диалог об интеллигенции». — «Комсомольская правда», 22 апреля 1967 г.

который в данном случае (оказывается так бывает!) глубже, чем реализм, смог проникнуть в бурно несущуюся жизнь, зарче понял и предвидел будущее, вытекающее из «естественног хода событий», и развертывается творчество этих лет и Блока, и Брюсова, и Маяковского.

В соответствии с этим не только они трое, но и вообще подавляющее большинство писателей, принявших Октябрь, были прежде всего стихотворцами — поэтами. И это тоже закономерно, ибо литературной «формой времени», способной дать наиболее адекватное художественное выражение торжественной и трагической патетике тех лет, были именно стихи. Под знаменем преобладающего развития стихов — стихотворных жанров — проходит и весь данный период.

Как только что сказано, Брюсова, Блока, Маяковского родит между собой общее революционно-романтическое миросозерцание: неприятие, доходящее, в особенности у Маяковского, до глубочайшей ненависти и презрения к «старому миру», современной им буржуазной культуре, предельный максимализм требований к жизни, страстная вера в революцию. В то же время творчество каждого из них, несмотря на присутствие общих мотивов, идентичных или схожих художественных образов, отличается глубочайшим индивидуальным своеобразием. Брюсов и Маяковский в основном только славят величие революции. Причем у Брюсова это носит чаще всего отвлечененный характер. В его революционных стихах мы сталкиваемся больше с общими понятиями и аллегориями, чем с живыми людьми. Это относится даже к самому сильному из его стихотворений этого периода — «Третья осень» с подзаголовком: «1917—1920», которое по наличию в нем «черных» тонов (картина опустошенной, обездоленной, измученной голодом, холодом, нищетой России) и, несмотря на это, по мажорному, жизнеутверждающему финалу явно приближается к «Двенадцати» Блока. Мало того, как и в блоковской поэме, стихотворение начинается образом-лейтмотивом ветра («Дуй ветер осени третьей»), который наполняет собой все пространство его, и заканчивается характерно блоковским эпитетом — «державный»: Россия, которая несмотря на все страдания, выпавшие на ее долю, верна революционной мечте, «За собой все властней, все державней// Земные ведет племена!». Исходя из всего этого, можно даже думать, что перед нами — прямая полемика с поэмой Блока, которую, хотя автор ее и «соприкоснулся» со стихией революции, Брюсов, усиливая оценку ее Луначарским, считал, «конечно, антиреволюционной по духу»³⁵.

«Книжность», отвлеченность брюсовских революционных стихов связана все с той же переображенностью поэта, посвящав-

³⁵ В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии.— «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 50.

шего свой стих всем богам, тяжким грузом книг, дум, мифологических образов, культурно-исторических реминисценций, заимствованных из всех времен и от всех народов,—бремя, на которое он жаловался еще в 1902 г.,—грузом, который с годами все больше рос и давил его и сбросить который не смогла с него и революция. Этим, очевидно, объясняется то, что для своих новых вдохновений, вызванных «переворотом 1917 года», поэт не обрел новой формы. Его стихи об Октябрьской революции, сколь ни отличаются они от его прежних стихов по своему содержанию, по форме написаны в сущности так, как писались и в 1905 г. Как видим, и в этом отношении Брюсов мог себя ощущать «тем, кем был»; попытки же поэта обрести новую полноценно художественную форму сколько-нибудь существенных результатов не дали.

Новую глубоко своеобразную форму, основы которой были заложены еще в предоктябрьские годы, но которая полностью вызрела и развилась в форму, наиболее адекватную новому содержанию, подсказываемому революционной действительностью, принес в русскую поэзию Маяковский, но и в его творчестве начальных октябрьских лет отсутствовало очень важное — живая индивидуальная личность человека, делающего революцию. В поэме «Пятый интернационал» (1920—1922) Маяковский, приводя, видимо, полученную им от кого-то записку («Простите, товарищ Маяковский. Вот вы все время орете — социалистическое искусство, социалистическое искусство. А в стихах я, я и я. Я радио, я башня, я то, я другое»), счел даже нужным дать пояснение «для малограмматных», заявляя, что дело не в местоимениях «я» или «мы», а в том, чтобы вылезти «из лирической ямы» (IV, 105). Вспомним аналогичное стремление Блока вырваться из «лирического болота», вспомним приведенную мною его же запись: «... революция — это: я — не один, а мы». Совершенно непроизвольная перекличка здесь двух поэтов в высшей степени знаменательна. К принятию Октября крупнейшие представители русского модернизма пришли не потому, что все они в той или иной мере «болели» декадентством — литературным эквивалентом реакции, как прямо подчеркивал это Блок. Наоборот, они восторженно приняли Октябрь потому, что он выводил их из «болота», «ямы», «подземного жилища» (выразительное заглавие одной из написанных в годы реакции поэм Брюсова) декадентствующего индивидуализма, что он сообщал им волю к исцелению от «ядов» декаданса, к здоровью душевному, к тому, чтобы вместе с партией Ленина «строить» новую жизнь человечества, которая, вспомним опять слова Блока, из «лживой, грязной, скучной, безобразной» должна стать «справедливой, чистой, веселой и прекрасной».

Это полностью относится и к Маяковскому: из «лирической ямы» в первые пооктябрьские годы он бесспорно вылезает. Но в стихах его этой поры все же действительно доминирует «Я», да еще демонстративно подчеркиваемое им в пояснении прописной

буквой. А революционная масса, которая предстает перед нами в его первой пьесе «Мистерия Буфф» и поэме «150 000 000», устами которых, кажется поэту, он говорит («150 000 000 мастера этой поэмы имя...»), дана в нарочито сплошном, обезличенном виде, в качестве некоего коллективного Ивана.

Одному Блоку удалось в это время показать в своих двенадцати красногвардейцах живых людей со своей душой, со своей психологией и не только в большом — участии в революции, но и в их мелких делах и житейских заботах, в личной драме одного из них. Причем этому соответствовала резко и принципиально иная, по сравнению с его предшествующим творчеством, форма. Поэма, хотя она и вызрела на прежних корнях, благодаря прививке Октября, обрела совсем новое цветение — новое качество. В отличие от гимнов и дифирамбов Брюсова и маршей Маяковского поэма «Двенадцать», озвученная музыкой революции — и октябрьскими гримасами, и октябрьским величием, — произведение широкого симфонического дыхания, наконец-то, полностью осуществившее давние и страстные стремления и чаяния поэта: создать вещь крупного масштаба, целиком заимствующую свое содержание из современной жизни, и, соответственно, выйти из узкого и замкнутого круга лирической отъединенности в большие художественные миры — в эпос, в трагедию. Это было то, что дала Блоку-художнику Октябрьская революция, то, что обеспечило долговечность поэмы (сейчас, пятьдесят лет спустя она так же, если не больше, волнует читателя, как и тогда, когда появилась) и ее значение для последующего литературного развития. Революционный романтизм «Двенадцати» вошел органической составной частью в тот новый метод, который стал основным и ведущим методом советской литературы. Но именно — только частью.

Уже в те дни, когда создавалась «Двенадцать», Блок записал в дневнике: «Вот, что я понял: эту рабочую сторону большевизма, которая за летучей, за крылатой». И все же влекла его именно «крылатая» сторона. В дни, когда немцы возобновили военные действия и шли на Петроград, он занес в дневник: «Больше уже никакой «реальной политики». Остается лететь». Наоборот, «реальная политика», требующая порой очень гибкой тактики, революционному романтику-максималисту, взлетевшему далеко ввысь на крыльях Октября, осталась (здесь оказались пробелы революционно-романтического метода) и непонятна, и чужда. Ему казалось, что он перестал слышать музыку революции, что кровная связь между ним и современностью, установившаяся в период Октября, порвалась.

Федин вспоминает, как оживился Горький, когда узнал о смелом вызванном глубоким пониманием реальной обстановки решении Ленина повести новую экономическую политику. «— Понимаете ли, реформы! Серебряную валюту вводим, торговлю откры-

ваем, черт побери!.. Горький крепко трет руку об руку, плечи его расправились, он очень бодр, решителен, даже кашель его стал как-то тише.— Голова кругом пошла — до чего много дел всяких. До помрачения рассудка. До обалдения!..»³⁶. Этот прилив энергии был вызван, конечно, не тем, что Горький приветствовал «шаг назад» к капитализму: на этот раз писатель-реалист понял, что эта времененная мера, продиктованная «реальной политикой», была единственной возможностью спасти революцию, вывести из тупика страну, изнемогавшую от последствий мировой и гражданской войн, интервенции — голода, хаоса, опустошения. Наоборот, Блоха эта «реальная политика» привела, как и многих других поэтов-романтиков (в частности, большинство пролетарских поэтов) в состояние глубокой депрессии. И после «Двенадцати» и «Скифов» Блок активно работал в деле приобщения народа к культуре (деятельное участие в грандиозном замысле Горького — издать все наиболее выдающиеся творения всемирной литературы и т. п.); из-под его пера вышел ряд ярких публицистических и критических статей, интереснейший очерк «Катилина» — «странница из истории мировой революции». Во многих из них мы встречаем снова и снова мотивы, напущенные художественное выражение в «Двенадцати» — поэме, от которой, вопреки тенденциозным утверждениям некоторых критиков, Блок никогда не отрекался. Некто из антисоветски настроенных литераторов сказал Блоку, прослушав сделанный им в годовщину смерти Пушкина доклад «О назначении поэта»: «— Какой вы шаг сделали после «Двенадцати», Александр Александрович! — Никакого, — ровно и строго отозвался Блок.— Я сейчас думаю так же, как думал, когда писал «Двенадцать»³⁷. Но, подобно тому, как замолчал было Горький-художник в «крылатый» период Октябрьской революции, в новый — «реальный», «рабочий» — период почти совсем замолчал Блок-поэт. Наоборот, в эту пору снова с небывалой силой расцвело художественное творчество Горького, автора «Дела Артамоновых», «Климова Самгина», «Егора Булычева» и многоного, многоного другого.

Достигло в эту пору наивысшего расцвета и творчество Маяковского. Сказав «очень хорошо» и этой «рабочей», созидательной стороне революции, отдав ей «всю свою звонкую силу поэта», Маяковский — крайний предел русского предоктябрьского романтизма, главарь футуристического «бунта» — стал родоначальником социалистического реализма в поэзии. (См. его программное стихотворение: «Спросили раз меня // Вы любите ли НЭП?», — открывающееся словами в адрес сникших поэтов-романтиков: «Многие товарищи повесили нос.// Бросьте, товарищи!// Очень не умно-с»).

³⁶ К. Федин. Горький среди нас. М., 1967, стр. 79.

³⁷ К. Федин. Собр. соч. в девяти томах, т. 9. М., 1962, стр. 68.

Размах пути, пройденного Маяковским, можно особенно наглядно проследить на одном, казалось бы, частном, но на самом деле очень существенном и чрезвычайно выразительном примере — радикальном изменении его отношения к Пушкину. В 1917 г. и особенно в пооктябрьские годы, когда так остро встали вопросы о судьбах родины, народа, культуры, мысль о Пушкине, одном из самых великих явлений ее, гении-созицателе, «начале всех начал» русского национального искусства слова, настойчиво возникала в сознании многих и многих, приобретая своего рода символическое значение. Именно в это время Горький называет Пушкина «самым полным выражением духовной жизни русского народа», Брюсов пишет свои «Вариации на тему «Медного Всадника» (1923). Блок, как мы видели, в своей статье «Интеллигенция и революция» многозначительно привлекает образы пушкинского «Ариона». За несколько месяцев до смерти в докладе «Назначение поэта», выступая против «чиновников» от литературы, посягающих на право писателя идти «путем свободным» туда, куда влечет его «свободный ум», Блок «клялся» «веселым именем» Пушкина. В последнем предсмертном своем стихотворении «Пушкинскому дому» (1921), знаменательно написанном в ритмах «Пира Петра Первого», вспоминая все прожитое и пережитое — и далекое, и недавнее, Блок писал: «Не твоих ли звуков сладость// Вдохновляла в те года?// Не твоя ли, Пушкин, радость// Окрыляла нас тогда?» Два года спустя после разрушительных призывов в адрес всей старой культуры и уже явно в противовес им к Пушкину — «Он с нами, лу-чезарный Пушкин» — обращается поэт Кириллов (стихотворение «Жрецам искусства», направленное против декадентствующих эстетов, объявлявших — словами Брюсова — пролетарских поэтов «гуннами, пришедшими разрушить мир»). Есенин, хотя он, наоборот, склонен был соотнести брюсовское приветствие «гуннам» с принятием поэтом Октября ((V, 82), в ответ на анкету, разосланную в 1924 г. журналом «Книга о книгах» — «Как вы теперь воспринимаете Пушкина?», пишет: «Пушкин самый любимый мною поэт. С каждым годом я воспринимаю его все больше и больше как гения страны, в которой я живу» (V, 80).

Но, повторяю, особенно выразителен в этом отношении случай Маяковского. Сбрасывавший в дооктябрьские годы Пушкина с парохода современности, призывающий в 1918 г. поставить его «к стенке», Маяковский теперь признается в любви к нему, зачитывается «Евгением Онегиным». Это был отказ от прежнего нигилистического отношения к прошлому, признание преемственности веков и культур. Это было то, о чем говорил Ленин, без чего не могло строиться новое, социалистическое общество.

Творчество именно такого Маяковского стало живым соединительным звеном между начальным романтическим, условно говоря, «блоковским», этапом советской литературы и следующим, также условно говоря, «горьковским» ее периодом. Основные черты

этого нового периода — прилив в литературу огромного количества новых молодых писателей, в полном смысле этого слова рожденных Октябрем, творческому созреванию большинства которых Горький оказывал такое непосредственное и благотворное содействие; переход от революционного романтизма к реализму нового социалистического типа, основоположником которого Горький является; выход на первое место прозаических повествовательных жанров; рождение и замечательный расцвет монументальных художественных форм — нового советского романа.

M. N. Пархоменко

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПЕРЕХОДА
ОТ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА К
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ В СЛАВЯНСКИХ
ЛИТЕРАТУРАХ СССР

В современных спорах о путях мирового литературного развития большое место занимает вопрос о закономерностях процессов формирования социалистического искусства, а вместе с тем и вопрос о месте и роли творческого метода социалистического реализма в этих процессах. Существенную роль в этих спорах должны сыграть исследования генезиса и закономерностей развития творческого метода советской литературы. А здесь — я говорю о генезисе социалистического реализма — еще много неисследованного. В работах на эту тему, в особенности тех, которые рассматривают ее на материале многонационального историко-литературного процесса, высказываются мнения не только разноречивые, но и взаимоисключающие. Едва ли не наиболее показательны в этом отношении мнения о тех связях и взаимоотношениях, которые складывались после Октября в литературах народов СССР между социалистическим реализмом и другими творческими методами, и в особенности — о закономерностях перехода в послевоенную эпоху от критического реализма к социалистическому.

Между тем подлинно научное решение этих спорных проблем является непременным условием верного теоретического осмысливания пятидесятилетнего пути развития многонациональной советской литературы.

Исследование связей и взаимоотношений творческих методов и литературных течений, в особенности закономерностей перехода от критического реализма к реализму социалистическому, приобретает и все большее международное значение, вместе с тем как в странах капитализма складываются общественные отношения, открывающие (или усиливающие ранее сложившуюся) возможность зарождения или дальнейшего развития искусства, в той или иной мере проникнутого социалистической идеологией, с большей

или меньшей силой тяготеющего к эстетическим принципам творческого метода социалистического реализма. А главное — сейчас эта проблема из исторической превращается в подчеркнуто современную и очень актуальную, срастается с проблемой взаимоотношения одновременно существующих творческих методов и течений в современном мировом искусстве и литературе: социалистического и критического реализма, авангардизма и различных нереалистических платформ, направлений и методов.

В настоящем докладе рассматривается исторический аспект этой проблемы на материале трех восточнославянских литератур, неразрывно связанных друг с другом не только близостью языков, но и известной общностью процессов развития реализма еще в дооктябрьский период. Выяснить, как совершился в этих литературах переход от критического реализма к социалистическому и какими были явления и закономерности этого перехода в первое десятилетие после Октября — вот главная задача доклада.

Здесь литературоведение не может похвальиться ни полнотой представлений, ни даже единством мнений по коренному вопросу: совершается этот переход в форме взрыва, идентичного самому акту революционного перехода от одной к другой фазе развития общественно-экономической жизни нации, или в литературе действуют свои внутренние закономерности, которые не «отменяются» даже в тот период, когда происходит коренная ломка и преобразование всех процессов не только экономической, но и духовной жизни? Уточняя постановку проблемы, можно сформулировать ее так: социалистическая революция «отменяет» критический реализм или оставляет для него какую-то возможность существования и в условиях, формирующих новую жизнь искусства?

Правда, в такой формулировке эти вопросы могут показаться запоздалыми. Прошли, мол, те времена, когда внутренние закономерности литературного развития отрицались начисто, когда это развитие истолковывалось только в границах социологических категорий. Уже довольно прочно вошли в научный оборот представления, что законы развития искусства — отнюдь не копия законов развития и смены социальных форм жизни, а развитие художественного мышления, стилей и форм в искусстве не автоматически откликается на изменения социальной действительности. Диалектическая зависимость обнаруживается здесь в том, что новое содержание духовной жизни общества, определяя содержание искусства, требует и нового художественного «оформления». Но в том, как эта зависимость реализуется в творчестве отдельных художников и в искусстве в целом, есть своя («имманентная») специфика и логика.

К сожалению, в подходе к решению интересующей нас проблематики еще наблюдаются рецидивы, казалось, преодоленных теорий и взглядов. Особенно заметно сказались они в некоторых суждениях об «ускоренном развитии» молодых и младописьменных

литератур после Октября и роли критического реализма на их пути к реализму социалистическому. Некоторые литературоведы, участвовавшие в дискуссиях, состоявшихся на страницах журнала «Вопросы литературы» (1965, № 6 и 8) и в Институте мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (1963 и 1966), в их продолжении на страницах «Литературной газеты» (29 III 1967 г.), объявили критический реализм лишним для этих литератур, «отмененным» революцией, и в самом деле создающей возможность их ускоренного развития.

Начало этим дискуссиям было положено брошюрой Г. Ломидзе «Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур» (1963); автор ее писал: «Исследователи готовы согласиться с тем, что в их литературах не было классицизма, сентиментализма, романтизма. А вот с критическим реализмом дело обстоит сложнее. Уверяют, будто на заре советской литературы господствующим методом в творчестве *отдельных* писателей был критический реализм. И лишь затем, по мере возрастания социалистической идейности, критический реализм стал перерастать в реализм социалистический»¹.

«В чем же,— продолжал Г. Ломидзе,— смысл отстаивания критического реализма в литературах, миновавших стадии «нормального» развития? Смысл этих утверждений, очевидно, состоит вот в чем: хотят вытянуть хоть одно звено для доказательства того, что эти литературы прежде чем стать социалистическими, подготовились к этому, пройдя, пусть быстро, этап критического реализма. Ведь критический реализм исторически как раз и предшествует социалистическому реализму. Боятся. Не выглядит ли несколько голо: от традиции народно-поэтического творчества прямо к социалистическому реализму? Ничего не поделаешь. Так оно и было. Это — чудо социализма»².

В ходе названных выше дискуссий эта концепция «чуда» и связанное с нею отрицание самой возможности существования критического реализма в пооктябрьских условиях была с еще большей прямолинейностью перенесена на все советские литературы, и прежде всего на русскую, украинскую и белорусскую, где критический реализм, по мнению Г. Ломидзе и его сторонников, не был возможен ни как направление или «этап» историко-литературного процесса, ни даже как единичное проявление «в творчестве некоторых наших писателей» («Литературная газета», 29 III 1967 г.).

Причем основные акценты спора переместились именно на русскую и другие литературы, подошедшие к Октябрьскому перевороту с более или менее сложившимися традициями критического

¹ Г. И. Ломидзе. Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 13 (курсив мой. — М. П.).

² Там же, стр. 15.

реализма³. А вопрос о судьбах критического реализма в советских литературах после Октября усложнился новыми, образовав примерно следующую систему проблем: можно ли представить себе литературный процесс 20—30-х годов и его реалистической части в виде некоего однometодного потока, т. е. можно ли в нем все свести к развитию метода социалистического реализма? Или на плодотворной линии развития возможно было существование и других творческих методов — прежде всего критического реализма, по крайней мере до тех пор, пока он мог быть в той или другой мере союзником или попутчиком социалистического реализма? Можно ли считать идентичными и взаимозаменяемыми понятия «советская литература» и «литература социалистического реализма» в пределах первых десятилетий пооктябрьской эпохи? И, наконец, если, как это признано марксистским литературоведением и эстетикой, критический реализм и социалистический реализм в литературах других социалистических и некоторых капиталистических стран существуют как более или менее близкие союзники, то не является ли отмеченное сосуществование двух этих методов закономерным (хотя и отличным и опять же в каждом национальном варианте своеобразным) повторением процессов перехода от критического к социалистическому реализму, совершившихся в советской литературе?

Настоящий доклад стремится подвести к утвердительному ответу на последний вопрос и в этом плане осветить все предшествующие. По нашему мнению, Октябрьская революция не отключает советскую литературу от мирового литературного процесса, не выводит ее за рамки характерных для него закономерностей. Вместе с тем исторический опыт развития многонациональной советской литературы и ее творческих методов (вся диалектика их борьбы, противостояния, сосуществования и взаимообогащения) выступает как часть мирового историко-литературного развития. Тем самым подтверждается прозвучавшее более 100 лет назад со страниц «Манифеста Коммунистической партии» утверждение, что вместе с тем как на смену старой местной и национальной замкнутости приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга, а национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература.

Первые шаги русской литературы после Октября, первые годы ее послеоктябрьского развития характерны напряженными по-

³ Касательно закономерностей формирования социалистического реализма в литературах, не имевших этих традиций, и в младописьменных литературах в ходе дискуссии было достигнуто некоторое сближение точек зрения: концепция «чуда» по существу снята, и это позволило перейти от спора к общим поискам позитивных решений проблемы.

исками новых эстетических принципов, противоречивыми процессами формирования нового творческого метода, становлением ее новых черт. Все это протекало в условиях напряженной и острой идейной борьбы, осложнившей и эстетические искания писателей, литературных групп и направлений того времени.

Многим первоначально казалось, что новое искусство может возникнуть только на развалинах старого, только как антитеза и антипод дореволюционного искусства, которое необходимо сломать, разрушить с той же решительностью и бескомпромиссностью, с которой революция разрушила старый общественный строй, сломала его государственную машину.

Наиболее рьяными проповедниками полного уничтожения прежнего искусства были футуристы и пролеткультовцы. С наибольшей последовательностью и вульгарностью оно было мотивировано в декларации украинских панфутуристов, подписанной их главой и теоретиком Михаилом Семенко: «Великая истина — для осуществления коммунистического строя необходимо сначала уничтожить капитализм и именно в мировом масштабе. Коммунистический быт, как известно, возможен не рядом, а на пепле капиталистического. А всякий период деструкций искусства в точности соответствует аналогичному периоду процесса разложения капиталистического быта. Очевидно, что новое пролетарское искусство ... возможно лишь на развалинах старого, буржуазного, искусства, что и является задачей деструктивного процесса, то есть процесса панфутуристической революции»⁴⁻⁵. В *pandan* с такой программой цитируемые украинские панфутуристы выпустили сборник «Катафалк искусства» (1922). Теоретики Пролеткульта, призывающие к такому же разрушению «буржуазного» искусства, безоговорочно отрицали значение всех его традиций. «Если кто обеспокоен тем, — писали они, — что пролетарские творцы не стараются заполнить пустоту, которая отделяет творчество новое от старого, мы скажем — тем лучше, не нужно преемственной связи»⁶.

И футуристы, и пролеткультовцы настойчиво требовали для себя неограниченной свободы действий именно в этом направлении. Но советское правительство решало проблему культурного наследства с противоположных позиций. В. И. Ленин сформулировал их однажды так: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить»⁷. Не «отворачиваться от истинно прекрасного... — только на том основании, что оно «старо», а взять его в качестве «исходного пункта для даль-

⁴⁻⁵ Сб. «Семафор у майбутнє». Харків, 1922.

⁶ «Грядущее», Пг., 1918, № 3, стр. 3.

⁷ «В. И. Ленин о культуре и искусстве». М., изд-во «Искусство», 1956, стр. 287.

нейшего развития», — говорил Ленин, высмеивая разных «ниспревратителей»⁸.

В этом направлении развивались и представления деятелей литературы. Один из них уже в 1923 г. писал: «Теперь-то мы видим, что зря валили всю громаду старого здания литературных наследий... Нам бы тогда следовало лишь сбросить некоторые ернические надстройки и башенки подобных штилей, оставив главный корпус для полезного в нем жилья и назидательного изучения его конструкций... Очухавшись, мы ныне вылезаем из-под обломков и видим: перед нами все тот же, облезженнный по всем дорогам классический возок»⁹.

Разрушительные, деструктивные идеи вскоре потеряли всякую популярность. И когда С. Пилипенко — руководитель украинской литературной организации крестьянских писателей «Плуг» — попытался возродить их в 1926 г. в статье-призыве «На борьбу с классиками!»¹⁰, он не нашел поддержки даже у писателей руководимой им организации.

Было бы упрощением сложностей историко-литературного процесса считать, что в пестроте творческих методов и литературных направлений сразу был избран как метод нового революционного искусства. Нет, не только экстравагантно мыслящие представители модернистских течений, но и теоретики, отмеченные почти академической солидностью, отдавали сначала предпочтение другим методам. Так, в одной из ранних пореволюционных деклараций можно было прочесть: «Наиболее выдающимися художественными формами современности считаем импрессионизм и футуризм: первый — для передачи психологически-субъективного, второй — объективно-коллективного в искусстве»¹¹. В этом же духе высказался и один из образованнейших литераторов того времени (член украинского правительства и дипломат — в 22 года он уже был советским консулом в Канаде) Иван Кулик. По его мнению, не реализм, а импрессионизм является течением «наиболее жизненным во время коммунистической революции и может служить наиболее подходящей формой для пролетарского искусства»¹². Что же касается реализма, то он «на арене нового искусства выглядит, как старый, стоптанный сапог, случайно оставленный неопрятным декоратором на фоне залитого предрассветным пожаром неба»¹³.

За такими декларациями стояла и в России, и на Украине, и в Белоруссии соответственная художественная практика — твор-

⁸ «В. И. Ленин о культуре и искусстве», стр. 520.

⁹ И. Касаткин. Литературные ухабы. Мысли вслух.— «Красная новь», 1923, № 7 (декабрь), стр. 246.

¹⁰ «Плужанин». Харків, 1926, № 8-9.

¹¹ Манифест «Гроно».— Сб. «Гроно», Харків, 1920.

¹² «Шляхи мистецтва». Харків, 1921, № 1, стр. 25.

¹³ Там же, стр. 37.

чество писателей и целых литературных организаций, объединявшихся обычно под лозунгами «борьбы за искусство революции» (футуристы, конструктивисты, имажинисты, «Кузница», «спиралисты» группы «Авангард» и др.).

Однако разноголосый шум не мог заглушить реализма в литературе и потому, что многие писатели, вошедшие в новую эпоху из дореволюционной, оставались верны ему, и потому еще, что все более выяснялась его способность наиболее полно выражать в искусстве идеи революции и социализма. Несмотря на то, что первые отклики на октябрьский переворот (в том числе и наиболее значительный из них — поэма А. Блока «Двенадцать») носили преимущественно романтический характер, уже в 1918 г. со страниц «Пролетарского сборника» было заявлено, что путь новой литературы — путь реализма¹⁴. Вслед за этим опубликованные на Украине тезисы о «Пролетарском искусстве»¹⁵ определяли вполне реальный предмет искусства: «Новое пролетарское искусство — это искусство труда, поэзия труда, возвеличение труда, его достижений, возвеличение процесса труда и его всеобъемлющего значения». В этих же тезисах было сказано, что «первый период создания пролетарского искусства можно охарактеризовать как период следования старым формам в приложении их к пролетарской революции». В критике 20-х годов все более часто мелькают определения основного стиля (в том значении, в котором сейчас употребляется понятие творческого метода), неизменно подчеркивающие реалистическую основу советской революционной литературы: «героический реализм», «пролетарский художественный реализм», «романтический реализм», «новая реалистическая школа» и т. п. Алексей Толстой пишет о «монументальном реализме»¹⁶, о «пролетарском реализме» говорит Иван Микитенко в докладе на Мировой конференции революционных писателей (в Харькове в 1930 г.) как творческой программе Всеукраинского Союза Пролетарских писателей (ВУСПП).

И все это было не только в декларациях, все это было не только исканиями теоретической мысли, но и отражением основной тенденции литературного развития. Реализм все громче и увереннее заявлял о себе художественными произведениями. А. В. Луначарский в 1924 г. мог уже сказать (на диспуте «Первые камни новой культуры»): «Пришло то, чего мы ждали, к чему призывали вас — широкая и глубокая реалистическая литература». «Наша новая реалистическая школа,— отмечал он годом позже,— поднимается все выше»¹⁷. Когда это было сказано, реализм уже заявил о себе

¹⁴ «Пролетарский сборник». Книга первая. М., 1918, стр. 3.

¹⁵ Автором их был Гнат Михайличенко, зачинатель украинской советской поэзии, в том же, 1918 г., расстрелянный деникинцами.

¹⁶ «Писатели об искусстве и о себе». М.—Л., изд-во «Круг», 1924.

¹⁷ А. Луначарский. Предисловие к сборнику «Стык». М., 1925, стр. 5.

в русской советской литературе такими произведениями, как «Партизаны» и «Бронепоезд 14—69» Всеволода Иванова, «Шоколад» А. Тарасова-Родионова, «Перегной» и «Вирина» Лидии Сейфуллиной, «Неделя» Юрия Либединского, «Чапаев» Д. Фурманова и «Железный поток» А. Серафимовича. Реализм украинской советской литературы закреплял тогда свои позиции не только творчеством Степана Васильченко, пришедшего в советскую из дооктябрьской литературы, но и первыми реалистическими произведениями новых прозаиков — Петра Панча, Александра Копыленко, Мирослава Ирчана. А вскоре на этом пути были созданы произведения, вошедшие в советскую классику украинской художественной прозы и драматургии — «Бурьян» Андрея Головко, «Голубые эшелоны» П. Панча, «97» и «Коммуна в степи» Миколы Кулиша, «Диктатура» И. Микитенко и др. Белорусская литература, развивавшаяся до революции в особенно тяжелых условиях, выходит на широкий простор после Октября при полном преобладании реализма. Об этом свидетельствуют как поэмы («Новая земля», «Симон-музыкант»), так и повести («В полесской глухи», «В глубине Полесья») Якуба Коласа, стихи и пьесы («Тутэйшія») Янки Купалы, роман Т. Гартного «Соки целины» и многие другие произведения зачинателей белорусской советской литературы.

Глубоко закономерно, что именно реалистическая линия стала главным направлением развития советской литературы после Октября. В этом оказались и законы преемственности, действие литературных традиций (именно реализм был генеральным течением и русской, и украинской, и белорусской литератур вплоть до 1917 г. даже в эпоху расцвета русского символизма и максимальной активности других модернистских течений двух первых десятилетий XX в.) и, пожалуй, еще больше — соответствие реализма идеям социалистической революции.

Социалистические идеи задолго до Октября уже оплодотворяли реализм русской и украинской литературы. Белинский и Герцен, Чернышевский и Щедрин, Тарас Шевченко, Иван Франко и Михаил Коцюбинский, Горький и плеяда писателей, находившихся в орбите его идейного и творческого влияния, первые поэты революционного пролетариата — это только вершинные явления своеобразного срастания идей социализма с эстетическими принципами реалистической литературы, влияния первых на вторые. Но в условиях, сложившихся после Октябрьского переворота, принципиально новая конкретизация идей социализма в эстетическом идеале литературы должна была преобразовать самую методологическую структуру реалистического метода и выдвинуть на передний план образ человека нового мира, в котором, как верно отметил К. Федин: «и воплотился метод социалистического реализма. Да так и должно быть, потому что в составе понятия «социалисти-

ческий реализм» определение «соалистический» является ведущим¹⁸.

В дооктябрьских условиях эта соалистическая природа реалистического искусства пролетариата выражалась в той новой точке зрения на отражаемый мир, на которую поднимала искусство борьба рабочего класса, устремленная к соалистическим идеалам. Но во всей полноте новизна соалистического искусства и глубина преобразования методологической основы реалистического метода раскрывается только в послеоктябрьских условиях, когда идеальное становится предметом практического осуществления и целью и результатом повседневной созиательной деятельности общества, а реализм обогащается новыми способами образного моделирования динамики социально-исторического процесса как реализации идеала в общественной жизни и сознании строителей социализма, коммунизма. Только теперь окончательно оформляется вся полнота новых качеств искусства, что и позволяет увидеть принципиальные различия между критическим и соалистическим реализмом как двумя творческими методами, из которых второй отличается от первого особенно тем, что, наследуя его познавательную установку (а вместе с нею и огромный арсенал, выработанных им средств типизации), преодолевает, опираясь на опыт строительства социализма, ее устремленность преимущественно к постижению несовместимости идеала с изображаемой жизненной реальностью.

Различия двух творческих методов были вполне осознаны советскими писателями только в 30-х годах. Наиболее четко сформировал их А. М. Горький, когда отметил крупнейшую роль положительного начала в литературе соалистического реализма (выполняющей и задачи критики всего, что извращает реализацию идей социализма или противостоит им), когда поставил самую возможность появления этого нового творческого метода в зависимость от «фактов соалистического опыта пролетариата», и, наконец, когда сформулировал ряд принципов соалистического реализма, хотя и не исчерпывающих сущность нового творческого метода, но точно улавливающих главное.

Как закономерно возникновение искусства соалистического реализма на почве революционных идеалов и борьбы пролетариата, так же закономерно превращение творческого метода соалистического реализма в ведущий и господствующий метод в искусстве после победы соалистической революции. Эта закономерность подтверждена опытом, успехами советской литературы, творческий метод которой сформировался в 20-х годах не под давлением государственной и партийной политики в области литературы и искусства, а прежде всего как естественное и специфическое выражение объективных законов соответствия общественного сознания харак-

¹⁸ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., 1956, стр. 501.

теру общественного бытия. В этом самом общем смысле творческий метод в искусстве выступает тоже «аналогом действительности» (Энгельс), а осознание его закономерности сказалось в той уверенности, с которой Горький писал, что русской культуре «суждено быть социалистической, как бы ни были велики силы, этому препятствующие»¹⁹.

Но закономерность эта, конкретно осуществившаяся в творчестве новых писателей, призванных революцией, и в переходе писателей критического реализма и других творческих ориентаций на позиции социалистического искусства, совершилась не сразу. Константин Федин недавно говорил об этом: «Годами вызревали принципы подхода художника к воплощению действительности в произведениях искусства. Из литературной практики, из достижений талантливых писателей возникал строительный материал советского художественного мира. Марксизм и революционный гений Ленина одухотворяли труд теоретиков, критиков, направляя его к идеиному обобщению новых явлений советского искусства, их отличий от художественного наследия и связей с ним. Таким путем создавался в литературе фундамент идеино-художественных воззрений — метод социалистического реализма»²⁰.

И ранее, чем вполне сложились эти принципы, в советской литературе были другие творческие методы, продолжавшие свое развитие в пореволюционную эпоху или возникшие после революции, а среди них и критический реализм, представленный не только крупными художниками дореволюционной эпохи (В. Вересаев, А. Толстой, С. Сергеев-Ценский и др.), но, как увидим ниже, и писателями, пришедшими в литературу после Октября.

На чем основываются эти утверждения, поддержанные рядом участников упомянутой полемики в советском литературоведении, и какой материал для решения спорных вопросов представляют выбранные нами литературы — русская, украинская и белорусская?

Согласимся сначала, что к каким бы то ни было выводам необходимо идти от наблюдения над творчеством *отдельных* писателей. Только такие наблюдения можно считать конкретными, достойными науки. Но договоримся при этом не отрывать анализ творчества отдельных писателей от общего развития той национальной литературы, которую данный писатель представляет.

Присмотримся сначала к творчеству русских писателей. Для решения упомянутых спорных проблем очень показателен творческий путь Константина Федина. «Я, — вспоминает он о 1919 г., — редактировал газету, был лектором, учителем, метранпажем, сек-

¹⁹ «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, стр. 207.

²⁰ Речь на Юньском пленуме ЦК КПСС. См.: «Пленум Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза 18—21 июня 1963 года». Стенографический отчет. М., 1964, стр. 243.

ретарем городского исполкома, агитатором. Собирал добровольцев в Красную конницу, сам пошел в кавалеристы,... Этот год — лучший мой год. Этот год — мой пафос»²¹.

Однако в художественное творчество Федина этот пафос вошел не сразу. «Полный переворот в моем эстетическом сознании произвел Петроград 1919—1921 годов», — свидетельствует он в «Автобиографии».

Раньше, чем К. Федин обрел новые эстетические позиции, раньше, чем сформировалось его новое эстетическое сознание, он написал повесть «Анна Тимофеевна» и рассказы «Песни души», «Старший комендант», «Сад», «Рассказ об одном утре», «Конец мира» и «Еж», составившие сборник «Пустырь». Все они были написаны между 1919 и 1923 гг. И все они неопровергнут освидетельствуют, что революция и социализм еще не стали творческой идеей, пафосом творчества К. Федина. «Каждый революционный лозунг, — вспоминает сам писатель, — десятки раз повторял я пером публициста и фельетониста», а «перо писателя все еще с любовью возвращалось к материалу, изученному и жившему только в воображении»²².

И дело не только в том, что тематика рассказов была почерпнута в дореволюционном пропаганде (за исключением рассказа «Сад»); главное в том, что «вечные» проблемы жизни и литературы писатель трактует в них традиционно, еще не приняв во внимание тех новых решений, возможность которых открыла революция.

Возьмем едва ли не центральную проблему сборника — право человека на земные радости, на счастье.

«Должен человек на земле радость иметь...» Эти слова в рассказе «Еж» могли бы уже звучать по-новому, с тем оптимизмом, который привнесло в общественную жизнь осознание победы, торжества революции. Между тем К. Федин как писатель еще остается в традиционных рамках той философии (и эстетики), которая почитает счастье естественным состоянием (и правом) человека, но которой свойствен недостаток действенного начала или, по меньшей мере, абстрактность «деятельной стороны», отмеченная Марксом в тезисах о Фейербахе.

В устах самой фединской венцательницы справедливости (бабки), яркие слова о праве человека на счастье поразительно блекнут и выцветают, когда она добавляет к ним: «Хоть раз за всю жизнь, хоть от тли какой, а должен». В рассказах и повести выступают один за другим образы несчастных, покорно несущих на своих плечах непосильную ношу безрадостной жизни.

Через всю повесть об Анне Тимофеевне проходит символический образ замученной лошади — «покорная лошадиная шея в налитых, растянутых жилах». Однажды на нее «глянула Анна Тимофеевна, подумала: «притча».

²¹ «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 28.

²² «Как мы пишем». Л., 1930, стр. 180.

Но это не привело к внутреннему перевороту, восстанию личности против «моря бед». «В натуге и обиде», в непосильном труде безропотно прошла Анна Тимофеевна жизненный путь до конца, находя утешение, ту самую «радость», в жертвенной любви сначала к пьянице — псаломщику Роману Иаковлеву, потом к дочери-идиотке, и наконец, еще к одному пропойце — «бывшему» человеку Антону Ивановичу Энгелю.

И дело, конечно, не в выборе такой героини для данного рассказа, а именно в созерцательности авторской позиции, характерной для всего сборника. Она определила природу его гуманизма на том этапе, она же не позволила ему найти героя с деятельным, жизнестроительным отношением к миру.

Ясно, что «открытия мира» с новых эстетических позиций в повести, да и во всем сборнике «Пустырь» еще нет.

То же отмечает Б. Брайнина — наиболее основательный исследователь творчества К. Федина, анализируя рассказ «Сад», который, по ее мнению, «наиболее реалистичен» в сборнике, но в котором герой тоже не воспользовался возможностью (а ее предоставила революция) «сбросить с себя «ветхого Адама», встать на путь революционного строительства, «сделать свой труд подлинно свободным, по-настоящему счастливым»²³.

Не соглашаясь с этим мнением, Г. И. Ломидзе спрашивал на дискуссии в ИМЛИ: «Было ли обязательно, чтобы Силантий (герой рассказа «Сад») непременно перешел на сторону революции?»²⁴. Нет, ответим мы, не обязательно. Но можно ли пройти мимо того, что в сборнике «Пустырь» вообще не нашлось места крестьянину, принявшему ее сторону, почувствовавшему в революции свое кровное дело? И вот если с этой позиции подойти к рассказу «Сад» и образу крестьянина Силантия в сборнике «Пустырь», вопрос, который Г. Ломидзе кажется неправомерным и который намеренно до предела упрощен им, станет вполне законным, а ответ на него будет очень важным для выяснения творческого метода автора сборника «Пустырь».

Г. Ломидзе хочет решить этот вопрос иным путем. Он идет от определения замысла рассказа, а он, по его мнению, «в другом — в утверждении необоримости сил революции. Эту необоримость принуждены признать и те, кто всем существом своим не приемлет нового, находится в душевном разладе с ним», т. е. ее «принужден признать» и Силантий.

Что ж, можно бы и так, если бы такое истолкование рассказа было верным. К сожалению, такое понимание авторского замысла не более, чем натяжка. Конечно, не одному Г. Ломидзе хочется

²³ Б. Брайнина. Константин Федин. Изд. 5-е. М., «Советский писатель», 1962, стр. 47.

²⁴ Г. И. Ломидзе. О соотношении критического и социалистического реализма.— М., 1966, стр. 26.

сейчас представить творческий путь К. Федина таким последовательным и прямым. Но надо ли это?

Впрочем, вернемся к рассказу. Можно найти в нем и мысль о невозвратности старого, о «необоримости сил революции». Но всеми художественными средствами акцентировано здесь, и в особенности в образе самого Силантия, совсем другое: неприятие Силантием всего принесенного революцией, всего нового, его озлобленность, неспособность принять новое своей закосневшей душой, сердцем, сросшимся со старым, свергнутым революцией.

В барском доме поселилась детская колония, по саду разносятся слова новых песен. Силантию они противны, невыносимы. «Силантию слышалось в них что-то такое чужое саду, дерзкое и недобре, что он зажимал голову и качался из стороны в сторону, как пес, который не выносит колокольного звона». Ребятишek, этих сирот, собранных в колонии, он злобно ненавидит, он гоняется за ними «как молодой зверь», и погоня «разжигает в нем злобу». При встрече с воспитательницей «вся его злоба вылилась в тихую угрозу:— Выкую я вас отсюда, как крыс...».

Читая все это, как-то неловко думать о попытке представить К. Федина писателем, идущим с такими средствами к утверждению «необоримости сил революции». Нет, не это занимало писателя в замысле рассказа. И уж, конечно, не за сад, не за шалости ненавидит Силантий новых обитателей барской усадьбы. Настойчиво акцентирует К. Федин у своего героя полное и решительное неприятие революции. Силантий с женой и еще одной крестьянской бабой — все они «втроемсливали свое негодование в один поток вздохов, укоров и сожалений, пока не наставало время ложиться спать». А когда Советская власть прислала двух мужиков на помочь садовнику Силантию, он «распросил их подробно и, убедившись, что рабочих прислали к нему, заявил:

— Не туда попали! Этакого сада я не слышал...»

И трудно сказать, где было больше злобы, в том «коротком смешке», которым он проводил уходивших работников, или в злодейском поджоге детского приюта.

Нет, такого сгущения художественных красок не требовалось К. Федину для утверждения победы революции! И если уж решиться верно и до конца разобраться в происхождении этого сгущения, не следует ли принять во внимание то опасливое отношение к роли крестьянства в революции, от которого, как известно, не был свободен в то время и А. М. Горький²⁵. Мысль о «необоримости

²⁵ Отолосок такого понимания роли крестьянства слышен в воспоминаниях К. Федина о том, как родился замысел рассказа «Сад»: «Летом 1919, под Сызранью, я осматривал фруктовые сады, довольно захиревшие после войны с чехословаками. Сторож, сопровождавший меня, сказал, м. пр. вспоминая о старых «хозяевах»: «Уехали — словно все с собой взяли». Я спросил: «Ну, а как же с новыми хозяевами?». Он ответил: «Вона в кирпичном

революции» трудно обнаружить и во всем сборнике «Пустырь». Не об этом и не ради этого он написан.

Вот еще почему мне кажется верным вывод, сделанный применительно к одному произведению К. Федина, но вполне приложимый и ко всему сборнику «Пустырь»: «Традиции критического реализма одерживают полную победу в рассказе «Конец мира»²⁶.

И это сказано в похвалу. И сказано с пониманием общественной действительности и литературной борьбы 20-х годов, а главное — с верным пониманием связи творческих исканий писателя с традициями. Сам Федин говорил об этом многократно. И, как можно судить по его словам, тоже связывал сборник «Пустырь» не столько с современностью, сколько с прошлым русской литературы²⁷. «Тематический состав «Пустыря», — делился он в одном письме, — вас не должен удивлять. Маленький человек — герой «Пустыря» — был предметом моего пристрастия на протяжении долгих лет. Не забывайте, что я начал свои поиски с 1910 года, а получил возможность печататься лишь в 20-х годах. Я должен был свалить с себя груз, тяготивший меня целое десятилетие. Это был плод моей жизни в старой литературе, моей замкнутой отшельнической школы, моей скрытой мечты... «Пустырь» — это книга, которая могла и должна была выйти во время войны или до войны, но роковым образом задержалась. Моя проза отставала от всего моего развития, от моего состояния. Это вопрос (кажется мне) чисто психологический. С другой стороны, я лишь к 1922—1924 гг. настолько скопил уже средств для серьезной схватки с современным (крайне сложным) материалом действительности, что, — раньше внутренне неправляясь с ним, — теперь уже мог всерьез за него взяться. Я уже не выкарабкивался из подавлявшего меня материала, а спрыгнул на него с вышки. Так я представляю себе свою работу над «Городами». А к этому времени, с выходом в свет «Пустыря», я был свободен от прошлого».

Пожалуй, не следует уточнять, что это был вопрос отнюдь не «чисто психологический». В другой раз К. Федин и сам взглянул на него иными глазами. «Пока я, — пишет он в «Автобиографии», — пришел к пониманию искусства, сложившемуся у меня со временем, я много бродил по перепутьям, и эти перепутья — история

сараев ни одного кирпича не осталось, в собаку нечем бросить». Пока я доехал на лошади до города, у меня был готов рассказ «Сад» (Сб. «Как мы пишем», стр. 175).

²⁶ Б. Брайнина. Константин Федин, стр. 47.

²⁷ С тем же прошлым связывала его и критика: «Содержание ж, главные мысли везде одни: пустырь, скука, смерть — не ко времени будто... Отчего же не обернуться ему к бодрости и свежести той, что явственно есть в нашей жизни, отчего же не дать ее ждущим сегодня же и не мыкаться больше по темным, измыканным бывшим дням, которые достаточно и хорошо были описаны писательством прошлого» («Книгоноша», 1923, № 11, стр. 6).

становления писателя»²⁸. В данном случае это «становление» вполне может быть раскрыто как утверждение на позициях творческого метода социалистического реализма. Потому что для писателя в творческом методе выражается и характер «понимания искусства», и сущность его эстетического, «художнического отношения к действительности».

Сказанное, несомненно, заставит осведомленного читателя тут же мысленно обратиться к творчеству другого выдающегося советского писателя — Алексея Толстого, которому, по его словам, «Октябрьская революция дала все»²⁹. А. Толстой точно отметил различие и последовательность «мировоззренческого» и «художнического» понимания и освоения новой социалистической действительности. Не без известного сокрушения вспоминал он, как освоенное «политически» еще не «поддавалось освоению художническому»: «Понять», освоить политически — еще не значит освоить «художнически». Очень часто художническое освоение отстает от современности, или охватывает эпоху поверхностно, внешне»³⁰.

Это признание особенно важно и показательно потому, что за ним стоит опыт крупного художника, который говорит здесь не «вообще», а конкретно и о себе самом.

Можно приводить буквально десятки высказываний Алексея Толстого, подтверждающих и раскрывающих «выстраданность» и подлинную автобиографичность этих признаний. Многие из них освещают его поиски успешного решения центральной проблемы нового творческого метода — проблемы положительного героя.

Писатель понимал, что без опоры на такой образ нельзя создать в романе цельную картину нового мира, который он уже принял «политически».

В 1924 г., присматриваясь к советской литературе, он отмечал: «...в современных русских повестях еще не видно человека. Я вижу мельканье жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнинам, воюют. Вот там — рука, вон — глаза, вон — мелькнул обрывок одежды. Но целого человека не видно»³¹.

