



факт,



домысел,



вымысел



в литературе

Министерство высшего
и среднего специального образования РСФСР

Ивановский государственный университет
имени первого в России Иваново-Вознесенского
общегородского Совета рабочих депутатов

ФАКТ, ДОМЫСЕЛ, ВЫМЫСЕЛ В ЛИТЕРАТУРЕ

Межвузовский сборник научных трудов

Иваново 1987

Сборник объединяет статьи, посвященные типологическим свойствам, истории и теории художественно-документальной литературы, а также — традициям документалистики в русской, советской, зарубежной литературе. Ряд статей основан на привлечении архивных и труднодоступных материалов, что позволяет читателям разных категорий ознакомиться и осмыслить глубинные явления в литературном процессе. Опорные теоретические понятия, их современная трактовка освещены в открывающей сборник статье Л. А. Розановой «Документальное и вымышленное, их взаимодействие и функция в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Издание подготовлено кафедрой русской литературы Ивановского государственного университета.

Редакционная коллегия:

доктора филологических наук Л. А. РОЗАНОВА (ответственный редактор; Ивановский университет), П. В. КУПРИЯНОВСКИЙ (зам. ответственного редактора; Ивановский университет), Ю. В. ЛЕБЕДЕВ (Костромской педагогический институт), В. Г. ПРОКШИН (Башкирский университет); кандидат филологических наук Н. В. КАПУСТИН (ответственный секретарь; Ивановский университет).

Вместо предисловия

Л. А. РОЗАНОВА
(Ивановский университет)

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ВЫМЫШЛЕННОЕ, ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ФУНКЦИЯ В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Многие десятилетия, вплоть до сегодняшнего дня, «Кому на Руси жить хорошо» справедливо рассматривается как художественный шедевр. Принимая это за аксиому, мы недостаточно или несколько однонаправленно думаем о значимости в составе этого произведения документального начала, несущего достоверные знания о мире. Однако именно оно, документальное, фактически точное, было предметом спора для ряда современников Некрасова. Такие критики, как В. П. Буренин, В. Г. Авсеенко, заметив документальное начало, аргументировали им свой тезис о якобы недостаточной художественности произведения¹.

Внимание к огромным пластам жизненных впечатлений поэта как первооснове творчества было привлечено ставшими широко известными работами В. Е. Евгеньева-Максимова, А. М. Еголина, К. И. Чуковского. Одно из направлений их исследований усилено в статьях и книгах А. В. Попова, А. Ф. Тарасова, Н. К. Некрасова, частично — в нашем комментарии «Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». И хотя член-корреспондент АН СССР Н. Ф. Бельчиков, рецензируя сборник «Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», вышедший в Ярославле в 1962 году, высказал мысль об исчерпанности

¹ [Буренин В. П.] Журналистика: («Крестьянка», поэма г. Некрасова) // Санкт-Петербургские ведомости. 1874. № 26; А. [Авсеенко В. Г.] Реальнейший поэт // Русский вестник. Т. 112. 1874. № 7/8.

разысканий в этом направлении², работы такого плана, помимо части только что названных, продолжают появляться и по сей день: назовем хотя бы интересную статью Ю. В. Лебедева «Об источниках образа Павлуши Веретенникова в поэме «Кому на Руси жить хорошо»³.

Стремление показать генетическую связь поэзии Некрасова и жизни приводило подчас к нежелательной ограниченности решений, когда утверждались прямые соответствия топонимики названий, прототипа и типа, факта жизненного и литературного, реального события и сюжетной ситуации. (Напомним о давних работах И. Н. Розанова, А. В. Попова и о недавних — Н. К. Некрасова). При явной крайности нередко забывалось то, в чем был уверен сам поэт: «Наша жизнь во всех ее фазах — неисчерпаемый источник для наблюдателя и живописца: чего один не подметит в живом слове, то другой доскажет карандашом, в верном образе»⁴. Забывалось и то, что знали близкие друзья Некрасова: «Сущность всякого факта,—писал В. Г. Белинский в рецензии «Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова»,—не в самом факте, а в его значении,—и если поэт сумел схватить значение факта и этим значением, как граненый хрусталь светом, *просквозить* факт: этот факт всегда будет поэтичен...»⁵.