Какие писательские имена и названия произведений стоят за этим обобщением о «современных русских повестях»? Думаю, что не будет никакой патяжки, если мы назовем, например, А. Малышкина и его повесть «Вокзалы» (1923), В. Шишкова с его «Батагой» (1924), В. Лидина и его «Метельные годы» (1922). К этим повестям, как мне кажется, вполне приложимо меткое заключение А. Толстого: «Художник в этих повестях в процессе наблюдения, но не созидания»³².

²⁸ «Советские писатели». Автобиография в двух томах, т. I. М., 1959, стр. 570.

²⁹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 494.

³⁰ Там же, стр. 316.

³¹ Там же, стр. 285.

³² Там же, стр. 285.

В той же статье, которую мы здесь цитируем («Задача литературы» в сб. «Писатели об искусстве и о себе». Изд-во «Круг», 1924), Алексей Толстой считает необходимым определить новый творческий метод. Он называет его «монументальным реализмом», но все сказанное здесь о поисках образа «целого человека», о «новом человеке», который «стучится в бессонное окно к художнику», о литературе «созидания», «человекотворчества», о ее пафосе «всечеловеческого счастья» — все это не оставляет сомнения в том, что творческая мысль Алексея Толстого настойчиво пробивалась к цельной концепции творческого метода, вскоре получившего имя, точно характеризующее его новую, социалистическую природу. «Современные русские повести», еще не вдохновленные пафосом социалистического созидания и поисками нового человека, он вполне справедливо не относил к «монументальному реализму», он связывал их с вчерашним днем реализма, хотя они и появились в современности, а иногда и захватывали (как бы лучом своего « прожектора») отдельные моменты ее.

Есть все основания представить все развитие творчества самого Алексея Толстого после его возвращения из эмиграции как движение от политического к художническому освоению новой, советской действительности, а вместе с тем и как движение художника от критического реализма к реализму социалистическому. Без такого представления об основной тенденции идеино-творческого развития Алексея Толстого во второй половине 20-х годов останутся разрозненными и до конца не понятыми в своей цельности и взаимосвязи такие звенья этого процесса, как движение от психологического рассказа и раздумий, на чьей стороне правда (революции или белой эмиграции), к социальной сатире и гневному разоблачению белой эмиграции в произведениях так называемого «эмигрантского цикла»; развитие замысла трилогии «Хождение по мукам» от первого варианта романа «Сестры» к его последующим переработкам и роману «Восемнадцатый год»; вторжение современных конфликтов в его творчество и все более верное разрешение их; наконец, изображение процесса рождения нового человека в горниле борьбы за правду революции, в бурных событиях созидания нового мира.

Собственно говоря, в новых книгах о творчестве Алексея Толстого (В. Щербина, Л. Поляк и др.) такое понимание второй половины 20-х годов вполне утвердилось. В новейшей из этих работ — кандидатской диссертации Н. В. Федоровой — охарактеризованные мною процессы показаны как движение А. Толстого «от идеалов буржуазного гуманизма — к идеалам социалистическим, от реализма критического — к реализму социалистическому»³³.

Остается решить, было ли это диалектически противоречивое

³³ Н. В. Федорова. А. Н. Толстой в двадцатые годы. Автореферат канд. дисс. М., ИМЛИ им. А. М. Горького, 1966, стр. 21.

борение и смена творческих методов у А. Толстого (уже советского писателя) явлением исключительным или закономерным? Этот вопрос уместен особенно потому, что сама биография А. Толстого была не обычной и, так сказать, не типичной для других советских писателей — его современников.

Но мы уже видели, что и творчество К. Федина, раньше А. Толстого связавшего свою судьбу с революцией, показательно в первой половине 20-х годов такими явлениями развития, которые только подтверждают мысль, высказанную одним из исследователей творчества А. Толстого: «Путь А. Н. Толстого от критического изображения уходящего дворянства к вершинам социалистического реализма интересен не только узкобиографически, но знаменателен для общего развития нашей художественной литературы нашего столетия»³⁴.

В подтверждение этого напомним еще две творческие биографии — Л. Леонова и С. Н. Сергеева-Ценского. Как известно, только роман «Соть» (1930) принес окончательное торжество принципов новой эстетики в творчестве Л. Леонова. Все его предшествующее творчество — сложный и трудный путь восхождения к ней. Отправными позициями писатель, начавший свое художественное творчество в 1922 г., был связан тоже с критическим реализмом, хотя личную свою судьбу с революцией и новой жизнью он связал значительно раньше.

В свое время были попытки истолковать творчество Л. Леонова как романтическое, а романтизм его поставить в зависимость от декадентской эстетики. Внимательный анализ его ранних произведений, таких, как «Бурыга», «Гибель Егорушки», позволяет установить прямую связь с традициями Лескова, его «сказом», его ироническим переосмыслением и своеобразным творческим использованием эстетики русской народной сказки. Да и все приемы условности в «Деревянной королеве», как и в уже названных произведениях, при ближайшем рассмотрении обнаруживают свое кровное родство не с эстетикой декадентов, а опять же с эстетикой критического реализма, определившей целый этап в творческом развитии советского писателя.

Заметим кстати, что обращение советских писателей к традициям народной сказки и стихии народного языка не было скоропреходящей данью декадентской стилизации. Оно было продиктовано новым осознанием проблемы «писатель и народ» и сыграло очень важную роль в формировании стиля эпических жанров во всех трех советских восточнославянских литературах. Б. М. Эйхенбаум первый обратил внимание на новые его черты и определил их как «орнаментальность». Но он еще не расчленил два разных потока в «орнаментальности» и поставил в один ряд Ремизова и Замятину

³⁴ В. Щебина. Эпоха и человек. М., «Советский писатель», 1961, стр. 327.

с Горьким, Леоновым, Пришвиным, Зощенко, Всеволодом Ивановым и Бабелем. Между тем если в одной линии (продолженной затем Борисом Пильняком) это была именно декадентская стилизация, то в другой (А. Блок, В. Маяковский, Вс. Иванов, М. Зощенко, И. Бабель и др.) «орнаментальность» питалась из источников народной речи, стихии разговорного языка и чем дальше, тем больше обнаруживала свои коренные отличия от стилизации³⁵, все более обретала необходимую естественность, переходя в реализм языка, реализм художественного мышления писателей, развивавших свою способность вернее видеть мир глазами революционного народа и говорить от его имени (В. Маяковский: «150 000 000 говорят губами моими»; А. Блок: «Революция — это я — не один, а мы»).

Но Л. Леонов смог встать на такую позицию, обрести такую способность не сразу. Проследить развитие его творчества от первых произведений 1922 г. — значит увидеть, как постепенно взгляд писателя поворачивается к современности и как медленно и не без сложностей и противоречий входит в его творчество эстетическое освоение ее с позиций нового творческого метода.

Еще бесспорнее и длительнее связь творчества С. Сергеева-Ценского с критическим реализмом и в советские годы. Исследователи единогласно отмечают, что он «не сразу пришел к теме утверждения творческого труда, составляющего основу бытия советского человека. Долгие годы взгляд художника был обращен преимущественно на явления жизни, требующие к себе критического отношения. Сергеев-Ценский не сразу преодолел скептический взгляд на человека как на существо слабое, зависимое от власти обстоятельств»³⁶. Именно в этом расходился с ним основоположник литературы социалистического реализма А. М. Горький. «Расхожусь с Вами, — писал он Ценскому уже в 1927 г., — в отношении к человеку. Для меня он не «жалок», нет»³⁷.

Произведения С. Сергеева-Ценского 20 — начала 30-х годов «заселены» образами людей, пришедших из старого мира и сохранивших в первозданной цельности черты собственнической психологии, корыстолюбия, ограниченности, тупости, темноты, жестокости, сложившиеся еще в той жизни, которую «отменила» революция (рассказы «Капитан Коняев», 1918; «Старый полоз», 1927; «Счастливица», 1931, и др.).

Если же в орбиту его художественного внимания попадали сторонники и участники самой революции, их изображение ока-

³⁵ См.: Г. Б е л а я. Путь к познанию революции.— В сб.: «Социалистический реализм и художественное развитие человечества». М., изд-во «Наука», 1966.

³⁶ В. Щ е р б и н а. Эпоха и человек, стр. 293.

³⁷ М. Г о р ъ к и й. Собр. соч. в тридцати томах, т. 30. М., «Художественная литература», 1955, стр. 195.

зыпалось настолько искаженным, что А. М. Горький снова же не мог молчать. «Не разрешите ли сказать, — писал он после прочтения романа «Обреченные на гибель», — что Иртышев освещен Вами, пожалуй, несколько субъективно? Вы придали ему нечто смердяковское, чем всегда грешили и грешат писатели, настроенные антисоциалистически, но что Вам, художнику духовно свободному, как-то не идет»³⁸.

Сказанное А. М. Горьким невозможно отнести к разряду частных замечаний. Нет, это принципиальные и коренные возражения по основным проблемам, характер решения которых показывает, пришел ли писатель к творческому методу искусства социалистического реализма или он, хотя бы и принявший революцию, остается еще на позициях того творческого метода, в границах которого развивалось его предшествующее творчество.

Конечно, круг наблюдений можно значительно расширить, вовлекая в него творчество таких поэтов, как С. Есенин, таких прозаиков, как Константин Паустовский, Михаил Зощенко, Илья Эренбург 20-х годов и особенно Михаил Пришвин. Кстати сказать, у Пришвина есть признания, которые прямо просятся в наш доклад: «Я вышел из положения тем, что не революционер, а себя признал лишним и ушел не в быт с чеховскими героями, а в то бытие, где зарождается поэзия, где нет существенной разницы между человеком и зверем. Меня увели туда дремавшие во мне древние склонности следопыта и охотника». И сначала это был путь, конечно же, не к социалистическому реализму, а скорее попытка писателя посторониться и дать социалистическому реализму дорогу. И только позже началось сближение Пришвина с социалистическим реализмом, о чем он сам говорил так: «Из этого мира природы я подползал к царству сознания вместе со своими зверями, собаками, буквами, таракашками» («Журавлинная родина»).

Здесь возникает необходимость напомнить, пожалуй, одно из главных возражений сторонников «чуда». В иронически озаглавленной реплике «Это и есть критический реализм?» Г. Ломидзе упрекает своих противников в попытке отнести к критическому реализму все, свидетельствующее о немощи и некоторой неполноте реализма, все, что утратило основные идеино-художественные принципы реализма прошлого³⁹.

После сказанного выше о творчестве отнюдь не второстепенных писателей этот упрек отпадает, по крайней мере, наполовину. Чтобы он отпал целиком, остается добавить, что упомянутые произведения С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, Л. Леонова и особенно К. Федина и А. Толстого и в свое время отнюдь не относились ни к худшим, ни к даже посредственным, и до сих пор они сохраняют свою художественную ценность и силу влияния на читателя.

³⁸ Там же, стр. 14.

³⁹ «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 79, 80.

В границах критического реализма они художественно значительны и во многих отношениях оригинальны. Но по творческому методу это — в известной мере запоздалые явления в историко-литературном процессе, так как написаны, когда действительность выдвинула перед литературой новые задачи, подсказывавшие необходимость писать по-другому, и при наличии такого таланта, как, скажем, у К. Федина или А. Толстого, создать даже на том же самом тематическом материале произведения, принципиально иных качеств.

Напомним также, что процесс развития литературы вообще не прямолинеен. И нарастание качественных элементов в ней идет не всегда только по восходящей линии, каждый следующий писатель не обязательно выступает с более высокими эстетическими ценностями, нежели его предшественники. Но оттого, что его произведения не выше и даже ниже других, они не исключаются из направления, в русле которого создаются.

Конечно, очень соблазнительно записать произведения, вызывающие иронический вопрос — «это и есть критический реализм?» — по «ведомству» натурализма. И тогда вслед за произведениями Сергеева-Ценского 20-х годов сюда с еще большим основанием будут причислены созданные в те же годы произведения Н. Никитина, П. Романова.

Собственно, это уже было и не однажды сделано. Так поступил, например, М. Кузнецов. Он отнес к натурализму «большинство произведений Пантелеимона Романова, в свое время «знаменитую» «Луну с правой стороны» С. Малашкина и ряд подобных книг»⁴⁰.

И в самом деле были в прозе 20-х годов эти, как говорит далее и более точно М. Кузнецов, «проявления натурализма». Но вряд ли их можно связывать с программными принципами натурализма. П. Романов, например, отлично понимал недостатки натурализма и довольно едко иронизировал над авторами «рассказов и рассказиков», над людьми, которым «совершенно нечего сказать», которые «могут только описывать, давать картины быта», да и пишут их только «для того, чтобы заработать». В рассказе «Право на жизнь или проблема беспартийности», который мы здесь цитируем, П. Романов высмеял литературного обывателя Останкина, насмерть перепуганного требованием, чтобы у писателя было «свое лицо», чтобы он проявлял себя «активной силой», «органически сливался с новой жизнью».

Но и П. Романов в своем творчестве тоже не мог найти крепкие контакты с новой жизнью и проявить себя «активной силой». Даже самое крупное его произведение — роман «Русь» вызывал острую полемику и в наиболее убедительных откликах не был отнесен к тому основному направлению развития, в котором форми-

⁴⁰ См. сб.: «Реализм и его соотношение с другими творческими методами». - М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 342.

ровался социалистический реализм как творческий метод советской литературы⁴¹.

Значительно ближе к истине проведенная в той же статье М. Кузнецова связь этих «проявлений натурализма» с недостатком у некоторых писателей необходимой общей культуры и культуры творческого труда. Только так можно понять «натурализм» рассказа А. Веселого «Дикое сердце» или повести А. Явича «Григорий Пугачев» с их бесконтрольным физиологизмом описания пыток и насилий. Следование принципам старого метода при недостатке культуры и собственного творческого опыта у молодых писателей приводило к механическому заимствованию устаревших приемов и сюжетных схем, что только подчеркивало и усугубляло натурализм их наполнения. В этих случаях критический реализм терял свои классические достоинства, а обнаружившиеся в нем натуралистические тенденции становились еще одним свидетельством, что он вступил в такой этап своего развития, на котором стала очевидной необходимость смены его новым творческим методом. Если, как говорил Энгельс, метод — «аналог действительности», то изменения объективной действительности являются и важным стимулом возникновения нового метода и участвуют в формировании взаимоотношения предшествующих методов с ним. Именно этой связью между действительностью и методом объясняется то, что все лучшее в новых произведениях критического реализма тяготеет ко все более органическому срастанию с реализмом социалистическим, а все слабое представляется спадом к натурализму.

В той или иной форме противоречие между новой действительностью и старым методом ее художественного освоения возникало в каждой национальной литературе. Противоречие это тоже закономерно, как закономерно и его разрешение в формировании нового творческого метода, способного быть «аналогом действительности».

Конечно, выясняя общие тенденции, а тем более закономерности, рискуешь так или иначе «недоучесть» индивидуальные особенности творческого развития отдельных писателей и некоторые черты национального своеобразия литератур. Но это совсем не означает, что они игнорируются. Дело только в том, что не на особенном, а на общем ставится акцент.

Однако возвратимся к наблюдениям над творчеством отдельных писателей — на этот раз белорусских и украинских — и посмотрим, подтверждается ли их примером типичность отмеченных явлений существования критического реализма с социалистическим, а, следовательно, и те закономерности перехода от первого ко второму, которые были отмечены в историческом опыте русской литературы.

⁴¹ См.: В. Динник. О «метрической» системе в применении к литературе.—Альманах «Сегодня», М., 1927, стр. 136—137.

Центральными фигурами белорусской литературы того периода, который мы рассматриваем в качестве «переходного» (20-е — начало 30-х годов), были Янка Купала и Якуб Колас. В их творчестве реализм, утвердившийся в дореволюционный период как основное направление национального литературного развития, нашел наиболее талантливых продолжателей.

Революция 1905 года разбудила народные массы белорусского крестьянства к активной общественной жизни. Она же подняла из этих народных глубин и Купалу и Коласа к творчеству. Оба начали с того, чем сильна была белорусская литература XIX столетия — с утверждения права мужика «человеком зваться», с борьбы за создание культуры на родном языке.⁴² Пронеся знамя революционно-демократической идейности и реализма через все предоктябрьское десятилетие, они стали после Октября основоположниками белорусской советской литературы.

Купала и Колас радостно приняли революцию как акт исторической справедливости, как долгожданное разрешение вековых чаяний белорусского народа. Однако же и для них — принять политически не означало освоить мир с этих позиций художественно. Тем более, что и политически они приняли ее с позиций того белорусского крестьянства, которое в их сознании полностью замещало понятие народа. Купала и Колас приветствовали ее как осуществление революционно-демократической программы; ее пролетарский социалистический смысл был постигнут ими лишь с течением времени. Вот почему они и некоторое время после Октября оставались прежде всего крестьянскими поэтами. В 1930 г. по случаю 25-летия творческой деятельности Янки Купалы А. Луначарский говорил: «Купалу можно считать, таким образом, ярким выразителем беднейшей части крестьянства во всех ее переживаниях, кончая ее переходом на сторону революционного пролетариата»⁴³.

Добавим только, что «переход» этот совершился отнюдь не сразу. В белорусском литературоведении справедливо отмечена общая для всей советской литературы закономерность: осознание революции и художественное освоение темы революционного переворота выразились сначала в поэзии, а поэзия революции носила тогда по преимуществу романтический характер. «Дело идет, — пишет белорусский исследователь, — об особом романтизме ранней советской литературы и прежде всего — поэзии, о ярко проявившейся поэтичности, которая достигалась чаще всего эмоциональным накалом, возвышенными, ораторскими приемами при абстрактности образных параллелей, при значительной условности поэтической символики»⁴⁴.

⁴² А. Адамович. Становление жанра. М., 1964, стр. 27.

⁴³ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 2, стр. 458.

⁴⁴ Н. С. Перкін. Шляхі розвідція беларускай савецкай літаратуры 20—30 гг. Мінск, 1960, стр. 20.

Но в то время, когда Т. Гартный создавал революционно-патетические стихотворения, когда тема Октября вошла в так называемую «массовую» поэзию поэтов непрофессионалов, Янка Купала в 1918—1920 гг. еще как бы допевал свои прежние песни. Даже в таких стихотворениях, как «Светает», в символику самой темы которых властно стучалась совершившаяся революция, он прошел мимо нее, оставшись по существу в пределах просветительской фразеологии:

Ўжо годзе, ўсю почку праспалі,
Ўжо годзе, у цемры былі;
Глядзіце — ноч скрылась удалі,
Свет сонца царыць на зямлі.

Не вторгается осознание совершившегося переворота и в стихи, выражающие творческое credo поэта. Так, в стихотворении «Мая навука», завершающемся уверенным заявлением:

Цяпер беларускай я песні ўладар,

— говорится только о таких источниках поэзии, как «думы белорусские», красоты природы. «Бурливая речка», «говорливая мельница», «зеленое поле» и «шепот пшеничных колосьев», и солнце, и ветер, наконец, коса и топор, цеп молотника — все это, отмечает поэт, определяло ритмы и интонации, темы и настроение его поэзии. Других источников вдохновения в этой послеоктябрьской поэтической исповеди еще нет.

Автор цитированного исследования справедливо пишет, что в стихотворениях Янки Купалы периода гражданской войны «можно заметить устойчивость целого сцепления мотивов, перерастающих в тему поисков пути», которые «с наибольшей наглядностью» выступают в стихотворении «Паязджане» (27. XII 1918 г.). Но только на следующем, восстановительном этапе жизни советского народа происходит «великий поворот в творчестве Купалы — поворот к широкому осмыслению советской действительности»⁴⁵, вне которого в послеоктябрьских условиях социалистический реализм немыслим. Другой исследователь, поставивший задачу доказать, что в эволюции творческих позиций Янки Купалы «не было никакого разрыва в переходе от дооктябрьского к послеоктябрьскому периоду» (и что эволюция эта выразилась в становлении метода социалистического реализма, начавшемся в творчестве поэта еще в период революции 1905 года), все же вынужден признать: «В творчестве первых послеоктябрьских лет наблюдается переходный процесс»⁴⁶. Еще определенное высказался по этому

⁴⁵ Н. С. Перкін. Шляхі развіцця беларускай савецкай літературы, стр. 32, 35.

⁴⁶ А. Я. Ленс. Станавленне метаду сацыялістычнага реалізму у творчасці Янкі Купалы. Мінск, 1962, стр. 75.

поводу белорусский литературовед В. Ивашин: «...Слабость идейных позиций Янки Купалы в то время заключалась в том, что он по-настоящему не понимал социалистической сущности Октябрьской революции»⁴⁷.

А это, несомненно, замедляло движение выдающегося поэта к осознанию самой необходимости обновления национальной литературы и задерживало движение его собственного творчества к новым эстетическим принципам, уже явственным в творчестве ряда других писателей начала 20-х годов.

Едва ли не первыми ласточками отмеченного «поворота» и оплодотворения поэзии Янки Купалы пафосом социалистического сознания явились его перевод «Интернационала» на белорусский язык и оригинальное стихотворение «На смерть Сцяпана Булата» (1921), где выражено сочувствие коммунистическому идеалу, за который герой стихотворения сложил свою голову. Только теперь традиционная поэтическая символика восходящего солнца находит новое наполнение в рефрена:

Сни, таварыш, аб камуне!

Но, поистине, первая ласточка не делает весны: идеал остается еще умозрительным, абстрактным, он еще не связывается с движением самих народных масс и потому не может внести существенных изменений в художественное мышление поэта в его главной и все определяющей линии — теме судьбы народной. Надо ли удивляться, что первая же развернутая попытка реалистически представить (в пьесе «Тутэйшыя», 1922) новое положение белорусского народа после Октября вышла «беспартийной»: она не согрета пафосом социалистической революции, а перспективы, открытые революцией перед белорусским народом, даны в ней по старинке, в духе довольно-таки расплывчатых общедемократических идей национального возрождения на деревенской, патриархально-крестьянской основе.

На такой идейной основе произведение не могло стать новаторским. Оно вполне традиционно для белорусской литературы критического реализма, хотя изображены в нем события 1918—1920 гг. Едко высмеяны и уничтожающе разоблачены в пьесе бесприципные хамелеоны-приспособленцы, холопски служившие немецким и польским оккупантам Белоруссии. Главный герой этой сатирической комедии — Микита Зносак (он же Зносилов и Зносиловский) напоминает заглавного героя «Похождений Невзорова»... (он же де Незор и Невзораки) Алексея Толстого. Можно, — говорит Зносак, — «иметь мировоззрение одно, думать другое, говорить третье, а делать четвертое...» Если бы Невзоров был немного умнее, он бы непременно сформулировал свою программу именно так.

⁴⁷ «Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры». Мінск, 1956, стр. 334.

Близость героев, близость художественной концепции этих произведений не случайна: это близость двух художников по творческому методу, который вооружил каждого из них оружием критики, но не мог вооружить новым пониманием роли искусства в процессах практического осуществления социалистических идеалов.

В повести А. Толстого это не особенно бросается в глаза и не осознается как ее недостаток, потому что автор строго держится в границах задач разоблачения обломков крушения старого мира. В пьесе Янки Купалы это выступает со всей резкостью, потому что автор ее пытается наметить и художественно выразить положительную программу. Герой, которому автор пьесы отдает все свои симпатии и наделяет его симпатиями и любовью подлинных представителей народа — деревенский учитель Янка Здольник, — подчеркнуто декларирует свою беспартийность, а автор во всех слuchаях старательно уводит его от непосредственного соприкосновения с теми, кто на острие штыков несет свободу белорусскому народу. Янка Здольник всегда исчезает со сцены до наступления тех ситуаций, в которых ему надо было бы прямо ответить на вопрос — с кем он: с большевиками ли? А ведь в то время, в годы гражданской войны и иностранных интервенций на этот вопрос требовался ответ очень прямой и четкий, ибо не только поэтической строкой, но и политической программой звучали слова: «Кто не с нами — тот наш враг».

Янка Здольник не пошел искать правду вместе с большевиками. Более того, и в послеоктябрьских условиях он сохранил опасение, что для белорусского народа опасны сквозняки как «через восточные, так и через западные «окошки». А высказав это опасение, он удалился от схватки враждующих сил, ушел за «сермяжной» правдой в деревню, где, по словам его возлюбленной и единомышленницы, и «солнце светит веселее, и люди там лучше».

Можно вполне согласиться с исследователем путей развития белорусской советской литературы, отмечающим у героя «веселья туманные идеи верности коренной основе», опасения — как бы вихрь революции «не разрушил национальную основу», а у автора ее «анахронизмы» в художественном мышлении⁴⁸. Остается только добавить, что одно с другим тесно связано, как связаны мировоззрение и творческий метод. В пьесе о революционном времени нет представления о действительности как процессе, понятие революционного развития еще не стало эстетическим принципом в творчестве писателя. А положительный герой, выразитель авторской общественной программы, не поднят к осознанию своей ответственности за ход истории, он еще не мыслит себя в качестве ее творца. А это влечет за собой традиционность композиции пьесы,

⁴⁸ Н. С. П е р к і н. Шляхі розвідця беларускай савецкай літературы, стр. 39.

в которой положительный герой не поднимается выше роли резонера, что, как и роль страдающего лица, характерно для такого героя в драматургии именно критического реализма.

Верность традициям критического реализма сохраняет в первой половине 20-х годов, традициями и ограничивается творчество другого классика и основоположника белорусской советской литературы — Якуба Коласа. Проследим это в его произведениях эпических жанров. Эпические тенденции определились в творчестве Я. Коласа еще до Октября. И может быть, не столько в рассказах, за которые его справедливо считают основоположником белорусской художественной прозы. Подлинным национальным эпосом явились его поэмы «Новая земля» и «Симон-музыкант», от которых ⁴⁹ он столь естественно мог перейти к созданию своей трилогии «На росстанях». Сразу по окончании «Новой земли» в 1923 г. было отмечено: «Теперь от этого монументального эпического произведения путь развития белорусской поэзии идет в направлении к законченному белорусскому роману» ⁵⁰. Еще до завершения поэмы появилась в 1922 г. первая часть названной трилогии — повесть «В полесской глупи», а в 1926 г. — вторая «В глубине Полесья». «Новую землю» в белорусском литературоведении называют «подлинной энциклопедией дооктябрьской жизни белорусского народа» ⁵¹. С тем большим основанием это можно сказать о трилогии «На росстанях». Но и поэма, и первые две книги трилогии представляют белорусский народ — его социальную трагедию, его отношение к природе, его труд, идеалы и мечты, — не озаренным светом Октября.

Автор цитированной нами монографии о становлении романа в белорусской литературе сетует на то, что некоторые критики в 20-х годах недооценили первые книги трилогии. Я. Коласоказался им «чрезмерно «старомодным» и даже устарелым по мотивам и жизненным проблемам, недостаточно смелым «революционером» в области стиля» ⁵².

В развитии национальной литературы появление этих книг было событием огромного исторического значения, вместе с поэмой «Новая земля» они знаменовали крупнейший шаг в развитии национальной литературы. Но в общем движении советской литературы 20-х годов, с вершин уже складывающегося многонационального литературного процесса и новых идеальных критериев, которыми руководствовалась молодая советская критика, повести Я. Коласа и в самом деле были «старомодны». И опять же дело не только в том, что автор пишет о старом времени, не изображает событий революции, что с героем этих книг — учителем Лобановичем — мы

⁴⁹ Первую из них он начал писать в 1910 г., вторую — в 1911 г.

⁵⁰ «Полымя», 1923, № 5-6.

⁵¹ А. Адамович. Становление жанра, стр. 52.

⁵² Там же, стр. 86.

расстаемся за несколько лет до событий 1905 года, а прежде всего в том, что представления Коласа о старом, о прошлом не пронизаны духом современности, что в поисках истинного смысла жизни, ответа на вопросы о призвании интеллигенции, что делать, как служить народу, его герой идет по какой-то проселочной дороге, уже пройденной и даже заброшенной русской литературой, незнание которой вполне простительно для крестьян-полещуков, но не для их просветителя — героя трилогии интеллигента Лобановича. Еще более странно отсутствие социального опыта, идейных исканий русской и украинской литературы во всей идейной атмосфере первых книг трилогии. Читая их, можно подумать, что в украинской и русской литературе к моменту написания этих книг еще не было ни Ивана Франко, с его революционной поэзией и повестью «Борислав смеется», ни повести М. Коцюбинского «Fata morgana», ни всего творчества Горького, Серафимовича и многих других писателей, в чьих произведениях революционная борьба и идеи научного социализма уже оплодотворяли реализм новыми темами, новым героем и складывавшимися чертами нового эстетического идеала. Сам Я. Колас засвидетельствовал, что его первое знакомство с творчеством Горького относится к началу 900-х годов, что еще тогда «яркие произведения молодого русского писателя произвели сильное впечатление. Казалось, разрывая духоту, ударили весенний гром, возвещающий освежающую перемену... Прозвучало новое слово, и к глашатаю его обратились взоры тех, кто искал путь в новую жизнь»⁵³.

Горьковское влияние на поиски таких путей вошло в работу автора трилогии только после написания двух первых ее книг, и лишь из третьей книги лег и на две первые какой-то отсвет новых идей. Первая книга трилогии не выходит за рамки традиций русской народнической литературы 80-х годов, да и вторая еще не содержит того умения смотреть на прошлое из социалистической современности, которое Горький считал одним из непременных признаков социалистического реализма в произведениях, написанных после Октябрьского переворота о жизни в «Тюрьме народов», какой была царская Россия.

В событиях революции с всеубеждающей силой раскрылась активная роль народа в историческом процессе — роль творца истории. Первые книги трилогии Якуба Коласа еще не озарены истиной этого открытия: в темных и забитых полещуках не ощущается присутствие той (хотя бы еще скрытой и скованной) силы, которая вырвалась к могучему революционному действию в годы первой русской революции и великого Октябрьского переворота. Новое представление о народе, явившееся источником новаторства социалистического реализма, еще не вошло тогда в эстетику Якуба

⁵³ Я. Колас. Великий борец за счастье народов, — «Правда», 17 июня 1951 г.

Коласа. Между тем в советской литературе во время работы над второй частью трилогии уже появились такие принципиально новые произведения, как «Дело Артамоновых» Горького, «Железный поток» Серафимовича. А в белорусской литературе уже вышел в свет роман Т. Гартного «Соки целины».

Собственно то же можно сказать и о поэме «Новая земля» (1923). В ней нет этого «умения смотреть на прошлое с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего»⁵⁴. Герой поэмы панский лесник Михась тяготится своей долей, но видит только один выход:

Купіць зямлю, прыдбаць свой кут,
Каб з панскіх выпутацца пут...

Его мечты не выходят за пределы этой цели, каждый шаг его жизни подчинен ей. Ради нее он терпит все от своих господ и начальников. Не трудно догадаться, что осуществления ее он добивается ценой не только чрезмерных трудов и лишений, но и ценой утраты ряда истинно человеческих качеств:

Ен паскупеў і нават значна,

— отмечает поэт. Но и за этим угадывается многое. Тем более, что вскоре после покупки земли приходит болезнь, а за нею и смерть. Михась умирает, горько сетуя:

Бог яя судзіў міне бачыць волі
І кідаць зерні ў свае ролі...

Крестьянская мечта, идеал героя, его отношение к земле принципиально не отличается от тех, которые так глубоко были показаны Глебом Успенским в русской, а Ольгой Кобылянской в украинской литературе критического реализма. И когда в предсмертном прощании герой наказывает своему брату:

Будуй яе... Ты дай ей выгляд...
На новый лад, каб жыць нанова.,

то и за этими словами нет ничего, кроме мечты видеть землю обработанной, способной кормить оставленных сирот.

Отлично показана в поэме горькая доля героя, крестьянское безземелье, иллюзорность крестьянской мечты о земле даже в удачливом ее варианте. Но крестьяне в поэме, законченной в 1923 г., даже не догадываются о возможности стать хозяевами земли иным путем, нежели Михась. Да и авторское заключение повести о горькой крестьянской доле и вожделенной земле:

— Свободныі путь!.. Когда ж во мгле
Ты засверкаешъ на земле?

⁵⁴ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 12.

— звучало даже для читателей первого издания поэмы не так уже свежо, во всяком случае — к ощущению и осознанию совершившегося переворота оно не подводило, в нем не было (как и во всей поэме) попытки представить прошлое в свете победы Октября.

Огромно значение поэмы «Новая земля» в истории эпических жанров в белорусской литературе⁵⁵, в развитии ее реализма. Но в послеоктябрьских условиях она всем своим содержанием, главным героем, его идеалом, изображением народа, эстетическим идеалом, выраженным в герое и обстоятельствах (явно тяготеющих к этнографизму), свидетельствовала о том, что дарование ее автора оставалось еще в границах критического реализма, как бы закрепляя национальную литературу на тех позициях, которые, хотя и были завоеваны до Октября, но были еще сравнительно бедны крупными художественными достижениями национального гения.

Однако присмотримся к эстетической программе самого Коласа не того времени, когда он писал свою статью о Горьком, а тех лет, когда создавались первые книги трилогии. Общеизвестно, что она выражена строфами поэмы «Симон-музыкант», над которой Якуб Колас работал более десяти лет. Первая из шести ее частей была написана в 1911, вторая — в 1912, третья и четвертая — в конце 1917, а пятая и шестая — в 1918 г. Три первые в 1918 г. вышли отдельным изданием, три последние — были опубликованы в 1921 г. в журнале «Вольны съяг». Новая редакция поэмы, созданная в 1924 г., потеряна. В 1925 г. Колас создал и напечатал ее третью редакцию.

Интересно проследить, как развивались и в каком направлении изменялись думы поэта об искусстве, об отношении искусства к жизни, о призвании художника, и какое место нашла в них проблема «искусство и революция», занявшая столь много места в советской литературе 20-х годов.

Избрав героем поэмы музыканта, скрипача Янку, Колас показывает художественное дарование как высшую, окрыляющую человека силу, поднимающую его над будничными заботами и невзгодами. Вдохновение только тогда посещает художника, когда и он сам поднимается над прозой повседневности. Вдохновение должно быть свободным. Вот те мысли, которые находят отражение в первой и третьей редакциях поэмы.

За пределы этих общих мест эстетическая программа Коласа еще не выходит. Трогательно описывает он невзгоды и злоключения, выпавшие на долю героя, гневно осуждает людей, унижающих талант. Но само понятие о свободе таланта и вдохновения, о призвании художника никак не связано в первой редакции поэмы с идеей борьбы за свободу для народа, с идеей революции. В самые возвышенные минуты, когда музыкант Янка безраздельно отдает

⁵⁵ См. об этом в цитированной книге А. Адамовича.

ся вдохновению, его скрипка поет хвалу господу:

Хвала Богу Вялікаму, хвала!...
Хвала і Сыну Божаму, хвала!...
Хвала і Духу Божаму, хвала!...
Абудзіся, зямля,— хвалі Бога!...

и еще более ста строк стихов в этом духе. Тем же светом освещает поэт и социальную тему:

Радуйцеся, ўсе покрыў джаныя!
і на іх вятрэ дыхнулі
Духом творчасыці съятым
і ім сілы разгарнўлі,
Душу праўдай ахінулі,
Асвяцілі сэрдо ім.

Надо ли вспоминать, каким анахронизмом звучало все это в первые месяцы после Октября, когда была написана и появилась в печати цитируемая (третья) часть поэмы!

Трудно сказать, оставались ли эти строки во второй редакции. В третьей (1925) поэт снял их, но по существу и теперь еще не связал идею освобождения искусства с революцией, призвание художника — с борьбой за свободу для народа. А ведь именно такое решение этих вечных проблем подсказывала победившая революция. И все же в этом окончательном варианте поэмы характер Симона-музыканта мужает, он поднимается до гневного протesta (обличительная речь на пирушке у князя), а проблема свободы искусства вступает в некоторую связь с идеей освободительной борьбы крестьянства против помещичьего угнетения. Только этот окончательный вариант несет те эстетические решения, которые обычно приписываются и более ранним редакциям поэмы. Эволюция идей и образов от первой к ее последней редакции игнорируется при этом так же, как и в характеристиках трилогии «На рассстанях», третья книга которой написана (1948—1954) с идейных и художественных позиций, существенно отличающих ее от двух первых книг.

Такой антиисторический подход, такое игнорирование сложностей и противоречий творчества писателя упрощает и выпрямляет его творческую биографию до «житийной» схемы, до схемы праведного жития во социалистическом реализме. А распространение такой схемы и на других писателей (Янку Купалу, например) ведет к игнорированию закономерностей развития всего национального литературного процесса, в котором становление социалистического реализма было лишь одной (хотя и ведущей и самой перспективной) из тенденций развития белорусской литературы по пути реализма.

Как видим, исследуя процессы становления социалистического реализма в национальных литературах и перехода отдельных писателей на его творческие позиции, нельзя не учитывать и силу тра-

диций критического реализма. Эти традиции оказывались в ряде случаев способными держать писателя в своей власти даже при тех условиях, которые стимулировали его движение к новому методу. Только так можно понять, например, пооктябрьское творчество украинского писателя Степана Васильченко (1878—1932).

В критико-биографическом очерке, появившемся еще при жизни писателя, говорилось: «Колоссальные события в общественной жизни Украины, события, связанные с октябрьским переворотом, гражданской войной, новым строительством, не отразились в его творчестве, вообще не оказали влияния на дальнейшее развитие писателя. Те отдельные, довольно немногочисленные черты нового быта, которые иногда отражает Васильченко в своих новых произведениях, собственно, не меняют характера его творчества, ибо только отдельными черточками на старом фоне его литературной работы они остаются и в дальнейшем»⁵⁶. Включая в орбиту наблюдений пооктябрьские произведения писателя, в том числе и повести «Авиационный кружок» и «Оловянный перстень», тематика которых была почерпнута в советской современности, автор очерка делал вывод, что и эти произведения «ничем не отклоняются от основного русла творчества Васильченко», т. е. от критического реализма⁵⁷.

Сам Васильченко был знаком с этим очерком и с аналогичными мнениями других критиков о его творчестве. Возражал он только против слишком прямолинейных попыток объяснить его верность «основному руслу» тем, что, мол, автор «не нашел себя в революции», что «революция не захватила автора». Но сама верность прежнему творческому руслу не ставилась при этом под сомнение; наоборот, Васильченко подтверждал ее. «По моему мнению,— писал он,— дело обстоит гораздо проще: детские годы, юность и молодость автора, то есть время, на всю жизнь дающее писателю мощную зарядку впечатлений, прошли до революции; поэтому автор часто и по сей день возвращается к типам минувших времен. Великие события позднейших годов, конечно, тоже могут давать автору темы для его творчества, но для художественного их воплощения, надо полагать, потребуется перспектива и время. По крайней мере, те произведения из современной жизни, которые я пытался создать, меня не удовлетворяли»⁵⁸.

Анализ пооктябрьской литературной продукции С. Васильченко позволяет отметить, что дело здесь не только в верности материалу, типам, тематике, но и в творческом методе. В дооктябрьских условиях, когда были написаны его лучшие рассказы и новеллы, вопрос о «перспективе и времени» не возникал: все, что писал Васильченко, было глубоко современно и по материалу, и по идеям, и по всем

⁵⁶ Ф. Якубовский. Степан Васильченко. Киев, 1930, стр. 8.

⁵⁷ Там же, стр. 26.

⁵⁸ Степан Васильченко. Твори в четырех томах, т. IV. Киев, 1960, стр. 53.

художественным достоинствам. Об этом красноречиво свидетельствуют и цензурные запрещения его произведений, и полицейские преследования, которым подвергался их автор. Реализм С. Васильченко, развившийся в русле лучших достижений Коцюбинского и В. Стефаника в жанре рассказа и новеллы, был согрет сочувствием к угнетенному крестьянству, его стремлениям к просвещению, признакам пробуждения его политической сознательности. Излюбленными героями Васильченко были революционно-настроенные сельские интеллигенты-просветители, особенно учителя, помогавшие росту политической сознательности крестьянства и его борьбе против помещиков и царских чиновников. Но, в отличие от М. Коцюбинского и Леси Українки, Степан Васильченко был довольно далек от революционного движения пролетариата и понимания роли социал-демократии в нем. Октябрьская революция, которую он встретил, несомненно, положительно, не внесла, однако, существенных изменений ни в его представления о народе и ведущих силах революции, ни в тематику его произведений: темы пролетариата, Октябрьской революции остались за пределами его творческого внимания, новый герой не вошел в его произведения, метод писателя не претерпел существенных изменений, остался прежним. Переиздавая свои произведения после Октября, публикуя впервые те из них, которые по вине цензуры не могли появиться до революции, Васильченко продолжал работать над ними, то исправляя и шлифуя их стиль, то создавая новые редакции прежних новелл и рассказов (так были созданы новые редакции рассказа «Чайка», новелл «Фиалки», «На калиновом мосту», «Осенний эскиз» и др.). Но ни в одном из этих произведений не изменились существенно ни тональность, ни идеальная направленность, ни трактовка жизненной позиции героя, словом, все осталось в границах прежних идеально-эстетических принципов. Рассказы «Талант», «Басурман» и «Мужицкий ангел» впервые появились только после Октября. Но даже если бы не было известно, что написаны они значительно раньше, мы смело могли бы отнести их к дореволюционному времени, настолько они органичны и по материалу, и по художественным решениям для творчества того периода. Собственно, в том же духе созданы и те немногие рассказы, которые успел он написать после Октября.

Рассказ «Голод» (1920) по идеи вполне умещается в дооктябрьскую просветительскую программу Васильченко. С неуемным интересом смотрят крестьяне показанную деревенским драмкружком «старую, как заплесневелый сухарь» пьесу. «Декорации, грим, костюмы — посмешите. Актеры топтались на маленькой сцене, как лошади в стойле, кряхтели, потели, сопели. Публика нема как рыба, серьезна, сосредоточена. Смотрели пристально, внимательно, будто видели там сквозь мутное стекло, замызганное и грязное, какой-то далекий, волшебный луч. Ни одной насмешки, ни одного недовольного лица... глаза жадные, горящие... и моло-

дые, ясные, и поблекшие, тусклые... во всех светилось одно: голод... свирепый, зверский голод, при котором пожирают все, не разбирая ни костей, ни перьев».

Здесь все то же, что и в дооктябрьских рассказах и автобиографических воспоминаниях о времени, когда видел Васильченко такое крестьянство, на его традиционный интерес к театру опирался, создавая свои пьесы для деревенского любительского театра, и когда организовывал, учительствуя в деревнях, драмкружки из крестьян и сельской интеллигенции.

Пожалуй, еще более традиционен рассказ «Про жидка Марчика, бідного кравчика». Не однажды отмечалось (и справедливо), что по теме это произведение сходно с рассказом Коцюбинского «Він іде», а настроение в рассказе Васильченко еще более мрачное и безысходное. Нечаянной радостью для еврейского портного была первая русская революция. Поверил он и в свободу, и в свое человеческое достоинство, и даже в возможность счастья. Но пришел погром, как раз в тот день, когда жена родила ему сына, о котором он мечтал в дни «свободы». Сожгли погромщики все еврейские кварталы в городе, убили всех, кто не успел бежать, убили и Марчика, и его жену, и его сына, успевшего только прокричать о своем приходе в так нелепо и жестоко устроенный мир. В 1919 г., когда рассказ был написан и появился в печати, это было по существу повторением старой темы; решение ее тоже не было ни оригинальным, ни новым. Следует, правда, отметить, что в обработке таких традиционных тем талант Васильченко развивался, совершенствовался, а обработка художественных образов поднималась в ряде случаев до уровня шедевров художественного письма (новела «Віконце» и др.).

Новая тематика, почерпнутая в советской современности, входит в творчество Васильченко лишь в середине 20-х годов. Но и теперь он идет по знакомому пути просветительских и школьных мотивов. Герои его повестей «Авиационный кружок» и «Оловянный перстень» — школьники. Изображая интерес крестьян к их занятиям, писатель по-прежнему стремится показать, как прекрасна и восприимчива ко всему разумному и добromу душа украинского народа, как велико его стремление к просвещению и прогрессу.

Было бы неверно преуменьшать значение этих произведений в идеино-творческой эволюции писателя. Эмоциональная атмосфера жизнерадостности, явное преобладание светлых, оптимистических настроений, обилие юмористических ситуаций и вытеснение обычной для дооктябрьских новелл и рассказов горькой иронии веселым, жизнерадостным юмором — все это было новым у Васильченко, все это обещало коренные сдвиги в творчестве, коренное преобразование методологической основы творческого метода писателя. Но только обещало. Степан Васильченко умер раньше, чем эти симптомы и тенденции раскрылись.

Как нельзя в одном художественном произведении искать проявление всех принципов социалистического реализма, так же нельзя на основании только одной творческой биографии делать обобщения относительно всего национального литературного развития. Но творческая биография Степана Васильченко — отнюдь не единичный пример в истории украинской литературы. Творчество ряда украинских писателей и после Октября развивалось в границах критического реализма или романтизма, а переход к реализму социалистическому был процессом то бурного, то более медленного накопления качественных изменений, в результате которых критический реализм как бы перерастал в социалистический.

Такую эволюцию можно проследить, например, в творчестве Максима Рыльского. После Октября М. Рыльский — учитель в советской школе (преподавал он украинский язык и литературу), а затем (1923—1929) преподаватель рабфака Киевского университета. В поэзии же он выступает как один из так называемых «неоклассиков», которых этим именем окрестила критика, чтобы подчеркнуть их оторванность от современности и непреодоленную зависимость от прошлого. В его книгах «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечінь» (1922), «Крізь бурю й сніг» и даже «Тринадцята весна» (1926) варьируются мотивы «одиночества и покоя». Демонстративно объявляя себя «парнасцем», он отвергает шумный мир города, проходит в полном молчании мимо революционных бурь и сдвигов, мимо народной борьбы за свободу, мимо тем освобожденного труда и социалистических преобразований. В эстетической программе его «парнасизма» — одиночество, равновесие и ясность:

Завидую тобі, морозний супокою

— говорит он в книге «Під осіннimi зорями». А несколько раньше формулирует свое стремление к тому же покою так:

О так собі пролинуть, друже, роки...
Нехай минають.

Ходи собі шумливими стежками,
Гукай, кричи, роби акторскі жести —
А я б хотів утиші над вудками
Свое життя непрданым донести.

Неоклассики (М. Зеров, например) хвалили его за то, что «искрение, до глубины проникнувшись дыханием высокого творчества старых мастеров, он направил потом свои молодые искания «на озеро спокою»⁵⁹. А сам Рыльский, отвечая критикам, упрекавшим его в отчуждении от социалистической идейности советской поэзии, говорил об одной особенности своей психологии: «я могу

⁵⁹ Микола З е р о в . До джерел. Krakow—Львів, 1943, стр. 245.

откликаться лирическим стихом только на прошлое, на то, что «отстоялось» в душе и может иметь прозрачную форму, свойственную моей манере. Иначе писать не могу»⁶⁰.

Только в 1926 г. начался пересмотр поэтического кредо, М. Рыльский уже мог заявить, что «мировоззрение «Осенних звезд» «... отличается от нынешнего восприятия окружающих явлений» (Предисловие ко второму изданию сборника «Під осінніми зорями», 1926).

Новым был поворот поэта к реальной красоте мира, торжествовало его жизнелюбие над книжным, умозрительным индивидуализмом, «покоем и одиночеством». Но в орбиту нового поэтического освоения мира вошла сначала природа. И лишь несколькими годами позже в окрепшем на реалистической почве творчестве поэта полноценно зазвучал социалистический пафос. «Поэзия Рыльского,— отмечает Л. Новиченко,— в то время была еще далека от социальных вопросов, ...лишь позже, в годы социалистического строительства, начнется подлинный расцвет большого и яркого дарования этого поэта»⁶¹. В украинской критике и литературоведении спорят, когда это случилось — в конце 20-х годов или только в 1932 г., когда появился сборник «Знак весов», открывавшийся «Декларацией обязанностей поэта и гражданина». Но все согласны, что «для Рыльского процесс овладения действительностью начался с пейзажной лирики. От сборника к сборнику природа в его стихах отражается все с большей конкретностью, заботливым воспроизведением каждой детали»⁶².

Так представляется землякам поэта этот путь от сборника к сборнику, от картин природы, находившихся в прямом родстве с пейзажной лирикой Мицкевича, через укрепление связей с традициями Пушкина и Шевченко, Ивана Франко и Леси Украинки к проблематике нового социалистического мира, к социалистическому реализму.

Конечно, путь Максима Рыльского к социалистическому реализму был особыенным, но в то же время он не был исключительным.

Размышляя об этом в книге «Поэзия и революция», Л. Новиченко так обобщает особенности развития другого украинского поэта: «...Тогдашие заблуждения П. Тычины отнюдь не были его личными заблуждениями: достаточно вспомнить, скольким представителям старой интеллигенции, становившимся на службу революционному народу, приходилось изживать и абстрактный гуманизм и псевдодемократические предрассудки, и многое другое из накопленного в прошлом идейного багажа. Целые поколения и целые социальные пласти должны были совершить и эмоционально

⁶⁰ «Більшовик», 25 вересня 1923 г.

⁶¹ Леонид Новиченко. Поэзия и революция. М., «Советский писатель», 1957, стр. 70.

⁶² Ф. Неборячек. Максим Рыльский. Изд-во Львовского ун-та, 1955, стр. 25.

пережить великий период от заветов и традиций старого, пассивного, сострадательного — к идеалам нового, социалистического гуманизма, имеющего своим краеугольным камнем активную действенную борьбу за свободу и счастье трудящегося человечества»⁶³.

Во всяком случае даже писатели, сразу обратившиеся к поискам тем и конфликтов для художественных произведений в современности, стали на позиции социалистического реализма не одновременно и не с одинаковым успехом. Так, например, для Петра Панча — одного из наиболее крупных советских украинских прозаиков — первая половина 20-х годов была периодом напряженных поисков дороги к новому творческому методу. Разрабатывая ту же тематику, что и Андрей Головко, черпая ее из жизни украинской деревни первых лет после Октября, Петро Панч значительно медленнее постигал ведущие тенденции развития новой жизни, а это в свою очередь замедляло его переход от реализма критического к социалистическому.

В повести «Гнізда старі» (1923) решение избранной темы было явным шагом назад по сравнению с повестью «Fata Morgana» М. Коцюбинского: революция представлена как процесс совершенно неорганизованный, только как стихия крестьянской ненависти к помещикам, ничем не сдерживаемый разгул разрушительных инстинктов. Роль большевистской партии в революции не раскрыта, проблема положительного образа и вовсе не ставится. С тех же позиций изображена деревня уже периода гражданской войны и в повести «Там, де верби над ставом». Все ее достоинства — в критическом пафосе, в разоблачении кулачества. Основная масса крестьянства показана в стороне от борьбы, образы крестьян-незаможников бледные, нечеткие; для создания положительного героя, выразителя новых, революционных идеалов и борца за них у автора не было еще ни литературного опыта, ни ясного понимания движущих сил революции, ни глубокого проникновения в ее социалистические идеалы. Беспросветная тьма мещанской заскорузлости и антисоветской злобы царит в местечковой провинции («Калюжа», 1922, «Мишаці нори», 1923), неграмотная деревня противится всему советскому («Зелена трясовина», 1923), попытки одиночек-коммунистов показать городку и деревне возможность новой жизни, тонут бесследно, как в «зеленой трясине» болота. Со всем этим тесно связаны такие недостатки названных повестей и других произведений 1921—1925 гг., как преобладание случайного, нетипического в сюжетных ситуациях и конфликтах, натурализм в образах героев и обстоятельствах. В первом критико-биографическом очерке о Петре Панче было отмечено, что «ранние его произведения, собранные в книжке «Соломянний дим», явно реалистичны, правда, с уклоном к примитивному этнографизму (бы-

⁶³ Леонид Новиченко. Поэзия и революция, стр. 56, 57.

товщина) и схематизации»⁶⁴. «...все признаки примитивного реализма в первом периоде творчества П. Панча свидетельствуют о заметной зависимости автора от стиля типичных представителей народнического реализма»⁶⁵. Только после 1925 г.— с появлением цикла повестей «З моря», «Без козиря», «Голубі ешелони» и «Повість наших днів» (1925—1927) — в творчестве писателя происходит решительный сдвиг к идеино-эстетическим принципам нового творческого метода.

В подтверждение закономерности именно таких процессов литературного развития сошлемся и на наблюдения литературоведов, усматривающих аналогичные явления в других, неславянских, литературах со значительными традициями критического реализма. Мамед Джадаров — один из участников дискуссии в журнале «Вопросы литературы» — писал: «Автор этих строк пять лет тому назад, изучая возникновение и формирование социалистического реализма в азербайджанской литературе, пришел к выводу, что в период утверждения в азербайджанской советской литературе социалистического реализма как ведущего творческого метода существовал и критический реализм»⁶⁶. Приведя это свидетельство, важное для нас потому, что оно опирается на результаты исследования историко-литературного процесса именно в интересующем нас направлении⁶⁷, сошлемся и на те еще более широкие обобщения, к которым пришел Мамед Джадаров: «Нельзя обойти того факта, что в 20-х и в начале 30-х годов в литературах с богатым прошлым критический реализм существовал...»⁶⁸.

В конечном счете наблюдения многих представителей советского многонационального литературоведения решительно противостоят попыткам подменить понятие творческого метода социалистического реализма понятием советская литература; они показывают, что эти понятия не идентичны, не взаимозаменяющиеся. Советская литература вбирает в себя, по крайней мере на первых порах, особенно в 20-х годах, не только литературу социалистического реализма, но также и произведения советских писателей, творивших в границах других методов, прежде всего — критического реализма, который еще не исчерпал своих возможностей в эстетическом освоении действительности. Наоборот, после Великого социалистического переворота, реализму, как уже отмечалось в литературоведении, «снова представилась возможность связать свои пути с большим мировым общественным движением...»⁶⁹. Кстати сказать, это характерно не только для литератур народов СССР, но и для лите-

⁶⁴ Б. Коваленко. Петро Панч. Київ, 1931, стр. 9.

⁶⁵ Там же, стр. 14.

⁶⁶ «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 63.

⁶⁷ М. Джадаров. Азербайджанская проза и социалистический реализм.— «Литературный Азербайджан», 1960, № 4.

⁶⁸ «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 62.

⁶⁹ С. М. Петров. Реализм. М., изд-во «Просвещение», 1964, стр. 395.

ратур тех, например, славянских стран, где вместе с ростом революционного движения, влиянием Октября, идей социализма и советской литературы тоже формировалось и завоевывало все более прочные позиции социалистическое искусство. И в этих странах критический реализм, как верно пишет Д. Ф. Марков, выступал на первых порах "формирования новых принципов в искусстве XX в. «как непосредственный участник эстетического осмысления хотя бы некоторых сторон новой социалистической действительности»⁷⁰.

То же применительно к литературам буржуазных стран отмечал И. И. Анисимов. «...несомненно,— писал он,— что передовая литература нового времени поднимает знамя реализма... И если эстетическая программа социалистического реализма по самой сущности своей неотделима от борьбы за демократию, справедливость и мир, которую ведут народы, то и произведения в духе критического реализма оказывают огромную поддержку в этой борьбе. Это значит, что между социалистическим реализмом и самыми разнообразными формами критического реализма, которые возникают в современных условиях и часто служат мостками к высшей социалистической форме реализма, нет разрыва. В современных условиях критический реализм не противник, а соратник социалистического реализма»⁷¹.

В свете этих свидетельств, за которыми стоит глубинное знание и исследование фактов и явлений мирового литературного развития, особенно наглядно обнаруживается неисторичность концепции «чуда».

Анализ явлений и фактов исторического опыта многих советских национальных литератур также показывает, что социалистический реализм, имеющий в каждой литературе свои национальные истоки, зародился и складывался в каждой из них не в одно время и не с одинаковой быстротой; в одних раньше, в других позже; в одних быстрее, в других медленнее. Но во всех литературах это не внезапный скачок, а более или менее длительный процесс, темп и сила которого зависела от характера и богатства литературных традиций, от становления новых, социалистических черт в жизни народа, от характера и богатства литературных традиций, от успехов социализма в экономической, политической и всей духовной жизни народа.

В русской литературе социалистический реализм зародился еще в дооктябрьский период и развивался в атмосфере своеобразного «существования» и взаимного обогащения с критическим реа-

⁷⁰ Д. Ф. Марков. Введение.— В сб.: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 15.

⁷¹ И. И. Анисимов. Социалистический реализм и современная литература.— В сб.: «В борьбе за социалистический реализм». М., «Советский писатель», 1959, стр. 92, 93.

лизмом, на позициях которого находилось тогда большинство писателей. В белорусской литературе его рождение совпадает с началом советской эпохи. Расширяя наблюдения за пределы славянских литератур, можно отметить, что, например, историки мариийской советской литературы считают 20-е годы только «периодом поисков путей к социалистическому реализму»⁷², а в казахской литературе его рождение датируется первой половиной 20-х годов, но дальнейший процесс его формирования протекает значительно быстрее, чем в якутской литературе, где он возник в те же годы. При всем различии в сроках и темпах этого процесса наблюдается одна общая для всех национальных литератур закономерность: все они развиваются как литературы становящегося и утверждающегося социалистического реализма. Но это не исключает, а предполагает продолжение того «существования» социалистического реализма с реализмом критическим, которое отмечалось, например, в русской литературе и в дооктябрьский период. Однако после Октября меняется соотношение сил, ведущая роль, определяющая характер всего процесса развития национальной литературы, переходит теперь к социалистическому реализму. Социалистический реализм завоевывает ведущую роль совсем не сразу, по крайней мере не так легко и вдруг, как это представляется авторам концепции «чуда». Даже в 1929 г. А. В. Луначарский смог сказать только, что «в области литературы пролетарское творчество может уже занять место, близкое к месту гегемона»⁷³. Анализ литературного развития 20-х годов позволил В. Роговину, автору новейшего исследования, которое носит довольно красноречивое заглавие «Утверждение принципов реализма в идеино-эстетической борьбе 20-х годов», со всей определенностью заявить, что и во второй половине 20-х годов «еще не произошла консолидация всех литературных сил на основе принципов социалистического реализма»⁷⁴.

Между тем такой вывод был бы несостоятелен, если бы речь шла о реализме вообще, без разграничения на критический и социалистический. Реализм был, несомненно, господствующей эстетической платформой во всей литературе 20-х годов, и тем более, во второй половине этого десятилетия. Как ни шумны были нереалистические и антиреалистические школки и течения, их доля в литературном процессе была ничтожно мала.

Все это не оставляет сомнения, что, по крайней мере, пока социалистический реализм не занял безусловное «место гегемона», одновременно с ним продолжал свое существование и критический реализм.

⁷² «Очерки истории мариийской литературы», ч. I. Йошкар-Ола, 1963, стр. 81.

⁷³ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., Учпедгиз, 1958, стр. 154 (курсив мой.— М. П.).

⁷⁴ Сб. «Вопросы эстетики», вып. 7. М., изд-во «Искусство», 1965, стр. 61.

Остается сделать оговорку, что в литературах, где упомянутое «сосуществование»⁷⁵ наблюдалось, критический реализм проявлялся с разной степенью силы и не одинаково длительно, да и самая граница между явлениями одного и другого творческого метода не всегда была четкой и очевидной. Это и понятно: нет ни противоположности, ни антагонизма между этими двумя методами, а есть родство и историческая преемственность. Критический реализм, как верно отметил Луи Арагон, «составляет необходимый и очень ценный этап на пути к реализму социалистическому, который не был бы возможен без него»⁷⁶. Социалистический реализм в литературах народов СССР, являясь синтезом всех достоинств и завоеваний реалистического искусства как самой богатой и плодотворной формы художественного освоения действительности, находится в самом близком родстве именно с критическим реализмом. А попытка противопоставлять социалистический реализм критическому даже в плоскости наиболее очевидных различий между пафосом утверждения в социалистическом реализме и пафосом якобы только отрицания в критическом реализме давно и основательно отвергнута. «Странно представлять себе,— писал по этому поводу А. Фадеев,— что критический реализм жил только пафосом отрицания, что он ничего не утверждал и не ставил перед собою никаких идеалов. Русская литература тем и славна и знаменита, что она изобилует положительными образами, освещенными сознанием того, что жизнь может и должна быть лучше»⁷⁷.

При всех различиях — «социалистический реализм есть прежде всего реализм, он развивается на почве общих принципов реализма...»⁷⁸

Вот почему те, кто видят черты творческого метода критического реализма в наших национальных литературах, в творчестве отдельных советских писателей после Октября, не заслуживают упреков в том, что они будто бы «упускают из виду различие идейно-классовых позиций критического и социалистического реализма»⁷⁹. Не заслуживают, так как их точка зрения не мешает признать, что, как говорил А. Фадеев, быть социалистическим реалистом — значит «смотреть на мир и на людей глазами подлинного революционного социалиста». Наоборот, только эта точка зрения позволяет уберечься от провозглашения социалистическим реализмом тех явлений творческого метода и самой художественной литературы

⁷⁵ Пользуемся этим термином не потому, что считаем его наилучшим, а потому, что пока не находим другого, более подходящего для определения отмеченных явлений.

⁷⁶ Цит. по сб.: «В борьбе за социалистический реализм», стр. 95.

⁷⁷ А. А. Фадеев. За тридцать лет. М., изд-во «Советский писатель», 1957, стр. 353.

⁷⁸ С. М. Петров. Реализм, стр. 482.

⁷⁹ Г. И. Ломидзе. Методологические вопросы изучения взаимосвязей и взаимообогащения советских литератур, стр. 13, 14.

туры, в которых еще нет такого взгляда на мир и на людей «глазами подлинного революционного социалиста».

В заключение сошлемся на авторитет А. М. Горького. В «Беседе с молодыми» — статье, опубликованной в апреле 1934 г., — он говорил о «социалистическом творчестве» трудящихся нашей страны и социалистическом реализме в литературе, который в это время «может явиться только как отражение данных трудовой практикой фактов социалистического творчества». И здесь же он сетовал на то, что литераторами, т. е. писателями, эти факты «не отмечаются потому, что внимание литераторов направлено все еще по старому руслу критического реализма». Для Горького существование этого русла в советской литературе было несомненно и на кануне Первого съезда советских писателей.

Отмечая в той же статье «консервативную стойкость критического реализма» в новых условиях, Горький был свободен от того заблуждения (ныне выглядящего смешной нелепостью), в которое впали рапповцы, декларируя «диалектико-материалистический метод» и не видя при этом различия между творческим методом и его мировоззренческой основой. Нет, Горький был свободен от такой подмены, справедливо подчеркивая решающее значение этой основы для творческого самоопределения писателя и формирования его эстетической программы, эстетического идеала и творческого метода.

Имея все это в виду, Горький относил к социалистическому реализму те произведения, в которых, говоря словами Белинского, умственное постижение идеи социализма уже превратилось в любовь к ней, полную жизни и страстного стремления.

Но у каждого писателя такой пафос творчества возникал сразу, не всегда за новой идейной позицией тут же следовал «полный переворот в эстетическом сознании», новый социальный идеал не всегда сразу становился и эстетическим идеалом. Тем более сложен был путь всего реалистического течения в восточнославянских литературах к коренному методологическому преобразованию творческого метода. Но преобразование это совершилось неуклонно в творчестве каждого подлинного реалиста, в развитии каждой из трех восточнославянских и других советских литератур. В этом и состояла главная закономерность литературного развития после Октября: в советских литературах формировался и утверждался творческий метод, открывавший дорогу к художественному познанию действительности в ее развитии, к образному представлению (моделированию) динамики этого процесса, к участию литературы в преобразовании действительности в соответствии с эстетическим идеалом, основанным на идеях социализма и коммунизма.

C. V. Никольский

О НЕКОТОРЫХ ЯВЛЕНИЯХ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20—30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В последние годы в Чехословакии появилось немало исследований, авторы которых рассматривают литературные формы и стили, отправляясь от анализа языка художественных произведений. Среди таких исследований, в большинстве своем посвященных литературе XX в., есть и книги обобщающего характера (Л. Долежел «О стиле современной чешской прозы»¹). Заметен также интерес к типологии и дифференциации литературных структур на том их уровне, который не связан столь непосредственно с особенностями стилистических форм и повествовательных систем, хотя, естественно, и не изолирован от них. Все большее внимание привлекают, в частности, вопросы, относящиеся к сфере жанра, к области жанрово-стилевых форм и тенденций в литературе нашего времени. Жанровый критерий, хотя и он не является универсальным, может немало дать как для понимания литературного процесса, его динамики и тенденций, так и для выявления своеобразия того или иного писателя. Более того, зачастую критерий жанра и жанровых разновидностей может служить очень удобным исходным ориентиром для всестороннего анализа произведения (на базе сравнительных сопоставлений) или целых систем произведений и их эволюции. Плодотворность исследования вопросов теории и исторической поэтики жанра подтверждают работы чехословацких литературоведов и критиков — М. Григара о репортаже², Н. Краусовой о крупном эпическом жанре³, Я. Яначковой о чешском романе конца XIX в.⁴, М. Кундеры о развитии романа и творчестве

¹ Lubomír Doležel. O stylu moderní české prózy. Praha, Nakladatelství ČSAV, 1960.

² M. Grigář. Umění reportáže. Praha, «Československý spisovatel», 1961.

³ N. Krausová. Epika a roman. Bratislava, «Slovenský spisovatel», 1964.

⁴ Jaroslava Janáčková. Český rómán sklonku 19. století. Praha, Akademie, 1967.

В. Ванчуры⁵, Й. Шкворецкого о детективном жанре⁶, Й. Грабака и М. Вольмана по древней чешской литературе и др. Много обещает предусмотренная Институтом чешской литературы Чехословацкой Академии наук работа по исследованию поэтики чешской прозы XX в.

В рамках проблематики жанра значительный историко-литературный и теоретический интерес представляет вопрос о взаимодействии различных жанровых типов и традиций, о жанровом синтезе, о литературных связях, как они преломляются в сфере жанра.

Литературный жанр по самой своей природе является носителем сравнительно устойчивых структурных принципов, которые отлагаются и абстрагируются в процессе развития литературы (или частных ее тенденций), выделяются в процессе естественной литературной «селекции» как наиболее удобные для художественного овладения определенным содержанием. Существование многих жанров на протяжении более или менее длительного времени (при всей их внутренней динамике и исторически-обусловленной изменяемости) так же, как и интернациональный характер значительной части жанров, свидетельствует об объективных возможностях художественного освоения мира, заложенных в таких структурных формах, отвечающих относительной повторяемости определенных систем жизненных связей, типов их художественного восприятия и овладения ими. О том же самом говорит периодическое возрождение в обновленном виде некоторых, казалось бы, угасших, жанровых тенденций. «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической,— писал Достоевский.— Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль никогда не может быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»⁷.

Подчеркивая содержательность жанровых форм, советский исследователь М. Бахтин заметил, что «каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он не заменим»⁸. Разумеется, нельзя понимать это высказывание в буквальном, «тематическом» смысле — в данном случае имеется в виду единство исторического генезиса, сущности и функции жанра⁹.

В то же время устойчивость — это лишь одно свойство жанра, не существующее вне связи с его второй особенностью: жанр живет

⁵ M. Kundr a. Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Praha, «Československý spisovatel», 1960.

⁶ J. Škvoreský. Nárazy čtenáře detektivek. Praha, «Československý spisovatel», 1965.

⁷ Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М.— Л., 1934, стр. 20.

⁸ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 360.

⁹ Ср. о содержательности и историческом характере жанровых форм: J. Hrabák. Uvahy o problematice žánrového povídání v současné české próze.— «Česká literatura», ročn. 11, 1963, č. 5, str. 375—391.

только в индивидуальном конкретном воплощении, существует лишь в «текущих» формах, которые постоянно обновляются и изменяются, каждый раз «рождаясь заново» и в чем-то удаляясь от предшествующих воплощений. Каждый истинный художник, создавая произведение, «открывает» свою форму или, если воспользоваться определением К. Чапека, «напряженно и сосредоточенно ищет конкретную и закономерную форму для новых представлений»¹⁰.

На пути таких поисков происходит не только выявление новых возможностей тех или иных жанровых типов, частные их изменения, но и их трансформация, смена, появление новых жанровых тенденций, взаимовлияние и синтез различных жанровых принципов и структур, и новая их дифференциация.

Процесс взаимодействия литературных родов и жанров, как и их эволюция,— неотъемлемый элемент развития литературы, хотя на ранних его стадиях (ср. работы Д. С. Лихачева по древнерусской и И. Грабака по древнечешской литературе) и в периоды господства нормативных эстетик (классицизм) он протекает, как правило, медленнее или обладает своими специфическими чертами. Д. С. Лихачев показал, например, что в древнерусской литературе господствовал тип ансамблевидного объединения разнородных жанровых элементов, сохранявших в рамках таких произведений-ансамблей относительную самостоятельность и целостность¹¹.

Процесс взаимовлияния жанров возрастает с усилением личностного начала в искусстве, с повышением активности творческой личности в литературе. Здесь в полную силу проявляется специфика современного художественного творчества, в котором огромную роль играет инициатива писателя, его неповторимое видение мира, индивидуальные художественные открытия. Закономерности в искусстве вообще преломляются через личность художника. В то же время в жизни жанра, в развитии и взаимодействии жанров отражаются объективные тенденции литературного процесса, развития и борьбы идейных концепций, литературных школ, направлений, методов. Принцип методологического подхода к этому вопросу хорошо сформулирован А. С. Бушминым: «Когда литература целого исторического периода обнаруживает определенную жанровую тенденцию, то причины этого явления следует искать в общих условиях времени, накладывающих свою печать на эволюцию литературных жанров»¹².

Основу трансформации жанров и явлений жанрового синтеза составляют глубинные процессы, происходящие в сфере художест-

¹⁰ K. Čapek. Italské listy. Anglické listy... Praha, 1958, str. 56.

¹¹ См.: Д. Лихачев. Работа, которую необходимо продолжить.—«Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 54—61.

¹² А. С. Бушмин. Проблема общественного романа в творчестве Салтыкова-Щедрина.—«Русская литература», 1958, № 2, стр. 85.

венного сознания и в свою очередь обусловленные изменениями общественно-исторической действительности. Частным и, может быть, миниатюрным, но наглядным примером из истории чешской литературы могут в этом отношении служить очерки К. Гавличка-Боровского «Картины из России», написанные в 40-е годы прошлого века. Избавляясь от односторонности и известных иллюзий национально-патриотического романтизма и в то же время сохраняя и развивая в переосмысленном виде его определенные завоевания, чешская литература осваивала в это время новые «измерения» действительности. В «Картинах из России» национально-этнографический очерк приобретает новое качество, насыщаясь несвойственным ему ранее элементом. В русской жизни внимание Гавличка привлекали в первую очередь ее национально-специфические особенности. Сопоставляя русского барина и мужика, он воспринимает их прежде всего в их отношении к самобытным славяно-русским традициям. Он мыслит образами русского «кафана» и европейского «фрака». Эта метонимическая параллель и родственные ей образы проходят через весь цикл очерков, отражая своеобразие художественного мышления автора. Но фиксация национально-значимых черт уже обогащается новым элементом, спливается с характеристиками, которые имеют своим знаменателем наблюдение «классов» «в их отношении к другим сословиям» (определение Гавличка) — и это весьма симптоматично для развития художественного сознания в Чехии того времени. Традиционный для предшествующей чешской литературы национально-этнографический жанр, в данном случае нацеленный на выявление *couleur locale* русской жизни, приобретает в «Картинах из России» черты социально-бытового и социально-политического жанра, сливается с ним. Нечто подобное можно было бы проследить и на более широком процессе становления социально-бытовых, психологических и исторических жанров, сопутствовавшего формированию реализма в чешской литературе.

Одна из ведущих особенностей литературы нашего века и тем более последнего пятидесятилетия — ее повышенное внимание к кардинальным процессам и связям общественных явлений, имеющим всеобщее значение и определяющим основы жизни человечества. Литература как бы стремится постичь коренные, универсальные зависимости, существующие в человеческом мире. Эта тенденция, намечавшаяся еще в литературе XIX в., была усиlena все более очевидной консолидацией всемирно-исторического процесса, в орбиту которого с конца XIX в. все сильнее и стремительнее втягивались все страны и континенты, все слои и элементы общества. Сеть взаимозависимостей, пронизывающих жизнь народов, общественных классов и индивидуумов, становилась всеобъемлющей и все более густой и напряженной. На определенных ее участках накапливались мощные силы и зрели небывалые конфликты. Впервые представший с такой очевидностью глобальный характер

общественно-исторического развития, интернациональный характер общественных тенденций, возрастающий темп истории, увеличивающаяся роль технического прогресса и гигантские масштабы исторических катаклизмов (мировые войны) привлекали внимание к общим проблемам развития человеческого рода. Огромное воздействие на художественное сознание оказала победа Великой Октябрьской социалистической революции. Влияние русской революции, социалистической теории, идей ленинизма выразилось не только в возникновении интернациональной социалистической литературы. Оно было шире. Обострилось внимание всей литературы к общим вопросам развития человечества, общественных отношений, их основ, закономерностей и перспектив. Сопоставляя развитие чешской прозы после первой мировой войны с предшествующим этапом, Е. Штросова отмечает: «В прозе 20-х годов... тенденцию развития представляет перенесение центра тяжести с индивидуума на весь мир, от попытки постичь сложность внутреннего мира человека в его неповторимости к стремлению постичь человека в его включении в общество, понять действительность целостно, в основных ее чертах»¹³. Это имеет прямое отношение и к процессам, протекавшим в сфере жанра. Показательно в этом смысле творчество К. Чапека.

Произведения Чапека наглядно отражают пристальное внимание литературы нашего времени к макропроцессам и общим проблемам развития человечества. В творчестве чешского писателя резонирует специфическая для XX в. проблематика глобальных, всемирно-исторических конфликтов и катаклизмов, проблема цивилизации и человека, научно-технического прогресса и его взаимодействия с общественной жизнью. Не случайно героями чапековских утопий-предостережений становится собственно все человечество, а события развертываются в масштабах планеты. Это особенно бросается в глаза в драме «R. U. R.» (1920), романах «Фабрика Абсолюта» (1922) и «Война с саламандрами» (1936). В виде возможной перспективы глобальное развитие событий намечено в пьесе «Дело Макроуполос» (1922), в романе «Кракатит» (1924).

С конца XIX в. в литературе вообще становится заметным тип произведений (их, наверное, можно было бы назвать глобальными утопиями) о судьбах человечества и человеческой цивилизации. Он намечается в позднем творчестве Жюля Верна, заявляет о себе в романах А. Франса и особенно Уэллса, Чапека и других писателей. Свое научно-фантастическое пророчество «Освобожденный мир» (1913) Г. Уэллс так и назвал в подзаголовке «повесть о человечестве», выразив тем самым сущность и своеобразие такого рода произведений, в которых человечество представлено как целое.

¹³ E. Strohsová. K některým otázkam prózy dvacátých let.— «Česká literatura», ročn. 12, č. 4, 1964, str. 18.

Естественно, внимание к общим проблемам и перспективам развития человечества по-разному проявляется в литературе. Часто оно сказывается в непосредственном обращении к событиям и вопросам всемирно-исторического значения, находит выражение в особенностях концепции взаимоотношений личности и общества и т. д. Но порой писатели ищут емкие художественные формы, которые позволяли бы говорить о человечестве в целом, говорить о его судьбах в обобщенном виде. Часто в этих целях используются условно-фантастические формы — романы и драмы-притчи, утопии, антиутопии, прогнозы и предостережения.

Своеобразие утопий Чапека состоит в том, что они носят ярко выраженный сатирический характер. Доводя конфликты до глобальных масштабов, писатель как бы предупреждает о грозной опасности, заключенной в определенных современных тенденциях обесчеловечивания общественной и международной практики. Картины гигантских процессов не только обусловлены философской проблематикой общемирового масштаба, но и служат у него средством сатирического заострения определенных явлений и тенденций действительности, средством «глобальной» их гиперболизации с помощью условной модели мира и его противоречий.

Художественное сознание Чапека много впитало в себя от естественных наук и философии. Его творчество сближается с областью науки не только научно-фантастическими гипотезами, вниманием к общим вопросам судеб человечества, цивилизации, прогресса, но и структурными особенностями философско-художественного мышления. Произведения чешского писателя зачастую строятся как своего рода художественная теорема, как мысленный, воображаемый эксперимент, основанный на взаимодействии научно-фантастического допущения и определенных общественных, моральных, политических и иных явлений и тенденций современной жизни. В основе романов и драм Чапека чаще всего лежит допущение необыкновенного научного открытия или изобретения. Но в отличие от Жюля Верна он не просто демонстрирует возможности человеческого гения и перспективы развития науки и техники. Научно-фантастический элемент выполняет в его произведениях еще и иную, очень важную функцию. Чапек ставит научно-фантастические допущения в связь с социальными явлениями современной действительности (в этом отношении он близок Г. Уэллсу). Писатель выбирает такие открытия и изобретения, которые, действуя подобно мощному катализатору, как бы «проявляют» и увеличивают до гигантских масштабов определенные особенности и противоречия современной жизни человечества. Заставив взаимодействовать явления жизни с изменившимися обстоятельствами, писатель получает возможность вскрыть их опасный потенциал. Научно-фантастическая гипотеза служит своего рода реактивом и инструментом для проверки и испытания моральной состоятельности современных общественных отношений. И в этом центр тя-

жести произведений Чапека. Мысленный эксперимент у него всегда иронический (иногда трагико-ионический) эксперимент, обращенный сатирическим острием против обесчеловечивания человеческих отношений, против процессов отчуждения неких сил, противостоявших «естественному» человеку. Отсюда и персонификация безличного, стандартного начала в фантастических образах двойника человека, лишенного, однако, души, индивидуальности, человеческих качеств. Таковы роботы Чапека, таковы саламандры.

К числу особенностей художественного сознания Чапека относится мышление укрупненными моделями человеческих отношений. Персонаж очень часто выступает у него как носитель определенной объективной тенденции, взятой в обобщенном виде (порой, это больше «персонификация», чем «персонаж», по меткому определению А. Матушки¹⁴). Через систему образов Чапек часто делает сечение целого «пучка» таких тенденций. Писателя больше интересует не индивидуальная судьба героя как личности или типа, не взаимодействие характеров и обстоятельств (хотя и этот элемент присутствует в его произведениях и составляет нередко их сильную сторону), а само взаимодействие явлений, процессов и тенденций, взятых в обобщенном виде. В других случаях (философская трилогия) интерес сосредоточен на проблеме истины и ее познания, роли субъекта и объекта в акте познания и т. д.

Однако, реализуя в процессе творчества «стратегию мозга», Чапек не переставал быть художником. Искусственное заострение проблемы, интеллектуальная режиссура — особенность и качество его художественного мышления. Оно лишь впитало в себя новые стихии. Разные сферы сознания — философская, естественно-научная, художественная в собственном смысле слова (также дифференцированная и восходящая к разным традициям) и служили, сливаясь, основой художественного синтеза. Естественно, каждое произведение Чапека — органическое порождение его собственного сознания, но это сознание конденсировало и знание современной действительности, и многообразный опыт литературы прошлого и настоящего, и определенные элементы научного мышления и т. д.

Одна из отличительных черт многих произведений Чапека состоит в том, что в них синтезируются не частные элементы тех или иных жанров — перед нами одновременная реализация их ключевых возможностей, их главных структурообразующих принципов. Так, в драме «Дело Макропулос» фантастическая гипотеза (в данном случае о возможности продления человеческой жизни на целые столетия), характерная для научно-фантастического жанра, позволяет автору обострить вопрос о смысле человеческого существования, об истинно человеческом в человеке. «Экспериментальный» сюжет пьесы имеет в себе нечто от теоремного философ-

¹⁴ A. Matuška. *Clovek proti zkaze. Pokus o Karla Čapka*. Bratislava, 1963, str. 304.

ского построения, от постановки мысленного опыта, а парадоксальный итог эксперимента с бессмертием (которое оказывается не таким уже заманчивым) граничит с сатирой. Драма содержит в полууреализованном потенциале и элемент социальной утопии — перспектива возможных вариантов изменения социальной жизни общества, связанная с широким применением эликсира жизни. В зародыше здесь даже три варианта социальной утопии. В пьесе представлен и ницшеанский проект создания бессмертной касты господ, порабощающей смертное человечество, и симпатичная Чапеку мечта о царстве труда и равенства, в котором нет борьбы за существование, и типично буржуазные планы основания всемирного патентованного концерна по торговле эликсиром жизни (одновременная фиксация «пучка» тенденций, как уже говорилось, также напоминает обобщенность научного мышления и приближает пьесу к типу драмы, известному под названием «диспута идей»). И все это — в перасторожим единстве цельного организма произведения, несущего на себе печать неповторимой личности автора и его восприятия мира. Драма не сводится ни к одному из названных жанров. И в то же время все они присутствуют в ней в виде неких исходных начал, дающих в синтезе новое качество. То же самое можно сказать о пьесе «R. U. R.», о романах «Кракатит», «Фабрика Абсолюта» и др.

Особый интерес в связи с нашей темой представляет одно из самых сильных произведений К. Чапека, его роман «Война с саламандрами» (1936). Писатель создал в этом романе образ фантастических человекоподобных животных, копирующих человеческую цивилизацию и вступающих в конфликт с миром людей. Собирательный образ саламандр служит сатирическим символом и одновременно индикатором тенденций обесчеловечивания человеческих отношений в современном мире. Канву сюжета составляет научно-фантастическая история очеловечивания саламандр и «обучения» их цивилизации. В соответствии с сатирическим замыслом школа обучения у людей превращается для животных в школу бесчеловечности — таков иронический сюжетный парадокс, лежащий в основе утопии. Претерпевая на протяжении романа многочисленные переосмысления, «образ» саламандр становится отражением различных форм бесчеловечной практики и обезличивания человека в современном мире. Автор развертывает панорамную политическую сатиру, одним из главных объектов которой становится фашизм.

Для осуществления художественного замысла писатель мобилизовал на разных уровнях произведения возможности многочисленных жанров и художественных форм. Помимо принципов научно-фантастического жанра, мысленного иронического эксперимента, сатирической социальной утопии, в романе получает также воплощение прием развернутой сатирической антропоморфизаций, впервые примененный Чапеком в комедии «Из жизни насекомых»

и сближающей произведение со своеобразной притчей, основанной на зоологическом уподоблении. Но теперь анимальная сатирическая метафора «люди — саламандры» реализуется как сюжет научно-фантастического произведения. Троп материализован как «реально» мотивированное действие такого произведения. В роман органически входит также принцип злободневного политического памфлета: вымыщенная действительность романа, будучи вписанной в современность, насыщается бесчисленными аллюзиями на современную политическую жизнь.

Макроструктура романа имеет и еще одну особенность. В нем не только синтезированы разные жанры, но и отчетливо проявляется тенденция к созданию произведения скользящей жанровой шкалы. Начинаясь в духе приключенческого романа с типичным мотивом «загадки природы», произведение приобретает затем черты научно-фантастического жанра, перерастает в глобальную сатирическую утопию, все больше насыщается элементом политического памфлета и философского трагико-иронического грохота остро злободневного звучания. Роман плавно меняет жанровые доминанты.

Однако и этим структурное своеобразие сатирической утопии Чапека не исчерпывается. Ее оригинальность, позволившая писателю использовать и многие другие жанрово-стилевые формы, становится особенно наглядной при сопоставлении романа Чапека с произведениями Г. Уэллса.

Нетрудно заметить, что предметом особой заботы авторов глобальных утопий стали поиски способов изображения всемирного процесса или общей картины жизни человечества в будущем. В романах английского писателя «Машина времени» (1895), «Когда спящий проснется» (1897), «Война миров» (1898), «Война в воздухе» (1907) путеводной нитью повествования и средством приобщения читателя к событиям и процессам всемирного охвата служит «частная» сюжетная линия центрального героя (который иногда выступает и в качестве повествователя). Такая организация материала предполагает изображение лишь части, лишь «фрагмента» всемирных событий, которые (часть, фрагмент) как бы «представляют» более широкий процесс. Наблюдение событий локализовано территориально или же связано с перемещениями героя, за которым как бы следует автор и читатель. Разумеется, это не исключает тех или иных форм и способов «расширения» изображаемой картины, но в основе своей названные произведения тяготеют к описанному типу. Иное решение дано в утопии Г. Уэллса «Освобожденный мир», в которой форма романа-эссе, т. е. обобщенного авторского изложения процесса, соединена с несколькими «частными» сюжетными комплексами (относительно самостоятельными), связанными с основными героями романа.

В романе «Война с саламандрами» К. Чапек вообще отказался от связующей «частной» сюжетной линии и от сквозных связующих героев, разив собственный принцип, намеченный им еще в раннем

романе «Фабрика Абсолюта» (1922), который он назвал в предисловии к одному из изданий «серии фельетонов». Автор выступал в романе как бы в роли репортера, освещавшего отдельные локальные события, связанные с общим утопическим процессом. Правда, изобретателя Марека и особенно коммерсанта Бонди еще можно рассматривать в этом произведении в качестве неких «остаточных», «редуцированных» центральных героев. В «Войне с саламандрами» единственным сквозным сюжетом остается утопический процесс. Картина его создается с помощью многочисленных локальных сцен и эпизодов и различного рода обобщенных «информаций» (это не только авторское хроникально-эссеистское изложение, но и стилизация научных статей, историографических жанров, репортажей, газетных обозрений, документов и т. д.— десятки и десятки форм). Локальные сцены и эпизоды происходят в различных местах земного шара, связаны с разными странами и каждый раз новыми героями (лишь некоторые из них и только в первой книге романа появляются повторно). Образуется своего рода «мозаика», родственная «газетной эпике», если использовать собственное выражение Чапека, и состоящая из «живых свидетельств» и «информаций» различной степени обобщенности. Прообразом такой структуры был роман «Фабрика Абсолюта». Однако в нем Чапек еще только изредка прибегал к стилизации газетных и научных жанров. В «Войне с саламандрами» он соединял принцип «газетной эпики» с очень характерным для его творчества принципом передачи событий через призму восприятия разных людей. Он как бы превратил часть эпизодических персонажей непосредственно в повествователей, предоставив им наряду с автором излагать «живые свидетельства» или выступать с обобщениями в качестве авторов историко-хроникальных обозрений, газетных статей, научных трактатов, очерков и т. п. Широко стилизуются и анонимные, «безличные» формы: документы, возвзвания и т. д. Роман превращается в систему различных жанрово-стилевых форм, в систему разных призм восприятия процесса и разных форм повествования (которые объединены в единое целое названными раньше более общими структурными принципами). При этом сами повествователи и определенные типы сознания, через которые преломляются события, становятся зачастую объектом сатиры. «Столкновение» различных жанров также служит одним из средств достижения сатирического эффекта.

В синтезе различных художественных форм у Чапека участвуют не только традиции «большой» литературы (философский компонент, система тонкого психологического анализа, политический памфлет, гротеск и т. д.), но, и, условно говоря, «периферийные» литературные формы или еще недавно считавшиеся таковыми. Это детективный, приключенческий жанр, мелодрама, газетные жанры и т. д. Обращение к «периферийным» жанрам вообще заметное явление в чешской литературе XX в. Интерес к ним проявлял Волькер, они пользовались большим вниманием «поэтистов»,

в частности, Незвала, сказывались в сценических произведениях Освобожденного театра¹⁵.

Во всем своем объеме это явление требовало бы специального освещения, но в общей форме можно сказать, что в основе своей оно было связано со стремлением к демократизации литературы (иногда, впрочем, своеобразно понятой). Что касается Чапека, то, судя по собственным его высказываниям, в обращении к периферийным жанрам у него проявилось стремление преодолеть разрыв между литературой для «широкой публики» и «высоким искусством»: «Ничто так ясно не указывает на распад европейской культуры, как книги «для народа», театр «для народа» и тому подобное, — писал Чапек. — Постоянно исходят из предположения, что «народу» требуется что-то «худшее» и «низшее», чем элите; между тем стоило бы однажды конкретно исследовать причины, почему народу нужно как раз нечто более значительное и здоровое, чем другим: народ могут взволновать лишь яркие поступки и дела, цельные люди, героические деяния, волшебная фантазия — словом, великое поэтическое волшебство, которое способно высекать из жизни искру необычного»¹⁶. В прозе эти качества Чапек, в частности, связывал с эпическим началом, с традициями романтической эпики, сохранившимися в своеобразном виде в «тривиальных» жанрах — приключенческом, детективном, сказочно-фантастическом и т. д.

Чапек отнюдь не представлял себе дело таким образом, что необходимо приспособить «высокую литературу» к вкусам широкого читателя. Как раз, наоборот. В названных жанрах он находил ценности, которые должна ассимилировать большая литература: «Не нужно «опускаться до народа» и создавать для него специальную, более грубую продукцию. Если мы говорим о народной литературе, то не для того, чтобы «народная литература» существовала наряду с «высокой», мы хотели бы, чтобы, наоборот, «высокая» литература была народной... какой была когда-то античная поэзия»¹⁷.

Однако тот идеал эпической активности, «цельных людей и героических деяний», по которому Чапек тосковал, строго говоря, не был реализован им в собственном творчестве. На первый взгляд, известное исключение составляет роман «Кракатит». Но, если вдуматься, усилия героя этого романа направлены на пресечение последствий его собственной инициативы. Он борется за сохранение секрета своего открытия, чтобы предотвратить использование его в военных целях. Его активность, по сути дела, отрицание собственной активности, натолкнувшейся на волчьи законы империалистического мира. Осознание включенности человека в систему

¹⁵ Ср. M. G r y g a r. Dialektika literárních směrů a druhů.— «Česká literatura», ročn. 12, č. 2, 1964, str. 104—105.

¹⁶ K. Č a p e k. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959, str. 19.

¹⁷ Там же.

всеобщих связей и зачтимостей неотделимо у Чапека от опасений, которые внушали ему стихийные, отчужденные от «естественного» человека силы и процессы. Такое мировосприятие гасило эпический пафос. (Имела значение и релятивистская тенденция в понимании жизни. Релятивизация ценностей не может породить цельных героев.) В большинстве крупных произведений Чапека, затрагивающих большие проблемы действительности, «персонаж выступает в активном отношении к событиям лишь в начале произведения, сообщая им только «первый толчок». Дальше он уже лишь пассивный «носитель» действия в прямом смысле этого слова, страдающий объект действия, источник которого лежит вне его»¹⁸. Центр тяжести творчества Чапека — в постановке проблемы обесчеловечивания жизни, в критике определенных общественных тенденций. Лишь по мере выветривания релятивистских предрассудков в его произведениях появляется утверждение долга, героизма, активного противодействия силам зла (повесть «Первая спасательная», драма «Мать»).

Сказанное не значит, что внимание писателя к романтической эпике и периферийным жанрам, пропло бесследно для его творчества. Наоборот, структурные элементы и типичные мотивы названных жанров очень часто встречаются в его произведениях. Писатель эксплуатирует определенные возможности воздействия на читателя, накопленные в этих жанрах. В то же время их элементы вступают в связь с поэтикой иных жанров, связанных, например, со сложной проблематикой современной жизни, с постановкой философских вопросов, с политической сатирой и т. д.

Часто Чапек насыщает периферийные жанры философскими, моральными, общественно-политическими проблемами. В несколько иной связи об этом уже говорилось выше. Можно было бы в качестве примера дополнительно упомянуть, скажем, романы «Гордубал» или «Метеор», в которых детективная загадка и принцип реконструкции событий, положенные в основу произведений, приобретают философский смысл и служат постановке проблемы истины, субъективного и объективного в человеческом восприятии и т. п. Соответственно элементы детективного жанра соединяются с такими приемами психологического анализа, как насыщение повествования внутренним монологом, различными формами несобственно прямой речи, элементами «потока сознания» героя («Гордубал»), или соединяются с построением романа как трех версий реконструкции событий разными повествователями, причем раскрывается психологический образ каждого из них («Метеор»). Более того, основное внимание сосредоточено не на разгадке событий, как таковых, а на закономерностях субъективного и объективного

¹⁸ E. Strohová. Román pro služky a Capkovo směřování k epičnosti. В кн.: «Struktura a smysl literárního díla». Praha, «Československý spisovatel», 1966, str. 138.

в их восприятии. (Можно было бы провести отдаленную аналогию между Чапеком и Достоевским, также использующим криминальные сюжеты и мотивы для постановки философских и нравственных проблем.)

В «Войне с саламандрами» приключенческий и научно-фантастический жанр служит своего рода «подвоем» для политического памфлета и философского гротеска.

Часто использование элементов тривиальной эпики приобретает у Чапека апокрифический характер. Общеизвестны «еретические» переосмысления популярных литературных, библейских и легендарных сюжетов, составивших «Книгу апокрифов» Чапека. Однако для него не менее характерны такие же переосмысления и «канонических» жанровых типов. Романтические представления о жизни, которые несут с собой эти жанры, соотносятся с банальной прозой повседневной действительности или с «безличными», независящими от воли отдельного человека процессами и т. д. Эмоциональный диапазон при этом колеблется от юмора и сатиры до трагико-иронической атмосферы. В специальном исследовании можно было бы показать, например, что начальные главы романа «Война с саламандрами» имеют своей основой банальную сюжетную схему приключенческого романа: загадка природы, герой, с риском для себя идущий на соприкосновение с неизвестным, и т. п. (глава «Странности капитана ван-Тоха»), встреча с загадочными животными, спасение любимой женщины от опасности, и т. п. (глава «Яхта в лагуне»). Но эти сюжетослагающие мотивы, типичные для определенной разновидности приключенческого жанра, решаются в духе комического апокрифа — с поправкой на тривиальную прозу жизни. Капитан ван-Тох отнюдь не романтический искатель приключений, диковинные животные интересуют его с утилитарной, коммерческой точки зрения и т. д. Возлюбленная мистера Эйба пустое существо, к тому же не питающее особых чувств к герою, который спасает ее от опасности и т. д.

«Крайние» ситуации мелодрамы в «Дело Макропулос» (отец и сын, влюбленные в одну женщину, самоубийство из-за любви; герой, вымаливающий у героини счастье одной ночи и т. д.) находят своего рода внутреннюю мотивировку в необычайном содержании пьесы, в сказочной красоте героини ее необыкновенном таланте. Такие ситуации позволяют автору обострить определенную проблематику драмы. На «готовые» мотивы и модели ситуаций писатель опирается в построении элементов сюжета. Но традиционная банальная схема и мотивы приобретают одновременно комедийно-ироническое звучание. Парадоксальный поворот сюжета выражается в том, что героиня, испившая напиток бессмертия и прожившая более трехсот лет, оказывается бесчувственным существом, утратившим человеческое отношение к жизни.

Ян Мухаржовский, исследуя своеобразие стилистики и микроэтики Чапека, пришел к выводу, что она зиждется на «стремле-

нии постигнуть противоречие между правилом и исключением, будничными и необычайными»¹⁹. Соотнесение «правила и исключения, будничного и необычного» зачастую касается не только восприятия жизни писателем, но и его отношения к литературным традициям. Таково и соотнесение интригующей сюжетной канвы приключенческих детективных и иных жанров с прозой жизни или с типичными проявлениями бесчеловечной общественной практики. «Позитивная эксплуатация» возможностей, заложенных в традиционных жанрах и мотивах, сопровождается внутренней юмористической полемикой с типизированными банальными сюжетными или характерологическими схемами. Тот элемент «необычного», «исключительного», романтического, который несет с собой детективный, приключенческий или научно-фантастический жанр и который нужен Чапеку для создания экспериментальных обстоятельств и коллизий, одновременно корректируется «поправкой на тривиальность», на обыденное, на наиболее вероятное, на типичные общественные процессы. Используются одновременно и возможности известных сюжетных мотивов и возможности их комического осмыслиения. При этом эффект апокрифических художественных решений лишь частично основан у Чапека на юмористической «компрометации» романтического «норматива», не совпадающего с тем, что чаще всего бывает в жизни. Нельзя не видеть и обратной стороны: скрытое напоминание об идеальной, романтической «норме» часто является фоном, который оттеняет убогую прозаичность изображаемых героев и отношений. Несовпадение «литературных» представлений и действительности как бы бросает комический свет и на литературу и на действительность. Обе возможности реализуются автором.

Чапеку вообще свойственно не только апеллировать к жизненному опыту читателя, но и одновременно эксплуатировать его литературные ассоциации, связанные с распространенными литературными представлениями, типичными мотивами и клише. Отсюда самые разнообразные формы стилизаций, чаще всего комических, в его произведениях.

Мы рассмотрели следующие виды взаимодействия жанров, наиболее характерные для творчества Чапека: а) одновременная реализация в одном произведении ключевых структурообразующих принципов различных жанров; б) построение романа по принципу, который условно можно назвать принципом скользящей жанровой шкалы; в) организация повествования по типу «газетной эпики», когда в поток повествования последовательно вовлекаются стилизации различных жанровых форм и произведение представляет собой нечто вроде мозаики или многоголосого диалога таких форм, обычно соподчиненных ведущему в данный момент типу повествования (вторая книга романа «Война с саламандрами» сатирически стили-

¹⁹ J. M u k a ř o v s k ý. K otázce individualního slohu v literatuře.— «Ceská literatura», ročn. VI, č. 3, 1958, str. 262.

зована, например, как историографическое изложение, по ходу которого привлекается материал документов и источников). В значительной степени посредством таких жанровых ансамблей, системы жанровых «реплик» и осуществляется передача событий через призму восприятия разных людей, достигается иллюзия наблюдения читателем массового «безличного» процесса, и в то же время создается сатира на разные типы общественного сознания. Отметим и последнее: г) использование структурных элементов различных жанров в духе комических апокрифов. Чаще всего отправными прототипами служат периферийные жанры, сюжетные схемы, ситуации, мотивы, уже тяготеющие к трафарету литературных представлений. Писатель соотносит эти представления с жизнью.