Из такой преамбулы явствует, что в наши задачи не входит продолжать наблюдения на прежней основе или, иначе говоря, совершенствовать «реальный комментарий». Сегодняшняя цель — в разведке, определении, текстовом обосновании некоторых своеобразных путей подхода к проблеме творческого метода в произведении нового типа, каким является «Кому на Руси жить хорошо». Появились работы, авторы которых полагают, что в позиции Некрасова с документальностью «диалектически связаны самые важные, эпопейные обобщения», что в эпических произведениях художника,

² «...Будем надеяться, что он (сборник. — Л. Р.) подвел итоговую черту в установлении в поэме ярославско-костромских элементов». (Бельчиков Н. Истоки великой поэмы // Русская литература. 1962. № 3. С. 229.

³ Некрасовский сборник. Вып. VII. Л., 1980. С. 131—134.

⁴ Некрасов Н. А. «Физиология Петербурга», составленная из трудов русских литераторов // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948—1953. Т. IX. С. 143. Поскольку современное научное Полное собрание сочинений и писем Некрасова еще не завершено, далее ссылки даются на названное выше издание: в тексте статьи в скобках римскими цифрами указывается том, арабскими — страница.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. IV. С. 354.

в частности в историко-революционных поэмах, «усиление документальности происходило во взаимодействии с развитием «формы объективности»⁶.

Значительный объем предварительной собирательской работы отмечен самим Некрасовым в одной из бесед с Глебом Успенским: поэт сообщил, что «надеясь создать *народную* (курсив наш. — Л. Р.) книгу», он предполагал опереться на «весь опыт», «все сведения» о народе, «накопленные <...> по словечку в течение двадцати лет»⁷. Но ведь известно и другое его суждение — о стихотворении «Знахарка» (1861): «Умный мужик мне это рассказал, да как-то глупо передалось и как-то воняет сочинением» (IX, 438—439). Думается, что при исследовании соотношения документального, вымышленного и — как синтеза их — художественного в произведениях Некрасова следовало бы мысленно сближать такие суждения. Известно и немалое количество вариантов текста — свидетельство творческих поисков, проб, возможного отбора тех или иных решений.

Совсем недавно появились статьи, раскрывающие интерес к художественно-документальной литературе самого поэта, а также людей из его ближайшего окружения, сотрудников по журналам. Есть резон напомнить здесь об опытах теоретического осмысления этой проблемы⁸. Документальное начало (биографии и судьбы конкретных людей, факты их жизни, личные наблюдения художника) включалось писателем в лирику, в частности в стихотворения о революционерах-современниках, в пору активной работы над «Кому на Руси жить хорошо». Для нашей темы немаловажны принципы работы Некрасова над основанными на событиях и материалах декабристской поры историко-революционными поэмами. Взаимодействие в них документального и вымышленного (в изображении основных героев, духа и признаков времени, об-

⁶ Прокшин В. Г. От документальности к эпичесности в творчестве Н. А. Некрасова // Н. А. Некрасов и русская литература XIX — начала XX века: Межвуз. сб. научн. тр. / Костромск. гос. пед. ин-т. Ярославль, 1983. С. 67, 72.

⁷ Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1940—1954. Т. 6. С. 179.

⁸ См., напр.: Груздев А. И. Декабристский цикл поэм Н. А. Некрасова. Л., 1976; Гаркави А. М. «Документализм» в поэзии Н. А. Некрасова // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1979; Розанова Л. А. Вопрос об авторской позиции и жанровой системе произведений художественно-документального ряда: По страницам журнала «Современник», 1854—1866 // Там же.

стоятельств жизни декабристов и их жен, светского общества, таких незаурядных современников, как А. Пушкин и З. Волконская, географической протяженности поездок Е. Трубецкой и М. Волконской и др.), мера, значимость каждого из начал в произведении — одно из серьезных оснований считать эти произведения поэмами нового типа. Названные свойства привлекали внимание еще дореволюционных ученых, они остаются предметом раздумий, полемики и в наше время. Так, М. Гин не согласился с нашим мнением о том, что «Записки княгини М. Н. Волконской» не следует считать, как это делали первые исследователи, основным источником поэмы «Княгиня М. Н. Волконская»⁹. Однако, вступив в спор, он пришел в противоречие со своей главной задачей — задачей изучения метода художника, а не конкретных параллелей «факт жизни» — «факт творчества».