О Чапеке чаще всего говорят как о новаторе. Но творческие достижения писателя вырастали не только на новаторской проблематике и новаторских художественных формах, но и на большой литературной культуре, на интенсивном синтезе литературных традиций.

Одним из важнейших источников впечатляющей силы произведений Чапека является синтетический характер его художественного мышления и богатство традиций, впитанных им.

Если сознание включенности человека в систему всеобщих связей и зависимостей неотделимо у Чапека от опасений, которые внушали ему стихийные, отчужденные от «естественного» человека силы и процессы, то иной смысл и характер ощущение целостности мира имело в социалистической литературе, нашедшей в новой исторической перспективе путь к преодолению катастрофических противоречий действительности. Причина их была отыскана в социальной структуре общества, к которой был найден и источник ее закономерного и радикального обновления. Отсюда не только восприятие действительности в ее целостности, но и утверждение активного отношения к жизни, направленного на «преобразование мировой истории», говоря словами И. Волькера²⁰.

Чехословакия относится к числу тех стран, в которых становление социалистического искусства уже в 20—30-е годы приобрело весьма интенсивные формы. Начиная с этапа пролетарской литературы (начало 20-х годов) восприятие действительности в свете объективных революционных процессов стало основным принципом для значительной части писателей. Постепенно оно распространяется на все более широкие и сложные сферы жизни, взаимоотношений личности и общества, что нашло свое отражение и в динамике жанров, в их взаимодействии.

Если говорить о prose (в рамках настоящего доклада мы не касаемся области поэзии), то в возникающей социалистической литературе интенсивное развитие получил эпический жанр. Вначале он был представлен своеобразным типом романа-воспитания, но-

²⁰ «J. Wolker listy p říteli». Praha, 1950, str. 103.

ваторство которого заключалось в том, что авторы раскрывали процесс рождения нового, революционного сознания — крушение иллюзий об окружающем мире и путь к революционной активности («Прекраснейший мир» М. Майеровой, 1923, «Анна-пролетарка» И. Ольбрахта, 1928). Значительный удельный вес в литературе имели репортажно-документальные формы (Ольбрахт, Фучик, Майерова).

Особую линию в социалистической литературе представляло творчество Вл. Ванчуры. Исследователи его произведений М. Кундера (в упоминавшейся книге) и З. Пешат убедительно показали, что художественное мышление Ванчуры находит параллели в формах, специфических для поэзии. Речь идет, однако, не о непосредственной передаче настроений и чувств, а о самой структуре художественного образа. Произведения Ванчуры — эпические произведения. Писатель даже не прибегает ни к приемам психологического анализа, ни к индивидуализации речи персонажей и т. п. Сюжетно-повествовательное начало как бы обнажено. Основные компоненты произведения — повествование о событиях, авторские характеристики, прямая речь персонажей. Но зато интенсивно реализуется субъективно-оценочное авторское отношение, которое выражено, в частности, в метафорическом насыщении авторской речи. Лирический образ «используется как средство оценки и одновременно как средство, с помощью которого мгновенное метафорическое озарение заменяет развернутое описание и протяженность действия, концентрируя его и делая более выразительным»²¹. Более того, троп «становится одним из средств построения произведения». Не только его микроэлементы часто воплощаются в метафоры, но и в целом оно предстает в виде своего рода поэтического тропа, сохраняя при этом реальную конкретность образов персонажей и развития действия. Трагическая судьба труженика в романе «Пекарь Ян Маргоуль» (1924) получает благодаря описанной особенности подчеркнутый обобщающий смысл, поднимается до уровня символической притчи, легенды. То же самое относится к сатирическому антивоенному гротеску «Поля пахоты и войны» (1925).

Творчество Ванчуры — яркий пример взаимообогащения литературных родов, обогащения прозы возможностями поэзии. Отметим, что и в чешской поэзии 20-х годов небывало возрастает культура и даже, пожалуй, культ метафоры. Заслуживает внимания и другое обстоятельство. Перед нами интересный (и далеко не единичный) случай переклички литературы XX в. с искусством Ренессанса.

²¹ Zd. Pešat. Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury. — «Ceská literatura», gočn. IX, č. 4, 1961, str. 481.
Охарактеризованное качество стиля Ванчуры, а также на редкость богатый язык, разнообразная эмоциональная и звуковая нюансировка фразы делают произведения Ванчуры необычайно трудными для перевода. Его проза по сути дела требует поэтического перевода.

нессанса и Просвещения. Ванчура как бы проходит мимо достижений психологических жанров XIX в., наследуя традиции искусства Возрождения и просветительского реализма. Эти традиции и вступают в контакт с современным поэтическим мышлением. Все это еще раз подчеркивает индивидуальную избирательность художников в их обращении к традициям. Литературная преемственность осуществляется иногда путем «возвратов», как бы минуя определенные более близкие этапы предшествующего литературного процесса. Вместе с тем в самой этой избирательности проявляются определенные закономерности. Проза Ванчуры так же, как и поэзия Незвала, не случайно «рифмуется» с искусством Ренессанса и Просвещения, с их жизнерадостной устремленностью к объективному миру, к человеку, к жизненной активности, звучной оптимистическому революционному мироощущению. Дух творчества Ванчуры по-своему противостоит интроспективной направленности значительной части чешской литературы начала века.

По мере дальнейшего развития социалистической литературы кристаллизация крупного эпического жанра становится все более очевидной. Объяснение следует искать в устремленности литературы к объективной действительности, к цельной концепции мира и основных общественных процессов, в ощущении перспективы этих процессов, в страстном утверждении преобразования жизни. Чешский роман 30-х годов тяготеет к многоплановому и развернутому раскрытию главных процессов и противоречий социального бытия с заложенным в нем революционным потенциалом. Рамки изображаемой действительности зачастую оказываются как бы раздвинутыми во времени и пространстве, охватывают широкий круг явлений и процессов и большую «сумму» связей. Анализ обнимает порой целые исторические периоды и жизнь разных слоев общества, разные ее сферы (ср. «Истоки» Я. Кратохвила, «Сирена» М. Майеровой, «Три реки» Вл. Ванчуры, «Люди на перепутье» М. Пуймановой). Появляются произведения широкого эпического дыхания, вбирающие в себя художественные и жанровые тенденции, существовавшие прежде в чешской социалистической литературе порознь или не представленные в ней. Можно говорить о тенденции к своеобразному эпическому синтезу. Конкретные проявления такого синтеза, как и всегда, зависели от избирательного интереса писателей к различным сторонам и явлениям жизни. На первый план выступали разные особенности творческой индивидуальности. Но общая тенденция была выражена очень четко.

Синтез разнообразных жанровых начал наглядно проявился в романе М. Пуймановой «Люди на перепутье» (1937), выросшем затем в известную трилогию. Она органически включает в себя широкое социально-эпическое начало, традиции семейной хроники, черты романа общественных нравов, романа воспитания (тема ста-

новления революционного сознания и воспитания героического характера). Используя возможности психологического анализа, писательница как бы идет за теми из своих героев, которые начинают постигать смысл эпохи. Произведение впитало в себя и приемы документального жанра (изображение известных исторических событий) и лирическое начало. Для широкого осмысливания революционных процессов характерно, что действие трилогии развертывается не только в Чехословакии, но переносится и в Германию (Лейпцигское судилище), а позднее и в Советский Союз. В изображении действительности сказывается то же внимание к интернациональным макропроцессам, о котором говорилось в связи с Чапеком, хотя концепция действительности у Пуймановой ная.

По своей внутренней логике много общего с произведением Пуймановой имеет роман В. Ванчуры «Три реки» (1936), границы которого также раздвинуты до раскрытия широких общественных конфликтов и связей. Эта система картин из жизни разных слоев и классов общества, хотя и объединенная в основном вокруг одной центральной сюжетной линии (в отличие от полисюжетной структуры романа Пуймановой). Действие романа также происходит не только в Австро-Венгрии, но и в России периода Октябрьской революции.

В 20-е годы образное переосмысливание иногда «перевешивало» в творчестве Ванчуры эпический элемент. Имея в виду это обстоятельство, М. Кундера называет его произведения тех лет субъективной эпикой. Теперь объект изображения, герои, типы, обстоятельства полнее выявлены во всей конкретности и многогранности реальных связей. Вместе с тем сохраняются и особенности его прозы как реалистической «прозы поэта». Более того, искусство метафоры, поэтическая дикция приобрели черты зрелости, острую отточенность, концентрированность.

Некоторые признаки роднят «Три реки» Ванчуры с романом воспитания чувств. Это тоже своего рода «роман юноши», история молодого человека, проходящего школу жизни, школу революции. Однако полностью отсутствует непосредственный психологический анализ, с помощью которого в таком романе очень часто и достигается сопереживание читателя с героем, передается ему отношение автора к происходящему. Повествование у Ванчуры в очень сильной степени объектировано. Эмоциональное освещение неотделимо от изображения конкретного внешнего мира, овеществлено в нем и в тональности повествования. Если Пуйманова изображает события крупными пластами, Ванчуря строит роман как систему лаконичных сцен-кадров — в этом можно усмотреть влияние фильма, но еще больше сказывается лаконизм «поэтического письма». Сохраняется и общее построение романа по принципу тропа. В романе, в частности, ощущимы традиции народной сказки, которые заметны и в общих очертаниях фабулы (история млад-

шего из трех сыновей, побывавшего за тремя реками и увидевшего чудесные события), и в некоторых особенностях стилистики, микропоэтики. Чешский литературовед М. Погорский, наблюдениями которого мы в данном случае пользуемся, убедительно раскрыл функцию сказочного жанрово-стилевого элемента в романе: «Если бы мы стали рассматривать весь роман как стилизованную сказку, нетрудно было бы указать множество моментов в действии и в изображении персонажей, которые не укладываются в рамки этого жанра. Если бы, наоборот, мы стали искать в «Трех реках» только картину эпохи и людей, сказочный элемент оказался бы случайным украшением. Оба толкования были бы односторонними. Сказочность помогает довоссоздать внутренний смысл романа. Сказочность нужна была Ванчуру не только потому, что ему хотелось сделать роман более доступным, но и потому, что она обладает способностью вдохнуть в события обобщенный смысл, придать значительность изображаемой действительности с помощью мифологизации. Сказочная атмосфера позволила автору сообщить книге патетическое и оптимистическое звучание, не прибегая к декоративной живописности или прямому выражению чувств»²².

Другой очень интересный случай придания реальным картинам обобщающего смысла путем использования возможностей разных жанров представляет собой роман Ольбрахта «Николай Шугай — разбойник» (1935). Если по отношению к творчеству Чапека говорилось о таких явлениях, как одновременная реализация ключевых возможностей различных жанров или о тенденции к созданию произведения скользящей жанровой шкалы, то в романе Ивана Ольбрахта «Николай Шугай — разбойник» мы встречаемся с^с оригинальным случаем как бы «сдвоенного» изображения. На реальную, конкретную историю народного бунтаря, о которой рассказывает автор, все время наслаждается, не сливаюсь с ней полностью, обобщенная народная поэтическая легенда о народном мстителе, о неугасимом стремлении народа к социальной справедливости, об извечной борьбе за нее²³. Роман представляет собой своего рода жанровый дуэт, в котором на голос автора наложен голос народного сознания, обобщающего события в легенде и поэтизирующего образ героя в соответствии с социальной народной мечтой. Это порождает в структуре произведения взаимодействие двух планов, двух повествовательных потоков — авторского (по-своему также сложного и дифференцированного) и сказового, народно-поэтического. И вновь это не просто удачный художественный прием или счастливая находка автора. Своеобразие струк-

²² M. Pohorský. K Třem řekám Vladislava Vančury.— В кн.: «Vl. Vančura. Tři řeky. Praha, «Československý spisovatel», 1959, str. 333—334.

²³ Ср. наблюдения Й. Опелика о произведениях Ольбрахта 30-х годов как «современной легенде». J. Opelík. Ivan Olbracht.— «Česká literatura», ročn. 13, č. 4, 1965, str. 291—302.

туры произведения в конечном счете имеет своим источником особенности концепции действительности. В этой связи небезынтересно сопоставить роман Ольбрахта с написанным тогда же романом Чапека «Метеор». При всем огромном различии художественного замысла и содержания произведений, можно уловить отдаленное сходство в их построении. «Двойное» повествование в романе «Никола Шугай — разбойник» находит известную аналогию в чапековской повествовательной триаде: роман Чапека представляет собой три версии одних и тех же событий, реконструированных по скучным фактам тремя разными людьми, произведение превращается в три (последовательно расположенные) повести об одной и той же жизни с общими опорными пунктами в сюжете. Характерно здесь то, что Чапек в философских поисках путей к истине сопоставляет разные индивидуальные сознания. Ольбрахт видит органическую связь между объективным смыслом события и его обобщением в сознании социального коллектива, совпадающим и с внутренней авторской оценочной тенденцией.

Если в творчестве М. Пуймановой и Вл. Ванчуры в 30-е годы наблюдается усиление эпической основы, то в романе И. Ольбрахта и в «Шахтерской балладе» М. Майеровой, наоборот, отражен, встречный процесс — эпическое начало как никогда раньше обогащается лирической стихией. И хотя слово «баллада» в заглавии романа чешской писательницы имеет прежде всего переносный смысл, оно тем не менее в какой-то степени сигнализирует и о жанрово-стилевом своеобразии произведения. Можно действитель но провести аналогию между этим романом и «тройственной» жанровой природой баллады. Произведение Майеровой отличает драматическая концентрированность действия. Внимание сосредоточено лишь на отдельных, главных событиях жизни шахтерской семьи, трех ее этапах. Возникает балладический триптих о социальной трагедийности судьбы. В первой части книги повествование облечено в форму взволнованного внутреннего монолога героя, монолога-воспоминания. В третьей части использована форма непосредственного рассказа героини о пережитом. В этих «монологах», излившихся как бы «на едином дыхании», сильно выражен лирический в своей сущности принцип отбора воспоминаний, создающих одно доминирующее эмоциональное настроение. При этом светлая поэтическая атмосфера (хотя за ней и кроется затаенная тревога) первой части контрастирует с трагической неумолимостью последующих событий и финала. Композиция напоминает музыкальное произведение. Вместе с тем роман представляет собой объективированную картину жизненных отношений в конкретной социальной определенности характеров и обстоятельств. Сам субъективно-эмоциональный элемент и психологическое самораскрытие героев воплощается в естественных представлениях шахтерской среды и в формах языка, близких к народно-разговорной речи.

Взаимопроникновение различных жанровых и художественных начал в романе чешской социалистической литературы 30-х годов отражает ее устремленность к многостороннему восприятию жизни в ее сложности, во взаимопроникновении ее разных сфер и в то же время отражает эпическую целостность в понимании жизненных основ, волю к преобразованию мира.

Иногда высказывается мнение, что в современной литературе возросшая роль индивидуальной творческой инициативы писателя приводит к стиранию жанровых границ и к нивелировке жанров. Действительно, границы жанров не являются непроницаемыми и неподвижными. Взаимовлияние жанровых форм, как уже говорилось, происходит в литературе непрерывно. Его констатировали еще Гете и Шиллер. В литературе XIX в. одной из вершин жанрового синтеза было творчество Льва Толстого, создавшего форму «свободного романа», который вобрал в себя в органическом сплаве многие виды и традиции различных повествовательных жанровых типов²⁴. Можно полагать, что в литературе XX в. взаимодействие и взаимопроникновение жанров выражено особенно интенсивно. Однако опыт живой литературной практики и, в частности, опыт чешской литературы показывают, что следует говорить не об утрате жанровой специфики, а о сильно выраженной тенденции к одновременному использованию возможностей разных жанров. Именно на этом пути были созданы большие художественные ценности, подтверждающие, кстати, богатейшие возможности романа с точки зрения художественного синтеза. Роман не угасал в чешской литературе 20—30-х годов, а интенсивно обогащался. Шел не процесс разрушения, а процесс созидания. Другой вывод состоит в том, что «содержательный» и функциональный потенциалы разных жанровых форм качественно различны. Разные жанровые типы обладают различными объективными возможностями. Как в традиционном, так и в трансформированном виде они способны не только «служить» выполнению творческого замысла, но и активно сопротивляться ему (вспомним прокламированный, но практически не реализованный Чапеком идеал героической эпики). Отсюда постоянная дифференциация тенденций в самой эволюции и взаимодействии жанров.

²⁴ Ср.: М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1965, стр. 190—192.

И. А. Бернштейн

РАЗВИТИЕ ЧЕШСКОГО РОМАНА XX ВЕКА И ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАН

Проблема истории жанров в сравнительно-типологическом аспекте не случайно занимает такое большое место в работе IV и V конгрессов славистов. Именно этот аспект изучения представляет собой один из перспективных путей преодоления противоречий между синхронным и диахронным исследованием литературы, он позволяет осязаемо ощутить содержательность литературных форм в их исторически обусловленном развитии. «Изучение развития литературных жанров, избавленное от представления об имманентном самодвижении форм, является значительным шагом к созданию исторической теории литературы, к пониманию и изучению общих закономерностей литературного процесса»¹. Исследование истории жанра в национальной литературе может помочь установлению более общих закономерностей развития данной литературы и ее своеобразного вклада в мировой литературный процесс.

Установление этапов развития чешского романа XX в. с точки зрения специфически жанровых изменений, его функции и места в системе жанров позволяет поставить вопрос о соотношении пути чешского романа с общеевропейским литературным процессом.

Задача конкретного сопоставления определенных литературных явлений и тенденций в сравнительно-типологическом плане еще стоит перед исследователями современной чешской литературы. Таких работ пока мало. Обращает на себя внимание книга М. Кундеры «Искусство романа. Путь Владислава Ванчуры к большой эпике»², в которой творчество выдающегося чешского писателя соотносится с развитием европейского романа и исследователь ка-

¹ S. Wollman. Základní problémy dramatu v slovanských literaturách XVIII a XIX století. Praha, 1963.

² M. Kundera. Umění románu. Praha, 1960.

сается также и общих проблем развития романического жанра в XX в. В трудах, авторы которых стремятся воссоздать картину состояния современного романа, специальная задача определения места национальных литератур обычно не ставится. При этом большинство западноевропейских работ такого рода охватывает в основном те явления, которые представляют линию полемики с реализмом XIX в., и оставляют без внимания многие другие произведения, на наш взгляд, весьма существенные для понимания общего развития жанра³. Советские работы о современном романе, вышедшие в последнее время, не претендуют на создание панорамы развития жанра и подходят к литературным явлениям с точки зрения определенного проблемного аспекта, в частности проблемы литературного метода⁴.

Цель данной работы — наметить общую проблематику соотношения развития чешского романа с европейским романом XX в. и выделить наиболее существенные тенденции. Автора интересует не воздействие тех или иных литературных явлений на чешских романистов, а типологическое своеобразие чешского романа, именно те произведения, которые, отвечая определенным тенденциям, вообще существенным для развития жанра на современном этапе, дают возможность говорить об оригинальном вкладе чешского романа в общеевропейское литературное развитие. Такая постановка вопроса позволяет остановиться только на самых значительных достижениях чешского романа, хотя и многие другие произведения, естественно, также дают материал для сравнительно-типологического подхода.

Чешский исследователь М. Грыгар замечает: «Каждое литературное течение встречается с данной иерархией литературных родов и видов и пытается овладеть ею, приспособить ее, изменить по своему образу и подобию. Но каждая художественная концепция может найти свое адекватное выражение только в определенных литературных формах, в то время как другие литературные жанры более или менее сопротивляются этому»⁵. Нельзя, конечно, абсолютизировать эту мысль, так как таким образом была бы снята сама проблема изменяемости форм. Но бросается в глаза то обстоятельство, что каждый творческий метод находит свое наиболее адекватное воплощение в определенном жанре. В таких литературах, как русская, французская или английская, высшие достижения реализма в XIX в. выразились именно в блестящем расцвете жанра

³ Назовем для примера: R. M. Albergés. *Histoire du roman moderne*. Paris, 1962; K. A. Högest. *Das Spektrum des modernen Romans*. München, 1960, и др.

⁴ В. Днепров. Черты романа XX в. М.—Л., 1965; Т. Мотылев. Зарубежный роман сегодня. М., 1966.

⁵ M. Grgar. *Dialektika literárních směrů a druhů*. — «Česká literatura», 1964, № 2.

романа, понимаемого как «эпос частной жизни». Для чешского литературного развития XIX в. характерно заметное преобладание поэзии над прозой. Национальное содержание наиболее полно выражается в поэтических произведениях Я. Неруды, В. Галека, С. Чеха, Я. Врхлицкого. Как отмечают чехословацкие исследователи, критический реализм, соответственно и жанр романа, не достиг в это время такого уровня, как в ряде других европейских литератур. Авторы «Истории чешской литературы» пишут о романе 70—80-х годов: «Именно роман, т. е. та форма, которая играла в эту эпоху важную роль, потому что он мог наиболее приблизиться к жизни, правдиво изображая людей, их отношения и раскрывая актуальную идеиную проблематику, тонул в мелочности и банальности»⁶. Первые социальные романы (Я. Арбес, К. Светлая) носят скорее бытописательный, чем социально-аналитический характер. На первый план в конце века (начиная с 80-х годов) выходит не социальный роман, а роман исторический.

Исторический роман вообще развивался в этот период как масштабная эпическая форма в литературах тех стран, где велась национально-освободительная борьба (польская, болгарская). В связи с национально-освободительными задачами исторический роман несет значительные просветительские и дидактические функции⁷. В чешском романе эти «будильские» функции играют более или менее самостоятельную роль. И это во многом определяет художественную специфику произведений наиболее значительного представителя этого жанра А. Ирасека. В основу его романов, положена не столько целостная фабула, единство развития характеров или человеческих судеб, даже не единство исторического события, а скорее единство концепции определенной исторической эпохи. На этой основе Ирасеку удалось создать монументальные эпические произведения. Его историческая концепция обуславливает исключительное внимание к массовым сценам, к изображению народных освободительных движений. Задачами историка и просветителя определяется и характер обстоятельный описаний у Ирасека, и выбор персонажей.

«Будильские» задачи, по-своему понимаемые, одушевляли и авторов многочисленных романов-хроник, получивших, наряду с историческим романом, исключительное развитие в чешской литературе на рубеже веков (Голечек, Баар, Гербен, А. Мрштик). Их авторы во многом берут на себя роль социологов и этнографов, изображая подробности быта и нравов отдельных уголков страны. Впрочем, глубина исследований у названных авторов в значительной степени ограничена многими патриархальными иллюзиями.

⁶ «Dejiny české literatury», sv. 3. Praha, 1964, str. 243.

⁷ Для понимания функций литературного произведения чрезвычайно важна работа Я. Мукаржовского «Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální faktor».

Элементы хроники есть и в романах Ирасека, и в романах Сташека, Новаковой, Райса. Хроникальная описательность господствует и в чешском социально-психологическом романе из современной жизни, начавшем развиваться примерно в это же время (М. Чапек-Ход, В. Мрштик)⁸.

Сам характер развития чешской прозы на переломе веков сделал ее восприимчивой к влиянию натурализма. В ряде романов тех лет примитивное описательство незрелого реализма часто сразу же переходит в программное описательство натурализма. Но в то же время этому влиянию противостоит сильное гражданское начало, которое определялось в то время прежде всего связью литературы с национально-освободительной борьбой. Хотя влияние Золя воспринималось в Чехии в одном ряду с русскими влияниями, большой этический и общественный авторитет русской литературы способствовал развитию тенденций, противоположных натурализму. В то же время непосредственное влияние русского романа на чешский, в силу различных стадий развития этого жанра в обеих литературах, нельзя ни в коей мере считать определяющим⁹⁻¹⁰.

В первые два десятилетия XX в. появились романы, отличавшиеся от общего уровня и прокладывавшие пути в будущее. Это можно сказать, например, о романе «Площадь республики» Майеровой (1914), психологических романах Ольбрахта или о лирическом романе Шрамека «Серебряный ветер» (1910). Но отдельные удачи не меняют существенно общей ситуации чешского романа.

Особенности чешской литературы этого периода во многом определили ее жанровую систему и в дальнейшем.

После образования независимой Чехословакии в чешской литературе, долгое время развивавшейся замедленно, происходит скачок. Это не значит, что большие завоевания чешской литературы XIX в. не нашли своего продолжения в XX в., но наследование пошло не по линии развития тенденций критического реализма и связанного с ним жанра романа. Наиболее плодотворными оказались традиции поэзии, а в прозе — скорее традиции, восходящие к Божене Немцовой, чем к роману конца XIX — начала XX в. Традиции социально-критического романа XIX в. нашли развитие у ряда чешских писателей 20—30-х годов (Тильшева, Бенешева, К. Новый), и на этом пути были созданы определенные ценности, но в этот период он не был основным и наиболее перспективным для развития чешского романа, связанного скорее с теми специфическими изменениями, которые реализм вообще претерпел в XX в.

⁸ См., например, отзыв Ф. К. Шальды о Чапеке-Ходе: F. X. Šalda. Soubor díla. sv. 16. Praha, 1953, str. 296—297.

⁹⁻¹⁰ См. работу Р. Паролека «К вопросу о соотношении русского и чешского реализма в 1886—1894 гг.» (Acta Universitatis Carolinae.— Philologica et historica. 1964, 3, str. 60).

* * *

После того как национально-освободительные задачи были решены образованием в 1918 г. независимой республики, в чешской литературе сложилась новая ситуация. Наступил момент, когда литература перестает «догонять» более развитые литературы и дает собственные оригинальные решения, когда как бы скапливается достаточная сумма национальной энергии для того, чтобы овладеть значительным общечеловеческим содержанием. Литература, освободившись от необходимости решать чисто просветительские задачи, достигла высокой художественности. При этом идеологическая наполненность чешского романа, обусловленная остротой социальных противоречий, не только не уменьшилась, но и увеличилась. Социальный накал романа 20-х годов очень велик, тем более, что тут можно говорить (как это делают многие чехословацкие исследователи) о значительном воздействии идей Октябрьской революции на чешскую культуру. Влияние русской революции не ограничилось тематикой или идеяным содержанием, но способствовало созданию особого «духовного климата», в котором развивается литература. И это относится отнюдь не только к течению пролетарской литературы, но к национальной литературе в целом.

Значительно расширяется сфера изображения действительности, литература насыщается социальной, политической и философской проблематикой такой значительности, которая раньше не была ей свойственна. Эти принципиальные изменения в литературе, позволяющие говорить о наступлении нового этапа, проявились и в перестройке системы жанров. Исторический роман, романическая хроника теперь отходят на задний план. Ведущие романисты 20-х годов находят оригинальные жанровые решения. Наряду с острополитическим романом (Майерова, Ольбрахт), широкими социальными полотнами (Тильшева, Бенешева, К. Новый) в 20-е годы появляется роман-утопия К. Чапека, сатирическая эпопея Я. Гашека, роман балладической тональности — «Пекарь Ян Маргоуль» В. Ванчуры (1924).

Исследовательница чешской прозы этого периода Е. Штросова отметила общее для разных направлений чешской прозы: «...перенесение центра тяжести с индивидуума на весь мир, переход от попытки постичь сложность внутреннего мира человека в его неповторимости к стремлению постичь человека в его включении в общество, понять действительность целостно, в основных ее чертах». Исследовательница видит проявление этой тенденции в отказе от метода детальной репродукции действительности, проявившегося в предвоенном натуралистическом и психологическом романе¹¹. Акцент на соотношении человека и общества, конечно,

¹¹ E. Štrossová. K některým otázkám prózy dvacátých let.— «Česká literatura», 1964, № 1.

отнюдь не обязательно ведет к отказу от постижения сложного внутреннего мира человека. Так, путь русского романа в XIX в. был другим. Очевидно, тут сказалась специфика развития чешского романа, не имевшего сильной реалистической традиции и поставленного перед необходимостью освободиться от тормозящих тенденций натуралистического психологизма и жанровой описательности.

Существенно то, что таким образом в чешском романе отразились определенные тенденции европейской литературы послевоенных лет, порожденные стремлением непосредственного философского осмыслиения небывалых исторических потрясений. Многие писатели 20-х годов стремились не к достоверности деталей и внешней аналогии действительности, а к более обобщенному отображению ее глубинного смысла¹². Эти тенденции — одно из проявлений общих изменений в самом методе реализма, вообще знаменательных для литературы в эпоху, когда жизнь предстала в вихре революций, в больших контурах, когда шаги истории, которые были незаметны на протяжении жизни одного поколения, убыстрелись настолько, что стали заметны обыкновенному человеку. С этими общими процессами связано и распространение романа интеллигентской конструкции, с одной стороны, и обильное введение в роман материала репортажа — с другой.

На чешский роман не оказали в это время серьезного влияния различные авангардистские эксперименты. Ни роман «потока сознания»¹³, ни «монтаж фактов» не заняли в нем значительного места. Лучшие достижения чешского романа этих лет связаны с общими тенденциями преобразования романической формы в направлении философского, обобщенного осмыслиения действительности. На этих путях чешский роман вносит свой оригинальный вклад в общеевропейское литературное развитие.

Такого рода поиски отнюдь не противостоят широкому эпическому изображению действительности в романе. Как раз одно из высших достижений чешской литературы — «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека — блестящее тому доказательство.

В чешской литературе мы найдем немного романов, повествующих о страшной моральной травме, которую война причинила целому поколению, окрещенному «потерянным» (позже эта тема встает, например, в романе В. Ржезача «Сев на ветру», 1938), не прозвучали в ней громко и патетические проклятия экспрессионистов.

¹² Буадеффр, отмечая изменения в современном романе, говорит: «Роман перестает быть описанием мира и становится, вопросом, обращенным к миру» (P. de Bois deffre. Où va le roman? Paris, 1962, p. 46).

¹³ Заметные представители чешского психологического романа 20—40-х годов (например, В. Ржезач, Э. Гостовский, Я. Гавличек, М. Гануш) примыкают скорее к традиции социально-психологического романа, чем романа «потока сознания» в чистом виде. Для них более существенно влияние Достоевского, чем Пруста или Джойса.

Зато чешская литература обогатила мировое художественное развитие таким неповторимо оригинальным решением этой темы, каким является роман Я. Гашека «Похождение бравого солдата Швейка».

Кому бы пришло в голову изобразить войну в романе, каждая страница которого вызывает хохот? Очевидно, для этого надо было найти какую-то особую точку зрения, особую дистанцию. И Гашек нашел ее. Это — гротескное изображение действительности как абсурда¹⁴.

Несмотря на последовательно проведенный принцип «абсурдного гротеска», в романе поражает обилие «полезной информации». Перед нами проходит необозримая чреда военных и штатских, а если добавить к этому героев бесчисленных рассказов Швейка, то количество их еще возрастет во много раз. В результате, несмотря на постоянное комическое преувеличение, мы создаем себе очень четкое представление о порядках в австрийской армии, суде, церкви, о жизни в городе и деревне.

Может быть, когда-либо читатели и встречали веселым смехом заявление Гашека, сделанное им в послесловии к первой части романа: «Эта книга представляет собой историческую картину определенной эпохи». Но для нас теперь уже несомненен ничуть не пародийный смысл этих слов. Мало найдется сатирических романов до «Похождений бравого солдата Швейка», в которых давалась бы такая широкая картина крупнейших исторических событий своего времени, при этом весьма точно запечатленных. Но широкая эпичность «Похождений бравого солдата Швейка» — это эпичность особого сатирического характера, она не имеет ничего общего с хроникальной описательностью. А порой в самой добротной обстоятельности содержится пародия на утомительную описательность натуралистического стиля.

Широкий вольный тон повествования с массой вставных новелл и вставных эпизодов напоминает композицию плутовского романа. Швейк, который очень близок к пикаро, также переживает массу приключений, встречает на своем пути множество людей. Но Гашек — глубоко современный автор, задачи его много сложнее, и в нанизывании бесконечных приключений раскрывается особый конфликт, чрезвычайно существенный для понимания современной сатиры — конфликт живого и мертвого.

¹⁴ Нам думается, что гротеск не обязательно предполагает фантастическую деформацию образа, а также не ограничивается, как полагает В. Кайзер, только страшным и искаженным подобием «отчужденного света». Мы согласны с теми чехословацкими исследователями, которые видят в гротеске особую форму комедийного преувеличения и заострения и считают, что гротеск играет весьма значительную роль в художественной структуре «Похождений бравого солдата Швейка» (см., например, M. J a n k o v í c, Umělecká pravdivost Haškova Svejka. Praha, 1960; R. P u t l i k. Jaroslav Hašek. Praha, 1962. См. также доклад О. Бартоса на V Конгрессе славистов: O. B a r t o š. O groteskní satirě ve slovanských literaturách XX století. Praha, 1963).

Швейк противостоит милитаристско-бюрократической машине даже не сознательным отрицанием, хотя его народный здравый смысл позволяет ему трезво оценивать идиотизм происходящего, а всем своим человеческим многообразием. Гашек не только не создает идеализированный облик людей из народа, он развенчивает всяческие иллюзии на этот счет. И все же — это единственная живая сила, которая противостоит мертвой милитаристско-бюрократической машине и ее прислужникам, воплощенным в гротескных образах с убийственной силой разоблачения.

В Швейке много вечных черт традиционного фольклорного героя, но в то же время Швейка как тип могла породить только действительность XX в., более того, конкретно-историческая обстановка эпохи, когда создавался роман. Народное творчество вводится в романе на стыке быта и условности, и этим роман Гашека принципиально отличается от тех произведений, широко использующих фольклор, которых так много было в чешской литературе, связанной с национально-освободительным движением.

Очень существенно для художественной концепции романа то, что Гашек непосредственно воссоздает народное сознание со всеми особенностями народного языка и мышления, народного юмора и народного здравого смысла. Он мастерски использует форму «сказа», аутентичного воспроизведения народного голоса. Здесь заметны точки соприкосновения со «сказовой прозой» в советской литературе 20-х годов (Л. Леонов, В. Иванов, Л. Сейфуллина). Так же как и советские писатели, Гашек делает народную речь основным стилевым потоком — это та авторская позиция, которая дает возможность возвести анонимное «мнение народное» в основной оценочный принцип при изображении общественной действительности.

Один аспект народности сближает роман Гашека с сатирой Возрождения: стихия народного юмора, веселье, проявляющееся во всякого рода шутейных действиях, в клоунаде и буффонаде, то цельное, жизнерадостное, свободное народное сознание, которое насыщает, например, комическую эпопею Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» и признаки которого были исследованы М. Бахтиным¹⁵. К роману Гашека можно вполне отнести наблюдения Бахтина над народным «карнавальным» сознанием гораздо более ранней эпохи, когда утрачивают свою силу разделение высокого и низкого, запретного и дозволенного, священного и профанного.

В романе Гашека народное, эпическое начало как бы разряжает ту атмосферу абсурда, в которой было бы трудно дышать. Да и сам гротеск Гашека имеет совершенно иную функцию, чем в так называемой «литературе абсурда», которой по существу чужда комика, так как абсурд там приобретает некий абсолютный

¹⁵ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.

характер не может быть оценен извне, что является непременным условием не только сатиры, но и вообще комического.

Чудовищные гротески Гашека не только страшны, но и смешны, потому что весь этот мертвый мир, как твердо убежден сатирик, «недействителен», обречен на гибель. Ему противостоит пляшущаяся, живое и пестрое народное море, изображенное Гашеком с удивительной живостью и многообразием, и вся широкая и эпическая картина жизни в ее неизбримой текучести. Эпичность в сочетании с сатирой вообще возможна в наше время только на почве реализма, и для этого синтеза необходимо благословение положительного идеала, та вера в будущее, которую дает социалистическая перспектива. Конечно, победный хохот Гашека был вызван и исторической победой чешского народа, отвоевавшего свою национальную независимость, и тем огромным зарядом веры и убежденности, который бывший комиссар Красной Армии вынес из страны победившей революции. Та оптимистическая уверенность, которую вложил Гашек в свое отрицание всего «неразумного» как «недействительного», вообще характерна для сатирических произведений социалистических художников. Она проявляется с особенной силой в советской литературе первых послереволюционных лет (у Ильфа и Петрова, Маяковского).

До романа Гашека чешская литература не знала такого острого и универсального обличения всей прогнившей государственной системы Австро-Венгрии. Можно сказать, что Гашек в известной мере восполнил то, что было сделано в других литературах романом критического реализма. Но сделано это не традиционными приемами реализма XIX в. И роман Гашека, несомненно, выходит за пределы социально-обличительной сатиры. «Швейк» принадлежит к наиболее беспощадным обличениям империалистической войны, какие знала мировая литература. Но в нем ставятся и самые общие вопросы положения человека в современном обществе, его возможностей, его стремления сохранить себя как человеческую индивидуальность при многократно увеличившемся на камне истории. «Швейк» — это не только синоним отношения рядового человека к войне, до которой ему нет дела. Это синоним естественного, глубоко, человечного сопротивления античеловеческой бюрократической машине, всяким мертвым параграфам, получившим власть над человеком, всяким фальшивым, дутым идеалам. Роман Гашека своеобразно перекликается с определенной линией в литературе народов, входивших в состав империи Габсбургов и трактовавших распад этого изжившего себя государственного образования философски обобщенно, как модель огромных исторических перемен в мире. Своеобразным «предчувствием» этой темы явились трагические видения Кафки¹⁶, в дальнейшем она находит свое отображение у

¹⁶ Проблема соотношения творчества Гашека и Кафки в последнее время привлекает большое внимание чехословацких исследователей. См., например: K. Kosík. Hašek a Kafka.— «Plamen», 1963, N 5.

К. Крауса, Музиля. Гашек, в отличие от этих писателей, дает «оптимистический вариант» ее решения. Его оптимизм обусловлен и историческим положением чешского народа и социалистическими убеждениями самого Гашека. Продолжая традицию Сервантеса, Рабле и Свифта, роман Гашека занимает в современной литературе исключительное место и по художественной силе и по масштабу обобщений.

Трудно говорить о непосредственном продолжении традиции Гашека в развитии чешского или европейского романа, хотя с образами, близкими к Швейку, мы встречались в литературе многих народов, но мы найдем гашековскую проблематику и некоторые особенности его художественного метода у Б. Брехта — не случайно его так притягивала обработка сюжета «Швейка»¹⁷.

Хотя Гашек сам не причислял себя к какому-либо литературному направлению, по мировоззрению, по общей концепции «Похождения бравого солдата Швейка» близки к произведениям Волькера, Майеровой, Неймана, Ольбрахта тех лет. Об этом вскоре после появления романа заговорил полным голосом Иван Ольбрахт. В «Анкете о пролетарской литературе» он заявил: «Я считаю «Бравого солдата Швейка» — роман, проникнутый пролетарской мыслью, чувством и мировоззрением, — величайшим произведением чешской пролетарской литературы»¹⁸.

Одна из особенностей чешской революционной литературы, возникшей в начале 20-х годов¹⁹, — большое многообразие форм и направлений, творческих поисков. Эта литература решает задачи, вставшие в общенациональном масштабе и, более того, делает свой вклад в мировое литературное развитие. Рядом со «Швейком» Гашека можно поставить в этом смысле «Пекаря Яна Маргоуля» В. Ванчуры.

Стремление охватить максимально универсальную проблематику и решить ее с социалистических позиций характерно и для Ванчуры, как и для Гашека. По теме «Швейка» и «Пекаря» можно соотнести с получившим большее распространение в европейских литературах после войны романом о «маленьком человеке». Этот роман пронизан глубоким сочувствием к своему герою, став-

¹⁷ См.: И. А. Б е р н ш т е й н. Традиции и новаторства в сатире социалистического реализма.— В сб.: «Социалистический реализм и художественное развитие человечества». М., 1966.

¹⁸ «Index», 1931, str. 61.

¹⁹ В Чехословакии уже Б. Вацлавек указал на то, что корни чешского социалистического реализма следует искать в революционной литературе 20-х годов. В настоящее время к этому мнению пришел ряд чешских исследователей (см.: J. V a c l a v e k. Z. R e š a t. Zákonitosti vývoje socialistického realismu s hlediska české literatury. Praha, 1963). Такая же точка зрения высказывается в книге «Очерки истории чешской литературы» (М., 1963); в коллективных трудах: «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян» (М., 1963), «Национальные традиции и генезис социалистического реализма» (М., 1965) и других работах советских ученых.

тему особенно беззащитным перед лицом мировых потрясений (романы Фаллады, Дюамеля и др.). Авторы этих произведений сосредоточивают свое внимание на судьбе человека — жертвы социальных условий.

С другой стороны, в европейском романе встает и проблема «обезличивания» маленького человека, разложения его внутреннего мира (Джойс). Гашек и Ванчура по-своему подходят к этой теме. Швейк — отнюдь не жертва, а скорей победитель, и с его образом связана не только конкретная социально-критическая, но и общая, философская проблематика. В этом смысле Ванчура близок к Гашеку. Судьба Маргоуля, над которой, как рок в стариных балладах, тяготеют безжалостные законы собственнического общества, понята именно как притча, как глубоко значительный пример, как выражение общих законов. Художественным инструментом, благодаря которому история разорившегося пекаря переключается в монументальный, обобщающий план, становится поэтический, насыщенный современной метафоричностью стиль Ванчуры. Этот стиль чешские исследователи справедливо сравнивают со стилем Невзала, Библа и других поэтов, в это же время реформировавших чешский стих и поднявших на новую высоту чешскую поэзию. Отмечалось, что Ванчура по-новому подошел к неновой в чешской литературе теме разорения мелкого собственника, показав его не только как часть огромной кривды, но и поэтически раскрыв несовместимость человеческой красоты, заключенной в Маргоуле, и самых основ собственнического общества.

Мы найдем в это же время в социалистической литературе другой роман, тоже являющийся притчей о красоте трудового человека и его трагической судьбе. Это — «Дитте — дитя человеческое» М. Андерсена-Нексе (1921). И у Ванчуры, как и у Нексе, реалистически рассказанная история разорившегося пекаря приобретает второе эстетическое бытие, обобщающий смысл притчи.

В новом подходе к герою — существенное отличие чешской пролетарской литературы от многих явлений предвоенной литературы социал-демократического направления, изображавшей рабочего как существо забитое и неспособное сопротивляться. Такому пониманию народного героя вполне отвечала некая смесь натурализма и сентиментального дидактизма. Чешская пролетарская литература, в частности роман, оказались в оппозиции к предвоенному натурализму и психологизму. Это особенно ясно проявилось в романе Ольбрахта «Анна-пролетарка» (1928), где автор сознательно отходит от рафинированного психологизма своих предшествующих романов. Но чешский пролетарский роман даже на раннем этапе отличает большее внимание к человеческой индивидуальности, чем, скажем, немецкий пролетарский роман 20-х годов с его сознательной ставкой на плакатность. Новаторством чешского пролетарского романа, как и аналогичных направлений в других литературах (можно назвать, например, «Пылающий

Рур» К. Грюнберга, «Славянскую песнь» Ф. Вейскопфа, «Кули кайзера» Т. Пливье или «Тисса горит» Б. Иллемпа), явилось непосредственное изображение политических событий, прежде всего эпизодов революционной борьбы. Для чешского романа, почти не отображавшего до той поры политическую жизнь современности, это новаторство было особенно продуктивным. Новая тема воплощается путем введения в роман элементов политического репортажа («Анна-пролетарка» И. Ольбрахта, «Прекраснейший мир» М. Майеровой, 1923). Впрочем, расширение романа за счет изображения значительных общественных событий дает себя знать и в чешском романе других направлений (Тильшева, Бенешева).

* * *

Для ряда романистов ХХ в. характерны поиски форм непосредственного выражения философской, нравственной социально- и научно-прогностической проблематики. Эти тенденции характерны для Т. Манна, А. Франса, Г. Уэллса, О. Хаксли, Г. Гессе, а в дальнейшем, Сартра, Камю, Веркора, Фриша. Параболичность, аллегоризм, условность становятся важными стилемобразующими элементами реализма, возникает особый вид интеллектуального романа. Конечно, творчество названных писателей нельзя отнести к какому-то единому направлению, но можно говорить о новых чертах интеллектуализации романа²⁰.

Значительное место в интеллектуально-философском направлении европейского романа ХХ в. занимают романы-утопии К. Чапека²¹. Чапек считал, что современная действительность требует обостренного интеллектуализма в искусстве: «Современное искусство проникнуто непосредственно выраженным стремлением к концептуальности, поэтому оно антинатуралистично и не может ограничиться описанием и констатированием данного положения вещей»²². В своих романах-утопиях Чапек по существу не пытается нарисовать желаемые или возможные варианты будущего устройства общества, как это делает Уэллс или Хаксли. Он гиперболизи-

²⁰ Мысль о возрастной роли интеллектуальной проблематики в судьбе не только романа, но и других жанров современной литературы не раз высказывалась в советском литературоведении. Например, в упоминавшихся работах Т. Мотылевой и В. Днепрова, а также в статьях И. Фрадкина, Ю. Борева и др. Сходную позицию занимают авторы коллективного труда «Теория литературы» (М., 1962—1965).

²¹ Проблематика соотношения Чапека с мировой литературой намечена в книге: А. Матушка. *Clověk proti skaze*. Bratislava, 1962.

Некоторые ее аспекты затронуты также в книге: W. Haggins. Karel Čapek. N.Y., 1962. Сопоставления напрашиваются не только в области романа. Так, несомненно типологическое сходство драм Чапека с драматургией Б. Шоу.

²² «Přehled», 1913, str. 54.

ирует определенное явление современности и вскрывает те катастрофические предпосылки, которые в нем содержатся. Его романы скорее гипотезы, исследование действия определенной модели. Это моделирование, рационалистическое исследование данных и выведение результатов характерно скорее для Брэдбери или Лема, чем для Уэллса,— в этом смысле Чапек ближе к научной фантастике наших дней²³.

«Каждая утопия, естественно, рождается из определенных размышлений и в свою очередь побуждает к размышлениям. Изображать обстоятельства, которых нет и никогда не было в действительности, поместить изображаемое в неконтролируемое отдаление в пространстве или времени, освободиться от близкой и четкой действительности,— для чего же автору делать это, если не для того, чтобы провести определенный мысленный эксперимент, решить какую-то задачу, сконструировать какое-то идеиное построение, доказать правильность определенной программы»²⁴, — пишет Чапек.

С точки зрения и содержания и жанровой специфики романы Чапека чрезвычайно оригинальны. В «Фабрике Абсолюта» (1922) и «Войне с саламандрами» (1935) Чапек предпринимает ту же попытку, которую делает, скажем, Дос-Пассос, создавая своеобразный «монтаж фактов». Но выделяет романы Чапека подчинение всех пестрых и весьма характерных фактов (газетные и радиообщения, анкеты, интервью, репортажи и т. д.) четко развивающейся и при том фантастической фабуле и, кроме того, иронический тон повествования, придающий роману элемент пародии.

Во всех утопиях Чапека ставится одна проблема, чрезвычайно важная для современной литературы в целом: это проблема обезличивания, отчуждения, стандартизации человека²⁵. Чапек глубоко вскрыл конкретное социальное зло (а с этим связаны элементы социальной сатиры в его утопиях, вообще характерные для научно-фантастического жанра в нашем веке), но вместе с тем он, как и Гашек, выходит за пределы социально-обличительной сатиры и дает обобщения философского порядка, касающиеся положения современного человека в мире.

Чапека не интересует то фантастическое преодоление технических трудностей, которое вслед за Жюлем Верном по-своему изображает Уэллс. Его занимают не человекоподобные машины, а машиноподобные люди — продукт достижений техники и социального неустройства собственнического общества. Он воплотил

²³ Подробнее см. работу автора «Утопия Карела Чапека и проблемы современного критического реализма». (Сб. «Пути реализма в литературах стран народной демократии». М., 1965).

²⁴ K. Čapek. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959, str. 100.

²⁵ Этот аспект творчества писателя рассмотрен в кн.: A. Matuška. Človek proti skaze.

эту пугающую его идею в образе робота в драме «R. U. R.» и постоянно возвращался к ней.

Романы Чапека почти всегда построены на парадоксальной ситуации: именно избыток материальных и духовных благ служит причиной кровопролитных войн, и сами люди вкладывают нож в трогательно-беспомощные лапки саламандра. Проблема противоречивости современного прогресса заключена у Чапека даже не столько в том, что далеко не все обитатели земли могут в равной степени пользоваться его плодами (это ведущая тема Уэллса), сколько в отставании духовной культуры и морали от технических возможностей. Узость, фанатизм, неумение мыслить заставляют толпы людей бежать за демагогами и авантюристами, толкают человечество на кровопролитные войны для решения спора о том, чей «Абсолют» самый «правильный» и «самый абсолютный». Это был новый аспект проблемы судеб человечества, который сближает Чапека с фантастикой второй половины нашего века. В таком перенесении конфликта в моральную сферу была известная односторонность, но в то же время большая актуальность и значительность.

Уэллс, изображая некое фантастическое жизненное устройство, часто создает сатирическое иносказание. В этом он близок к сатире просветителей XVIII в.²⁶ У Чапека тоже есть элемент сатирического иносказания, но у него сатира динамичнее. Он изображает современное общество всегда в движении к катастрофе, при этом к катастрофе не «ниспосланной извне», а, так сказать, структурно обусловленной. Катастрофы в романах Уэллса происходят в результате обстоятельств, противных человеческой природе, навязанных людям извне (например, нападение марсиан). У Чапека, напротив, катастрофа — результат неких качеств, заложенных в человеческой природе и в структуре современного общества.

Авторам ряда утопий, в частности Уэллсу, были свойственны технократические идеи, Чапек решительно отвергает за учеными право навязывать человечеству свои представления о лучшем устройстве мира. И вообще он, в отличие от Уэллса, не предлагает рецептов спасения (в этих рецептах обычно проявлялись реформистские иллюзии Уэллса). Но философские выводы Чапека отличаются в то же время от безнадежно пессимистического итога других утопий, например О. Хаксли, который предлагает поставить крест на судьбе человечества. Смысл идиллических концовок чапековских утопий не столько в призывае назад к патриархальной идиллии, сколько в попытках реабилитировать некие первичные основы, абсолютные человеческие ценности, которые утрачены и забыты. Собственно говоря, это не рецепт спасения, как у Уэллса, а попытка — сама по себе утопическая — вернуть человеку-са-

²⁶ Он и сам подчеркивал это, посвятив свой роман «Мистер Блетсурис на острове Рэмполь» — «бессмертной памяти Кандида».

ламандре, человеку-роботу утраченную человечность, освободив его от эпохи, ее законов, ее учреждений и ее противоречий. Поэтому счастливые концовки утопий не вытекают из развивающегося с железной логикой действия.

Другую структуру мы находим в «Войне с саламандрами». С первого взгляда этот роман куда более пессимистичен, чем чапековские антиутопии 20-х годов («R.U.R», «Фабрика Абсолюта», «Кракатит»). Но, с другой стороны, эта книга сильна своим трезвым расчетом с прежними иллюзиями. Форма романа-утопии, созданная Чапеком, оказалась чрезвычайно приспособленной для отклика на самую актуальную проблематику современности — здесь она используется Чапеком для целей антифашистской борьбы. Но среди других произведений европейской антифашистской литературы роман Чапека выделяется постановкой вопроса.

Чапек прозорливо уловил опасность превращения «механизированного» человека в пушечное мясо для различных авантюр, направленных на захват мирового господства. Он уловил и другое: связь между своекорыстным «частным человеком» и «человеком-деталью» в сколоченном с железной четкостью механизме. Бесспорен конкретно-политический, антифашистский смысл образа саламандр. Но, кроме того, это — сатирическое обобщение «массового, стандартного производства» человека как высшего «технического» достижения современного капиталистического общества.

Нельзя понять чапековского «маленького» человека, не учитывая, что писатель не проводит строгой грани между «механизированным» и «естественным» человеком. И в то же время в «Войне с саламандрами» Чапек впервые ставит вопрос об ответственности каждого человека за судьбы мира²⁷.

В литературе 30-х годов немного произведений, содержавших такое острое и обобщенное осмысление политической проблематики, связанной с угрозой фашизма для всего человечества, и разоблачение политики невменяемательства. В этом смысле напрашивается сравнение с «Игроком в крокет» Г. Уэллса. Можно вспомнить также произведение еще одного славянского романиста — «Банкет в Блитве» М. Крлеки.

Тенденции философского осмысления действительности своеобразно преломляются в философской трилогии Чапека («Гордубал», 1933; «Метеор», «Обыкновенная жизнь», 1934). В этих чрезвычайно оригинальных произведениях перекрециваются многие тенденции современного романа.

²⁷ Эволюцию общественных и философских взглядов Чапека в 30-е годы, связанную с его активной антифашистской позицией, можно сопоставить с духовной эволюцией в те же годы таких писателей-гуманистов, как Т. Майн, Г. Майн, Э. Хемингуэй, Л. Фейхтвангер. Такое сопоставление часто делалось в советской критике 30-х годов главным образом при оценке драм Чапека.

Р. Веллек охарактеризовал эти романы как «одну из самых удачных в современной литературе попыток создать философский роман»²⁸. Действительно, три части трилогии объединяет не общность героя или сюжета, а философская тема — поиски критериев истины. Именно в этом смысле можно говорить об их единстве, как это делал сам автор. В каждом романе созданы особые «лабораторные условия» для свободного развития философской темы: сопоставление разных точек зрения на одни и те же события в «Гордубале», три попытки реконструировать события в «Метеоре», наконец, в третьем романе сам рассказчик вторично пересматривает под философским углом зрения историю своей жизни. Каждый роман представляет собой определенную интеллектуальную конструкцию. Но, кроме того, он интересен и своей фабулой. Так «Гордубал» — это история безответной любви и трагической гибели закарпатского крестьянина; в «Метеоре» мы найдем яркое изображение кошмарной жизни в колониальных тропиках и увлекательные вариации на сюжет легенды о блудном сыне. Наконец, в «Обыкновенной жизни» Чапек создает полную удивительного проникновения историю жизни так хорошо им изученного «маленького человека». Бросается в глаза исключительное мастерство анализа внутренней жизни героев, которого достигает здесь Чапек²⁹. Использование таких приемов анализа, как внутренний монолог или несобственно-прямая речь достигает здесь высокого уровня.

М. Кундера относит трилогию к разновидности так называемого интроспективного романа³⁰. Но, думается, он не прав, когда обнаруживает у Чапека и слабости этого вида европейского романа, т. е. доведение индивидуализации до некоей безличной всеобщности и усиление психологического анализа за счет ослабления эпической стороны романа. Интроспективный анализ не имеет у Чапека, в отличие от таких авторов, как Джойс или Вирджиния Вульф, самостоятельного значения. Он подчинен более общим целям. Чапеку чужда программная асоциальность этих романистов, их поиски неких имманентных законов душевной жизни, их представления о действительности как о непостижимом хаосе. И никак нельзя сказать, что анализ ведет роман к утрате эпического действия. Напротив, Чапек и здесь своеобразно осуществляет свои мысли об эпичности романа, используя приемы детективного романа в «Гордубале» и авантюрно-детективного в «Метеоре». Следует отметить еще одно обстоятельство, отличающее Чапека

²⁸ «Columbia Dictionary of Modern European Literature». N. Y., 1947, p. 139.

²⁹ На эту сторону трилогии обращает внимание В. Гаркинс (W. Harkins. Karel Čapek. N. Y., 1962).

³⁰ M. Kundrera. Umění románu, str. 180—181.

от корифеев интроспективного романа: его недоверие к краеугольному камню этого романа — к фрейдизму, к «современной психологии с ее фрейдистским подсознательным, с ее темными комплексами, с ее хаотическим и истерическим эротизмом»³¹, хотя он не исключает из своего поля зрения неподконтрольные разуму психические состояния. В. Гаркинс полагает, что Чапек стремился преодолеть односторонность и традиционно реалистического и интроспективного романа. Думается, для Чапека были важны не только жанровые поиски (они явились вторичными), а задачи мировоззренческого и даже практически-этического характера.

Писатель ясно формулирует, что он хотел достичь своей романтической трилогией: пробудить в людях способность мыслить, задуматься о возможностях познания и показать действительность в ее сложной многосторонности³². Несомненно не раз отмечавшееся влияние на Чапека идеалистической философии релятивизма и так называемого перспективизма Ортеги-и-Гассета. Но в то же время Чапек не становится на позиции субъективизации действительности. Отличие трилогии Чапека от многих интроспективных романов — в признании существования объективной истины, объективных моральных, философских ценностей, вера в силу человеческой солидарности, а также уважение к человеку, его возможностям, его правам, среди которых для Чапека чрезвычайно важно «право на сложность»³³. Авантурная и психологическая стороны романа являются частью интеллектуально-философской конструкции, они придают роману единую, целостную структуру. Исследователи справедливо замечают родственность такого типа романов и философской прозы Дюрренматта, Сартра, Камю, Веркора³⁴. У этих писателей мы встретим также интерес к авантурному и детективному сюжету, иногда очень глубокий психологический анализ и постановку конкретных социальных проблем. По своим структурным особенностям, действительно, трилогия Чапека принадлежит к первым художественным явлениям новейшей философской прозы.

* * *

30-е годы представляют собой новую эпоху в развитии европейского романа. Снова наступает время больших эпических полотен, произведений с широким охватом общественной действительности. Это особенно заметно после преобладающего развития различных экспериментальных, аналитических и лирических форм романа 20-х годов.

³¹ K. Čapek. Ratolest a vavřín. Praha, 1946, str. 165.

³² См. авторское послесловие к трилогии.

³³ Этим объясняется стремление Чапека увидеть действительность с различных точек зрения. О художественном преломлении этой тенденции см.: J. M u k a ř o v s k ý. Kapitoly z české poetiky. Díl 2. Praha, 1948, str. 398—400.

³⁴ См.: I. Klíma. Čapkova Triologie.— В кн.: K. Čapek. Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Praha, 1965.

Развитие широкого эпического жанра связано в эти годы с большими успехами и обогащением критического реализма. Достаточно назвать «Семью Тибо» Роже Мартен дю Гара, «Очарованную душу» Ромена Роллана, романы Т. Драйзера, Г. и Т. Маннов, Л. Фейхтвангера, М. Домбровской, несколько более ранний романтический цикл Гольсупорси. Очевидно, для объяснения этого факта надо обратиться к причинам историческим. Прошло уже достаточно времени, чтобы найти «эпический» отступ для осмысливания грандиозных пертурбаций истории в эпоху первой мировой войны и революций. К монументальному синтетическому осмысливанию действительности в больших исторических масштабах звало и само время, чреватое угрозой войны, наступление фашизма, а с другой стороны, грандиозный размах народного движения протеста. Словом, человечество, оправившись от первой мировой войны и на пороге второй, нуждалось в подведении итогов, в синтезе, охватывающем большие промежутки времени, массы людей, разные слои обитателей земного шара. А для такого синтеза чрезвычайно подходит именно жанр широкого эпического полотна. Кроме того, тут оказались и внутренние законы развития литературы, в частности, развития жанров, которые часто диктуют своего рода реакцию на предыдущую стадию, реакцию, вызванную постоянным стремлением художественного сознания к обновлению форм.

Синтезирующие тенденции оказались чрезвычайно характерными для нового этапа развития социалистического реализма в европейских литературах, наступившего в 30-е годы. Распространение большой синтетической эпики наблюдается в этот период и в советской литературе (эпопеи М. Шолохова, А. Толстого и др.). Особенно заметные сдвиги произошли в западной литературе социалистического реализма (Бехер, Бредель, Л. Арагон). Это, несомненно, связано с обогащением и расширением возможностей этого метода, поднявшегося до синтетического осмысливания национальных судеб и путей развития человечества. В то же время роман социалистического реализма овладевает более тонким мастерством психологического анализа. Углубляются представления писателей об общественной сути человека и его неповторимой сложности. Литература социалистического реализма (это прежде всего относится к роману) на более зрелом этапе вбирает опыт развития реалистического искусства прошлого и достигает большей пластичности образов, большей живости характера, создает более богатую и многогранную картину действительности, чем на раннем этапе, в 20-е годы³⁵.

Эти новые качества романа проявились в полной мере в чешской литературе, где развитие монументальной синтетической формы романа вообще связано прежде всего со становлением со-

³⁵ Эта проблематика живо дискутировалась в то время, например, в немецкой революционной критике.

циалистического реализма. Для эстетики социалистического реализма, которая успешно развивалась в Чехословакии в 30-е годы в трудах Б. Вацлавека, К. Конрада и других, чрезвычайно существенно отталкивание от описательности натурализма и разрешение проблемы художественной деформации, связанное с практикой авангардистских направлений. Теория социалистического реализма в Чехословакии сделала попытку синтеза достижений разных направлений прогрессивной литературы, и эта попытка повела к большой широте и богатству.

Новые черты многопланового романа с элементами эпопеи проявляются в ряде произведений 30-х годов, посвященных недавнему прошлому («Источники» Я. Кратохвила, «Три реки» В. Ванчуры). У Кратохвила и у Ванчуры основные события романа разворачиваются в революционной России. Это, конечно, не случайно. Широкое эпическое повествование в 30-е годы отвечало прежде всего попытке увидеть судьбу родного народа и человечества в больших исторических масштабах. А при таком угле зрения события войны и Октябрьской революции становились теми центральными пунктами, которые позволяли понять и современность в ее исторических свершениях. В отличие от Кратохвила, который использует приемы романа-хроники, разработанные в чешской литературе еще со времени Ирасека, Ванчурा ищет новые приемы, более современные и динамичные. Так, он использует в этом романе изобразительный метод киноискусства (принцип монтажа, быстрая смена кадров, замедленная и убыстренная съемка, т. е. резкие смены темпа повествования). С другой стороны, Ванчурा вносит в свою реалистическую эпопею некоторые элементы фольклорной стилизации, например, в образе бесстрашного русского матроса — партизана Фомки. «Три реки» были, как и каждое произведение Ванчуры, своего рода художественным экспериментом. И этот эксперимент обогатил искания чешского романа на пути к масштабной эпике. Судьба героя — Яна Костки смогла стать стержнем богатого эпического действия именно потому, что он проходит через превратности эпохи не как наблюдатель, а как человек, который участвует в истории и под ее влиянием изменяется сам.

Для литературы 30-х годов существенна проблема соотношения романа и репортажа. Расцвет репортажа в эти годы определенным образом повлиял на развитие романа. Появляется даже особая форма: роман-репортаж (например, «Ботострой» Т. Сватоплuka). Вацлавек считал, что в литературе начался процесс синтеза двух этих по видимости противостоящих друг другу жанров. При этом он ссылается на опыт советской литературы³⁶. Действительно,

³⁶ Соотношение развития чешского и советского романа в 30-е годы позволяет говорить о большой типологической близости. Эта тема заслуживает специального рассмотрения.

в чешской литературе в этот период происходят сближение романа с современностью и его общая перестройка, хотя нельзя в буквальном смысле слова говорить о синтезе романа и репортажа (это относится и к советскому роману 30-х годов). Очевидно, речь идет об изменившемся отношении романистов к действительности и об использовании некоторых приемов репортажа.

Пожалуй, яснее всего новые качества романа, проявившиеся в чешской литературе примерно с половины 30-х годов, дали себя знать в «Сирене» М. Майеровой и «Людях на перепутье» М. Пуймановой. У этих романов много общих черт. Прежде всего — широкая эпичность. Пуйманова рассказывает историю двух семей, время действия — примерно пятнадцать лет. Майерова воспроизводит историю четырех поколений рабочей династии Гудецов на протяжении почти шестидесяти лет. И Майерова, и Пуйманова сознательно ставят перед собой цель — не просто показать «исторический фон», а связать судьбы своих героев с общественным развитием страны. Более того, писательницы стремятся показать людей труда таким образом, чтобы производственная обстановка не превращалась в мертвые кулисы, чтобы отношения человека и среды стали динамическими. Такое отношение к среде требовало от писателей хорошей осведомленности о технических и социальных условиях на производстве. Недаром, Пуйманова с трудом проникла на предприятия Бати и внимательно изучила господствовавшие там порядки. А. Майерова, хорошо знавшая с детства жизнь кладенских металлистов, еще к тому же просмотрела комплекты местных газет за много лет, изучила архивы, отчеты управлений промышленных предприятий, дневники и письма рабочих.

Подобный принцип сбора материала мало чем отличается, скажем, от того, который применял Золя, также изучавший массу источников. Но и Майерова, и Пуйманова рассматривают свои наблюдения в перспективе закономерностей исторического развития. Так, судьба Гудецов идет по определенной восходящей линии, несмотря на многие бедствия их постигающие, и направление этой линии связано с развитием и укреплением рабочего движения. А судьба буквально всех героев Пуймановой так или иначе связана с путем буржуазной республики от либерального процветания в начале 20-х годов к тяжелейшему экономическому кризису — в 30-х. И Пуйманова, и Майерова находят особые приемы художественной композиции в соответствии с таким пониманием действительности. Обе писательницы отказываются от «одноосевой» композиции романа, но человеческие судьбы все же остаются тем стержнем, вокруг которого группируются и значительные общественные события. Здесь нет того метода монтажа событий, который применяет, скажем, Дос-Пасос, пытавшийся таким образом расширить охват изображаемого. С этим связан

еще один момент: поиски эпического героя, «в изображении которого уже нет пронаци междуним и сферой его практической деятельности... который живет и изменяет жизнь, творит самого себя...», — по выражению Ральфа Фокса. Для обеих писательниц чрезвычайно важно изображение человека, неразрывно связанного с народными массами, индивидуальность которого складывается в глубинах народа. У Майеровой и особенно у Пуймановой специфически пролетарская тема поднимается до уровня общенациональной и даже международной. Эта же особенность характерна и для других европейских романистов 30-х годов, чье творчество также развивалось в русле социалистического реализма³⁷. В романах, созданных такими писателями, как Л. Арагон, В. Бредель, А. Зегерс, широкая картина общественной жизни также сочетается с углубленным изображением внутреннего мира человека. Многие тенденции, проявившиеся в чешском романе 30-х годов, сближают его с этой линией европейского романа того же периода.

* * *

Во время немецко-фашистской оккупации Чехословакии нормальное развитие литературы было по существу прервано, связи с мировым литературным процессом нарушены, само существование национальной культуры оказалось под угрозой. Это не значит, что в те годы не было удач, в том числе и в области романа, но эти отдельные удачи проявлялись в очень ограниченной сфере.

Новый этап развития литературы наступил после освобождения страны в 1945 г. и был связан с огромными историческими переменами в судьбе народа, пошедшего по социалистическому пути. Для понимания послевоенных особенностей чешского романа необходимо также учитывать и изменившиеся отношения чешской и словацкой литературы. Именно теперь создаются условия для возникновения понятия «чехословацкой социалистической литературы». Общность проблематики и общность целей при разных литературных традициях и разных путях художественных поисков создают почву для плодотворного взаимодействия. Во всяком случае развитие чешского романа не может быть понято без учета больших достижений словацкого романа, особенно в последнее десятилетие, во многом берущего на себя роль пионера в разрешении ряда идеально-художественных задач и проявляющего большую инициативную роль в прокладывании новых путей. Литературные проблемы решаются большинством писателей Чехословакии в послевоенные годы с точки зрения социалистической перспективы.

³⁷ Р. Альберс сближает романы М. Пуймановой с циклом Л. Арагона «Реальный мир». См.: R. M. Albergès. L'aventure intellectuelle du XX siècle. Paris, 1959, p. 263.

Особое значение получила теперь проблема общественной функции литературы. Это ясно сформулировал Я. Мукаржовский в первые послевоенные годы: «Сегодня, и именно сегодня, проблема функции литературы приобретает прямо роковую значительность. Мы видим, что литература уже давно испытывает недостаток реального функционального воздействия, во время оккупации у нее были отняты ее функциональные возможности. Теперь она снова может получить возможность многостороннего воздействия и притом воздействия чрезвычайно перспективного. Она должна участвовать в построении нового общества, помогать вырабатывать новое мироощущение, отношение к действительности, может быть, в какой-то мере влиять и на его институции»³⁸. Это был совершенно новый подход к литературе, сильно отличавшийся своей конкретностью даже от формулировок социалистического реализма в марксистской эстетике Чехословакии 30-х годов.

В связи с этой общей перестройкой литературы произошла и перемена в иерархии жанров. На первый план выдвинулся роман как наиболее синтетический жанр, «форма и условия которого», по выражению Белинского, «удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни»³⁹. О тяге романа к синтетичности говорили крупнейшие романисты М. Пуйманова и В. Ржезач (см. выступление на I Конгрессе писателей в 1946 г.) Теперь роман начал развивать те эстетические установки, которые были сформулированы Вацлавеком в 30-е годы,— он стремится «сосредоточить в типических персонажах и типических событиях естественно и драматически все, что составляет содержание эпохи, которую должно воплотить великое эпическое синтетическое произведение»⁴⁰. Наиболее близкой к этим эстетическим и идеологическим задачам была традиция романов-эпопеи 30-х годов.

Показательно творческое развитие М. Пуймановой, которая сразу же после освобождения начинает работать над продолжением своего романа «Люди на перепутье» и создает трилогию («Игра с огнем» и «Жизнь против смерти»). Писательницу уже не может удовлетворить жанр семейной хроники, к которому она была еще близка в первой части трилогии. Она вводит непосредственное изображение политических событий, массовые сцены, показывает судьбу представителей разных классов общества в бурные дни исторических потрясений, раздвигает и географические рамки изображаемого. Для романа Пуймановой характерна своего рода публицистическая струя и введение репортажа (например, репортажно точное повествование о Лейпцигском процессе). При этом Пуйманова умело сочетает изображение больших народных движений

³⁸ «Učtování a výhledy». Praha, 1948, str. 226.

³⁹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, стр. 271.

⁴⁰ В. V á c l a v e k. Tvorbou k realitě. Praha, 1946, str. 115.

и политических событий с воплощением микромира «частной жизни» и «микропсихологии». Этот обширный материал находит свое строгое композиционное осмысление, и один из приемов такого осмысливания — своего рода монументальные символы (образ Яфеты в первой части; поэтическое развитие темы Родины и образ Праги — во второй; символическое преломление идеи торжества жизни над смертью — в третьей).

Многоплановый роман сходного типа создается в послевоенные годы во многих литературах прежде всего социалистических стран (романы Л. Леонова, И. Эренбурга, А. Зегерса, Я. Ивашкевича), а также у западных писателей, развивающих метод социалистического реализма (Л. Арагон, Дж. Олдридж). Для этих романистов характерна общая материалистическая концепция исторического процесса, стремление охватить широкие пластины действительности, изобразить активную роль народных масс и сознательных участников исторических свершений, показать судьбы людей в широкой исторической перспективе. Эти общие задачи влекли за собой и сходные приемы построения романа.

В послевоенные годы в литературе Чехословакии создается особый вид романа, так называемый «производственный роман», который получил значительное распространение (Бернашкова, Отченашек, Седлачек, Сватоплук, Кржиж, Купка) и развивался параллельно со сходными явлениями в литературах других социалистических стран. Путь к отображению бурно меняющейся действительности ведет в таком типе романа через максимальное использование факта, который сам по себе приобретает особую эстетическую ценность. Большое внимание писатели уделяют теперь изображению не только рабочего коллектива, но и производственной обстановки, таких сторон жизни, как организация производства, классовые конфликты. Стремление к полному воспроизведению действительности в ее ежедневных проявлениях обусловило тяготение этого романа к жанру хроники. Как указывает исследователь этого жанра в чешской литературе Й. Грабак, авторы производственных романов, стремясь преодолеть хроникальность, «искали выход в подчеркивании фабульных моментов», что привело их к использованию приемов приключенческого романа⁴¹. Видимо, кроме потребностей развития жанра, авторами руководило также представление о действительности как об арене резких столкновений нового и старого, об «открытом классовом конфликте» как о двигателе действия. В дальнейшем писатели стремятся идти от фотографического охвата фактов, свойственного хронике и репортажу, к их реалистическому обобщению, к созданию сложного действия и многосторонних характеров. Рамки «производственного романа» как особого жанра оказываются им во многом тесными.

⁴¹ J. Hrabák. Uvahy o problematice žanrového povědomí v současné české proze.— «Česká literatura», 1963, N 5.

В начале 60-х годов в Чехословакии наступает новый период развития литературы, обусловленный и значительными общественными изменениями в середине 50-х годов и закономерностями непосредственно литературного порядка. Литература, пошедшая после 1945 г. по новому пути, достигает теперь гораздо большей зрелости. Теперь познавательная, воспитательная функция произведений перестает выделяться как нечто первичное и независимое от художественной функции. Происходит значительная дифференциация стилевых направлений, индивидуальных поисков. Начинается новая перестройка системы жанров. Роман как крупная эпическая форма утрачивает свое почти монопольное положение, большую роль стала играть проза малых форм (репортаж, эссе, новелла). Можно говорить о процессах, сходных с явлениями в советской и других литературах социалистических стран. Существенно расширение аспектов художественного осмысления действительности.

Важная примета нового этапа — углубившееся понимание значения человеческой личности, ее ценности, и неотделимое от этого понимания сознание личной ответственности. Отсюда — повышение интереса к психологии индивидуума и к проблемам морали. Продолжает развиваться роман широкого эпического охвата действительности (Отченашек, Бржезовский, в Словакии — Беднар). Следует отметить большие успехи словацкого романа, посвященного годам войны и Словацкому национальному восстанию 1944 г. (В. Минач, Р. Яшик, Л. Тяжкий). В этих произведениях, развивающих традиции романа-эпopeи, заметны многие общие черты с произведениями советских романистов, возвращающихся в последние годы к теме Великой Отечественной войны.

Появляется роман с элементами философского иносказания или символики (Л. Фукс). У писателей заметно стремление расширить границы эмпирической действительности, попавшей в поле зрения романа, путем столкновения временных планов, столкновения разных точек зрения на происходящее, большую роль играет ирония, гротеск, сильный элемент лиризма. Происходит новая актуализация традиций, например философско-психологического романа Чапека, словацкой лиризованной прозы, определенных направлений европейского психологического романа.

Ведущие тенденции нового периода литературы в настоящее время еще только выкристаллизовываются.

C. A. Шерлаимова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЧЕШСКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

(в сопоставлении с русской)

Из всех родов и видов искусства поэзия наиболее тесно связана с таким специфически национальным элементом, как язык. Известный советский стиховед Б. Томашевский констатировал: «Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм, речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства»¹.

И тем не менее сравнительный метод в изучении поэзии не только с успехом применим, но в какой-то мере даже более актуален, чем в изучении других видов искусства, ибо позволяет полнее и глубже выявить ту самую национальную специфичность, которая в высшей степени присуща поэзии.

Сопоставительное исследование чешской и русской поэзии XX в. имеет свою историю. Наибольший опыт здесь накоплен в области стиховедения. Еще в 1923 г. Р. Якобсон издал книгу «О чешском стихе (преимущественно в сопоставлении с русским)²», в которой ему удалось, в частности, особо подчеркнуть (пусть и не вполне решить) роль долгих гласных в чешском стихосложении, явственно проступающую на фоне кажущегося родства чешской и русской просодических систем. Сопоставление русской и чешской поэзии занимало М. Скачкова — переводчика и пропагандиста чешской литературы³. Вопросу соотношения русского и чешского стиха много внимания и сил посвятил чешский ученый и писатель Б. Матезиус — большой знаток и популяризатор советской поэзии, один из первых ее переводчиков на чешский язык (он переводил Блока, Маяковского, Есенина, Пастернака). В послевоенные годы

¹ Б. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., 1959, стр. 68.

² Р. Якобсон. О чешском стихе. Берлин, 1923.

³ См.: M. Skačkov. O technice ruského verše.—«Host», г. IV, 1924—1925, str. 55.

над этой проблематикой продолжал работать Я. Завада⁴. Среди работ последнего времени следует выделить исследования Й. Грабака⁵.

Параллельно со стиховедческим анализом предпринимались попытки сопоставить развитие чешской и русской поэзии XX в. в более широком плане. Особенно интенсивно эта работа развернулась в послевоенное время. В середине 50-х годов появились исследования, авторы которых стремились проследить воздействие советской литературы на формирование чешской литературы, и в частности — поэзии революционного направления. Это прежде всего книги чехословацких русистов М. Дрозды «Борьба ВКП(б) за советскую литературу и ее эхо у нас» (1955)⁶ и Я. Йиши — «Чешская поэзия двадцатых лет и поэты Советской России» (1956)⁷. В этих работах был впервые собран и обобщен материал по связям чешской и советской литературы в 20-е годы, но явления чешской литературы зачастую рассматривались именно как «эхо» литературы советской. В последующие годы наметился иной подход к сравнительному изучению чешской и советской поэзии, были сделаны попытки типологических сопоставлений. Здесь в первую очередь следует отметить сравнительные экскурсы в чешскую поэзию в монографии о Маяковском чешского литературоведа З. Матхаузера⁸. Вместе с тем очевидно, что сопоставительное исследование чешской и русской поэзии XX в., хотя и накопило известный позитивный опыт, но в целом все еще находится на стадии предварительной разработки частных вопросов, выработки методологии. Однако значение этого типа исследования трудно переоценить. Сравнительно-типологическое изучение помогает понять как общее, так и специфическое в национальном литературном процессе, способствует большей научной объективности в определении значения того или иного литературного факта.

Настоящий доклад не ставит своей целью сравнение общих процессов развития чешской и русской поэзии XX в. Его задача сводится к тому, чтобы проследить некоторые особенности чешской поэзии, характеризующие ее вступление в необычайно плодотворный период, который датируется с начала 20-х годов XX в. Чешская поэзия выдвигает в это время целую плеяду блестящих талантов, достигает высоких художественных результатов, завоевывает международное признание. Мне представляется однако,

⁴ J. Závada. Vers Majákovského v českém překladu.—«Nás Majákovský», Praha, 1951 atd.

⁵ J. Hrabák. O charaktere českého a ruského jambu.—«Česká literatura», 1967, N 3.

⁶ M. Drzda. Boj KSR (b) o sovětskou literaturu a jeho ohlas u nás. Praha, 1955.

⁷ J. Jíša. Česká poesie dvacátých let a básníci Sovětského Ruska. Praha, 1956.

⁸ Z. Mathauser. Umění poezie. Praha, 1964.

что выявить новое и по достоинству оценить специфическое в чешской поэзии этого периода невозможно без учета опыта поэзии советской, которая выступила первооткрывательницей совершенно новых путей в искусстве. При анализе чешского процесса я пытаюсь поэтому воспользоваться сопоставлением с некоторыми явлениями русской поэзии, что, как мне кажется, существенно для решения поставленной задачи.

I

Новый период в развитии чешской поэзии наступает в годы революционного подъема после окончания первой мировой войны и создания независимой Чехословакии. Но граница старого и нового в литературе проходила не по хронологии возникновения поэтических строк. В России свершилась величайшая революция, которая положила начало новой эпохе всемирной истории, и отныне главным критерием во всем мире стало отношение к революции, к социализму. Именно так было и в чешской поэзии. Лишь те поэты, которые приняли революцию, которые сумели увидеть мир в свете ее идеалов, — шагнули в новый период. Зрелым мастером встретил революцию С. К. Нейман — бывший символист, бывший анархист, глашатай «новой модерны» кануна первой мировой войны. Но идеалы революции вдохнули новую жизнь в его поэзию, он отправляется по неизведанному пути, рискует, ошибается, снова ищет. И его «Красные песни» (1923) становятся живым фактом новой литературы. Иной была, например, судьба прежних соратников Неймана Ф. Шрамека и К. Томана. Они продолжали писать, но их творчество, за отдельными счастливыми исключениями, избежало возрождающего влияния революции, и поэтому воспринималось уже скорее как традиция, чем как современное явление. Тем более это относится к таким большим поэтам, как Й. С. Махар и В.Дык, которые после 1918 г. оказались на консервативных позициях.

Основную силу новой поэзии составило молодое поколение, вступившее в литературу под знаменем революции: И. Волькер, Я. Сейферт, В. Незвал, К. Библ. Здесь же надо назвать имя Й. Горы — интересного и глубокого поэта, который к началу 20-х годов из еще довольно робкого автора «Стихотворений» (1915) превратился в убежденного поэта-социалиста, одного из первых теоретиков пролетарской литературы. Вера в революцию, стремление создать такое искусство, которое нашло бы дорогу к трудящимся массам, помогло бы им в их борьбе — вот черты, характеризующие общий старт того поколения, которому суждено было завоевать чешской поэзии мировую известность.

В момент возникновения чешской революционной поэзии ее непосредственные связи с молодой поэзией советской были относительно слабыми. Незнание языка не позволяло чешским поэтам знакомиться с ней в подлиннике. Правда, в 1920—1922 гг. уже

были переведены на чешский язык «Левый марш», пролог к «Мистерии Буфф» и некоторые другие вещи Маяковского, «Главная улица» Д. Бедного, «Двенадцать» Блока, отдельные стихотворения поэтов Пролеткульта, но качество переводов, как правило, оставляло желать лучшего. Иначе обстояло дело с французской поэзией, которая прочно вошла в обиход чешской литературной жизни благодаря антологии «Французская поэзия» (1920) в блестящих переводах К. Чапека. Ее популярности способствовало выступление в Праге Ж. Дюамеля и Ш. Вильдрака (1921), большая доступность информации и т. д. И тем не менее тягу к советской поэзии ни с чем нельзя было сравнить, ибо это была поэзия великой Революции, которая навсегда покорила сердца чешских поэтов, объединившихся под лозунгом «пролетарского искусства». И наиболее веские основания для сопоставления революционной чешской и советской поэзии дают не определенные связи или отдельные факты прямых влияний, а глубокое родство идеалов, общность высокой цели — служения революции.

Рождение советской поэзии было связано с переходом на сторону революции поэтов разных творческих индивидуальностей, принадлежавших к разным поколениям и представлявших различные направления в искусстве. Принятие революции ни в чем не умалило индивидуального своеобразия каждого из них, скорее помогло ярче и свободнее его выявить, но в то же время объединило поэтов в основном и главном — в новом революционном взгляде на мир, в пафосном утверждении революции.

Революционный держите шаг!

— призывал некогда «мечтательный и туманный» Блок. Восторженные оды посвящал юной революции бывший апостол русского символизма, экспериментатор и эстет-ученый В. Брюсов:

Ломая кольцо блокады,
Бросая обломки ввысь,
Все вперед, за грань, за преграды,
Алым всадником — мчись!

И в этом их голос был созвучен с «сиюминутными» боевыми агитками Демьяна Бедного, доходчиво и весело убеждавшими мужиков «поддержать большевиков». А над всем миром гремел молодой, сильный, как сама революция, Маяковский:

Левой! Левой! Левой!

«Равнение налево» явилось в начале 20-х годов самой характерной чертой и формирующейся чешской революционной поэзии, которая отразила мощный революционный подъем в стране, восхищение трудящихся масс Чехословакии революционным подвигом русского пролетариата. В чешской поэзии возникает образ Советской России как воплощения надежд и стремлений угнетенных народов мира.

У С. К. Неймана:

Россия Советов,
привет!
Из мира, где воздуха нам не хватает,
где нас подневольным трудом угнетают,
тебе шлем привет,
святая!

«Приветствие». Перевод П. Железнова

В то же время чешская поэзия создает образ нового чешского героя-революционера, который не желает мириться с капиталистическим настоящим своей родины. Так, у Й. Горы:

...будет время — и тридцатилетний
Сын твой выйдет на просторы площадей,
И, с евангельем восстаний на устах
Справедливости приход провозглашай,
Толпы он вооружит:
Мечту он вложит
В грудь мильоночек, даст им в руки меч,
Действие его молитвой будет.

«Мадонна рабочего квартала».
Перевод Б. Лейтина

У Я. Сейферта:

Надо здоровыми стать вам, ребята,
Чтоб, когда загремит концерт, подобный буре,
На улицах мира по красной играть партитуре
Симфонию революции.

«Дети из предместья». Перевод И. Гуровой

Революция, увлекая поэтов новой красотой и человечностью своих идеалов, подняла на высоту эстетического совершенства жанр агитации в стихах, связанный в советской поэзии прежде всего с именем величайшего поэта-новатора Маяковского.

В чешской поэзии наиболее плодотворно в агитационном жанре выступал С.К.Нейман, в эстетической позиции и творческой практике которого можно обнаружить наибольшую среди чешских поэтов того периода близость к Маяковскому. С. К. Нейман очень высоко ценил Маяковского; перевод «Левого марша» на чешский язык был опубликован в его журнале «Кмен», мотивы этого стихотворения, быстро завоевавшего широчайшую популярность в рабочей аудитории, поэт использовал в своих стихах «Проснитесь, массы» и «Женщинам-социалисткам». И тем не менее правильнее говорить не столько о влиянии Маяковского на Неймана, сколько именно о близости, обусловленной в первую очередь пониманием искусства как оружия революции. Нейман, подобно Маяковскому, выступал как трибун, как оратор, отсюда и общие особенности стиля: прямое обращение к аудитории, яркая публицистичность, лозунговость, полярность эмоциональных оценок, широкое использование разговорного языка и т. д.

И стих Неймана в таких произведениях, как «Песня масс», обнаруживает определенную близость к стилю Маяковского: подчеркнутый «маршевый» ритм, строки прочно спаивает рифма, усиленная внутренними звуковыми совпадениями в рифмующихся строках и инструментовкой, но в то же время заметна «выделенность» каждого слова, хотя строки и не разбиты «лесенкой»:

...dým plamen rachot blesk a hvízd
v říjnovém vichru suchý list
padáme...

Интересное свидетельство приводит в своей книге «Чешская поэзия двадцатых годов и поэты Советской России» Я. Йиша: Б. Матезиус, работая над переводом на чешский язык «150 000 000», взял за образец чешский стих С. К. Неймана⁹.

Образцы агитационной поэзии мы найдем и у некоторых других чешских поэтов начала 20-х годов, например, у Й. Горы. Так, после расстрела рабочей демонстрации в декабре 1920 г. он выступил с гневным стихотворением «Почему?», написанным как прямое обращение к революционному пролетариату:

Это твоя кровь, которая льется
и пылает над республикой.
Что ты ответишь?

Однако если брать чешскую революционную поэзию в целом, то нельзя не признать, что агитационный жанр, по сравнению с поэзией советской, был здесь представлен относительно слабее. А к 1922—1923 гг. С. К. Нейман в своем порыве к «динамиту агитационной поэзии» уже почти не находил поддержки у своих поэтических соратников.

Для советской поэзии первых послеоктябрьских лет был необычайно характерен романтически гиперболизированный образ народных масс, в котором поэты стремились запечатлеть силу и единство восставшего народа. Героико-романтические тенденции «планетарного» характера отличали «150 000 000» Маяковского, в другом варианте — поэзию Пролеткульта и т. д. И в чешской поэзии этого периода были элементы «космизма», пафосной гиперболизации образа пролетариата. Таков многомиллионный герой «Песни масс» Неймана:

Мы дружно восстанем,
мы владыками стали станем.
Воспламененные страстью любовью
к действию, к созиданию,
миллионы сердец, рук, голов

⁹ См.: J. Jíša. Česká poesie dvacátých let a básníci Sovětského Ruska, str. 217.

соединяются в хорал наподобие колоколов,--
дзинь, дзинь, дзинь,--
храмы труда воздвигнем —
пронзим небесную синь.

Перевод И. Железнова

В несколько неожиданном ракурсе космический мотив возникает в стихотворении Сейфера «Речь масс»:

Если захотим и плюнем на солнце —
оно погаснет.

И все же в чешской поэзии точнее говорить об отдельных произведениях подобного рода, именно об элементах, мотивах, а не об общей, определяющей тенденции.

На фоне очевидного родства советской и чешской революционной поэзии первых лет после Октябрьской революции, родства, порожденного общностью идеалов, конечной цели, революционного энтузиазма, отчетливо заметна и специфика литературного процесса в этих странах.

Своеобразие чешской революционной поэзии начала 20-х годов заключалось прежде всего в том, что в ней, особенно в момент ее возникновения, были очень сильны критико-обличительные тенденции, что влекло за собой широкое обращение к реалистическим формам.

Это объяснялось спецификой общественно-политического положения в Чехословакии.

Чешскую поэзию издавна вдохновляли идеалы национально-освободительной борьбы. Возникновение независимой Чехословакии как государства буржуазного, унаследовавшего, под новой вывеской, старые пороки Австро-Венгрии, нанесло жестокий удар романтическим мечтаниям, связывавшим с национальной самостоятельностью представление о свободе вообще. К моменту наибольшего подъема революционной поэзии (1921—1922) размах революционного движения в стране был уже несколько приостановлен контрнаступлением буржуазии в декабре 1920 г. В Чехословакии существовало мощное рабочее движение, но не было в это время непосредственной революционной ситуации, которая грозила бы с минуты на минуту привести к революционному взрыву. С другой стороны, с созданием буржуазной республики былпущен в ход весь многосложный аппарат буржуазной пропаганды, призванный внушить массам преданность новому государству, в рамках которого якобы только и возможно обрести благородство. Отталкивание от этой официальной легенды породило в революционной поэзии очень сильные мотивы «отрезвления», критики, стремления правдиво рассказать о неизчезнувших бедах и одновременно — противопоставить идеалам официальным новые, подлинные ценности. Основной ее пафос заключался не столько в прямом призывае к восстанию, сколько в революционном презрении, в стрем-

лении раскрыть непримиримость реальных жизненных противоречий.

Обличительный накал отличает «Красные песни» Неймана, содержание которых не исчерпывается агитационными стихами. У Неймана — участника движения «Омладины», автора «Чешских песен» (1910), чувство разочарования в новом государстве было особенно острым и горьким.

Я — чешский народ,
слишком быстро
очнулся от светлого сна,

Перевод П. Железнова

— писал поэт в «Псалме 1919 года». В его «Элегии» крушение надежд на свободное чехословацкое государство трактовалось как глубоко личная трагедия. И если в революционных одах и маршах поэт создавал сугубо обобщенный, романтизированный образ народных масс, то в обличительных пассажах — в «Элегии», «Псалме 1919 года» и т. д. — он стремился быть предельно конкретным, называть вещи своими именами. Гротескные образы в его стихах приобретают горько-ироническую окраску:

...по приказу Парижа
мы ушли за решетку,
и, словно лавина,
зловонная фальшивь лицемеров,
из журналов, парламента, с ораторских трибун
— изнасиловала республику,
и получился улюдок.

О, как я её ненавижу —
проститутку западной буржуазии!

«Элегия»

Мотивы глубокого разочарования, возмущения пронизывают сборники И. Горы «Трудящийся день» (1920), «Сердце и хаос мира» (1922) и «Бурная весна» (1923). Но если С. К. Нейман обличал «верх», поднимал политические проблемы, то Гора больше обращался к нищете «низов», писал о вопиющей несправедливости к ним. Таково ставшее хрестоматийным стихотворение Горы «Мадонна рабочего квартала» («Трудящийся день») или скорбная «Элегия», посвященная жертвам расстрела рабочих в Кромпахах («Бурная весна»):

Бейте, бейте, колокола, по голубому дню,
Отступись от меня, справедливость,
Я в тебя не верю.
Тверже кости дорога к кладбищу
И тем тверже, что идет по ней бедный,
Бедный, бедный...

Реалистическое изображение жизни городской бедноты особенно полно воплотил в себе сборник Я. Сейферта «Город в слезах» (1921). С позиции революционного отрицания поэт создал здесь свой образ Праги — измученного военной разрухой и социальным неравенством «города в слезах». Он рисовал безрадостные пейзажи городских окраин («В улице рабочего предместья»), трудный и убогий быт их обитателей, задавленных бедностью и болезнями («Дети из предместья», «Вечер на балконе»). Характерно, что в «Вечере на балконе» герои Сейферта, услышав звуки националистического гимна, с гневом сжимают кулаки. Пафос чешской революционной поэзии заключался в том, чтобы расшатать антинародные устои чехословацкого буржуазного государства, опровергнуть, развеять буржуазную легенду о свободе и равенстве, — и беспощадный реализм, примеры которого столь часты в стихах начала 20-х годов Неймана, Горы, Сейферта, Горжешего, Библа и других, оказался самым действенным оружием.

II

Лживой социальной демагогии буржуазного государства революционная поэзия противопоставляла идеал подлинного гуманизма, подлинной человечности, торжество которой отождествлялось с революцией, с ее победой.

Формирование нового гуманистического идеала ярко представлено в творчестве талантливейшего представителя молодого поколения чешской поэзии 20-х годов И. Волькера. На примере Волькера можно отчетливо проследить своеобразие романтических тенденций в чешской революционной поэзии, ибо в его творчестве на раннем этапе (как и в творчестве В. Незвала) эти тенденции нашли широкое воплощение. Волькер шел в процессе своей эволюции от абстрактно-романтического представления о новой человечности к реалистическому, социальному осмыслиению этого идеала, не утрачивая при этом высокого романтического пафоса в его утверждении. С творчеством Волькера связано становление оказавшейся в дальнейшем развитии чешской поэзии необычайно плодотворной тенденции поэтизации, «очеловечивания» обыденных вещей, а также некоторые новые тенденции в области поэтической образности.

Впоследствии В. Незвал писал о первой книге Волькера, увидевшей свет в 1921 г.: «Гость на порог» с точки зрения поэзии является революционным подвигом. Эта книга и еще несколько книг друзей и соратников Волькера произвели революционный сдвиг, который поставил чешскую литературу на совершенно новую основу»¹⁰.

¹⁰ «Nezval—Wolker». Ostrava, 1964, str. 55.

Но если мы будем доискиваться истоков новаторства Волькера, то прежде всего обнаружим их, как мне представляется, именно в новом революционном гуманизме поэта.

И. Волькер принес в чешскую поэзию ноту пронзительной до боли любви-уваления к человеку-труженику, «покорности»-солидарности по отношению к нему. В его первом сборнике революция представляла как великое нравственное возрождение мира.. Поэт хотел бы весь мир залить любовью, всех «разбитых жизнью» обратить в свою светлую веру:

Брось весь мир
в объятия мои,
заверни его в сердце,
чтобы не разбрался!

«Ученик»

Критическое начало отступало в стихах Волькера, по сравнению с Нейманом, Горой, Сейфертом, Горжейшим, перед началом позитивным, перед доказательством того, что человек может и должен быть счастлив. В первом сборнике мечта поэта о преобразовании мира была еще лишена четкого социального содержания, но высокий идеал человеколюбия и солидарности, который он восславил в «Госте на порог», вошел затем как важнейший компонент в его уже освобожденное от утопии, основывающееся на резком неприятии капиталистической действительности утверждение революции во втором сборнике — «Час рождения» (1922):

Надо убить,
ибо жить надлежит!
Руки — оружье,
сердце — щит!

«Баллада о сне»
Перевод Л. Мартынова

Не входит в задачи настоящего доклада непременно подыскивать «русские параллели» к явлениям чешской поэзии. Это может привести лишь к натяжкам и искажениям. Но небезинтересно отметить, что Волькер, всецело признавая значение Маяковского (он добивался, чтобы стихи Маяковского прозвучали на вечере молодой поэзии в Простейове, начал учить русский язык, мечтая перевести что-нибудь из Маяковского или Хлебникова), больше симпатизировал Блоку. Очевидно, что ему был близок и понятен образ Христа в «Двенадцати», поскольку и у самого Волькера в «Госте на порог» бог возвещает и олицетворяет революцию (в тогдашнем волькеровском ее понимании). Волькер был очень деятелен и дисциплинированным коммунистом, отлично понимавшим роль революционной агитации, однако в творчестве агитационный жанр не слишком его привлекал. Он отдавал предпочтение поискам новой эпики, драматическому жанру баллады. И в совмеще-

нии реального и фантастического планов в «Балладе о сне» Волькера можно также уловить некоторую близость к любимой им поэме Блока.

Что касается образного строя поэзии Волькера, то в нем первостепенная роль принадлежала метафоре. Это вообще можно рассматривать как знамение времени: вспомним, какое огромное значение получила к этому времени метафора в русской поэзии у Маяковского, Есенина, Пастернака. У Волькера метафора оказывается в состоянии передать тончайшие оттенки чувств и настроений, сложный ход мысли. Поэт как бы проецирует самого себя в окружающий мир: и вот все предметы, все вещи вокруг него обретают живую душу, красноречиво рассказывают о людях, сделавших их, и о самом поэте, который умеет все это понять:

В моей комнате есть вещи,
с которыми я заключил дружбу.
Вот эти три стула, стол и картина —
цветы, расцвевшие на натруженных ладонях рабочих,
Господь Бог сорвал их для меня и поставил, как в вазу,
в мою комнату.

«Вещи»

Новаторское значение волькеровских метафор еще в 1925 г. подчеркивал В. Незвал. В своей книге о Волькере он особо отмечал его искусство композиции. «Под композицией, — разъяснял Незвал, — мы понимаем способ, при помощи которого поэт связывает между собой стилистические и идеологические элементы, чтобы они образовали новое целое. Композиция может быть без чудес, то есть — в простом, законном расположении этих элементов — а может быть с чудесами. Композиция Волькера основывается на чуде образотворчества. Метаморфоза — главное оружие его построений. Он выбирает две вещи, которые можно сравнить, и производит с ними чудо подмены, чтобы так наглядно выразить мысль, которая его волнует»¹¹. В дальнейшем Незвал часто будет писать о «чуде подмены» как о важнейшей черте новой современной поэзии. Этот принцип считается типичным для поэтики поэтизма. Но мы видим, что Незвал его формулировал, определяя особенности творчества Волькера.