Следовательно, общий писательский опыт Некрасова — свидетельство органичности включения документального начала в «Кому на Руси жить хорошо».

К тому, чтобы вызвать впечатление достоверности происходящего, художника обязывала и адресованность произведения читателю или слушателю, желавшему «смотреть на жизнь не в розовом свете, а в настоящем», стремившемуся «скорее вырваться из темноты к свободе и свету»¹⁰, почерпнуть из книги ответ на свои трудные вопросы. Такая адресованность обязывала учесть миропонимание, свойства психологии читателя-труженика, который примет не все и соотнесет воспринимаемое с опытом жизни.

Если продолжить список «опор», можно вспомнить одно из суждений известного нашего современника, Михаила Алексея: «Среди придуманных героев я умышленно составляю подлинные судьбы и имена. Зачем мне это нужно? Когда мужик ставит избу, он по краям, по углам кладет тяжелые камни — их называют краеугольными, а уж потом подводит фундамент и кладет бревна. Люди из жизни — мои краеугольные камни. Они не позволят солгать ни в большом, ни в малом»¹¹.

⁹ Гин М. От факта к образу и сюжету. М., 1971. С. 35—36.

¹⁰ См.: Евгенийев-Максимов В. Е. Из прошлого. Записки некрасоведа (1902—1921) // Некрасовский сборник. Вып. VII. Л., 1980. С. 218, 219.

¹¹ Алексеев М. Краеугольные камни // Литературная газета. 1981. 21 апреля.

«Краеугольными камнями» могут оказаться не только «люди из жизни», а и сам ритм последней. Ученые неоднократно писали, как раскрываются, передаются в «Кому на Руси жить хорошо» чередование крестьянского труда и отдыха, смена времен года, последовательность праздников народного календаря, ритм споров, поисков счастливого и как разнообразится при этом ритм стиха. Однако текст поэмы дает право говорить, что в качестве основы произведения как целостности автор избрал весь ход крестьянской жизни, и хотя в процессе работы авторский замысел претерпел изменения, этот общий ход жизни с его фазами (фундамент) и «сбивки» с него остались в качестве организующего повествование начала. «Ритм — основа не только труда. Он, — считает известный писатель Василий Белов, — необходим человеку и во всей остальной его деятельности. И не одному человеку, а всей его семье, всей деревне, всей волости, всему крестьянству»¹². Но ход жизни и его фазы, если говорить о «Кому на Руси жить хорошо», осваиваются художником, а потому немалый интерес представляют ситуации «сбивки с ритма», когда и сами участники происходящего, и читатели, слушатели получают по воле автора возможность задуматься над неординарными вопросами, подняться над заботами каждого дня, увидеть не быт, а общественное бытие.

Конечно, использование самой идеи и форм мерности, ритмичности много дает для изображения движущегося времени. Мерность, ритмичность органически связаны с воспроизведением того чередования картин жизни, которое делает действительное содержание крестьянских поэм Некрасова более богатым, чем предопределено их событийной линией. От них же идут и основания значимости произведения в целом, обусловленные как конкретно-литературными обстоятельствами, так и «вечными» проблемами. Вспомним о части «Пир — на весь мир». Во вступлении к ней, казалось бы, точно обозначены причина и стержень спора («Все, почитай, сложилось В поминки по подрезанным Помещичьим «крепям»»), место действия («В конце села Вахлачина», «Под старой-старой ивою», «Тотчас же за селением Шла Волга»); названы «затейщик пира» Клим и пришедшие сюда вахлаки, Влас-староста, семь спорщиков, «люди мимоезжие», «дьячок приходский Трифон» с сыновьями и т. д. Первые из возни-

¹² Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике // Наш современник. 1980. № 8. С. 67.

кающих при начале споров вопросы тоже конкретны («Как им с лугами быть?»; на что мужик имеет право, если расчитался с баринном: «А коли подать справлена, Я никому не здравствую!»). А затем круг этих спорных вопросов, как и состав спорщиков, как и состав активно воспринимающих слушателей раздвигается, вбирая и вопросы «вечные»: кто «всех грешней», каковы причины народных бед, возможно ли народное счастье и т. д. В этом расширении как круга вопросов, так и числа заинтересованных лиц особенно велика роль главы «Доброе время — добрые песни»¹³.

Однако так ли уж нужны «краеугольные камни» («люди из жизни», ритм и картины жизни земледельца, вопросы, вызванные определенными историческими обстоятельствами) для произведения, в самое начало которого так заметно включена условно-сказочная струя: зачин, «волшебные» предметы, «говорящая» птица и т. д.? В памяти возникают представления об элементах фантастики, условности в народных рассказах и сказках Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, В. М. Гаршина, всплывает, может быть, и не вполне кстати, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, где все это условно-сказочное и обобщенно-вымышленное представлено в еще большей степени. Не составляет особого труда понять, что многое тут идет от следования фольклорным образцам. Последние же (особенно — сказки для взрослых) и для их создателей, и для массы воспринимающих всегда были не столько средством забавы, сколько кладезем мудрости, учительности — отсюда в них наличие дидактичности.

Вроде бы противоречит установке на достоверность и «сверхдоверие» к читателю условность, проявляющаяся при первой же информации о времени и месте действия: «В каком году — расчитывай, В какой земле — угадывай».

В особое взаимодействие с условно-сказочной струей вступает еще одна форма передачи авторской мысли и материала. Уже в «Прологе» первой части внимательному читателю или слушателю сразу же дается возможность заметить заключающий в себе как будто опять противоречие конкретно-обобщенный характер названий деревень, социальную доминанту этих названий. Позднее обнаружится, что

¹³ В выходящем ныне Полном собрании сочинений и писем Н. А. Некрасова ее название, как и соседних глав в части «Пир — на весь мир», снято, а текст сохранен. См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л., 1982. С. 224—234.

названия деревень повторяются не совсем точно, варьируются (ср.: III, 153, 167 и 221, 244), однако так, что указание на общие бедность и несправедливость не исчезает. Оно остается и при устремленности мужиков, хотя бы мысленной, к «Избыткову селу», Непотрошенной волости». В двух последних примерах форма обусловлена установкой на конкретность и достоверность, а суть связана с народным пониманием счастья, начинающегося с материального достатка. Не остается для читателя закрытым и явное — при сохранении установки на правдоподобие — смещение географической перспективы. Тенденция к обобщению видна и в том, что спор семи мужиков о счастливом соотношен не с конкретной местностью, хотя некоторый топонимический колорит Ярославской и Костромской губерний сохранен, а со всей Русью: «Кому живется весело, Вольготно на Руси?». Н. Котляревский давным-давно заметил и «затаенный смысл» заглавия, и значимость самого вопроса для крестьянства послереформенного времени¹⁴. «Кандидатами в счастливые» называются не какой-либо отдельный помещик, поп, «купчина толстопузый», «вельможный боярин», а любой из них как представитель сословия, класса, социальной группы (не случайно часть встреченных странниками лиц испытывает потребность представиться).

Подчас рассказ, суждение о чем-либо или ком-либо доверяется лицу и отличному от собеседников («попик седенький», «старообряд Кропильников»), и — вместе с тем — оставленному без других индивидуально-опознавательных знаков, кроме одного-двух. В очень существенной для концепции всей поэмы части «Крестьянка» повествование полностью доверено простой женщине. Любопытен выбор заглавия этой части: можно бы ее назвать «Матрена Тимофеевна» (по имени героини), можно бы — «Губернаторша» (так обозначена одна из глав); Некрасов предпочел другое, определяющее обобщенно-социальную доминанту — «Крестьянка». Аналогично избраны названия для глав «Поп», «Помещик», для части «Последыш».

Первые авторские характеристики спорщиков тоже примечательны. Есть конкретные имена, но почти не названы индивидуальные свойства персонажей (за исключением отмеченной у Пахома медлительности), зато обобщается свой-

¹⁴ См.: Котляревский Н. Народная поэма и ее герой // Летопись дома литераторов. 1921. № 3. С. 2.