Небольшое по объему, хронологически не выходящее за границы периода пролетарской поэзии начала 20-х годов, творчество Волькера имело исключительно важное значение для всего последующего развития чешской поэзии. Самое яркое тому доказательство — продолжение и развитие некоторых черт поэзии Волькера в творчестве крупнейшего чешского поэта XX в. В. Незвала, который всегда очень высоко ценил Волькера и защищал его наследие от лжетолкователей справа и «ультралевых» ниспровержателей.

¹¹ V. N e z v a l . Wolker. Praha, 1925, str. 31.

В творчестве Незвала получили своеобразное развитие и принцип «чуда» в построении метафор, и волькеровская поэтизация простых, обыденных вещей, которые становятся сказочно прекрасными от прикосновения «волшебной палочки» поэта, и волькеровская идея бессмертия человека в творениях его рук, его ума и сердца.

Герой баллады Волькера «О глазах кочегара» — кочегар электростанции, ежедневно с каждой лопатой угля —

...в топке сжигает, чтоб свет не угас,
частицу своих человеческих глаз.
Глаза — они синим потоком текут,
плывут по ручьям проводов, — и потом,
как астры, в кафе и театрах цветут
и, как васильки, над семейным столом.

Перевод В. Журавлева

У Незвала в «Стихах на открытках» (1926):

Мозоли сверкают в красках фонаря,
что из рабочих рук летит в салоны.

А вот как утверждает он бессмертие Эдисона в поэме «Сигнал времени» (1931):

нить души, превратившаяся в провод,
жизнь дает миллионам телефонных трубок,
нет деревни, где, распавшись на частицы,
не светил бы красный отблеск твоего мозга...

Связь этих образов с балладой Волькера, которую Незвал высоко оценивал в 1925 г.¹², несомненна, но суть здесь все же не столько в продолжении или развитии традиции, сколько в однотипности гуманизма, с которым поэты воспринимают мир, и который родит и Волькера и Незвала с Маяковским:

...чтобы,
умирая,
войлотиться
в пароходы,
в строчки,
и в другие долгие дела.

«Товарищу Нетте — пароходу и человеку»

¹² «При всей своей этической ценности это произведение возникло опять же на основе фантазии почти оптической» (V. N e z v a l. Wolker, str. 33).

III

Чехословацкая буржуазная пропаганда усиленно насаждала официальный патриотизм. Его же проповедовала и «охранительная» поэзия (В. Дык). В противовес ей чешская революционная поэзия от начального известного противопоставления национального и интернационального (провоцирующий жест Неймана в «Элегии»: «Лужица чешская, я к тебе не принадлежу!»)шла к утверждению любви к родине как, употребляя более позднее выражение Сейферта, к «стране бедных», к утверждению своего суверенного права на наслаждение всеми красотами родной природы, всеми радостями жизни. Эта линия наиболее ярко воплотилась в творчестве В. Незвала.

Вitezслав Незвал вошел в историю чешской литературы XX в. как «удивительный волшебник» поэзии, как непревзойденный мастер чешского стиха. Он получил мировую известность как поэт-трибун социалистической Чехословакии, как певец борьбы за мир. В то же время Незвал был самым видным представителем авангардизма в чешской литературе 20—30-х годов, крупнейшим поэтом чешского поэтизма и сюрреализма. Творчество его не было лишено противоречий, подчас очень выразительных, но в его эволюции была своя логика, своя очень прочная основа.

Если у Я. Сейферта уже в «Городе в слезах» ясно ощущим диссонанс красоты и реальной действительности, который он попытался заглушить в поэтических сборниках «Только любовь» (1923) и «На волнах Т. S. F.» (1925), но который с новой силой обнаружил сборник «Соловей поет плохо» (1926), если у Й. Горы чувство диссонанса мечты и реальности подспудно присутствует почти во всех произведениях, а у Ф. Галаса дисгармония мира становится главным содержанием поэзии, то для Незвала, напротив, в высшей степени характерно стремление к гармонии.

В его первых произведениях — сборнике «Мост» (1922), поэме «Удивительный волшебник» (1922) чувство гармонии — это еще только несбыточная мечта:

Что-то во мне переливается через край,
а чего-то мне не хватает...

«Удивительный волшебник»

В поэтической «Пантомиме» (1924) искрящаяся жизнерадость Незвала проявилась уже в полной мере, составив одну из самых привлекательных сторон этого сборника. Однако утверждение гармонии здесь достигалось за счет своего рода преднамеренной «слепоты» по отношению к жестоким и темным сторонам действительности. Новым словом в этом плане, как и в поэзии Незвала вообще, явилась его поэма «Эдисон» (1927). Оптимистическое начало торжествовало здесь в результате подлинной борьбы между мраком и светом, основывалось на реалистическом видении мира и

человека — в его сложности, целостности и противоречиях. Гармонию красоты и реальности олицетворял в «Эдисоне» образ человека-творца, первооткрывателя и поэта.

В последующем творчестве Незвала были попытки удержать, сохранить душевное равновесие во что бы то ни стало (поэма «Ян в печали»; 1930), были и попытки противоположного характера — своеобразная гиперболизация темного и безобразного в «Абсолютном могильщике» (1937). Но в лучших произведениях Незвала и в 30-е годы, и в послевоенный период неизменно присутствовало прославление подлинной гармонии человека и природы, человека и красоты, неиллюзорный оптимизм «Эдисона». Ко всему творчеству Незвала можно отнести слова Ф. К. Шальды, сказанные им о поэте в 20-е годы: «Уже сегодня очевидно, что в лучших своих вещах Незвал выступает как созидатель радости для своего народа, а это — немалое дело. Это важно, как хлеб, а может быть — и еще важнее»¹³.

Параллельно со стремлением к гармонии в Незвала развивалось стремление к простоте и ясности мысли, образа. «Когда я счастлив, речь моя проста», — признавался сам поэт. Через «изобретательство» периода поэтизма («Теперь невозможно тридцать лет писать стихи, надо изобретать каждое мгновение», — «Поэтика»), через жесткие схемы сюрреалистской поэтики поэт шел, говоря словами Пастернака, «чтоб власть в конце пути, как в ересь, в неслыханную простоту»: к предельной доходчивости и убедительности «Песни мира», монументальной строгости «Надписей для зала Красной Армии», классической чистоте формы «Баллад и песен», прозрачной улыбчивой грусти поздней лирики...

Но в рамках настоящего доклада мне хотелось бы подчеркнуть еще одно и, может быть, самое существенное качество поэзии Незвала, делающее ее особенно дорогой для его соотечественников и особенно интересной для читателя за рубежом. Это — ее «чешскость».

Обращаясь в своих воспоминаниях, написанных в последние годы жизни, к далекому периоду поэтических увлечений, Незвал отмечал: «Мы были гораздо более национальными, чем думали и хотели»¹⁴. Наибольшей художественной выразительности поэт достигал в «Пантомиме», там, где говорил о родном kraе, деревне, о нехитром быте чешской провинции. Своебразное преломление получают у Незвала и мотивы экзотики, обращение к которой поэт изымал в качестве одного из своих основных тезисов.

Тейге утверждал еще в 1922 г.: «Не рассказы из жизни бедноты, не описания шахт и заводов, а картины троиков и дальних стран, поэзия свободной и активной жизни — она принесет рабочим не факты, которые угнетают, а образы и видения, которые вдохновляют и придают силы»¹⁵. Эту же мысль развивал Незвал в пись-

¹³ F. X. Salda. Studie z české literatury. Soubor díla F. X. Saldy, d. 8, Praha, str. 180.

¹⁴ V. Nezval. Z mého života. Praha, 1959, str. 216.

¹⁵ «Revoluční sborník Devětsil». Praha, 1922, str. 16.

ме Магену: «Тот, кто исповедует коммунизм, знает, что мы будем гражданами всего земного шара — так почему же не писать об индейцах, о смелых путешественниках, которым ведомо, что такое свобода»¹⁶. А как это выглядело на практике?

Специфика экзотики в поэтических сборниках Незвала отчетливо выступает, если сравнить его стихи с творчеством русских акмеистов, со стихами Н. Гумилева.

Это сопоставление — принципиально иного типа, чем те, которые приводились в докладе выше. Основой для сопоставления чешской революционной поэзии и поэзии советской: Неймана и Маяковского, Волькера и Блока являлась общность революционных гуманистических идеалов и синхронность литературных фактов. В данном случае этой общности и синхронности нет. Незвал и Гумилев резко различны по своим общественным позициям, а возникновение их произведений не совпадает по времени. Но основание для сравнения их стихов дает программное обращение поэтов к экзотическим темам и сюжетам. Акмеизм, как и поэтизм, был в известной степени реакцией на символизм и, противопоставляя символизму, во всяком случае в теории (как поэтизм — декадансу), живую жизнь, отвагу, радость, всячески подчеркивал «оздоровляющее» значение экзотики. Как констатировал С. Городецкий: «Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика» («Аполлон», 1913, № 1). Однако характер разработки экзотической тематики у акмеистов и поэтистов существенно различался.

Жестокая красота тропических видений и экзотических героя Гумилева служила поэту для отрицания «мелких будней» и будничных людей. Но он действительно хорошо знал экзотические страны, и это ясно ощущается в его стихах. Если мы сравним с ними «Экзотическую любовь» и прочие «тропические» стихи Незвала, то отчетливо выступит «невзаправдоность», бутафорство этих последних. «Изысканный жираф» Гумилева, при всей манерности поэта, бродит все же по берегу настоящего озера Чад, а пальмы Незвала, сколь бы искренним он ни был, намалеваны на кулисах циркового балагана в Тршебиче, и сам поэт «любит переменчиво-пугливых колибри» всего лишь — «на цветных картинках» («Экзотическая любовь»).

В программной «Поэтике» чешский поэт грозится:

Когда станет невыносимо дома за печью,
убежать напрямик в Австралию...

А на самом-то деле эти тропики не так уж его манят, в лучшем случае он хотел бы иметь их дома:

О, пальмы, перепесите экватор к Влтаве!

«Азбука»

¹⁶ «Sborník Národního muzea v Praze». Sv. IX, (1964), N 3, str. 125.

Гумилев рассказывает о настоящей, знойной, прекрасной Африке, но:

Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

А фабричная девчонка и бедный сапожник из Тршебича у Незвала (*«Паноптикум»*) жадно верят каждому жесту комедиантов.

Все сказанное вовсе не доказывает слабость Незвала, но помогает понять его особенности. Экзотика появляется в *«Пантомиме»* как составной элемент пестрой ярмарочной театральности, которая создает в сборнике очень национальную, очень чешскую атмосферу простонародного праздника. Свообразно осмысленные экзотические образы и мотивы не уводят поэта от повседневности, но с их помощью он стремится ее украсить. Пусть эти стремления в *«Пантомиме»* не были лишены утопичности, но и в них проявился идущий от народного восприятия жизни органический — «чешский» патриотизм Незвала.

Поэт — «счастлив дома» и это — главное для него. В дальнейшем преданность родному краю раскрывалась в его творчестве все более широко, и каждый раз по-новому, составляя глубинный тон всей его поэзии. Это было воспевание «магической красоты» Праги в *«Эдисоне»*, *«Игре в кости»* (1929), *«Праге с пальцами дождя»* (1936), это был особый, «чешский» взгляд на чужие страны — Францию и Италию — в сборнике *«С богом и платочек»* (1934), это было обращение к родной природе за поддержкой в трудный час фашистского нашествия — *«В пяти минутах от города»* (1939). Слияние патриотически чешского и гражданского стало определяющим качеством поэзии Незвала периода социалистической Чехословакии.

Жан Марсенак был очень точен, когда писал, что Незвал «...связан с чешской действительностью путами, которые невозможно никогда и ничем ослабить — ни теориями, ни даже ошибками, и его песня — пусть черт поберет все глупые обобщения и схоластику, всю подозрительную метафизику, которая еще льнет к поэзии — его песня есть подлинное биение чешского сердца»¹⁷.

В позднем Незвале свойственная некогда поэту тяга к экзотическому переходит в свою противоположность.

Нет, ты ничего не потерял, моравский поэт,
что вместо попугаев слушал ржание кобыл!

— с юмором — и все же вполне серьезно — утверждает Незвал в сборнике *«Васильки и города»* (1956). *«Антиэкзотизм»* Незвала особенно ясно ощутим в цикле *«Черное море»*. Поэт и думать не хочет о та-

¹⁷ В кн.: V. N e z v a l. Pět minut za městem. Praha, 1954, str. 178.

кой далекой стране, как Бразилия. Ему хорошо в Сочи, но потому, прежде всего, что он встречает здесь какие-то приметы родной стороны:

...я счастлив в Сочи,
потому что здесь у женщин глаза
такие же, как у женщин Моравии.
Потому, что здесь в траве растут лютики
сразу возле пальм —
и не будь этого сказочного моря —
я был бы совсем, как в Праге.

И все же противоречие с «Пантомимой» здесь больше кажущееся, внешнее, а не подлинное, глубинное. Суть в том, что патриотизм Незвала — это патриотизм без громких фраз, патриотизм как конкретная привязанность к конкретным чешским пейзажам, к конкретной деревушке далекого детства. В этом постоянном обращении к деревенскому детству как символу родины Незвала можно было бы сопоставить в русской поэзии с Есениным. Сколь ни различны эти два поэта, но их сближает умение улавливать и передавать бесконечно разнообразную красоту родного края, «родной деревни», которая человеку черствой души может быть и кажется обыденной, но в которой поэт находит все новые и новые краски, неиссякаемый источник вдохновения. И одним из самых страстных признаний в любви к родине остаются в поэзии Незвала стихи о маленькой моравской речушке Свратке:

Быть может, в мире есть блистательней державы
Где реки голубей и зеленей поля, —
Любимицей моей останется Морава.
Быть может, в мире есть блистательней державы,
Но те мне не сродни, как здешняя земля.

.
Есть редкостней места и краше, может статься,
Чем Свратки берега, не буду отрицать,
но родиной ни с кем не стал бы я меняться.
Есть редкостней места и краше, может статься,
Но здесь моя земля, моя родная мать.

«Над Свраткою-рекой». Перевод Б. Пастернака

Мы подробнее остановились на том, как выкристаллизовывался в творчестве Незвала его «неофициальный» патриотизм, который к концу 30-х годов приобретает яркую антифашистскую окраску, а в послевоенные годы «любовь к родной деревне» становится органической частью отношения поэта к социалистической Чехословакии.

В творчестве Незвала «чешскость» имела свою неповторимую окраску, но в то же время в этом отразилась одна из наиболее типичных черт всей передовой чешской поэзии XX в., выступавшей

достойной наследницей патриотических традиций классической чешской литературы. И слова Незвала: «Мы были гораздо более национальными, чем думали и хотели»—можно отнести и в период поэтизма не только к нему, но и ко многим его единомышленникам. Характерный тому пример — поэзия К. Библа. К. Бибу, в отличие от Незвала, уже в 20-е годы пришлось побывать в экзотических странах. Стихи его сборника «С кораблем, что возит чай и кофе» (1927) возникли в результате путешествия поэта на Яву. Однако и в этих стихах, как в «Пантомиме» Незвала, присутствует элемент декоративности, а поэтически наиболее сильные и убедительные строки порождены здесь тоской о далекой родине, которая представляется поэту удивительной, «экзотической», по сравнению с утомительным однообразием роскоши жарких стран:

А на другой стороне мира есть Чехия
прекрасная и экзотическая страна
· · · ·
У нас есть весна лето осень зима
· · · ·
У нас растет земляника
У нас есть холодная родниковая вода...

Процесс углубления патриотического начала происходил и в творчестве Горы, и в творчестве Сейферта. Любовь к родному краю, к Праге, к простым и величественным в своей простоте чешским людям особенно ярко обнаружила себя в чешской поэзии в тот тяжелый период, когда Чехословакия подверглась фашистской агрессии. Поэзия «бездонного» (выражение С. К. Неймана) 1939 г. — это поэзия патриотизма, борьбы и прочной веры в моральную стойкость «страны бедных». Но такой взлет гражданской поэзии (Ф. Галас, С. К. Нейман, В. Незвал, Я. Сейферт, Й. Гора) был подготовлен всем предыдущим развитием чешской поэзии, начиная с революционного подъема первых лет после создания независимой Чехословакии.

IV

Революционная ломка общественных порядков и мировоззренческих устоев сопровождалась в области эстетики сметением обветшалых канонов и запретов, смелым дерзанием и новаторством. Вспомним, как опшеломил современников Блок, соединивший в «Двенадцати» трагедийно-возвышенное и комически-бытовое, лозунги, частушки и символический образ Христа. Широта и свобода в выборе изобразительных средств отличала революционных поэтов-новаторов с их первых шагов по неизведанному пути к новому социалистическому искусству. В 1956 г. В. Незвал, задумываясь над общим обликом поэзии XX в., писал:

«Явление гиганта Маяковского позволяет нам постичь, в чем

сущность потрясающей силы современной социалистической поэзии...»¹⁸, и далее он перечисляет такие качества, как реализм, исполненный полета фантазии, смелость поэтических образов, какой не знала поэзия прежних эпох, выразительный индивидуальный ритм, сила любви и ненависти, сатира и юмор, оптимизм, которому не чуждо и чувство боли.

Одной из выразительных черт социалистической поэзии явился новый характер лирического и соотношения лирического с эпическим. Эта черта чешской революционной поэзии также отчетливее проступает при сопоставлении с поэзией советской.

В молодой советской поэзии на смену туманным символистским абстракциям широко прорывается лирическое в виде конкретного автобиографического материала. Лирический герой сбрасывает тогу прорицателя и все теснее сливаются с гражданской личностью поэта. К читателям и слушателям обращается не поэт — мессия, а «Я — Владимир Маяковский». И в то же время важнейшей чертой этого «я» становится слитность с коллективом, чувство ответственности за все происходящее в мире. Лирическое «я» становится более конкретным, но границы того, что поэт считает своим сокровенным, личным делом — неизмеримо расширяются, так что, большие события и проблемы времени предстают как «опыт сердца» поэта, который не имеет ничего общего с бесстрастным хроникером или наблюдателем — его касается все. Это своего рода «анти-отчуждение» — характернейшая черта новой революционной поэзии.

Ярким примером лиризма этого нового типа, переплавляющего и втягивающего в свою стихию и эпический элемент, в русской поэзии может служить еще предреволюционная поэма Маяковского «Облако в штанах»: страдания неразделенной любви во стократ увеличены чувством несовершенства мира, но в то же время этот автобиографический момент, этот исходный «интимный» импульс придает необычайно убедительную и очень человечную окраску бунту поэта против буржуазного мира — «города-лепрозория, где золото и грязь изъявили проказу». В послеоктябрьский период вместе со страстным отрицанием того, что мешает новому, поэт столь же страстно и лично-заинтересованно утверждает, воспевает, славит то, что — «хорошо!» Общеноародное трактуется как сугубо личное в поэме «Ленин», а в поэме «Про это» самое интимное, сокровенное становится первостепенно важным в общечеловеческом масштабе.

Глубоко отлична от поэм Маяковского «Анна Снегина» Есенина. Но и здесь мы найдем новые черты слияния эпики и лирики. Повесть о поездке в знакомую деревню (герой — поэт Сергей Есенин), о встрече со старой любовью, рассказанная с конкретными приметами времени, перерастает в повесть о бурных событиях 1917 г., в по-

¹⁸ V. Nezval. O některých problémech současné poesie. Praha, 1956, str. 6.

весть о революции и в то же время остается лирической исповедью поэта.

В чешской поэзии о «новой эпике» мечтал И. Волькер. Но по его высказываниям, сопоставляя их с его творчеством, можно сделать вывод, что он не столько хотел утвердить «новую эпичность», сколько поколебать «старую лиричность»: замыкание поэта в кругу своих узко личных проблем и переживаний. Что же касается новой эпичности в поэтической практике Волькера, то она раньше, чем в балладах, нашла выражение в его поэме «Святый Копечек». Здесь она выступает в слиянии с лирическим в том смысле, как мы говорили об этом выше. Поэт рассказывает об одном дне из своей жизни — о приезде к больной бабушке в селение, где он часто проводил каникулы. Но Святый Копечек для него — это не только дед и бабушка, знакомые, любимые с детства места, это прежде всего его друзья, простые рабочие парни. Поэт называет их по именам, вспоминает бесхитростную, но выразительную историю каждого (один — потерял место во время локаута, другой — калека-солдат, третий батрачит с утра до ночи), рассказывая о них, он тем самым раскрывает и свою душу, говоря о себе (эпизод игры на скрипке), он тем самым воспроизводит судьбу своего поколения. Мечта об обновлении мира (пусть еще понимая в духе «Гостя на порог») — центральная в этой автобиографической поэме, а друзья-рабочие, в одном «мы», с которыми объединяет себя поэт-студент, олицетворяют ту силу, что принесет миру это обновление:

Святый Копечек, встав над зеленою горой, как златая
хоругвь благословенного тихого края,
дай нам всем очи детские, слово пламенное, силу правую,
чтобы все, во что верим, назавтра мы сделали явью!

Перевод Л. Мартынова

В связи с поэмой Волькера возникает еще одна важная проблема.

Если в 50-е годы развитие чешской литературы XX в. в сравнительном плане сопоставлялось главным образом и почти исключительно с литературой советской (книги М. Дрозды и Я. Йипи), причем чешские явления подчас толковались как производные по отношению к явлениям советской литературы, то в последнее время можно наблюдать попытки не просто сопоставить, но прямо вывести некоторые процессы в чешской литературе из литературы французской. Это отмечает З. Пешат в сборнике «Структура и смысл литературного произведения». «Общепринято мнение, — пишет исследователь, — что переводы Чапеком французской поэзии и среди них на первом месте перевод «Зоны» Аполлинера означали переворот в развитии чешской поэзии, что их изданием датируется начало развития современной чешской поэзии»¹⁹. В качестве первого факта, подтверждающего это, обычно называется «Святый Копечек».

¹⁹ «Struktura a smysl literárního díla». Praha, 1966, str. 112.

Известно, что Волькер знал и ценил Аполлинера, в чем-то у него учился. Но каждый серьезный исследователь, который берется сопоставлять «Святый Копечек» и «Зону» (примером может служить упомянутая выше работа З. Пешата), отмечает между этими произведениями гораздо более серьезное расхождение, чем сходство. И дело не только в том, что «Святый Копечек» совершенно оригинален по своей «чехословакской», автобиографически-волькеровской тематике и реалиям, по своей идеиной концепции. «Святый Копечек» глубоко отличен от «Зоны» по своей структуре. Если «Зона» представляет собой свободный монтаж ассоциаций, образов, воспоминаний поэта, лишь очень относительно связанных с весьма условным реальным «сюжетом» — прогулкой поэта по городу, то в поэме Волькера сюжетная, событийная канва гораздо прочнее. Это последовательный, обстоятельный рассказ о встречах, беседах и раздумьях одного дня; метафоры и ассоциации, расширяющие, углубляющие смысл этого рассказа, нигде не нарушают, в отличие от того, как построена «Зона», логический ход повествования. Обратившись к чешской поэзии, можно вспомнить здесь такие стихотворения С.К.Неймана, как «Песня зимняя» и «Здесь, в этой улочке узкой...» из «Новых песен», или еще ближе подводящее к «Святому Копечку» стихотворение из его «Тридцати песен времён разрухи» — «Гостем в Праге». В стихотворении «Гостем в Праге» поэт обстоятельно рассказывает об одном утре после возвращения с фронта, о встрече с друзьями, вместе с которыми он «умирает от голода по настоящей жизни». Волькер имел, таким образом, предшественников и на чешской почве. Поэтому, хотя сопоставление «Святого Копечка» и «Зоны» вполне оправдано, но, решая вопрос о влиянии Аполлинера, нельзя не учитывать весь контекст развития чешской поэзии.

«Святый Копечек» Волькера открывает новую главу в истории чешской поэмы. И среди самых важных новаторских черт этого произведения надо назвать новый характер лирического, совершенено новое отношение поэта к миру («Анти-отчуждение»), пафос перестройки мира, которую революционный поэт воспринимает как свой самый священный долг. В этом — основном — обнаруживается типологическая близость поэмы Волькера не к «Зоне» Аполлинера, которую чешский поэт хорошо знал, а к молодой советской поэзии, мало знакомой ему, но близкой и родной по самому своему духу.

В дальнейшем развитии чешской поэзии традиции Волькера подтвердили свою плодотворность. Назовем хотя бы один пример: «Обращение к друзьям» из сборника Незвала «Стеклянный плащ» (1932). Незвал в деталях воссоздает здесь обстановку студенческих лет и рассказывает о своих друзьях — Тейге, Волькере, Сейферте, Штырском. Разумеется, здесь не может быть и речи о подражании Волькеру, но характерно то же ощущение слитности с единомышленниками, ощущение силы молодого поколения:

...и только если все мы сойдемся где-нибудь в полночь,
вспыхнет искра,
я не знаю, что затем последует,
но наверняка великое зарево сразу же изменит этот
сухой город без поэзии,
этот сказочный город, созданный для поэзии,
этот город, который ждет своих поэтов!

В связи с Незвалом — еще одно замечание о влиянии Аполлинера. Незвал среди чешских поэтов был самым горячим его поклонником и пропагандистом, часто использовал в своих стихах аполлинеровский «монтаж ассоциаций», воспроизводил аполлинеровские мотивы, порой почти дословно цитировал отдельные его стихи. Но и по отношению к Незвалу попытки прямо связать его поэмы с типом «Зоны» Аполлинера представляются мало обоснованными. Наиболее отчетливо близость к «Зоне» проявилась, как мне кажется, в первой поэме Незвала — «Удивительный волшебник» (1922). «Удивительный волшебник» можно рассматривать как свободный монтаж картин и образов, «овеществляющих» размышления поэта над смыслом жизни и поэзии, монтаж, который «вправлен» в очень условный сюжет прогулки поэта по городу, заканчивающейся, как и в «Зоне», ранним утром. Однако лирического героя поэмы Незвала волнуют самые большие и животрепещущие проблемы времени: революция, судьба родного народа, бессилие человечества перед жестокостью природы и т. д. и т. п.:

Здесь принужден был я думать о будущем Европы,
той колонии, посреди которой мой строгий народ,
подобно гранатовому яблоку,
на одной из низких башен, как маковка, наткнут...

Грандиозность этих проблем придает поэме Незвала, по сравнению с «Зоной», гораздо большую масштабность и размах. Молодой поэт свободно сочетает какие-то реалистические штрихи со смелыми фантастическими видениями, что-то берет и из наследия чешского символизма, но в то же время — и это самое главное — здесь уже начинается формирование того типа поэмы, который затем проочно войдет в поэзию Незвала, поэмы специфически — «незваловской». Первая поэма Незвала содержит рассказ о жизни и превращениях «удивительного волшебника» — фантастического двойника поэта, которого он наделяет деталями своей реальной биографии. В дальнейшем роль автобиографического элемента в поэзии Незвала будет все больше возрастать: к истории своей жизни он будет обращаться вновь и вновь, чтобы на этом, столь хорошо знакомом ему жизненном материале, поставить и решить какие-то общие вопросы, важные для всех. В «Удивительном волшебнике» наметились и некоторые особенности формы, типичные для поэм Незвала вообще: цикличность построения, ши-

рокое использование рефренов, параллелизмы в развертывании метафор и картин.

И в то же время основной пафос «Удивительного волшебника» определял место этой поэмы в ряду произведений чешской революционной поэзии. Это был пафос революционного преобразования мира, залог которого поэт видел уже сегодня в свободном и всеильном содружестве рабочих:

Идя пробуждающейся улицей города
посреди Европы,
я вслух читал красные афиши,
которые на всех языках повторяли одну и ту же историю
о дружеском пожатии руки при встрече.
Строго зарешетченные окна фабрик
превращались для меня в свободное объединение
прищуренных глаз,
за которыми, склоненные над бегом зубчатых колес,
организуют рабочие свою мечту в новую звезду свободы.

Сколь бы ни были велики трудности настоящего, сколь бы неразрешимыми ни представляли вечные загадки бытия, поэт оптимистически смотрел в будущее человечества. Его вера основывалась на чувстве слитности с революцией, с революционными рабочими, на чувстве сопричастности к коренной ломке мира. Порожденный всем этим новый характер лиризма сближал поэму Незвала с молодой советской поэзией.

Большой и оригинальный художник Незвал, как это бывает со всяkim большим художником, опирался на многие достижения предшествующей поэзии, прежде всего — чешской: от Махи до Махара, Главачека, Бржезины, Волькера, опирался он и на зарубежную поэзию, главным образом французскую, которую хорошо знал: Рембо, Аполлинер, французский сюрреализм. Но Незвал вошел в историю мировой поэзии не потому, что он на чешской почве представил аполлинеровскую линию, сколь бы плодотворной ее не считать, а потому, что он создал свой собственный «незваловский» поэтический мир.

Произведения Незвала очень полезно сопоставлять с Рембо, Аполлинером, Элюаром — это помогает выявить и некоторые влияния, и отталкивание от них, специфику Незвала. Но глубоко ошибочно пунктом отсчета новой поэтической традиции в Чехии априорно считать «Зону», отвлекаясь от всего отечественного и мирового поэтического контекста. Многие совпадения и в темах, и в принципах построения метафор, и в стихе могут быть не результатом влияния, а совпадениями типологическими, обусловленными целым рядом факторов и общностью этапа развития. Понять это помогают, как мне кажется, сопоставления с поэзией советской, которые позволяют яснее почувствовать революцион-

ный пафос новой чешской поэзии, предопределяющий и многие другие ее особенности.

Мы остановились лишь на некоторых особенностях чешской поэзии XX в., характеризующих необычайно плодотворный для ее развития период слитности с революционной борьбой масс против буржуазного чехославацкого государства. Сопоставления с поэзией советской проясняют специфику этой поэзии, обусловленную оригинальностью творческих индивидуальностей поэтов и спецификой чехославацкой общественно-политической и культурной ситуации — при родстве конечных революционных идеалов. Если бы мы затронули область поэтических программ, течений и групп, то и здесь сопоставления с русской поэзией представляются исключительно полезными, идет ли речь о программе пролетарской поэзии или о поэтизме. Совершенно специальную и очень увлекательную проблему представляет сопоставительное исследование новых процессов в развитии чешского и русского стиха в XX в.

Не может быть возврата к генерализующим схемам начала 50-х годов. Повторим еще раз, что сопоставления с поэзией советской (и шире — всей русской поэзией XX в.) не мыслятся как единственно возможные для чешской поэзии. Очень важны сопоставления с развитием поэзии французской, возможны любопытные параллели с поэзией польской и т. д. Но все же нельзя не признать справедливость мнения одного из видных представителей чешского революционного искусства 20—30-х годов, писателя и художника А. Гофмейстера о том, что «...влияние советского революционного искусства двадцатых лет было у нас в последнее время лишь сентиментализировано, но недооценено во всей своей глубине»²⁰.

Поэзия — наиболее национальная форма искусства. Не только из-за обусловленности просодии строем данного языка. Содержание стихотворения всегда бесконечно шире логического извлечения его сути; содержание выражается не только значением, но и звучанием каждого слова — и самого по себе, и в сочетании с другими, порождающим ассоциации и эмоции, часто трудно уловимые и лишь приблизительно передаваемые с помощью «истолкования», но составляющие львиную долю в понимании поэзии и наслаждении ею, в ее воздействии на людей. Задача исследователя — в каждом конкретном случае возможно полнее раскрыть это содержание и попытаться проникнуть в тайны его реализации в стихе. И среди многих других методов, которыми должен владеть исследователь поэзии, отнюдь не последнее место принадлежит сопоставлению с типологически родственными явлениями в поэзии другого языка. Именно таким представляется сопоставление революционной чешской поэзии XX в. и поэзии страны Октябрьской революции.

²⁰ A. Hoffmeister. S Majakovským, se sovětskou avantgardou.— «Rudé Právo,» I. V 1967.

A. C. Мясников

СОВРЕМЕННЫЕ СПОРЫ ПО ВОПРОСАМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В 1954 г. проходил второй съезд советских писателей. С его трибуны многие говорили о том, что страна вступила в новый этап строительства коммунизма, говорили о тех решительных сдвигах, которые происходили в жизни страны, в ее экономике, в ее культуре. Делегаты призывали к дальнейшей борьбе с волюнтаризмом, с догматизмом, сколастикой, унылым цитатничеством. «Писатели хотят,— подчеркивал Фадеев,— чтобы в их общественно-творческой организации были в почете критика и самокритика, идущие снизу. Писатели хотят, чтобы основной формой выяснения идеино-творческих вопросов была форма свободной творческой дискуссии¹. Задача такой дискуссии, утверждал Фадеев, заключается не только в том, чтобы выявить различные точки зрения ее участников и этим ограничиться, а в том, чтобы в творческих товарищеских спорах обнаружить объективную истину. Участники Второго съезда писателей выразили назревшую потребность в широком обсуждении важнейших проблем литературы и литературоведения. И такие обсуждения состоялись. Дискуссии постепенно стали занимать видное место на полосах «Литературной газеты», всех литературно-художественных ежемесячников, на страницах новых изданий — журналов «Вопросы литературы» и «Русская литература».

В эти годы были проведены большие общесоюзные дискуссии, в частности по узловым вопросам теории и истории реализма. Особое место в этих дискуссиях занимали проблемы социалистического реализма. Назовем важнейшие из них. В 1957 г. проходила дискуссия о реализме в мировой литературе (см. «Проблемы реализма в мировой литературе». М., ГИХЛ, 1959). В 1958 г. состоялся Первый учредительный съезд писателей Российской Федерации (см. «Стенографический отчет». М., «Советская Россия», 1959).

¹ «Второй всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 510.

В 1959 г. был проведен Третий съезд писателей СССР (см. «Стенографический отчет». М., «Советский писатель», 1959). В том же 1959 г. прошло всесоюзное совещание по вопросам социалистического реализма на современном этапе (см. «Проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1961). «Гуманизм и современная литература» — так называлась дискуссия, которая была организована в 1962 г. (см. книгу, вышедшую в Изд-ве АН СССР, 1963). В 1963 г. советские литераторы приняли участие в дискуссии о романе, организованной Европейским сообществом писателей в Ленинграде (см. журнал «Иностранный литература», 1963, № 11). В 1964 г. была проведена научная конференция «Современные проблемы реализма и модернизм» (см. книгу, вышедшую под этим же названием в издательстве «Наука» в 1965 г.). В 1966 г. состоялась конференция об актуальных проблемах социалистического реализма (материалы названной конференции готовят к выпуску в свет издательство «Советский писатель»).

За эти годы прошли съезды писателей многих союзных республик, где также обсуждались вопросы социалистического реализма.

Большинство научных конференций и дискуссий были организованы Институтом мировой литературы имени Горького совместно с Союзом писателей СССР. В работе этих конференций принимали активное участие научные работники Москвы, Ленинграда, Киева и других научных центров Советского Союза. Во время многодневных заседаний высказывались самые разные точки зрения на поставленные вопросы, шел оживленный обмен мнениями по самым важным проблемам литературоведения, вспыхивали острые споры.

Дискуссии в Институте мировой литературы и в Пушкинском доме, отмечал академик М. Б. Храпченко, увенчивались книгами, «которые сейчас являются настольными для каждого литературоведа. Вспомним, например, дискуссию по вопросам реализма в мировой литературе. Она явилась крупным этапом в развитии нашей литературоведческой мысли, оказала серьезное влияние на литературоведов социалистических стран; на книгу, обобщающую материалы конференции, мы часто встречаем ссылки в трудах научных разных стран»². В процессе этих дискуссий постепенно преодолевались устаревшие и вульгаризаторские представления о социалистическом реализме и глубже уяснялись его особенности, обобщался тот опыт, который был накоплен советской литературой и литературоведением за истекшие годы.

² М. Б. Храпченко. Некоторые итоги и нерешенные проблемы.— «Известия АН СССР ОЛЯ», 1962, т. XXI, стр. 197.

Одна из таких острых проблем — проблема традиций и новаторства, а следовательно, и вопрос о месте социалистического реализма в истории развития мирового искусства.

Эта проблема не новая. О ней спорили еще в первые годы создания советского государства. Тогда некоторым теоретикам и молодым писателям казалось, что новое государство должно все делать заново. Они наивно полагали, что искусство, созданное в эпоху господства дворянства или буржуазии, есть дворянское или буржуазное искусство. Им казалось ужасно революционным поддержать лозунг «сбросить классическое наследство с корабля современности», неуважительно отзываться о классических произведениях и даже дерзко утверждать, будто первые опыты молодого советского искусства превосходят все, что ранее было создано человечеством. В этих тезисах, которые теперь кажутся прямолинейными и примитивными, отражался и горячий энтузиазм первооткрывателей нового мира, и несомненное влияние чуждых рабочему классу анархических теорий. Ленину тогда пришлось поправить молодых строителей советской культуры, поправить отечески строго и непреклонно, и сказать веские слова о том, что подлинным коммунистом можно стать только тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество за всю историю своего нелегкого существования. В первые годы советской власти и в 20-е годы этот лозунг приходилось еще отстаивать против насоков пролеткультовцев, лефовцев, рапповцев. Затем он стал аксиомой. Однако из этой аксиомы далеко не все исследователи смогли сделать правильные выводы.

Вопрос о традициях и новаторстве снова был поставлен в дискуссиях 50—60-х годов, но уже на новой, более усложненной основе. В этих дискуссиях нужно было преодолеть ряд ошибочных представлений, сложившихся в 30—40-х годах, о самом характере реализма, о путях его развития. Нужно было выявить потенциальные возможности разных художественных методов, в частности реализма и разных школ авангардизма, для отражения особенностей современной жизни. Как усложнились все эти проблемы по сравнению с 20-ми годами, сколько новых аспектов их выдвинулось на первый план!

Противники социалистического реализма склонны утверждать, что вульгарно-социологические теории литературного процесса и выражают существование теории социалистического реализма. Вероятно, небесполезно напомнить им, как вульгарный социологизм преодолевался в процессе развития советского литературоведения, как многие споры наших дней перекликаются с теми дискуссиями, которые велись много лет назад.

Вспомним трудные 30-е годы. В начале 30-х годов, после длительных дискуссий второй половины 20-х и начала 30-х годов,

укрепился термин социалистический реализм. Теперь уже, кажется, мало кто верит в то, что этот термин был выдуман то ли Сталиным, то ли Ждановым и спущен как директива советским писателям. Наши исследователи опубликовали немало документов, свидетельствующих о том, как в спорах и коллективных обсуждениях рождалось понимание этого метода. Но в 30-е годы речь шла не только об одном методе социалистического реализма, но и об этапах развития реализма в XVIII, XIX и XX вв., о предшественниках нового метода.

Здесь вульгарно-социологическая критика немало напутала. Ее коренная ошибка заключалась в том, что она рассматривала искусство как прямой аналог действительности, пренебрегая специфическими особенностями искусства как особой формы отражения жизни, забывая о том, что искусство есть творческое переоздание действительности, рождение особой эстетической реальности, при помощи которой художник анализирует действительность и утверждает определенные эстетические идеалы.

Для вульгарных социологов этапы развития мирового реализма в XVIII—XIX—XX вв. механически повторяли этапы подъема, упадка (после 1848 года) и разложения класса буржуазии.

Однако противники эстетики социалистического реализма не обращают внимание на то, что уже в 30-е годы историю развития мировой литературы рассматривали не только вульгарные социологи. Мы еще очень мало придаем значения теоретическим выступлениям Горького и их роли в борьбе с вульгарным социализмом.

Как известно, Горький в статьях 20—30-х годов, в докладе на Первом съезде советских писателей выступил против основного тезиса вульгарных социологов, которые склонны были рассматривать всех крупных писателей XIX—XX вв. как идеологов буржуазии. Роль буржуазии в истории развития культуры, говорил Горький, вообще сильно преувеличена, так как она никогда не рассматривала культуру как процесс, охватывающий широкие народные массы. Создателями же великих художественных произведений, много раз подчеркивал Горький, были большей частью «блудные дети господствующих классов», «белые вороны» среди них, люди, стоящие «боком к своему классу», что обостряло их социальное зрение. В период подготовки к юбилею — столетию со дня гибели Пушкина — в советской печати были опубликованы записки Горького о Пушкине. Русский литератор, отмечал Горький, был, конечно, человеком определенного класса, разделял многие его предрассудки, но часто опыт его был гораздо шире эгоистического опыта его класса, и это давало ему возможность создавать подлинно народные произведения.

Эти плодотворные для литературоведения высказывания Горького внутренне перекликались с известными теоретическими положениями Ленина в статьях о Толстом, где Ленин определял и классовое лицо Толстого, кричащие противоречия его взглядов

и творчества, называл его «зеркалом русской революции» и делал общий вывод о том, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях³». Под влиянием этих плодотворных идей во второй половине 30-х и начале 40-х годов произошло как бы новое открытие классиков мировой литературы. И, что особенно важно, писатели социалистического реализма еще глубже почувствовали себя не только новым звеном в развитии мирового искусства, но и наследниками величайших, непревзойденных эстетических ценностей.

Насколько актуальны были высказывания Горького 30-х годов о преувеличении роли буржуазии в процессах культурного творчества можно судить и по тому, что Фадеев в середине 50-х годов начал свою статью «Заметки о литературе» со ссылки на это важнейшее положение Горького. Напомнив известное высказывание Ленина о двух культурах в каждой нации, Фадеев писал: «Настроения, идеология эксплуатируемой массы влияют не только на тех творцов культуры, которые вышли из этой же массы, а и на лучших представителей господствующих классов»⁴. В свете этих положений Фадеев стремился дать анализ развития литературы в XX в.

Но это не значит, что с вульгарным социологизмом было покончено. Этот вопрос полезно рассмотреть в исторической перспективе.

В конце 40-х — начале 50-х годов советские литературоведы много работали над изучением проблемы партийности литературы и искусства. В этом процессе были свои положительные стороны и свои издергжи. Некоторые высказывания Ленина по вопросам партийности тогда трактовались односторонне, вульгаризировались. Так, например, положения Ленина о партийности философии иногда отождествлялись с разработанным им принципом партийности литературы. Как известно, Ленин говорил о том, что философские системы выражают идеологию враждебных классов, что философия так же партийна теперь, как и две тысячи лет назад. Если этот тезис механически совместить с теми идеями, которые были высказаны в статье «Партийная организация и партийная литература», то у читателя создается впечатление, что партийность — категория, которая присуща всем общественным классам во все времена и эпохи, а не спутник и результат высокоразвитой классовой борьбы, как указывал Ленин. Во-вторых, когда Ленин говорил о партийности философии, он имел в виду, как явствует из его прямых замечаний, решение основного вопроса философии.

Отождествляя процессы борьбы в философии с теми процессами, которые происходили в литературе, некоторые исследователи

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206.

⁴ А. Фадеев. Собр. соч., т. 5. М., ГИХЛ, 1961, стр. 7.

40—50-х годов поддерживали ту вульгаризаторскую схему истории всемирной литературы, которая сводила все многообразие литературных направлений и школ во все времена и эпохи к борьбе реализма и антиреализма. Сторонники этой очень популярной и живучей теории полагали, что реализм всегда опирался на материалистические взгляды, антиреализм — на идеалистические. Поэтому некоторые из них делали даже и такой вывод: все, что в искусстве не относится к реализму, обслуживает реакционные классы, является антинародным, гнилым искусством, искусством распада, в конечном итоге, — декаденством. Такой сектантский догматизм приводил к изоляции социалистического реализма от всего богатства искусства прежних эпох и современности. Важно отметить, что подобный вульгаризаторский подход к литературе критиковался некоторыми из участников Второго съезда писателей в 1954 г. (см., например, речь Фадеева).

В 1957 г. состоялась дискуссия о реализме в мировой литературе, во время которой теория реализм — антиреализм была подвергнута всесторонней критике. Значение этой дискуссии — первой большой дискуссии после XX съезда — для теории социалистического реализма огромно. Изменилась карта мирового литературного процесса: из уныло двуцветной она превратилась в многоцветную. Подчеркивая значение реализма в истории развития мирового искусства, участники дискуссии говорили и о значении романтических школ, и об их своеобразии, и о классицизме, и о других литературных направлениях.

Такой подход отвечал насущным потребностям дальнейшего развития литературоведения. В записке «Закономерности развития художественной литературы», составленной в те годы видными советскими учеными (руководители Д. Д. Благой и Р. М. Самарин) читаем: «Особенно существенно изучить, как в смене различных литературных направлений развиваются, усложняются и обогащаются способы и приемы образного обобщения действительности, в частности и в особенности — способы и приемы типизации человеческих характеров»⁵. Изучение этих проблем позволяло исторически проследить развитие важнейших литературоведческих понятий.

Во время дискуссии 1957 г. было также отмечено, что слово реализм употребляют в двух значениях: в расширительном — сторонники такого его употребления, говоря о реалистичности как синониме правдивости, находят реализм даже в первобытном искусстве — и в более узком, когда реализм рассматривают как исторически сложившийся творческий метод. Споры по этому вопросу на дискуссии 1957 г. какой-то своей стороной перекликаются с теми, какие велись уже в 60-е годы вокруг книги Гароди «Реализм без берегов». Как известно, и Г. Лукач независимо от Гароди,

⁵ «Известия АН СССР», ОЛЯ, 1957, т. XVI, стр. 506,

еще в 1963 г. утверждал, что нет искусства, которое не было бы реалистическим. Этот спор все еще продолжается и в наши дни. Так, например, авторы учебника «Марксистско-ленинская эстетика», подготовленного Академией художеств СССР и опубликованного в 1966 г., считают (разумеется, совершенно независимо от Гароди и Лукача), что реализм присущ самой природе искусства, что если художник сходит с пути реалистического искусства, то произведение перестает быть художественным. Однако следует отметить, что после дискуссии 1957 г. такая точка зрения на проблему реализма уже не пользуется широкой поддержкой среди литератороведов.

Другой важный итог дискуссии 1957 г. заключается в том, что сам реализм стал рассматриваться в историческом аспекте. Большинство участников дискуссии пришли к выводу, что возможно различать такие стадии развития реализма: реализм эпохи Возрождения, просветительский реализм, реализм XIX в. (который принято называть критическим), социалистический реализм. И по этому вопросу не было полного единогласия. Некоторые крупные ученые считают, что реализм как метод сложился только в XIX в.

В дискуссии 1957 г. было особо отмечено, что социалистический реализм является не только наследником реалистических традиций, но и всего богатства мирового искусства. Постановка этой проблемы дала возможность глубже разработать вопрос о стилевом многообразии произведений социалистического реализма.

Проблема традиций и новаторства социалистического реализма оказалась не только очень острой, но и очень многогранной, многоакцентной проблемой.

Большое место в спорах 50—60-х годов заняла проблема «кризиса критического реализма».

Этот вопрос очень сложен. Как уже отмечалось, многие исследователи 30—40-х годов, отождествляя историю реализма с историей буржуазии, приходили к выводу, что после 1848 г. реализм стал клониться к упадку, в конце XIX в. переживал глубокий кризис, а в XX в.— полное разложение. К этому следует добавить, что критика тех лет прямолинейно противопоставляла реализм XIX в., реализм критический, который будто бы ничего не утверждал, реализму социалистическому, который на первый план выдвигал утверждающее начало. По мнению этих критиков, после рождения социалистического реализма в конце XIX — начале XX в. распад критического реализма еще более усилился.

Для такого вывода были некоторые основания. Действительно, многие писатели критического реализма выражали свою глубокую неудовлетворенность теми путями, которыми шло развитие искусства. Действительно, многие крупные художники конца XIX в. не увидели, что на историческую сцену вышел новый класс и ему

принадлежит будущее. Все это давало основание говорить об ограниченности критического реализма. И все же подлинная картина литературной жизни конца XIX в. и начала XX в., когда формировался новый метод, была гораздо более сложной.

Во-первых, можно ли было говорить о кризисе реализма в эпоху, когда появлялись выдающиеся произведения Толстого, Чехова, Франса, Ромена Роллана? Исчерпал ли реализм, даже реализм критический, свои творческие возможности, если даже в XX в. блестательная плеяда критических реалистов создавала замечательные произведения?

Во-вторых, социализм в конце XIX в. властно заставлял думать о себе крупных художников слова. Об этом писали Э. Золя, А. Франс, Ромен Роллан и многие другие художники. Это был зов истории, порой совсем неожиданный для самого художника. Замечательно в этом плане признание Генрика Ибсена: «Я высказал только свое удивление,— писал он еще в 1890 г.,— по поводу того, что я, поставив себе главной задачей всей своей жизни изображать характеры и судьбу людей, приходил при разработке некоторых вопросов, бессознательно и совершенно не стремясь к этому, к тем же выводам, к каким приходили социал-демократические философы-моралисты путем научных исследований»⁶. И этот процесс затронул не одного Ибсена. Все крупные художники-реалисты в той или иной мере отражали путь человечества к гигантским социальным преобразованиям. Раздумья многих художников над проблемами дальнейшего развития искусства подводили их к постановке таких вопросов, которые мог разрешить лишь социалистический реализм. Так, например, Короленко, критикуя крайности романтизма и натурализма, говорил, что задача нового искусства — открыть значение личности на почве значения массы. Число подобных примеров можно легко увеличить.

Многие советские исследователи 50—60-х годов стали пересматривать прежний взгляд на кризис реализма в конце XIX в., отказались от прямолинейного противопоставления социалистического реализма реализму критическому, стали внимательно изучать сложную проблему: как критический реализм подготовлял рождение реализма социалистического, какие вопросы он поставил и какие не смог разрешить.

С середины 50-х годов наших исследователей и писателей стали с особой остротой обвинять в том, что они опираются будто бы только на традиции реализма XIX в. и забывают о разных декадентских и авангардистских течениях XX в. Советские писатели действительно высоко ценят реалистические традиции, но это не значит, что они забывают о других методах. Напомним, что еще в 1939 г.

⁶ Генрик Ибсен. Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М., Изд-во «Искусство», 1958, стр. 727.

Фадеев, говоря о двух линиях в наследии прошлого — большой реалистической традиции и декаданса, подчеркивал: это «и справедливо, и в то же время слишком общо. Все это надо расшифровать, пересмотреть в конкретном выражении»⁷. При конкретном анализе оказывалось, что Блок был декадентом, но перерос декаданс. У Бодлера и Верлена есть чему поучиться в области мастерства. «Во всяком случае,— замечает Фадеев,— не надо делать вид, будто этих поэтов вовсе не было на свете». Да и с реализмом далеко не все просто. Реализм Свифта, например, отмечал Фадеев, очень отличается от реализма Толстого.

К сожалению, под влиянием догматической критики во второй половине 40-х годов и в начале 50-х многие советские исследователи мало уделяли внимания конкретному анализу художественного текста и борьбу с декадентством понимали часто как грубо прямолинейное осуждение всего того, что не подходило под определение реализма. Эту ошибочную точку зрения было нелегко преодолеть. Но уже на Втором съезде писателей Фадеев, ведя полемику с защитниками теории реализма — антиреализм, называл вульгаризаторами тех литераторов, которые считали, что социалистический реализм наследует только реалистические тенденции и ограничивается ими.

Однако на ленинградской встрече писателей Европейского сообщества в 1963 г. некоторые участники ее заявили, что новое искусство, искусство сегодняшнего дня можно будто бы создать только на основе дальнейшего развития тех традиций, которые были заложены лишь в произведениях «духовных отцов» современного модернизма — Пруста, Джойса и Кафки. Сложилась даже такая схема: реализм — отживший метод, он исчерпал все свои творческие возможности и по природе своей консервативен. «Духовные отцы» современного искусства, авангардисты — вот новый этап мирового искусства, только они способны к новаторству, к новым художественным открытиям. Это положение стало общим местом и для многих западных теоретиков. Так, например, некоторые участники дискуссии в Лондонской мемориальной библиотеке Карла Маркса уже в 1966 г. советовали дополнить эстетику марксизма идеями кубистов, Паунда, Элиота. Здесь дело идет не о частностях, а об определенной концепции истории развития мирового искусства.

Прав был К. А. Федин, который говорил в 1963 г. о том, что наши оппоненты желают установить угодную им последовательность развития художественных форм. Каждая национальная литература, по их мнению, должна обязательно пройти все те этапы, которые проплыла литература буржуазного Запада. По существу, обвиняя нас в консерватизме и догматизме, они выдвигают свою

⁷ А. Фадеев. Собр. соч., т. 4. М., ГИХЛ, 1960, стр. 257.

жесткую схему, регламентирующую путь каждого художника. Эта схема не только догматична, но и антиисторична.

Нас уверяют в том, что только те художники, которые прошли через школу декадентства и авангардизма, способны сделать художественные открытия. А вот Ромен Роллан и Максим Горький не проходили такой школы. Но кто может сомневаться в том, что эти, такие непохожие друг на друга писатели сделали величайшие художественные открытия? Значит, можно усомниться в справедливости исходного тезиса наших оппонентов.

Нам говорят много о тех открытиях, которые сделали Пруст, Джойс, Кафка. Нет сомнения, что это талантливые писатели, и те исследователи, которые с пренебрежением говорили о них в прошлые годы, ошибались. Советские литературоведы внимательно изучают творчество этих писателей. В результате такого всестороннего изучения они пришли к выводу, что открытия, сделанные этими писателями, помогают постичь лишь некоторые, хотя и существенные, стороны нашей очень усложнившейся жизни, но многие другие, важнейшие аспекты нашей трагической и героической эпохи остались вне поля их творческого внимания. Конечно, эти открытия могут быть использованы, но они не могут заменить тех открытий, которые сделал реализм с его широкими концепциями мира и человека, с его почти неисчерпаемым многообразием художественных решений.

Это не значит, что советские писатели защищают консервативные позиции в области эстетики. Еще на Третьем съезде советских писателей Федин справедливо спрашивал: «вправе ли писатель, что касается области художественного мастерства, удовольствоваться трудовыми навыками литератора XIX века, преподнося для чтения свою очередную книгу новатору производства атомных двигателей?» За пять десятилетий Советской власти изменились и нравы людей. «Новый материал жизни рвет бытые каноны литературной формы, — подчеркивает Федин, — требует для себя новой одежды. Проблема новаторства не может считаться изжитой, — наоборот, она не сходит с повестки рабочего дня писателя»⁸.

Искусством большого исторического синтеза назвал известный критик Новиченко социалистический реализм на Четвертом съезде писателей. Наш метод опирается и на традиции критического реализма XIX в., и на лучшее, что создано художниками других направлений, в частности романтиками и импрессионистами, он внимательно относится и к творчеству писателей XX в., испытавших влияние декадентства, но сумевших создать ценности, объективно противостоящие буржуазной философии и эстетике⁹. Разумеется,

⁸ «Третий съезд писателей СССР». Стенографический отчет М., «Советский писатель», 1959, стр. 5.

⁹ Л. Н. Новиченко. Творческий опыт критики.— «Литературная газета», 1967, № 21, стр. 11.

все эти традиции и влияния органически перерабатываются социалистическим реализмом и включаются в новую эстетическую систему, подчиняясь ее закономерностям.

Так крупно-масштабно, по-хозяйски, деловито старавшиеся подходить советские литературоведы и писатели к сложной проблеме традиций и новаторства, рассматривая этот вопрос и в историческом разрезе и в современном, условно говоря, и по вертикали и по горизонтали,— анализируя творчество предшественников и соседей.

II

Социалистический реализм порожден эпохой грандиозных социальных битв XX в. «Поступательное движение народов становится все шире,— говорил Мирзо Турсун-заде на Третьем съезде писателей.— Материки земного шара находятся в волнении, как будто происходит новое сотворение мира»¹⁰. Этот гигантский процесс изменяет души людей. «Что надо искать художнику в современности?» — спрашивал Охлопков. И отвечал: «Невиданную глубину обновленных человеческих душ. Их великолепную сложность — как богатство, а не ущербность»¹¹. Эпоха невиданных социальных преобразований и невероятных открытий во всех областях науки и техники заставила писателей глубоко задуматься над теми сложными задачами, которые встали перед ними. Искусство должно реализовать «закрома людской памяти» поколений, прошедших через 1914, 1917, 1941 и 1945 годы,— отмечал Леонов. Нельзя воспроизвести полностью ни одно событие, которое происходит в мире, потому что оно строится на ста миллиардах координат, а даже Лев Толстой нащупывает их только двадцать,— с заостренным чувством ответственности говорил Леонов.— Поэтому художник должен найти, условно говоря, «форму события»¹².

Эту «форму события», наиболее адекватную эпохе, и стремятся найти писатели и теоретики социалистического реализма — новаторского метода современного искусства.

Эстетическая структура социалистического реализма определяется не только тем, что это социалистическое искусство, и не только тем, что это реализм. Социалистический реализм — это новое качество, в котором органически сливаются принципы социализма и принципы реализма. Их нельзя расчленить, нельзя рассматривать отдельно, нельзя, например, взять отдельно реализм и сопоставить его с реализмом XIX в., забыв о том качественном своеобразии, которое ему придает сплав с идеями социализма;

¹⁰ «Третий съезд писателей СССР». Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1959, стр. 106.

¹¹ Там же, стр. 145.

¹² «Леонид Леонов о писательском труде».— «Знамя», 1961, № 4, стр. 182.

нельзя также вычленить социалистическую идеиность и анализировать ее как нечто самостоятельное, вне реалистического метода.

Понимание нового метода опирается на определенную концепцию человека, на определенную концепцию действительности. Человек и история — вот что лежит в основе многочисленных споров по этому вопросу.

Ленин, конспектируя книгу Гегеля «Лекции по истории философии», сделал пометку: «Очень хорошо» на полях выписки: «Замечательная картина истории: сумма индивидуальных страстей, действий etc.»; и далее пометка: «очень важно» рядом с цитатой из Гегеля: «бесконечное напряжение малых сил, которые из того, что кажется незначительным, порождают грандиозное»¹³. Сам Ленин обладал удивительным даром видеть, как из индивидуального кипения страстей слагаются грандиозные картины общественных движений, и умел руководить этим процессом. Художник Горький завидовал этому таланту великого мыслителя Ленина подниматься от частного факта к широчайшим обобщениям.

Еще в начале 90-х годов, на заре пролетарского освободительного движения, Ленин подчеркивал, что «пробуждение человека в «коняге»... имеет «гигантское, всемирно-историческое значение»¹⁴.

Когда же совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, то Ленин заявил, что мы будем строить коммунизм из массового человеческого материала, даже испорченного веками угнетения. Ленин говорил так потому, что глубоко верил в потенциальные силы народа.

Ленин подчеркивал два неразрывно связанных между собой процесса. Первый — это процесс объединения масс для решения труднейших задач построения нового общества. «Собственность разъединяет,— подчеркивал Ленин,— а мы объединяем и объединяем все большее и большее число миллионов трудящихся во всем свете»¹⁵. Второй процесс, который протекает одновременно с первым,— это процесс роста массы и роста личности. Октябрьская революция, указывал Ленин, выводит трудящихся на дорогу самостоятельного творчества новой жизни, она пробуждает к творчеству массы талантов, которые подавлял и душил капитализм¹⁶.

Так рисовал процесс истории и рост человека великий мыслитель. Предоставим теперь слово художникам, тем, кто создавал художественные концепции личности и общества.

Вероятно, нетрудно уловить органическую связь между словами Горького в рассказе «Сторож», опубликованном в 1923 г., о том, что если и есть в мире нечто поистине священное и великое,

¹³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 284—285.

¹⁴ Там же, т. 1, стр. 402—403.

¹⁵ Там же, т. 40, стр. 241.

¹⁶ Там же, т. 39, стр. 235.

так это только непрерывно растущий человек, и тем определением социалистического реализма, которое Горький дал в 1934 г. на Первом съезде писателей, когда он говорил, что социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, как непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека для победы над силами природы и социального зла. В этих словах — целая программа. Она очень близка к тому, что говорил Ленин, и не потому, что Горький пересказывал мысли Ленина, а потому, что их диктовала сама практика жизни и опыт развития литературы. И эта программа очень далека от тех концепций, которые в те же годы развивали некоторые писатели буржуазного мира. Остановимся на одном примере. В 1932 г. появился роман талантливого английского писателя Хаксли «Прекрасный новый мир». Заглавие романа — ироническое переосмысление слов Миранды из шекспировской «Бури», слов, полных надежд на человеческое счастье. Хаксли рисует будущее, «в году от Форда 632-м». Не только капиталистический, но и социалистический мир достиг материального благополучия ценой отказа от истины и красоты, ценой подчинения обездумленной технике и унифицированным идеям. Это тоже концепция, это мрачная ирония книжника, перенасыщенного знаниями, но потерявшего веру в человека. И Хаксли здесь не одинок. В 1957 г. появилась работа Ясперса «Атомная бомба и будущее человечества», в которой известный лидер экзистенциализма, в наши дни обеспокоенный возрождением фашизма, настойчиво говорил об исторической неизменности человека: он всегда склонен к насилию, к беспощадности, к сумасбродной воинской храбрости, и в то же время стремится к удобствам, к покоя, к равнодушию перед лицом несчастия и т. д. Хаксли и Ясперс — какие разные люди, и какие в конечном итоге близкие идеи они высказывали!

Как священное знамя, пронесли советские писатели горьковскую концепцию личности через полуторовековую историю развития советской литературы. Об этой концепции напомнил Федин в одной из своих речей 1963 г. Горький, подчеркивал Федин, говорил о том, что в нашей стране все возрастает значение личности и что именно история тогдашних трудных дней подтвердила это, по его слову, громоподобно. Теперь в развитии индивидуальности каждого человека заинтересован весь строй социалистического государства и общества. Широкую популярность приобрели и слова Твардовского о том, что литература должна помочь процессу нравственного обеспечения коммунизма.

На этом пути были свои трудности, были трагические заблуждения, когда под влиянием догматиков, как справедливо отмечал Ч. Айтматов на дискуссии о гуманизме, невнимание к человеческой судьбе, высокомерное равнодушие к его личным интересам якобы во имя общих целей выдавались чуть ли не за хороший тон. На страницах некоторых произведений появлялся чудо-богатырь, во-

левой и напористый характер, который, не считаясь ни с объективными типическими обстоятельствами, ни с возможностями и желаниями людей, легко преодолевал любые трудности. Но, несмотря на все эти печальные факты, ведущие художники социалистического реализма развивали принципы социалистического гуманизма. Поэтому после мужественного развенчания принципов догматической критики нашей литературе не нужно было пересматривать своих исходных принципов, она, как отмечал Ч. Айтматов, решая новые задачи, «двинулась в глубины внутреннего мира человека, стала говорить прежде всего о движениях его души, о его думах, помыслах и мечтах, о его страданиях и радостях, о его высоком человеческом достоинстве как творца коммунизма»¹⁷⁻¹⁸. Вот в какие сферы жизни направлено творческое внимание талантливых советских писателей нашего времени.

В 1952 г. появилась пьеса Беккета «В ожидании Годо», принесшая ему мировую известность. Бывший секретарь Джойса, который оказал на него большое влияние, и несомненно талантливый писатель, Беккет говорил в одном из своих интервью: «Материал, с которым я работаю, бессилие, незнание... Я веду разведку в той зоне существования, которую художники всегда оставляли в стороне как нечто заведомо несовместимое с искусством»¹⁹.

Было бы нелепо думать, что Беккет пустой фантазер. Нет, в своих трагических произведениях он, несомненно, отразил известную сторону жизни своего мира, но остановился перед этой страшной правдой, растерянный и недоумевающий.

И все же в произведениях писателей социалистического реализма и буржуазных писателей отчетливо проступают две концепции: одни ищут разрешение сложных вопросов в зоне борьбы за добро и верят в торжество добра, в душе других нет такой веры.

Пожалуй, ни один из вопросов эстетики не возбуждал такого количества споров и самых противоположных, исключающих друг друга толкований, как вопрос о соотношении объективных и субъективных факторов при создании произведений искусства и тесно смыкающейся с ним вопрос о творческом своеобразии писателя, о свободе художественного творчества.

Противники социалистического реализма утверждали и утверждают, что художники социалистического реализма и его теоретики будто бы недооценивают субъективный фактор искусства, призывают к созданию произведений, копирующих жизнь, а не исследующих ее глубокие закономерности, не пересоздающие реальную действительность в эстетическую реальность или, как теперь часто говорят, в художественную модель мира. По мнению наших оппонентов, социалистический реализм ограничивает творческую сво-

¹⁷⁻¹⁸ «Гуманизм и современная литература». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 337.

¹⁹ «Иностранная литература». 1966, № 10, стр. 162.

боду художника, не дает простора развитию индивидуального своеобразия его таланта.

Этот акцент на субъективном начале, это приглушенное, а порой и откровенно негативное отношение к объективному миру кажется многим эстетикам современности чуть ли не революционным открытием, направленным против основ эстетики социалистического реализма.

Как известно, основоположником социалистического реализма был Горький. Передовое человечество в текущем году отмечает столетие со дня его рождения. Горький не только создавал художественные произведения, но и много размышлял над путями развития литературы прошлых веков, современности, литературы будущего. Было время, когда догматическая критика пыталась канонизировать все опубликованные высказывания Горького по вопросам теории литературы и искусства и выдавать их за последнее слово современной эстетики. Эти времена миновали. Не все, что было высказано Горьким по теоретическим вопросам, выдержало испытание временем: Горький был страстным борцом, в пылу полемики он допускал порой и крайности, его оценки отдельных явлений носили иногда односторонне заостренный характер. Горький принимал участие в литературной жизни своей эпохи почти полвека. В разные периоды своей деятельности он акцентировал внимание на различных проблемах эстетики, его взгляды на ряд проблем претерпевали существенное изменение. Нельзя в то же время забывать и о том, что Горький был прежде всего художником, он не всегда заботился о том, чтобы придавать своим размышлению по вопросам истории и теории искусства характер отточенных научных формулировок. И при всем этом анализ многочисленных и разнохарактерных высказываний Горького по проблемам теории свидетельствует о том, что в основе их лежал ряд незабываемых для писателя принципов, ряд положений, которые представляют не только исторический интерес, но помогают решать спорные проблемы современного литературоведения и опровергают некоторые легенды, созданные противниками социалистического реализма.

Возьмем, например, проблему объективного фактора в творчестве. Сколько раз и с какой настойчивостью Горький призывал писателей изучать жизнь, находиться в самой гуще жизни! Эти призывы особенно усилились в конце 20-х и в начале 30-х годов, когда перед писателями встала нелегкая задача отразить то новое, что сложилось в Советской стране в процессе социалистического строительства.

Горький подчеркивал, что живой материал действительности по-своему может сопротивляться произволу симпатий и антипатий художника, что у каждого героя есть своя биологическая и социальная логика, что писатель может лишь договариваться недосказанное героем, довершать не совершенные им поступки. Если огра-

ничиться разбором только этого ряда высказываний Горького, то может создаться впечатление, что оппоненты социалистического реализма правы, что Горький абсолютизирует объективный фактор искусства, что он сводит на нет или принижает роль художника.

Однако такое заключение было бы опрометчивым. В течение всей своей жизни в разных вариантах Горький любил повторять афоризм автора «Шагреневой кожи»: «Глупо, как факт». Можно подумать, что «презрительно верные, по выражению Горького, слова Бальзака»²⁰ противоречат тому, что Горький говорил о необходимости изучать действительность. Но это лишь кажущееся противоречие: «глупый факт» — это факт, не осознанный художником, сырой факт жизни, где второстепенные и третьестепенные черты могут выдвигаться на первый план, заслонять самое существо факта и дать ложное представление о жизни. «Лично я,— писал Горький в 1925 г.,— никогда не любил фактов и с величайшим удовольствием искажал их»²¹. Здесь с заостренной резкостью писатель говорит о том, что художник, пересоздавая явления жизни, вскрывая их основы, разрывает поверхностные связи и определения. Что в этом свете стоят утверждения противников социалистического реализма о том, что будто бы писатели этого направления склонны к рабскому копированию действительности?

Горький всю жизнь настойчиво боролся с натурализмом. Эта борьба принимала разные формы.

В одних случаях Горький напоминал уроки прошлого. Он критиковал эстетические взгляды Тэна и Золя, подчеркивая, что теоретики натурализма пытаются свести к нулю личную волю героя и художника. Он говорил о необходимости разобраться в степени «правдоподобия» изображения жизни у разных художников. Натуралисты — Золя, Гонкуры, Писемский — правдоподобны, но реалисты — Серванtes и Дефо, которые не всегда соблюдали внешнее правдоподобие, ближе к истине.

В других случаях Горький резко осуждал тех художников, которые делали уступки натуралистическим методам изображения жизни. Он упрекал, например, Гладкова за упрощенное понимание реализма, за «золаизм», за натуралистическую грубость, которая особенно сказывалась в первом варианте романа «Энергия». Горький, как известно, высоко ценил творчество Сергеева-Ценского, даже несколько преувеличивая его роль в истории современной литературы, считая его одним из самых крупных писателей современности. Но, когда Сергеев-Ценский написал пьесу о Лермонтове, Горький не постеснялся ему прямо сказать о том, что пьеса эта слишком бытовая, что автор «Демона» засорен в ней бытовыми подробностями.

²⁰ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 250.

²¹ «Литературное наследство», т. 70, Горький и советские писатели. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 129.

Из своих наблюдений над натуралистическим методом в истории литературы и в современности Горький делал далеко идущие теоретические выводы. В известном письме к Гроссману в 1932 г. Горький отмечал, что натурализм лишь уродливо односторонне фиксирует определенный момент бытия. Здесь «материал владеет автором, а не автор материалом. Автор рассматривает факты, стоя на одной плоскости с ними»²². Поэтому натурализм как метод отнимает у искусства его святое право «борьбы с действительностью, подлежащей уничтожению». Этот метод лишь фиксирует доброе и злое, но не дает эстетической оценки добра и зла. Разумеется, он противостоит социалистическому реализму как методу глубоко чуждый по самим основам.

Очень много и ярко писал Горький о субъективном факторе искусства. Еще в начале нашего века он говорил: «Кто хочет быть писателем — должен найти в себе — себя — непременно!»²³.

Что значит «найти в себе — себя»? Это значит, по Горькому, найти свой самобытный взгляд на мир, ибо каждая личность неповторима. Это значит, во-вторых, изучать произведения фольклора и классиков и уметь отличать свое от чужого. Другими словами, Горький советовал писателям изучать жизнь и формы отражения этой жизни в художественном творчестве, чтобы открыть нечто новое, нужное людям.

Эта же идея в более развернутой форме будет высказана Горьким в 1912 г. в знаменитом письме к Станиславскому. «Художник,— писал Горький,— это человек, который умеет разрабатывать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное и который умеет дать своим представлениям свои формы»²⁴. Большинство людей этого делать не умеют, они пользуются готовыми, т. е. чужими, формами, чтобы выразить свои мысли и свои переживания. Горький был тогда увлечен идеей театра импровизаций и думал, что работа в таком театре поможет разбудить дремлющие в каждом человеке задатки художника. Важно подчеркнуть, что Горький уже тогда старался уловить сложную диалектику субъективно-личного и общезначимого в художественном творчестве.

Интересно проанализировать, в каком контексте еще в предреволюционные годы Горький употреблял формулу «ищите самого себя». Остановимся только на некоторых примерах. Горький прочитал произведение одного молодого поэта, и он показался ему талантливым. «Ищите всюду себя самого,— так Вы всегда, я уверен, найдете хорошее, ценное для всех»²⁵. Горький говорил о счастье писателя, которого будет читать народ. Следовательно, по Горькому, народу нужны только оригинальные писатели. «Ищите

²² М. Горький. Собр. соч., т. 30, стр. 262.

²³ Там же, т. 28, стр. 215.

²⁴ Там же, т. 29, стр. 259.

²⁵ Там же,, стр. 10.

себя,— пишет он уже в 1913 г., — Русь нуждается в большом поэте», поэте—романтике и демократе²⁶. Характерно для Горького самое это соединение воедино двух аспектов: большой поэт для Горького — это поэт, имеющий свое неповторимое творческое лицо. Вместе с тем проблему творческой индивидуальности он органически связывал с проблемой народности.

С особой остротой роль субъективного фактора в художественном творчестве Горький подчеркивал в 20-е годы, борясь с теми литераторами, которые активно проповедовали теорию «литературы факта» и отрицали роль творческой фантазии. В природе красоты нет, категорически утверждал тогда Горький, ее создает человек. В томике стихов Пушкина или в романе Флобера больше истинной красоты, чем в холодном мерцании звезд или механическом ритме океана. Джон Рёскин возвестил великую истину: закаты в Англии стали прекраснее после картин Тёрнера²⁷. В другой работе тех лет Горький писал, что Левитан не открыл в русской природе красоту, а внес ее как свой человеческий дар Земле²⁸. Горький, видимо, сам ощутил неточность этих своих формулировок и говорил, что, вероятно, он в чем-то ошибается, но ошибается в сторону той правды, которая ему особенно дорога, правды утверждения активной роли художника в мире.

Горький бережно и внимательно относился к творческой индивидуальности художников прошлого и современников, подчеркивал, что социалистический реализм дает простор творческим исканиям советских писателей.

Следует особо подчеркнуть методологическое значение оценок проблемы соотношения объективного и субъективного фактора Горьким и противниками социалистического реализма.

Наши оппоненты рассуждают по законам формальной логики: творческое своеобразие и свобода творчества определяются, по их мнению, неповторимостью индивидуального лица художника; всякая общность стирает творческое своеобразие. Горький рассуждает по законам диалектической логики, он говорит о сложном единстве индивидуального и общего. При изучении истории русской литературы, писал он еще в статье «Разрушение личности», «вас поразит разность лиц, приемов творчества, линии мысли, богатство языка. В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле»²⁹. В одной из заметок 1917 г. (в которой содержится и немало неточностей) Горький вновь возвращается к этому вопросу, говорит о том, как обильна талантами была

²⁶ М. Горький. Собр. соч. т. 30, стр. 304.

²⁷ Альманах «Год двадцать первый», 1938, стр. 44.

²⁸ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 265.

²⁹ Там же, стр. 66.

Россия XIX в. и как разнообразны были эти таланты. Горький вполне справедливо упрекал историков искусств в том, что они не уделяют должного внимания изучению этого сложного вопроса. Уже в советское время Горький советовал нашим писателям так изучать классиков, чтобы понять, чем отличается Лесков от Гоголя и Толстого, Чехов от Бунина, какими художественными средствами они достигают того, что перед взором читателя выражают неповторимые художественные миры.

Если проанализировать письма, статьи, высказывания Горького 20—30-х годов, то в них обнаружится постоянная забота великого писателя о творческом своеобразии молодых советских литераторов. Он неустанно заботится о том, чтобы каждый из них имел свой голос, чтобы отстранил от себя все то, что мешает выявлению этого голоса, он дает писателям творческие советы, подсказывает темы, говорит о необходимости использовать самые разнообразные жанры и художественные средства — от реалистических до условно-фантастических. В первые годы после революции Горький ошибочно полагал, что нашему народу нужна только героическая тема, Ленин тогда поправил Горького. И в последующие годы у Горького были отдельные неточные формулировки: в частности, уже в середине 30-х годов Горький говорил, что для того времени эпика важнее лирики и т. д. Но практически Горький приветствовал и поддерживал каждого оригинального писателя и от души радовался разнообразию творческих почерков советских писателей.

Горького занимал вопрос не только о том, чем отличается один писатель от другого, но и какие изменения происходят в творчестве каждого из писателей. В 1926 г. он задает вопрос Федину по поводу своего рассказа «О тараканах»: «Мне было бы весьма интересно — и полезно — знать, мерещает ли в нем нечто не «от Горького»? Это — серьезный вопрос для меня»³⁰. Горький хотел узнать, что нового появляется в его творчестве, чем новое произведение отличается от сложившегося представления о творчестве и стиле Горького, как он сам преодолевает собственные особенности творчества, уже ставшие традиционными. Блок как-то проницательно заметил, что подлинный писатель всегда ощущает «чувство пути»³¹. Это «чувство пути» было присуще Горькому. И он радовался, когда обнаруживал его в других писателях. Он, например, с восхищением писал о том, что Леонов «идет прыжками», что он создает резко различные вещи, что нужно внимательно изучать, чем отличается одно произведение Леонова от другого.

Приведенные многочисленные примеры и цитаты свидетельствуют о том, что Горький высоко ценил творческую индивидуальность писателя, что он много внимания уделял разработке проблем

³⁰ «Литературное наследство», т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 603.

³¹ А. Блок. Собр. соч., т. 9, М., «Советский писатель», 1936, стр. 73.

субъективного фактора в искусстве. Все эти материалы опровергают легенду о том, что вопрос о субъективном факторе не интересует писателей и теоретиков социалистического реализма. Но сказать только это — значит сказать еще слишком мало. Следует подчеркнуть принципиальное различие в решении вопроса о соотношении объективных и субъективных начал в искусстве у Горького и у наших оппонентов.

Горький боролся за тщательное изучение жизни, но одновременно и против ее бездумного копирования, против натуралистических методов творчества.

Горький высоко ценил творческую индивидуальность, но был непримиримым врагом индивидуализма и творческого своеволия, извращающего картину жизни.

Горький хорошо понимал особенности творческого труда художника, который должен не только проанализировать реальную жизнь, но и показать одновременно свое индивидуальное отношение к изображаемому. «Температура индивидуализма,— писал он,— у литераторов гораздо выше, чем у других мастеров культуры»³².

Вместе с тем с трибуны Первого съезда писателей Горький с удовлетворением говорил о том, что советские писатели признали правду Коммунистической партии своей правдой. «Я высоко ценю эту победу,— говорил Горький,— ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувства литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной организующей идеи»³³.

Таким образом, перед нами два принципиально различных подхода к оценке художественного произведения. Наша оппоненты предлагают сопоставлять художественное произведение не с объективным миром, а только с субъективным представлением об объективном мире, рожденным в душе художника. Горький и другие писатели социалистического мира советуют прислушиваться и к голосу истории, и к голосу художника, изучающего, анализирующего и преобразующего реальную жизнь в художественную реальность. Сторонники социалистического реализма ставят перед своими писателями и теоретиками более сложные задачи, чем их оппоненты. Принципы социалистического реализма потенциально дают художникам возможность глубже и многограннее отразить правду и сложность жизни, чем эстетические принципы других художественных методов.

Наши оппоненты нередко упрекают нас в том, что теория социалистического реализма будто бы носит отвлеченный характер, что она оторвана от практики художественного творчества. Небольшой экскурс в область эстетических взглядов Горького позволяет

³² М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 47.

³³ Там же, стр. 338.

увидеть, как смотрел на важнейшие вопросы современной эстетики человек, не только размышающий о художественных ценностях, но сам создающий эти ценности.

Проблема «человек и история» раскрывается перед писателями и литературоведами различными своими сторонами. Один из важнейших ее аспектов — это вопрос о соотношении «правды века» и «правды факта», который не раз был предметом острых дискуссий.

Некоторые теоретики, вульгаризируя основы соалистического реализма, склонны были противопоставлять голос истории как голос абсолютной справедливости голосу отдельного человека как существа, часто заблуждающегося. Под голосом истории часто подразумевали догматически толкуемые формулы, а человека нередко считали легко заменяемым винтиком. Так пытались решать проблему общего и частного. В процессе критики этого вульгарного понимания возникли новые крайности. Некоторые писатели и критики ставили знак равенства между барабанной дробью, риторикой догматических формул и всякими большими социальными обобщениями. Им противопоставлялась правда частного факта, которая будто бы содержит в себе все на свете. Это недоверие к большим обобщениям, этот акцент на правде частного факта были такими же односторонними актами, как и противоположная точка зрения. Крайности как всегда сходятся. Поэтому пафос современной литературы — в мужественном и честном анализе социальной жизни, в умении решать большие проблемы, учивая стремления и нужды каждого человека. Вот почему советские исследователи выступили как против теории надуманного «идеального героя», служащего образцом для подражания рядовым людям, так и против идеализации «маленького человека», который будто бы один принес славу русской литературе. Советские литературоведы помнят, что русская литература XIX в. создала не только страждущих и глубоко человечных героев типа Самсона Вырина и Акакия Акакиевича, но и мужественных борцов — Базарова и Инсарова, страстных искателей истины — Пьера Безухова и Андрея Болконского. Нельзя понимать борьбу с догматизмом как борьбу с героическим началом в искусстве. Всякая односторонность сужает возможности нашего метода. «Я знаю, помню, — справедливо говорил Горький, — что мы не веруем в «героев» и не от них ждем «освобожденья». Но я вижу, что в наш мир пришли иные, новые герои — герой иного характера, иных целей»³⁴. Героическое начало, не противопоставленное человеческому, а выражавшее лучшие стороны человека, — органически присуще методу соалистического реализма.

Вот почему в резолюции Четвертого съезда писателей сказано: «Один из серьезных недостатков — проявившаяся в некоторых

³⁴ М. Горький. Собр. сот., т. 25, стр. 51.

произведениях тенденция к умалению героических традиций советской литературы, ее жизнеутверждающей силы»³⁵.

Искусство часто сравнивали с зеркалом. О том, что это сравнение не совсем точно, знали еще классики XIX в: ведь зеркало равнодушно отражает то, что находится перед ним, а искусство всегда отбирает, анализирует, преображает действительность, чтобы глубже постичь ее сущность. Поэтому не просто зеркалом, а «магическим зеркалом» назвал искусство Леонов. В театре будущего, говорил писатель, «люди увидят себя не конкретно такими, какими они есть, какие сидят в зале, а в ореоле времени, в историческом разбеге, не только в быту, но в невидимых инфракрасных лучах потенциального спектра»³⁶. Такие изображения — не отход от правды, а проникновение в ее сокровенные глубины, проникновение во внешне часто не видимые потенциальные возможности характера.

А для того, чтобы успешно выполнять эти задачи, необходимо постигать законы общественного развития, пути движения человеческого общества. Здесь встает одна из очень сложных проблем — проблема роли мировоззрения в художественном творчестве. Наши оппоненты (среди которых есть немало крупных ученых) — Кайзер, Штейгер, Уеллек и Уоррен, Бринкман и др.— решают эту проблему просто: они исключают этот вопрос из сферы своих исследований. Для них проблема мировоззрения — это проблема социологии, а не искусства, внеэстетическая катэгория, которая не имеет никакого отношения к замкнутой структуре художественного целого, живущего по своим внутренним законам. Есть основание полагать, что такая постановка проблемы упрощает сложный вопрос, отделяя искусство от смежных областей общественной жизни, односторонне абсолютизируя некоторые его специфические черты и тем самым обделяя его.

Здесь еще в новом аспекте встает проблема «человек и история», «художник и история».

Для многих писателей буржуазного мира история представляет сугубо пугающим хаосом борьбы непознаваемых сил. Этот взгляд складывается у них не без влияния работ философов и социологов. Они испытывают чувство отчуждения, чувство испуга, иногда мистического ужаса. Для них исторический процесс — это движение посторонних сил, часто направленных против них, роковой процесс, в который они не могут вмешиваться.

Пожалуй, одно из самых замечательных открытий марксизма-ленинизма заключается в том, что он изменил взгляд рядового человека на историю. Классики марксизма-ленинизма доказали, что существуют определенные законы истории, что эти законы

³⁵ «Резолюция IV съезда писателей СССР». — «Литературная газета», № 22, стр. 2.

³⁶ Л. Леонов, Литература и время. — «Молодая гвардия», 1964, стр. 313,

можно познать, что, опираясь на исторические закономерности, можно вмешиваться в исторический процесс, влиять на ход истории. Как изменили эти открытия психологию людей! Они почувствовали себя сильными, могучими, они вселили сознание исторического оптимизма. «... Мы отвергаем исторический самотек,— задорно писал Алексей Толстой.— Мы вторгаемся в историю, в недра природы, в недра классов, в недра дремотных душ человеческих»³⁷.

Конечно, самое передовое мировоззрение не может заменить таланта. Чтобы создать значительное произведение искусства, нужно иметь прежде всего талант. Но передовое мировоззрение, не заменяя таланта, делает его более зорким, прозорливым. Об этом говорили многие советские художники — достаточно напомнить общеизвестную статью Горького «О кочке и о точке» или статью А. Толстого «Марксизм обогатил искусство» и многие, многие другие. Заслуживает особого внимания рассуждение Федина в одной из статей 1956 г. о том, что движение мысли художника идет по двум направлениям: от единичного факта — к общению и — встречное движение — от общего к частному. От понимания художником путей развития действительности, от его философских, эстетических воззрений зависит трактовка им фактов жизни³⁸.

В прошлые годы бывали случаи вульгаризации этого процесса, когда некоторые писатели не столько изучали сложную картину жизни, сколько иллюстрировали готовые формулы надуманными образами. В пьесах, созданных по такой программе, иронизировал Алексей Толстой, вместо образов бегали идеи с портфелями.

Болезнью иллюстративности страдали не только некоторые писатели, но и критики, которые не анализировали художественное произведение, исходя из его системы образов, а накладывали на него априорно придуманную социальную схему и судили о нем, исходя из того, в какой мере оно совпадает с этой схемой. Анализировалось не то, что есть, а то, что, по мнению критика, должно быть.

Советская общественность вскрыла несостоятельность таких принципов догматической критики.

На Втором съезде писателей Федин говорил, что нельзя рассматривать социалистический реализм как «готовый орден литературной формы». Федин высмеивал тех критиков, которые пытались установить, какую долю положительных начал, какую долю отрицательных начал, сколько общественных противоречий или вдохновенной романтики допускает социалистический реализм. «От нас ждут рецептуры!... Рецептами искусство не создается»³⁹, — говорил Федин. Можно написать исследование о том, как сделан

³⁷ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., ГИХЛ, 1949, стр. 347.

³⁸ К. Федин. Собр. соч., т. 9. М., ГИХЛ, 1962, стр. 625.

³⁹ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 501—502.

роман «Дон Кихот», но оно не дает возможности знать, как сделать этот роман, ибо подлинное произведение искусства — всегда открытие, изобретение.

Таким образом, передовое мировоззрение углубляет понимание художником жизни, но только, когда оно входит в кровь и плоть художника, когда оно сливаются со всем строем его дум и чувств, недаром Горький так настойчиво и часто говорил об эмоциональной грамотности писателя. Передовое мировоззрение помогает художнику двигаться в глубь социальной правды. Поэтому мы не можем согласиться с некоторыми западными теоретиками, например Эристом Фишером, когда он утверждает, что всякая идеология есть искажение истины и что искусство должно противостоять этому искажению. Идеологии, как известно, бывают разные: реакционная искажает истину, прогрессивная помогает выявить. Зачем же отказываться от проверенных историческим опытом критериев и смазывать различие между разными типами идеологий?

Много дискуссий шло и по вопросу об утверждающем и критическом начале в социалистическом реализме.

Когда было дано определение нового метода, то Горький и другие писатели усиленно подчеркивали утверждающее начало в нем, в отдельных случаях противопоставляя социалистический реализм критическому, где на первое место выдвигалось критическое начало. Еще на Первом съезде писателей в 1934 г. Фадеев предостерегал против прямолинейного толкования слов Горького и говорил, что социалистический реализм не только утверждает новые формы социальных отношений, но и одновременно является самим критическим реализмом. В 30—40-е годы наши исследователи доказали, что критический реализм тоже утверждал высокие идеалы и этим близок социалистическому реализму. В 50-е годы в процессе борьбы с теорией бесконфликтности, теорией «идеального героя» и другими вульгаризаторскими извращениями социалистического реализма начали подчеркивать — и подчеркивать усиленно — значение критического начала, порой отождествляя утверждающее начало с рецидивами догматической критики. Несостоятельность подобного заключения скоро стала совершенно очевидной. Об этом много говорили ораторы на Четвертом съезде советских писателей. Все они призывали к углубленному изображению правды жизни, в частности событий Великой Отечественной войны. Например, Симонов подчеркивал: «Следует писать правду о любом периоде войны, в том числе и самую сложную. Вопрос только в том, чтобы наряду с причинами наших поражений всегда видеть и корни наших побед»⁴⁰. Пожалуй, в этих словах очень точно сформулировано соотношение критических и утверждающих начал в методе социалистического реализма.

В то же время в течение 50-х и особенно в 60-е годы стали настой-

⁴⁰ «Литературная газета», 1967, № 22, стр. 12.

чиво говорить об усилении аналитического начала советской литературы. Это справедливо. И справедливо не только по отношению к литературе этих лет, но и по отношению ко всей советской литературе. Искусство вторгается в самые разные сферы жизни человека, воздействует на формирование всего строя его мыслей, чувств и характера. Многие историки, социологи, писатели, философы говорят о необычайной усложненности социальной жизни в XX в., даже о хаосе и путанице в ней. Какую же нужно было проявить социальную зоркость, аналитическую смелость, чтобы не отступить перед этой сложностью, не запутаться в ней. Мы часто говорим о том, с каким мужеством тот или иной писатель раскрывает недостатки нашей жизни, видит обреченнность уходящего. Но не большее ли мужество нужно для того, чтобы увидеть грядущее, сделать смелое открытие нового? И оба эти процесса не могут быть осуществлены без углубленного анализа общественной жизни. Настало, кажется, время сказать, что в социалистическом реализме органически сливаются утверждающее, критическое и аналитическое начала, что выделение одного из них ограничивает понимание особенностей этого метода. С другой стороны, нельзя не отметить, что многие писатели современного буржуазного мира пренебрегают аналитическим началом, отказываются от раскрытия усложненных связей человека с миром.

В понимании аналитического начала встречается еще немало упрощений. Одни критики видят торжество аналитического начала в изображении рефлектирующих, бездеятельных, скептически настроенных героев, равнодушно взирающих на жизнь. Другие считают, что аналитическое начало выражается в современной литературе главным образом в обширных публицистических или философских отступлениях авторов, в которых они разъясняют свою точку зрения на жизнь и на описанные им события. Третья наивно полагают, что если автор не сумел в системе художественных образов высказать то, что хотел, то он и прибегает к аналитическим рассуждениям. Все эти и многие другие оценки аналитического начала появляются часто потому, что критики недостаточно ясно представляют себе, какие изменения произошли в самой художественной литературе XX в., как повысился, условно говоря, ее интеллектуальный потенциал, который и изменил структурные особенности художественных произведений, не поддающихся оценке с позиций традиционной эстетики, а требующих новых эстетических критерии.

И самое главное. Для писателя социалистического реализма, как известно, нет запретных тем. Но он не может терять чувство своей ответственности перед народом. «Он не может,— как справедливо говорил Чаковский на Четвертом съезде писателей,— не должен влагать персты в рану только для того, чтобы человек содрогнулся от боли⁴¹. Он должен, если он хочет быть правдивым,

⁴¹ «Литературная газета», 1967, № 22, стр. 16.

обладать историческим чутьем, видеть масштабы изображаемых событий и место описываемого факта в системе других фактов, т. е. рисовать жизнь правдиво и объективно.

«Социалистическая действительность,— сказано в приветствии ЦК Четвертому съезду писателей,— борьба за воплощение в жизнь идеалов коммунизма сформировали новый тип художника — активного общественного деятеля, гражданина, борца»⁴². Он принимает участие в битве за умы и сердца миллионов людей, он является борцом за партийность, народность, незыблемость идеинных основ советской литературы.

Такого писателя не смог создать буржуазный мир.

Ни для кого не секрет, что капиталистическое общество по существу равнодушно к искусству. Настоящий писатель в капиталистическом мире нередко чувствует себя отщепенцем. Он старается не принимать участия в грязной практике капиталистического делячества, он видит ее гнусную сущность и антиэстетический характер. По этой причине, справедливо писал недавно Арнольд Кеттл, типичным образом художника в эпоху империализма был «лишний» человек, стоящий вне общества, еретик, зачастую представитель богемы, почти всегда бунтарь и очень часто человек, презирающий жизнь и людей, его окружающих. Многие художники в капиталистическом обществе вообще полагали, что для защиты своей творческой неприкосновенности они должны держаться в стороне от главных потоков жизни. В этих словах английского литератора много горькой правды.

К сожалению, отдельные критики, одни по наивности, другие с недобрными намерениями, склонны абсолютизировать этот образ и считать его характерным для всех общественных формаций, не исключая и социалистической. Наши оппоненты даже стали проповедовать так называемую «теорию наведения мостов», т. е. тактику внедрения в нашу духовную жизнь категорий, свойственных капиталистическому миру (отчуждение личности от государства, оппозиционность художника общественному строю и т. д.). Участники Четвертого съезда писателей гневно осудили эту тактику.

В социалистическом мире произошли коренные изменения в отношениях между писателем и обществом. В социалистическом обществе государство — это его государство, и он часто заходит в парламент и решает важнейшие государственные дела. Писатель принимает непосредственное участие в строительстве духовной культуры своего народа. Он сам изменяет мир. И, пожалуй, высшая похвала писателю выражена в словах Горького, когда он, прочитав роман «Соть», сказал, что Леонов знает действительность так, будто он сам ее делал. Каменщиками крепости невидимой, крепости души народной назвал Толстой советских писателей в суровые годы Великой Отечественной войны.

⁴² «Литературная газета», 1967, № 21, стр. 1.

«С кем вы, мастера культуры?» — с этим вопросом обратились Горький и Барбюс ко всем строителям духовной жизни человечества в начале 30-х годов. С новой силой этот вопрос прозвучал в речах многих ораторов на Четвертом съезде советских писателей. Водораздел в литературе и искусстве нашего времени, сказано в Обращении Съезда к писателям мира, проходит не между представителями тех или иных художественных манер, а между художниками, которые по-разному отвечают на этот великий вопрос нашей эпохи.

Партийность и народность литературы советские писатели считают незыблыми основами своей эстетики. Поэтому вопрос о потребителе искусства, о читателе немало занимает писателей и теоретиков социалистического реализма.

«Писатель пописывает, читатель почтывает» — этот принцип, отражающий отношение между писателем и обывателем в буржуазном обществе, Ленин называл старинным, полуторгашеским, полуобломовским принципом. Лучшие писатели тосковали о читателе-друге и страдали от читателя, который, по меткому выражению Бунина, слушал писателя «с беспощадным безучастием».

Эти времена прошли. По завету Ленина в Советском Союзе делается все, чтобы приблизить искусство к народу и народ к искусству. Эти два процесса неотделимы друг от друга. Нельзя думать, что за судьбы искусства несет ответственность только художник. Народ, поднятый революцией к невиданному историческому творчеству, не меньшее художника отвечает за то, как будет развиваться создаваемое для него искусство.

Одно время у нас получило известное распространение мнение, будто общедоступность является чуть ли не основным критерием художественности. Эта теорийка основана на примитивном представлении об искусстве, на неуважении к читателю, на неверии в возможности его творческого роста, на потакании вкусам нетребовательного читателя. Думающему писателю нужен думающий читатель. Вот почему в Советской стране придается такое большое значение эстетическому воспитанию народа.

У нас еще немало людей, которые не улавливают различия между реальной жизнью и эстетической реальностью. Твердо усвоив бесспорный тезис, что искусство отражает жизнь, такие читатели и зрители еще не дошли до понимания того, что искусство не копирует жизнь и, не зная о законах искусства, не усвоив той «азбуки искусства», о которой с такой болью говорил однажды Леонов, часто весьма опрометчиво судят о художественном творчестве. Такое механическое приравнивание явлений искусства к реальной жизни рождает, по удачному выражению одного из критиков, своеобразный «натурализм восприятия». В процессе развертывания эстетического воспитания широких народных масс эти явления постепенно уходят в прошлое.

Как известно, для многих теоретиков западного мира проблема

читателя является внеэстетической категорией. Иначе думают писатели и теоретики социалистического реализма. «Из своего писательского опыта я знаю, — писал, например, А. Н. Толстой, — что напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависит от мою первоначально заданного представления о читателе.

Читатель, как некое общее существо, постигаемое моим воображением, опытом и знанием, возникает одновременно с темой моего произведения... Читатель — составная часть искусства»⁴³. Как для возникновения магнитного поля необходимо наличие и взаимодействие двух полюсов магнита, так и для жизни подлинно художественного произведения нужен контакт между писателем и читателем. Подобного рода высказывания встречаются и в работах многих других советских писателей.

Советский художник слова не может быть удовлетворен, если писатель усвоит только то, что открыто им, художником, перечувствует и передумает вместе с ним события изображенной жизни, т. е. окажется только потребителем духовных богатств. Свою речь на съезде писателей Российской Федерации Федин закончил такими знаменательными словами: «Искусство должно пробуждать в массах художников и развивать их, сказал Ленин. Развивать — сделаю я ударение на этом емком и всякому понятном слове»⁴⁴. Советский художник призван пробуждать ответное творчество, видеть в читателе не потребителя, а сотворца. Вот почему Леонид Леонов говорил, что произведение писателя должно напоминать семя — образец бесконечно экономной, умной, расчетливой упаковки, — которое, падая на благоприятную почву — душу читателя — должно прорасти и вызвать к жизни усилиями писателя и читателя новое событие. Писатель должен быть расчетливо экономен, он может многое пропустить, чтобы пунктир фраз разбудил творческие силы читателя, заставил его думать, воображать, творить. В этих словах — много от индивидуальной творческой манеры крупного советского писателя Леонова. Но забота о воспитании творчески думающего человека — одна из характерных черт эстетики социалистического реализма.

III

В XX в. развитие литературы и ее различных методов определяется особыми закономерностями. Жан Поль Сартр, выступая перед чешскими писателями, справедливо заметил: «В каждом столетии существует только одна большая тема для большого романа. Поэтому на вопрос, какова должна быть тема романа, чтобы он

⁴³ Алексей Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., ГИХЛ, 1949, стр. 275—276.