ственная многим крестьянам особенность — упорство в достижении цели:

Мужик, что бык: втемяшится
В башку какая блажь,
Колом ее оттудова не выбьешь: ушпруются,
Всяк на своем стоит!

(III, 154)

Тут, как явствует из текста, речь идет и о семи спорщиках, и о мужике вообще.

Конкретно-ситуационное, необходимое конкретно-историческое (мы полагаем нужным различать авторскую установку на достоверность, документированность повествования и диктуемую предметом, временем, изображением историческую точность, фактичность, документальность), обобщенно-вымышленное сливаются, синтезируются — и в суждениях автора-повествователя, и в осуществляемом разными рассказчиками повествовании, и в речах лиц, чьи мнения вводятся рассказчиками-персонажами в качестве своеобразного документа, подтверждения.

Первая часть «Кому на Руси жить хорошо» позволяет говорить о своеобразной динамике соотношения конкретно-документального и обобщенного (в других частях это будет еще очевиднее). Наиболее основательно конкретно-историческое связано здесь с семью «временно-обязанными»: это и само их положение, мера счастья (в пределах этой части), и характер их быта, пища, разговоров, веселья, и особенности их восприятия окружающего. Поскольку «временно-обязанные» оторвутся от будничных забот, семьи, родных мест, встретят новых людей, узнают много ранее неизвестного и непредвиденного, — их представления о мире существенно изменятся: на смену частным суждениям придут обобщения. В связи с этим степень конкретно-бытового, единично-достоверного даже в их сфере внимания и действия будет уменьшаться.

Первый из «кандидатов в счастливые» — поп — говорит с мужиками и о себе, и о положении сельского священника в целом, о характере его жизни в сопоставлении с социальным положением земледельца-труженика. Он стремится сравнить мужицкое и свое толкование понятий «Покой, богатство, честь», включая конкретно убеждающие и созданные на обобщениях картины взаимоотношений крестьянства и духовенства. Последние, однако, строятся не только на фактах, но и на представлениях о возможном ином, на нравственных нор-

мах. Желая быть понятным собеседниками, поп должен был ввести в свой монолог доступные, близкие образы сердца, души, бедности, муки, совести. Аналогично соотношение конкретно-исторического и вымышленно-обобщенного в главе «Помещик».

В главах «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые» авторское повествование, описание картин жизни, явлений и картин природы, признания и рассказы героев — все сопровождается обобщениями, основанными на раздумьях автора и персонажей (Якима Нагого, Павлуши Веретенникова). В этих обобщениях возникают абстрагированные от быта, сиюминутных забот понятия и образы: знания, «желанного времени», «народных заступников», «народной молвы», гудящей «стоголосой дороги», «бедной крестьянской души» и души «гневной, грозной», «совести», «крестьянского труда», «удали молодецкой» и т. д. Интересны обобщения социальных процессов и их последствий, появившиеся сначала в сознании, затем — в суждениях не одного, а групп крестьян. Посетители балагана, крестьяне, говорят музыкантам: «Довольно бар вы тешили, Потешьте мужиков!» (III, 187). Или общее мнение «временно-обязанных», якобы сложившееся после их встречи с помещиком:

Порвалась цепь великая,
Порвалась,—раскоцилась:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..

(III, 235)

Конкретно точный образ разорвавшейся цепи, основанный на учете психологии и круга привычных наблюдений крестьянина-труженика, удачно использован и для концентрированного обозначения исторического события, каким была отмена крепостного права, и для характеристики связанности трудящихся и господствующих классов в определенных социально-правовых отношениях. При нарушении последних связь распадается. Именно это случилось после крестьянской реформы.

Не приводя здесь последовательно всех наблюдений над текстом, сообщим лишь их результат. В первых главах и частях реализуется установка на правду факта: отсюда — кажущаяся точность географических названий, определенность указаний на исторические события и обстоятельства, конкретность имен персонажей; отсюда же — рассказы, воспоминания очевидцев, весомость возражений оппонентов —

все, что у читателя или слушателя должно вызвать впечатление, будто именно так и было, все, что должно удовлетворить потребность в достоверности изображаемого.