⁴⁴ «Первый учредительный съезд писателей Российской Федерации». М., «Советская Россия», 1959, стр. 550—551.

мог стать для нашего столетия тем, чем был «Дон Кихот» для семнадцатого или «Война и мир» для девятнадцатого, есть только один ответ: тема нашего века — великий опыт социализма от 1917 года до наших дней. И даже шире, ибо социализм был определяющим для жизни людей уже перед Октябрьской революцией, и социалистическая революция будет оказывать влияние на все наше столетие»⁴⁵. Справедливый вывод! И он относится не только к роману, но и ко всем видам и жанрам литературы. Это та ключевая позиция, которая дает возможность разобраться в пестрой карте литературных направлений XX в.

ХХ век! Нам говорят иногда, что это век Пруста, Кафки, Джойса, авангардистов. Но ведь это одновременно и век Ромена Роллана, Шоу, Гольсуорси, Т. Манна, Хемингуэя, Фолкнера и многих других писателей критического реализма. Это век Блока, Брюсова, Арагона, Элюара, Брехта — крупнейших писателей, преодолевших в своем творчестве декадентские, сюрреалистические, экспрессионистические направления, расставшиеся с ними. Наконец, ХХ век — это Горький, это советская литература, это социалистический реализм не только в Советской стране и других социалистических государствах, но и в капиталистических странах. Зачем же обеднять литературную карту мира, сектантски объявлять ее одноцветной и пренебрежительно игнорировать те направления, которые почему-либо не нравятся тому или иному критику?

Исследование опыта полувекового развития советской литературы, литератур капиталистического мира и возникших два десятилетия назад литератур стран народной демократии позволяет сделать очень важные выводы.

Еще несколько лет назад мы употребляли термин «социалистический реализм», «социалистическое искусство», «искусство стран социализма» как синонимы. Однако, если к этой проблеме подойти с конкретно-историческими критериями, то окажется, что каждый из этих терминов имеет свое содержание. При рассмотрении этого вопроса нельзя забывать, какая концепция мира и человека лежит в основе творчества того или другого писателя, во что он верует, что отражает? Пожалуй, самым сложным понятием является понятие социалистического искусства, которое существует и в странах капиталистических и в странах, строящих социализм. Сюда входят и художники социалистического реализма, и критические реалисты, поверившие в правду социалистических идей, но художественно не осваивающие мир под углом зрения этих идей, и представители различных декадентских и авангардистских течений, ненавидящие капиталистический мир, смелые экспериментаторы в области искусства, люди, ищащие настоящую правду и порой уверенные, что они-то и являются самыми революционными

⁴⁵ «Иностранная литература», 1964, № 5, стр. 225.

писателями эпохи. В творчестве многих из этих писателей часто борются противоречивые тенденции различных художественных течений, они не могут не испытывать на себе воздействие строительства социализма в разных странах, воздействие социалистических идей. Однако нельзя при этом забывать, что авангардную роль в социалистическом искусстве занимает социалистический реализм.

Много споров ведется по вопросу о том, какое место в современном искусстве занимает романтизм. Советские исследователи уже давно пришли к выводу, что необходимо различать романтизм и романтику. Но некоторые литературоведы, склонные с недоверием относиться к революционному романтизму, видят в нем лишь такое течение, которое предваряет социалистический реализм. Другие ученые, наоборот, высоко ценят романтическое творчество, приближаются к пониманию социалистического романтизма как метода, который входит в общеэстетическую социалистическую систему. Видимо, выделяя романтизм как метод, они с некоторым недоверием относятся к эстетической широте социалистического реализма. Большинство ученых считают романтизм составной частью социалистического реализма и одним из творческих течений внутри этого метода.

Советские исследователи немало дискутировали по вопросу об отношении к так называемым условным формам искусства, об изображении жизни «в формах самой жизни» и об изображении ее в гротескных, подчеркнуто экспрессионистических, метафорических, фантастических формах. Некоторые ученые настойчиво утверждают такой тезис: различие между социалистическим реализмом и различными школами упадочного искусства определяется отношением к условным формам. Социалистический реализм будто бы тяготеет только к жизнеподобному искусству, декадентство — к условным формам. Однако, как известно, изображение в «формах самой жизни» — не есть еще решающий признак реализма. Этим приемом широко пользуются натуралисты и поставщики разворачивающего народные массы чтива. Вместе с тем многие выдающиеся произведения социалистического реализма не укладываются в эти рамки. Нельзя абсолютизировать одни формы отражения и отрицать другие. Жизнь можно изображать в разных формах. Об этом с афористической точностью говорил Фадеев: «Все должно быть по существу жизненно, но не обязательно все должно быть жизнеподобно»⁴⁶. Нельзя забывать и о том, что Ленин высоко ценил не только роман Горького «Мать», написанный в жизнеподобных формах, но и стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся», где немало условных образов. И даже советовал написать Богданову научно-фантастический роман о том, как капиталисты ограбили землю. Социалистический реализм — достаточно емкое понятие.

⁴⁶ А. Фадеев. Собр. соч., т. 5. М., ГИХЛ, 1961, стр. 58.

Вот почему нам не кажется убедительным зачисление таких художников, как Арагон, Незвал, Хикмет в особую группу «метафорического реализма», который будто бы существует рядом с социалистическим реализмом.

Поэтому, очевидно, прав один из исследователей, который утверждает, что допущение на современном этапе развития в нашем искусстве рядом с социалистическим реализмом еще и просто реализма, романтизма, натурализма, классицизма и т. д. имеет двоякий смысл. Во-первых, это отказ от признания художественного прогресса, это консервация методов, сложившихся в другие эпохи. Во-вторых, это явное неверие в творческие возможности и эстетическую широту самого социалистического реализма.

А социалистический реализм очень широк. И его широта отмечалась нашими художниками и теоретиками. Фадеев был глубоко прав, когда говорил, что потребности личности современного советского человека шире и разносторонней, чем у какого-либо человека в истории. Он ссылался на собственный опыт. «В поэзии я воспитан на Некрасове, — писал он. — Но если бы я всю жизнь читал только Некрасова, я чувствовал бы, что многие потребности моей души остаются неудовлетворенными. Я — по потребности души — наряду с Некрасовым читаю лермонтовского «Демона», и гетеевского «Фауста», и байроновского «Чайльд Гарольда»⁴⁷. И когда один известный поэт стал убеждать Фадеева, что только его стихи вместе со стихами его товарища являются поэзией социалистического реализма, Фадеев не на шутку рассердился. Догматики «не понимают, — писал он, — что социалистический реализм призван не сузить, а расширить возможности поэзии, возможности выражения себя в поэзии по сравнению со старым реализмом и романтизмом»⁴⁸.

Конечно, нелепо думать, что все здесь абсолютно ясно, и наши ученые на все вопросы могут дать готовые ответы. Они тоже исследуют и ищут, отстаивая определенные исходные идеинные позиции. Так, например, советские литературоведы немало сделали для выявления творческого своеобразия отдельных крупных художников. Но внутри социалистического реализма формируются не только творческие индивидуальности, но и творческие течения. О них еще в конце 30-х годов говорил Фадеев, о них упоминал на Втором съезде писателей Симонов. Но теоретически пока этот вопрос глубоко не разработан.

Большой научный интерес представляет вопрос о соревновании, сосуществовании и борьбе социалистического реализма с другими творческими методами на мировой арене.

Как это ни грустно слышать нашим идеинным противникам, но факты упорно говорят о том, что реализм в XX в. не умер, а живет

⁴⁷ Там же, стр. 277.

⁴⁸ Там же.

и здравствует. Было время, когда под влиянием вульгарно-социологических схем мы сами недооценивали значение критического реализма XX в. В результате дискуссий, начавшихся с середины 50-х годов, было установлено, что критический реализм XX в. нельзя рассматривать как художественный вариант реализма XIX в., что он имеет свои отличительные черты, определяемые нашей бурной эпохой, эпохой XX в., что он сделал ряд художественных открытий, что его поэтому нельзя измерять масштабами реализма XIX в., что он, несомненно, испытывает на себе влияние социалистического реализма, что он способен давать масштабные обобщения. Во многих лучших произведениях критического реализма современности содержится явная перекличка с тем вопросом, который Горький задал мыслящим людям: «С кем вы, мастера культуры?» Проблема выбора пути становится коренной проблемой, например, и для братьев Тибо и для героев Грэма Грина. «Рано или поздно человеку приходится встать на чью-нибудь сторону,— пишет Грин.— Если он хочет остаться человеком»⁴⁹. Это очень характерное сопоставление: если человек хочет сохранить человеческий облик, он обязан сделать выбор! Так рождается новый гуманизм, гуманизм не только сострадания, но и борьбы.

Однако критический реализм XX в. не только существует с социалистическим реализмом, не только выступает его союзником, но в ряде случаев оказывает влияние на социалистический реализм. Вопрос этот, к сожалению, очень мало изучен.

Иные формы отношений складываются у социалистического реализма с декадентскими течениями и таким сложным явлением, как авангардизм. Советские литературоведы отдают себе отчет, какой это не простой вопрос.¹

Во время дискуссий последних лет наши исследователи пришли к выводу, что само декадентство представляет собой сложную систему эстетических явлений. Декаданс родился в эпоху начавшегося крушения капитализма. Догматическая критика рассматривала его только как выражение идеологии гибнущего строя. Однако необходимо делать различие между теми художниками, которые были подавлены симптомами крушения капиталистической цивилизации и с болью и отчаянием констатировали господство отчуждения и зла в этом мире, от тех, которые эстетизировали эти явления.

Вместе с тем нельзя забывать о том противоречии в жизни и творчестве некоторых художников, на которое обратил внимание еще Плеханов. Анализируя произведения романтиков и парнасцев, стоявших на позициях «искусства для искусства», он писал: «Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само

⁴⁹ Грэм Грин. Наш человек в Гаване. Тихий Американец. М., ИЛ, 1959, стр. 424.

проникается элементами пошлости»⁵⁰. Многие романтики и парнасцы ненавидели буржуа, но выступали и против социализма, и против рабочего класса. Это порождало, по выражению Плеханова, тот «художественный дендилизм», который встречается и среди современных модернистов. Пониманию сущности декадентского искусства мешали и традиционные принципы критики, когда произведения декадентов сопоставлялись только с произведениями писателей XIX в. и подчеркивались лишь те отступления, которые были сделаны ими от принципов художников прошлого. Так, произведения писателей новой эпохи измерялись только эстетическими масштабами прошлой эпохи. Такие критики декаданса, справедливо акцентируя внимание на его потерях, оставляли в стороне те, хотя бы и частные, открытия, которые делали художники, примыкающие к этим школам. Творчество крупнейших из этих художников обычно было шире эстетических программ данной школы. Эта позиция критики давала защитникам декадентства материал для обвинения своих противников в консерватизме. Предстоит еще очень большая работа — шире показать те открытия в художественной области, которые сделали реализм и другие прогрессивные течения XX в., и сопоставить их с исканиями декадентских и авангардистских школ. Тогда яснее обнаружится масштаб открытий разных направлений литературы XX в.

Критика декаданса в советском литературоведении, отчасти под влиянием догматиков и вульгаризаторов, несколько сужалась и упрощалась. Критиковался, например, абстракционизм и критиковался часто заслуженно и убедительно. Но при этом не обращалось внимания на то, что и абстракционизм и многие другие формалистические течения буржуазного мира ориентируются преимущественно на узкую группу сnobов, на интеллигентскую элиту, а народные массы получают низкопробное искусство, чаще всего отражающее жизнь в «формах самой жизни», но рассчитанное на расчеловечивание человека. Это гангстерские и эротические, сентиментальные и развлекательные, отводящие от серьезных вопросов книги и кинофильмы. Они усыпляют или забодораживают сознание и чувства читателей и зрителей, но не стимулируют их самостоятельного развития. В этом главное. Некоторые критики социалистического реализма даже обвиняли нас в том, что мы не видим подлинного декаданса в этом развлекательном искусстве ширпотреба, а критикуем абстракционизм и авангардистские школы. Нам предлагали как бы переакцентировать внимание, но таким способом другие явления декадентского искусства как бы выводились из-под критики. Советские исследователи согласны с Роже Гароди, когда он протестует против примитивного тезиса,

⁵⁰ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., ГИХЛ, 1948, стр. 307.

будто бы в период упадка капитализма может родиться лишь упадочное искусство. Но они не могут согласиться с ним, когда он утверждает, что кубизм, мовизм, произведения Кафки и Клоеля знаменуют собой расцвет искусства.

В литературе все время происходят сложные процессы. Есть немало писателей, и писателей крупных, которые увидели несостоятельность декадентских и авангардистских методов и перешли на позиции социалистического реализма. Советские литературоведы внимательно изучают многообразие форм этого перехода в соответствии с особенностями творческого пути и индивидуального своеобразия каждого писателя.

Оживленные дискуссии идут вокруг вопроса о соотношении художественного метода и так называемых художественных средств и приемов. Может ли новый метод использовать художественные открытия предшествующего ему, часто враждебного, метода и в какой мере? В этой полемике, желая доказать относительную нейтральность художественных средств, иногда ссылаются на высказывание Иржи Гаека, который говорил: «В литературе не существует ни буржуазной, ни пролетарской, ни социалистической художественной формы, а существует социалистическая мысль»⁵¹, Гораздо более осторожно к этому вопросу подходят некоторые советские ученые. Они считают что не существует формы вообще, что всякая форма содержательна, поэтому любой компонент художественных средств, входя в художественную структуру произведения, подчиняется идейно-эстетическим законам творческого метода данного художника.

В процессе дискуссий об едином современном стиле в литературе настойчиво высказывались мнения, что существуют отдельные компоненты формы, которые будто бы присущи всем методам XX в., так сказать, общие для всех направлений искусства. Это — развернутый внутренний монолог, иногда переходящий в поток сознания, особые формы взаимодействия авторского голоса и голосов героев, рассказа и воспоминания, монтаж отдельных эпизодов и т. п. Но, во-первых, далеко не все эти приемы открыты XX в., многие из них существовали в XIX в. (Достаточно напомнить внутренние монологи у Толстого или монтаж кадров в сцене сельскохозяйственной выставки в романе Флобера «Мадам Бовари»). Во-вторых, не являются ли они принадлежностью литературы как вида искусства, а не какого-то определенного метода? А вот вопрос о том, как видоизменяется каждый из этих приемов в различных методах — все еще очень мало изучен: ведь даже кирпич перестает быть только кирпичом, если он вмонтирован в фасад здания.

⁵¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 228.

* * *

Советские ученые рассматривают социалистический реализм не только как основной метод советской художественной литературы, но и как метод советской критики, литературоведения, эстетики.

Мы часто говорим о том, что социалистический реализм наследует все то лучшее, что создано мировым искусством. И это справедливо. Но теория социалистического реализма одновременно наследует все то лучшее, что создано мировой эстетической мыслью. Социалистический реализм дает неограниченный простор раскрытию всех особенностей искусства как определенной формы духовной деятельности людей. Поэтому многие открытия, сделанные писателями и теоретиками искусства прошлых веков, входят в преобразованном виде в систему эстетических законов социалистического реализма. В этом смысле законы социалистического реализма совпадают с общими законами искусства.

Но социалистический реализм отражает новую эпоху в развитии человечества. Поэтому, бережно относясь к наследию прошлого, он чужд консерватизма. И вместе с тем, проникнутый духом новаторства, враждебный по самым своим основам догматизму и начетничеству, социалистический реализм не гонится за модными увлечениями, не считает каждый художественный эксперимент или ультрасовременный поворот эстетической мысли вкладом в сокровищницу мирового искусства.

На Четвертом съезде писателей был сделан доклад «О некоторых изменениях в Уставе Союза писателей СССР». «Мы в проекте отметили, — говорил докладчик, — нашу проверенную пятидесятилетним опытом советской литературы приверженность методу социалистического реализма и особо подчеркнули вместе с тем его разносторонность — неограниченные возможности, какие открывает он для свободного творчества, для новаторских поисков и экспериментов»⁵².

Настоящее искусство — всегда открытие, рожденное в результате творческого взаимодействия художника и действительности. «Каждое новое литературное произведение, — писал Леонов, — самостоятельное изобретение и очень сложное изобретение. Это мир, которого не было раньше»⁵³. Опыт истории показывает, что настоящие открытия обычно происходят в конечном итоге на столовой дороге развития человечества, а не на ее обочинах. Теория социалистического реализма стремится помочь художникам и читателям разобраться в этом сложном вопросе.

⁵² «Литературная газета», 1967, № 22, стр. 3.

⁵³ «Знамя», 1961, № 4, стр. 182.

**БИБЛИОГРАФИЯ ИЗДАНИЙ
СОВЕТСКОГО КОМИТЕТА СЛАВИСТОВ
(1956—1966)**

Основная задача Советского комитета славистов (СКС), образованного в 1956 г., — подготовка к международным съездам славистов, которые проводятся через каждые пять лет в одной из славянских стран (IV Съезд — в Москве в 1958 г.; V Съезд — в Софии в 1963 г.; VI Съезд — в Праге в 1968 г.). Эта работа связана с публикацией докладов, предназначенных для указанных съездов, сборников статей по славистике, ответов на вопросы научной анкеты, информационно-отчетных материалов о деятельности съездов славистов, о работе Международного комитета славистов, а также других материалов. Настоящая библиография содержит перечень всех этих изданий, относящихся к деятельности СКС за 10 лет. СКС руководит подготовкой к съездам славистов по СССР в целом, но его издательская работа охватывает преимущественно соответствующие труды в пределах РСФСР. Большая часть докладов и других материалов издавалась СКС непосредственно, некоторые доклады, утвержденные СКС, издавались Московским университетом им. М. В. Ломоносова, Ленинградским университетом им. А. А. Жданова, а также издательствами других учреждений или журналами. Доклады украинских и белорусских славистов подготавливались к съездам славистов при консультативном и координационном участии СКС, но публиковались соответственно Украинским комитетом славистов (в Киеве) и Белорусским комитетом славистов (в Минске). Настоящая библиография включает славистические доклады и материалы, публиковавшиеся как СКС, так (с одобрения СКС) и другими научными центрами или периодическими изданиями.

Библиография составлена Н. М. Волковой под ред. доктора филологических наук А. Н. Робинсона.

Труды к IV Международному съезду славистов

1. Отдельные издания докладов

- Р. И. А ванесов и С. Б. Б ернштейн. Лингвистическая география и структура языка. О принципах общеславянского лингвистического атласа. М., Изд-во АН СССР, 1958, 30 стр.
- М. П. А лексеев. Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси (XVI—XVII вв.). М., Изд-во АН СССР, 1958, 38 стр.
- М. П. А лексеев. Славянские литературы и их роль в истории мировой культуры (Тезисы доклада). М., Изд-во АН СССР, 1958, 4 стр.
- П. Н. Б ерков. Международное сотрудничество славистов и вопросы организации славяноведческой библиографии. М., Изд-во АН СССР, 1958, 32 стр.

- П. Н. Берков. Русско-польские литературные связи в XVIII в. М., Изд-во АН СССР, 1958, 62 стр.
- Д. Д. Благой. Закономерности становления новой русской литературы. М., Изд-во АН СССР, 1958, 108 стр.
- П. Г. Богатырев. Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. М., Изд-во АН СССР, 1958, 50 стр.
- В. И. Борковский. Использование диалектных данных в трудах по историческому синтаксису восточнославянских языков. М., Изд-во АН СССР, 1958, 47 стр.
- Л. А. Булаховский. Болгарский язык как источник для реконструкции древнейшей славянской акцентологической системы. М., Изд-во АН СССР, 1958, 47 стр.
- В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы). М., Изд-во АН СССР, 1958, 51 стр.
- В. Виноградов. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., Изд-во АН СССР, 1958, 138 стр.
- И. Н. Голенищев-Кутузов. Итальянское возрождение и славянские литературы. М., Изд-во АН СССР, 1958, 29 стр.
- Н. Гудзий. Литература Киевской Руси и древнейшие инославянские литературы. М., Изд-во АН СССР, 1958, 66 стр.
- В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1958, 145 стр.
- Вяч. Вс. Иванов. В. Н. Топоров. К постановке вопроса о древнейших отношениях балтийских и славянских языков. М., Изд-во АН СССР, 1958, 41 стр.
- С. И. Котков. Слово о полку Игореве (Заметки к тексту). М., Изд-во АН СССР, 1958, 43 стр.
- П. Кузнецов. Развитие индоевропейского склонения в общеславянском языке. М., Изд-во АН СССР, 1958, 62 стр.
- Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., Изд-во АН СССР, 1958, 67 стр.
- Т. Пломтев. О синтаксических соответствиях тождества и различия в глагольно-именных сочетаниях в славянских языках. М., Изд-во АН СССР, 1958, 24 стр.
- Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. М., Изд-во АН СССР, 1958, 53 стр.
- Ю. С. Маслов. Роль так называемой перфективации и имперфективации в процессе возникновения славянского глагольного вида. М., Изд-во АН СССР, 1958, 39 стр.
- Н. А. Мещерский. Значение древнеславянских переводов для восстановления их архетипов (на материале древнерусского перевода «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия). М., Изд-во АН СССР, 1958, 42 стр.
- С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., Изд-во АН СССР, 1958, 51 стр.
- В. Я. Пропп. Основные этапы развития русского героического эпоса. М., Изд-во АН СССР, 1958, 34 стр.
- М. Ф. Рыльский. Художественный перевод с одного славянского языка на другой. М., Изд-во АН СССР, 1958, 35 стр.
- Р. М. Самарин. Зарубежная литература первой половины XIX в. в оценке Б. Г. Белинского. М., Изд-во АН СССР, 1958, 70 стр.
- Б. В. Томашевский. Стихи и языки. М., Изд-во АН СССР, 1958, 62 стр.
- П. Н. Третьяков. Итоги археологического изучения восточнославянских племен. М., Изд-во АН СССР, 1958, 35 стр.

- П. Д. Ухов. Неизвестные материалы из собрания П. В. Киреевского. М., Изд-во АН СССР, 1958, 24 стр.
- С. К. Шумяни. Некоторые вопросы применения дихотомической теории фонем к исторической фонологии польского языка. М., Изд-во АН СССР, 1958, 18 стр.
- В. Р. Щебрина. Вопросы развития социалистического реализма в советской литературе (русской и украинской). М., Изд-во АН СССР, 1958, 90 стр.

**2. Доклады, одобренные СКС
и напечатанные в виде брошюр и статей
различными издательствами РСФСР**

- М. Браун (ФРГ). Историческая действительность в южнославянской народной эпической поэзии.— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 6, стр. 527—533.
- Дж. Вир (Канада). Славяне в Канаде.— «Славяне». М., 1958, № 9, стр. 23—29.
- Л. Гальди (Венгрия). Слова романского происхождения в русском языке. Доклад представлен венгерской делегацией. М., изд-во МГУ, 1958, 81 стр.
- В. Георгиев (Болгария). Балто-славянский, германский и индоиранистический.— В сб.: «Славянская филология», т. I. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 7—26.
- Е. Гранстрем. О подготовке сводного печатного каталога славянских рукописей. Л., Изд-во Гос. публ. библиотек им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1958, 30 стр.
- В. Мажюлис. Заметки к вопросу о древнейших отношениях балтийских и славянских языков. Вильнюс, Изд-во политич. и научн. лит-ры ЛитССР, 1958, 20 стр.
- В. Ю. Розенцвейг. Работы по машинному переводу с иностранных языков на русский и с русского на иностранные в Советском Союзе. М., Изд-во И МГПИИ, 1958, 14 стр.
- А. Мазон (Франция). Вид в славянских языках (Принципы и проблемы). Доклад, представленный французской делегацией. М., Изд-во АН СССР, 1958, 63 стр.
- Г. Халадар [Индия]. Связь между русской иベンгальской литературами. 8 стр. (Гектографический текст).
- С. Чаттерджи. Слово о полку Игореве — образец древнеславянской героической поэзии (Гектографический текст)¹

3. Сборники докладов²

- «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, редактор тома к. ф. н. А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1960, 342 стр.
- «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, редакторы тома к. п. н. Ф. Ф. Кузьмин и к. ф. н. А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1960, 376 стр.

¹ См.: А. Н. Робинсон. Индийский ученый о «Слове о полку Игореве».— Изв. АН СССР ОЛЯ, т. XIX, 1960, вып. 3, стр. 243.

² После IV Съезда славистов в сборниках были объединены перечисленные выше доклады (частично — в сокращенном виде) за исключением отдельных докладов, указанных далее в примечаниях.

«Исследования по славянскому языкоznанию». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, редактор тома к. ф. н. Н. И. Толстой]. М., Изд-во АН СССР, 1961, 383 стр.³

4. Доклады, изданные Украинским комитетом славистов

- О. І. Білецький. Українська література серед інших слов'янських літератур. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 48 стр.
- Г. Д. Верес. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 47 стр.
- П. К. Волинський. Своєрідність розвитку літературних напрямів в українській літературі XIX ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 30 стр.
- Л. Л. Гумецька. Причины створення історичного словника української мови. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 24 стр.
- Е. П. Кирілюк. Шевченко і слов'янські народи. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 61 стр.
- І. І. Ковалік. Про деякі питання слов'янського словотвору. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 24 стр.
- Н. Е. Круткова. Лев Толстой і українська література. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 73 стр.
- А. С. Мельничук. Порядок слов и синтагматическое членение предложений в славянских языках. Краткая характеристика общих закономерностей. Киев, Изд-во АН УССР, 1958, 63 стр.
- П. Плющ. Українська літературна мова другої половини XIX—початку ХХ ст., шляхи її розвитку і специфіка її. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 51 стр.
- П. Н. Попов. Початковий період книгодрукування у слов'ян. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 33 стр.
- М. Т. Рильський. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. Київ, Вид-во АН УРСР, 1958, 50 стр.
- Д. В. Чалый. Становление реализма в украинской литературе. Київ. Вид-во АН УРСР, 1958, 28 стр.

5. Доклады, изданные Белорусским комитетом славистов

- М. Г. Булахай. Развіццё беларускай літаратурнай мовы ў XIX—XX ст. ст. ва ўзаемаадносінах з іншымі славянскімі. Мінск, Выд-ва АН БССР, 1958, 44 стр.
- Н. Т. Вайтова і ч. Да пытання аб фарміраванні нацыяналінай літаратурнай беларускай мовы. (Аб судносінах літаратурнай мовы і дыялектаў). Мінск, Выд-ва АН БССР, 1958, 48 стр.)
- В. У. Івашын, Н. С. Перкін. Асноўныя асаблівасці развіцця сучаснай беларускай літаратуры. Мінск, Выд-ва АН БССР, 1958, 66 стр.

6. Международные сборники статей и ответов на вопросы научной анкеты

«Славянская филология. IV международный съезд славистов». Сб. статей [Ред. коллегия: акад. В. В. Виноградов, чл.-корр. М. П. Алексеев, чл.-корр. Л. А. Булаховский, д. ф. н. В. И. Борковский, д. ф. н. С. Б. Бернштейн, д. и. н. В. И. Чичеров, к. ф. н. Н. И. Толстой]. [Парал. титул. л.]

³ В сборник не вошел, по решению авторов, опубликованный ранее коллективный доклад Р. И. Аванесова и С. Б. Бернштейна. Коллективный доклад О. С. Кулагиной, А. А. Ляпунова, И. А. Мельчука и Т. Н. Молошной «Теоретические основы машинного перевода на русский язык» опубликован в сборнике впервые.

- на франц. яз.]. Т. I [Подготовил д. ф. н. С. Б. Бернштейн], М., Изд-во АН СССР, 1958, 374 стр.
- «Славянская филология. IV Международный съезд славистов». Сб. статей [Ред. коллегия: акад. В. В. Виноградов, чл.-корр. М. П. Алексеев, чл.-корр. Л. А. Булаховский, д. ф. н. В. И. Борковский, д. ф. н. С. Б. Бернштейн, д. и. н. В. И. Чичеров, к. ф. н. Н. И. Толстой]. [Парал. титул. л. на франц. яз.]. Т. II [Подготовил чл.-корр. Р. И. Аванесов]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 420 стр.
- «Славянская филология. IV Международный съезд славистов». Сб. статей [Ред. коллегия: акад. В. В. Виноградов, чл.-корр. М. П. Алексеев, чл.-корр. Л. А. Булаховский, д. ф. н. В. И. Борковский, д. ф. н. С. Б. Бернштейн, д. и. н. В. И. Чичеров, к. ф. н. Н. И. Толстой]. [Парал. титул. л. на франц. яз.]. Т. III [Подготовил чл.-корр. В. И. Борковский]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 390 стр.
- «Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов» [Ред. коллегия: Н. К. Гудзий, С. В. Никольский, А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 295 стр.
- «Сборник ответов на вопросы по языкознанию (к IV Международному съезду славистов)» [Ред. коллегия: д. ф. н. С. Б. Бернштейн, д. ф. н. С. И. Котков, к. ф. н. Н. И. Толстой]. [Парал. титул. л. на франц. яз.]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 324 стр.

7. Информационные и отчетные материалы (отдельные издания, статьи)

- «IV Международный съезд славистов». Отчет [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, ред.: к. ф. н. А. Н. Робинсон, к. ф. н. Н. И. Толстой]. М., Изд-во АН СССР, 1960, 374 стр.
- «IV Международный съезд славистов». Материалы дискуссии [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов]. М., Изд-во АН СССР, 1962, т. I. Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики [Ред. к. ф. н. А. Н. Робинсон], 647 стр.; т. II. Проблемы славянского языкознания [Ред. к. ф. н. Н. И. Толстой], 530 стр.
- Программы Съезда:*
- «Programme des séances du IV Congrès international des slavistes (1^e—10^e septembre 1958)» [сост.: Р. И. Аванесов, А. Н. Робинсон, Н. И. Толстой]. Редактор и переводчик Б. В. Горнунг]. М., 1958, 56 стр.
- «IV Международный съезд славистов». Лингвистическая тематика (1—10 сентября 1958 г.). Программа заседаний [сост. Р. И. Аванесов и Н. И. Толстой]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 37 стр.
- «IV Международный съезд славистов». Литературоведческая и литературно-лингвистическая тематика (1—10 сентября 1958 г.). Программа заседаний [сост. А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 44 стр.
- «IV Международный съезд славистов» (1—10 сентября 1958 г.). Программа заседаний [сост. Р. И. Аванесов, А. Н. Робинсон, Н. И. Толстой]. М., Изд-во АН СССР, 1958, 62 стр.

Брошюры:

- «Вопросы к участникам IV Международного съезда славистов».— Questions proposées aux participants du IV^e congrès international des slavistes [Отв. ред. В. В. Виноградов]. М., 1956, 19 стр.
- «Материалы для заседания Международного комитета славистов в Москве 17—22 мая 1956 г.» [Отв. ред. акад. В. В. Виноградов]. М., 1956, 16 стр.
- «Проект тематики IV Международного съезда славистов и вопросы к его участникам» [Отв. ред. В. В. Виноградов]. М., 1956, 20 стр.
- «Решения, принятые на заседании Международного комитета славистов в Москве 17—22 мая 1956 г.» М., 1956, 11 стр.

Статьи:

- В. В и н о г р а д о в. Итоги IV Международного съезда славистов и наши задачи в области славянской филологии.— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 6, стр. 489—500.
- «Вопросы славянского языкознания на IV Международном съезде славистов». — «Вопросы языкознания», 1959, № 1, стр. 3—15.
- «Материалы к IV Международному съезду славистов». — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 2, стр. 186—204.
- «Материалы к IV Международному съезду славистов». — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 3, стр. 272—289.
- «Международный съезд славистов в Белграде». — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1956, т. XV, вып. 1, стр. 84—85.
- А. Н. Р о б и н с о н. IV Международный съезд славистов (Краткий отчет). — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 6, стр. 570—574.
- Н. И. Т о л с т о й. Заседание Международного комитета славистов в Москве. — «Вопросы языкознания», 1956, № 5, стр. 156—159.
- «IV Международный съезд славистов в Москве». — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1958, т. XVII, вып. 4, стр. 297—301.

Труды к V Международному съезду славистов

1. Отдельные издания докладов

- Д. Д. Б л а г о й. От Пушкина до Маяковского. Закономерности развития русской литературы XIX — начала XX века. М., Изд-во АН СССР, 1963, 87 стр.
- В. В и н о г р а д о в. Различия между закономерностями развития славянских литературных языков в донациональную и национальную эпохи. М., Изд-во АН СССР, 1963, 34 стр.
- И. Н. Г о л е н и щ е в - К у т у з о в. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). М., Изд-во АН СССР, 1963, 94 стр.
- Б. В. Г о р н у н г. Из предыстории образования общеславянского языкового единства. М., Изд-во АН СССР, 1963, 143 стр.
- А. В. Д е с н и ц к а я. Славянские заимствования в албанском языке. М., Изд-во АН СССР, 1963, 30 стр.
- А. Н. Р о б и н с о н. Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский. Вопросы литературно-исторической типологии. М., Изд.-во АН СССР, 1963, 142 стр.
- С. К. Ш а у м я н и П. А. С о б о л е в а. Апликативная порождающая модель и исчисление трансформаций в русском языке. М., Изд-во АН СССР, 125 стр.

2. Доклады, одобренные СКС и напечатанные в виде брошюр и статей различными издательствами РСФСР⁴

- П. Н. Б е р к о в. Русская литература XVIII века и другие славянские литературы XVIII—XX вв. (В порядке постановки вопроса о литературных контактах). — В сб.: «Русская литература XVIII века и славянские литературы. Исследования и материалы». Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 5—39.

⁴ Труды советских ученых, посвященные V Съезду славистов (доклады, статьи, ответы на вопросы, речи) публиковались также в следующих изда-

- Е. М. Галкина-Федорук. Выражение неопределенности в русском языке неопределенными местоимениями и наречиями. Изд-во МГУ, 1963, 45 стр.
- О. А. Дергавина. Работа русских переводчиков над сборником «Великое зерцало» (К вопросу бытования и распространения переводной новеллы в славянских литературах).— В сб. «Славянска филология. Доклади, съобщения и статьи по литературовознанию. Материалы за V Международен конгрес на славистите», т. IV, София, 1963, стр. 325—342.
- А. И. Ефимов. Задачи сравнительной стилистики восточнославянских языков. Изд-во МГУ, 1963, 25 стр.
- В. Д. Королюк. Некоторые общие закономерности раннефеодальной истории восточных и западных славян.— «Краткие сообщения Института славяноведения. Исторические связи славянских народов», вып. 39. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 3—20.
- Г. В. Краснов. Проблемы национального характера в русской и болгарской литературах 60-х гг. XIX в. Горький, 1963, 45 стр.
- Б. А. Ларин. Об одной славяно-балто-финской изоглоссе. Изд-во ЛГУ, 1963, 26 стр.
- Т. П. Ломтев. О методах идентификации синтаксических объектов и исчислении их значимостей. Изд-во МГУ, 1963, 48 стр.
- А. Я. Манусевич. Октябрьская революция и независимость Польши, Чехословакии и Югославии (К историографии проблемы и задачам ее изучения).— «Краткие сообщения Института славяноведения. Исторические связи славянских народов», вып. 39. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 51—74.

ниях Болгарского комитета славистов:

Славянска филология, т. I. Отговори на въпросите за научната анкета по езикознание. Материалы за V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: чл.-кор. И. В. Леков, проф. Ст. Стойков]. София, Изд-во БАН, 1963, 397 стр.

Славянска филология, т. II. Отговори на въпросите за научната анкета по литературовознание, литературно-лингвистични проблеми, народно поетическо творчество, общославянствени историко-филологически проблеми.

Материалы за V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: проф. Е. Георгиев, чл.-кор. П. Динеков]. София, Изд-во БАН, 1963, 364 стр.

Славянска филология, т. III. Доклади, съобщения и статьи по езикознание. Материалы за V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: акад. Вл. Георгиев, чл.-кор. Ив. Леков, чл.-кор. К. Мирчев]. София, Изд-во БАН, 1963, 347 стр.

Славянска филология, т. IV. Доклади, съобщения и статьи по литературовознание. Материалы за V Международен конгрес на славистите. [Ред. ком.: проф. В. Велчев, проф. Е. Георгиев, чл.-кор. П. Зарев]. София, Изд-во БАН, 1963, 425 стр.

Славянска филология, т. V. Доклади, съобщения и статьи. Народно поетическо творчество. Общославянствени историко-филологически проблеми. Материалы за V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: чл.-кор. Ал. Бурмов, чл.-кор. П. Динеков, проф. Цв. Романска, проф. Хр. А. Христов]. София, Изд-во БАН, 1963, 323 стр.

Славянска филология, т. VI. Отчетни материали. Материалы от V Международен конгрес на славистите [Ред.: Акад. В. И. Георгиев, чл.-кор. П. Динеков]. София, Изд-во БАН, 178 стр.

Славянска филология, т. VII. Езикознание. Материалы от V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: акад. В. Георгиев, чл.-кор. И. Леков, проф. С. Стойков]. София, Изд-во БАН, 1965, 407 стр.

Славянска филология, т. VIII. Литературовознание. Материалы от V Международен конгрес на славистите [Ред. ком.: проф. В. Велчев, проф. Е. Георгиев, чл.-кор. П. Зарев, проф. К. Куев, проф. С. Русакиев, чл.-кор. Г. Цанев]. София, Изд-во БАН, 1966, 287 стр.

- О. И. П од обед о в а. К истории создания Тверского списка Хроники Георгия Амартола. М., 1963, 53 стр.
- А. В. П озднеев. Песенная книжная поэзия в славянских странах.— ТОДРЛ, XIX. Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 414—426.
- П. Г. П устовойт. Проблема славянского характера в мировоззрении и творчестве Герцена. Изд-во МГУ, 1963, 38 стр.
- И. А. Х ренов. Первая русская революция 1905—1907 гг. и зарубежные славянские народы.— «Краткие сообщения Института славяноведения. Исторические связи славянских народов», вып. 39. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 39—50.
- К. В. Ч исто в. Современные проблемы текстологии русского фольклора. Доклад на заседании Эдиционно-текстологической комиссии V Международного съезда славистов. М., 1963, 46 стр. [оффсетное издание].

3. Сборники докладов ⁵

- «История, фольклор, искусство славянских народов». Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963) [Гл. ред. акад. Б. А. Рыбаков, ред. тома: д. ф. н. Б. Н. Путилов, к. и. н. В. Д. Королюк, к. ф. н. И. М. Шептунов]. М., Изд-во АН СССР, 1963, 511 стр.
- «Славянские литературы». Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963) [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, ред. тома к. ф. н. А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1963, 378 стр.
- «Славянское языкознание». Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963) [Гл. ред. акад. В. В. Виноградов, ред. тома д. ф. н. Б. В. Горнунг]. М., Изд-во АН СССР, 1963, 554 стр.

4. Доклады, изданные Украинским комитетом славистов

- І. К. Б і лодід, Г. П. Ї жакевич, З. Т. Франко. Співвідношення стилів української літературної мови в порівнянні з іншими східнослов'янськими в період творення національних літературних мов. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 40 стр.
- Г. Д. Вервес, В. П. Ведіна, Ю. Л. Булаховська. Українсько-польські літературні взаємини в ХХ ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 62 стр.
- П. К. Волинський. Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах. Київ. Державне учитово-педагогічне вид-во «Радянська школа», 1963, 52 стр.
- О. І. Д ей, О. І. З ілинський, Р. Ф. Кирчів, Н. С. Шумада. Український фольклор у слов'янських літературах. Київ. Вид-во АН УРСР, 1963, 64 стр.
- Й. О. Дзенделівський. Засади укладання регіональних атласів слов'янських мов. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 44 стр.
- Ф. Т. Ж илко. Фонологічні особливості української мови в порівнянні з іншими слов'янськими. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 36 стр.
- Є. П. К ирилюк. Українські письменники — революційні демократи й літератури західних і південних слов'янських народів у XIX столітті. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 79 стр.
- В. Т. Коломиець. Взаимодействие фонематической и просодической сфер в истории звуковых изменений славянских языков. Киев, Изд-во АН УССР, 1963, 24 стр.
- Н. Е. К утикова. Русский реализм и становление украинской реалистической прозы. Киев, Изд-во АН УССР, 1963, 64 стр.

⁵ В этих сборниках перечисленные выше доклады (отдельные издания и статьи) не переиздавались.

- П. В. Линтуп. Народные баллады Закарпатья и их западнославянские связи. Киев, Изд-во АН УССР, 1963, 60 стр.
- О. С. Мельничук. Основні лінії розвитку складнопідрядних речень у слов'янських мовах. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 66 стр.
- М. Т. Рильський, Г. С. Сухобрус, В. А. Юзенико, В. О. Захаревська. Українські думи і героїчний епос слов'янських народів. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 28 стр.
- А. В. Чичериин. Нерудовский этап в истории критического реализма. Киев, Изд-во АН УССР, 1963, 19 стр.
- Ф. П. Шевченко. Роль Києва в міжслов'янських зв'язках у XVII—XVIII ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 44 стр.
- В. І. Шевчук. Основні проблеми українсько-чеських літературних зв'язків XIX—XX ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 38 стр.
- О. В. Шпильова. Головні етапи українсько-болгарських літературних зв'язків XIX—XX ст. Київ, Вид-во АН УРСР, 1963, 39 стр.

5. Доклады, изданные Белорусским комитетом славистов

- В. Барысенка, В. У. Ивашина. Роля русской классической литературы в развитии реализма белорусской литературы пачатку XX ст. Минск, Выд-ва АН БССР, 1963, 36 стр.
- Г. Барышаў, А. К. Сапнікаў. Беларускі народны тэатр «батлейка» і яго ўзаесувязі з рускім «вяртэпам» і польскай «шопкай». Мінск, Выд-ва АН БССР, 1963, 42 стр.
- М. Бірыла. Беларуская антропанімічныя назвы ў іх адносінах да антропанімічных назваў іншых славянскіх моў (рускай, украінскай, польскай). Мінск, Выд-ва АН БССР, 1963, 58 стр.
- Б. К. Журавлев. Развитие группового сингармонизма в праславянском языке. Опыт диахронической фонологии. Минск, Изд-во АН БССР, 1963, 46 стр.
- А. А. Лойка, Н. С. Перкин. Беларуска-польская літаратурная ўзаесувязь ў XIX ст. Мінск, Выд-ва АН БССР, 1963, 44 стр.
- В. Мартынов. Лингвистические методы обоснования гипотезы о вицло-одрской прародине славян. Минск, Изд-во АН БССР, 1963, 43 стр.

6. Информационные и отчетные материалы (отдельные издания, статьи)

- «Материалы для проблематики и тематики V Международного съезда славистов». М., 1960, 13 стр. (Отпечатано на гектографе).
- «Решения и материалы совещания Международного комитета славистов» (г. София, 11—16 ноября 1960 г.) [Отв. ред. акад. В. В. Виноградов, ред. к. ф. н. А. Н. Робинсон]. М., Изд-во АН СССР, 1961, 16 стр.
- А. Н. Робинсон. Советский комитет славистов в 1960 г.— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1961, т. XX, вып. 2, стр. 176—180.
- «Проблематика V Международного съезда славистов».— «Вопросы языкоznания», 1961, № 1, стр. 150—152.
- В. И. Борковский. О работе славистических комиссий.— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1961, т. XX, вып. 1, стр. 60—63.
- «Итоги совещания Международного комитета славистов в Софии».— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1961, т. XX, вып. 1, стр. 87.
- «Решения совещания Международного комитета славистов, состоявшегося в Софии 11—16 ноября 1960 г.»— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1961, т. XX, вып. 1, стр. 87—88.
- «Проблематика и тематика V Международного съезда славистов» (София, 1963).— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1961, т. XX, вып. 1, стр. 89—93.
- А. Н. Робинсон. Совещание Международного комитета славистов.— «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1962, т. XXI, вып. 1, стр. 82—83.

- «От Советского комитета славистов». — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1962, т. XXI, вып. 2, стр. 147—156.
- А. Н. Робинсон. Совещание Международного комитета славистов (краткий отчет). — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1963, т. XXII, вып. 1, стр. 77—78.
- Н. М. Волкова, Л. Н. Осьмакова. Обзор изданий Советского комитета славистов (1956—1962). — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1963, т. XXII, вып. 2, стр. 138—143.
- Н. М. Волкова, Л. Н. Осьмакова. Доклады советских ученых, публикуемые к V Международному съезду славистов. — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1963, т. XXII, вып. 4, стр. 324—330.
- А. Н. Робинсон. V Международный съезд славистов. — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1964, т. XXIII, вып. 1, стр. 68—72.
- А. Н. Робинсон. Совещание Международного комитета славистов. — «Изв. АН СССР ОЛЯ», 1966, т. XXV, вып. 1, стр. 73—76⁶.
- Д. Ф. Марков. В Международном комитете славистов. — «Сов. славяноведение», 1966, № 2, стр. 112.
- «Решения IX заседания Международного комитета славистов». — «Сов. славяноведение», 1966, № 2, стр. 112—114.
- «Тематика VI Международного съезда славистов». — «Сов. славяноведение», 1966, № 2, стр. 114—115.
- «Решения IX заседания Международного комитета славистов». — «Вопросы языкоизнания», 1966, № 2, стр. 169—170.
- «Тематика VI Международного съезда славистов». — «Вопросы языкоизнания», 1966, № 2, стр. 170—171.

7. Научные монографии, изданные СКС

- И. У. Будовиц. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века [Отв. ред. Д. С. Лихачев]. М., Изд-во АН СССР, 1962, 398 стр.
- В. Виноградов. Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. М., Изд-во АН СССР, 1963, 192 стр.

⁶ Здесь и ниже перечисляются материалы, которые начали публиковаться в порядке подготовки к VI Международному съезду славистов (Прага, 7—13 августа 1968 г.).

СОДЕРЖАНИЕ

I. Славянские литературы XI—XIX вв.	
<i>Д. С. Лихачев.</i> Древнеславянские литературы как система	5
<i>А. Н. Робинсон.</i> Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (типология, оригинальность, метод)	49
<i>Н. И. Балашов.</i> Система испанско-славянских связей XVII в. и вопросы сравнительного литературоведения.	117
<i>О. А. Державина.</i> К вопросу сравнительно-исторического изучения европейской и русской драматургии XVII в. (Традиции Средневековья и новые элементы в пьесах XVII в. об Иосифе).	141
<i>В. Д. Кузьмина.</i> Вопросы сравнительно-исторического изучения сюжета в восточнославянской и южнославянской литературной и устной традиции (Невинногородская безрукая падчерица)	166
<i>П. Н. Берков.</i> Вклад восточных славян в разработку так называемых «мировых образов»	187
<i>Г. М. Фридлендер.</i> О закономерностях развития жанров в эпоху реализма (на материале славянских литератур XIX — начала XX века).	222
<i>Л. С. Кишкин.</i> Проблема национального образного мышления и методология изучения межславянских связей	244
<i>А. С. Бушмин.</i> Преемственность в истории литературы как проблема исследования (на материале восточнославянских литератур)	264
<i>П. Г. Богатырев.</i> Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре.	294
<i>С. А. Макашин.</i> О новых материалах архива П. В. Киреевского	337
II. Славянские литературы XX в.	
<i>В. Р. Щербина.</i> Проблема прогресса литератур славянских стран (1917—1967 гг.)	345
<i>Н. К. Гей.</i> Горький и русская классика (художественное освоение меняющегося мира)	378
<i>А. И. Овчаренко.</i> Социалистический реализм (к пониманию метода) . .	400
<i>Д. Ф. Марков.</i> Социалистические литературы в славянских странах 20—30-х годов и мировой литературный процесс.	420
<i>Д. Д. Благой.</i> У истоков советской литературы (1917—1920). К проблеме закономерностей литературного процесса	448

<i>M. H. Пархоменко.</i> Заномерности перехода от критического реализма к социалистическому в славянских литературах СССР	491
<i>C. B. Никольский.</i> О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20—30-х годов XX века.	532
<i>I. A. Бернштейн.</i> Развитие чешского романа XX века и европейский роман.	553
<i>C. A. Шерлаймова.</i> Некоторые особенности чешской поэзии XX века (в сопоставлении с русской).	577
<i>A. C. Масников.</i> Современные споры по вопросам социалистического реализма.	601
Приложение: Библиография изданий Советского комитета славистов (1956—1966 гг.).	636

Славянские литературы

*Утверждено к печати Советским комитетом славистов
Академии наук СССР*

*Редакторы издательства Е. В. Белова, В. Ч. Воровская,
Г. А. Губдимова
Технический редактор Л. В. Каскова*

*Сдано в набор 14/II 1968 г. Подписано к печати 11/VI 1968 г.
Формат 60×90 $\frac{1}{16}$. Бумага № 2. Усл. печ. л. 41 $\frac{1}{2}$. Уч.-изд. л. 42,1.
Тираж 3400. А-01254. Тип. зак. 205*

Цена 2 р. 73 коп.

*Издательство «Наука»
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21*

*2-я типография издательства «Наука»
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10*



СЛАВЯНСКИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