В части «Крестьянка» авторское повествование сжато до минимума: оно — в «Прологе» и фрагментах-связках (см., например, начало главы «Бабыя притча»). Довлеет здесь надо всем рассказ Матрены Тимофеевны, богатый не только информацией о грустных обстоятельствах и фактах ее судьбы, но и видением красоты природы, поэзии крестьянского труда, живого творческого начала в нем. Поворачивая так внимание слушателей и читателей, Некрасов не был одинок. Несколькоми годами позднее Г. И. Успенский в очерке «Поэзия земледельческого труда» (цикл «Крестьянин и крестьянский труд») утверждал: «...творчество в земледельческом труде, поэзия его, его многосторонность составляют для громадного большинства нашего крестьянства жизненный интерес, источник работы мысли, источник взглядов на все окружающее его, источник едва ли даже не всех его отношений, частных и общественных»¹⁵.

Однако все это знали и сами спорщики. Им хотелось услышать не просто рассказ о жизни той, которую прозвали «губернаторшей», но ее исповедь: «А ты нам душу выложи!» (III, 246). Матрена поняла и приняла их интерес, это обязывало крестьянку к определенной логике. Чем взрослее становится героиня ее рассказа, тем больше включается в него не только воспоминаний о картинах и фактах социального мира, но и обобщений о жизни. Не теряя автобиографической основы, Матрена все чаще отходит как бы в сторону от себя. И качество вводимых в рассказ обобщений меняется.

Вспоминая слова матери, она воспроизводит ее суждения-обобщения о жизни женщины в семье мужа. Целиком на обобщениях, также бытового и нравственного свойства, основаны песни Матрены и составивших хор странников (глава «Песни»). Но вот рассказ дошел до истории Савелия. Крестьянка будто бы старательно и последовательно вспоминает, что поведал Савелий о Шалашникове и о том, как тот полюбил «Корежские лобанчики», почему внезапно прекратилось насилие помещика над крестьянами («Под Варною убит»), как его наследник «немца подослал» в качестве управляющего... И естественно приходящие Матрени на память — в связи с конкретной биографической канвой — речи,

¹⁵ Успенский Г. И. Указ. соч. Т. 7. С. 39—40.

реплики Савелия часто оказываются своеобразными обобщениями больших социально-политических явлений. Это и воспоминание о «благодатных» временах, когда Корежина по причине своей отдаленности не знала крепостного гнета, о корежцах той поры как «людях гордых» (устойчивый эпитет «гордые» заключает в себе не требующее комментариев обобщение), о наступлении для них же жизни-каторги, и рассуждения «О горькой (снова устойчивый эпитет-обобщение. — Л. Р.) доле пахаря». Матрена не забыла ни убеждения Савелия в том, что «Высоко бог, далеко царь...», ни существовавших в его сознании представлений о «страдном русском крестьянстве» и мужицком богатстве.

К. И. Чуковский обращал внимание на то, почему Некрасов отказался от имевшегося в рукописях такого признания Савелия:

Молюсь за нищих, любящих
За все священство русское
И за царя молюсь.

(III, 524)

Восходящее к записанному Е. В. Барсовым биографическому рассказу одной из «воплениц» Новгородской губернии, оно противоречило бунтарским настроениям Савелия¹⁶, его гордости от сознания своей принадлежности к «страдному русскому крестьянству».

С нашей точки зрения, интересно и то, как в соответствии с выраженным в былинах и исторических песнях народным представлением о богатстве Некрасов укрупняет, объективизирует суждения Савелия. В вариантах была характеристика с несколько «анатомическим» уклоном:

Нет косточки недоманной,
Нет жилочки нетянутой,
Кровинки нет непорочной,—
А богатырь стоит!

(III, 517)

В канонический (или основной) текст включается другая, связанная с возможным активным проявлением силы мужика-богатыря:

И жизнь его не ратная,
И смерть ему не писана
В бою — а богатырь!

(III, 267)

¹⁶ См.: Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1952. С. 256.

Его богатство — в силе терпения. Тут он превосходит Илью-пророка, чья сила всегда казалась простым людям неограниченной.

Общение с народным философом, политиком, бунтарем, каким был Савелий, немало способствовало прозрению Матрены в отношении к социальным вопросам. Это было усилено, обрело новую основу в связи с трагической смертью Демушки. Вспоминая приезд чиновников и учиненный ими разбор «дела», Матрена сообщила спорщикам и свое заклинание-инвективу, где слились и ее поруганное материнское чувство, и обиды многих угнетенных людей. Ее мнение об отсутствии у приехавших «душеньки», «совести», «креста» можно считать типологической характеристикой несправедливой власти — характеристикой, идущей из среды самых забитых людей.

В главе «Демушка», как и во всей части «Крестьянка», много признаков «вещного мира», материально-бытовой и эстетической культуры русского крестьянства середины XIX века. Однако центр тяжести все-таки на другом. Внутри части «Крестьянка» «вещный мир» (как одна из форм создания впечатления достоверности) заметно оттесняется раскрытием мира духовного, нравственно-социального. Уже в главе «Демушка» видение конкретных признаков быта, будничного существования не мешает Матрене Тимофеевне вынашивать и подкреплять новыми аргументами убеждение в несправедливости общественных отношений, в том, что «Не дело — между бабами Счастливую искать!..», и в том, наконец, что человек должен быть активен (сама легла под розги за Федотушку, сама «невзначай» сбила старосту, сама пошла к губернаторше) не только в отдельных случаях, а во всей системе жизненных связей.

Нельзя не заметить, что таким путем художник включает Матрену во все более увеличивающийся ряд персонажей поэмы, которые не удовлетворяются лишь видимым, лишь правдой факта, а хотят заглянуть в суть происходящего, разобратся в его причинно-следственных связях. В самом духовном росте Матрены — как и Савелия, Якима, старосты Власа, Ермила Гирина — немалую роль играет возраст. Вообще среди персонажей произведения — люди самых разных возрастных категорий. Зачем, почему Н. А. Некрасов пишет об изменении возраста? Разумеется, чтобы вызвать впечатление полноты жизни. Разумеется, потому, что и в реальной дей-

ствительности возраст меняется. Но и по другим мотивам. Смена фаз, звеньев, постепенность развития неизбежны во всем: и в природе (разные времена года), и в жизни человека, и в его отношении к труду, и в жизни общества. Кажется бы, все фактографично. Но — и не менее определенно — все понятийно. Следовательно обе тенденции — документальное и вымышленное — сливаются при изображении отдельной человеческой судьбы.

В зависимости от форм соотношения документального и вымышленного пластов, от отсутствия «застылости» в их сосуществовании, взаимодействии находится такое сильное в «Кому на Руси жить хорошо» ироническое и юмористическое начало. Некрасову оно не подсказано ни одним из письменных или печатных источников, который мог бы быть квалифицирован как собственно документ. Такое начало — в природе русского человека, в его жизни. Природностью, распространенностью, очевидно, обусловлено наличие иронии и юмора не только в таких относительно светлых главах поэмы, как «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые», но и в окрашенной драматизмом части «Крестьянка», и в, несомненно, трагичной части «Последыш». Юмор, ирония остаются и в самой идеологически и художественно напряженной части «Пир — на весь мир». При объяснении этой приверженности к ним в произведении, создававшемся около двадцати лет, кроме только что названных причин, пожалуй, надлежит иметь в виду и авторский учет психологии восприятия той аудиторией, где ирония и юмор особенно ценятся, и свойства личности большинства персонажей. Отнюдь не случайно при описании того, как смотрели посетители балагана «Комедию с Петрушкой, С козю, с барабанщицей», появилась такая авторская информация о возникшем своего рода сотворчестве:

Хохочут, утешаются
И часто в речь Петрушкину
Вставляют слово меткое,
Какого не придумаешь,
Хоть проглоти перо!

(III, 187)

Итак, мы, читатели, получаем все больше оснований говорить не только о слиянности, но и о серьезной жанрообразующей функции документального и вымышленного, о множественности форм проявления их взаимодействия в произведении. Получаем основание говорить и о том, что роль

обобщенно-вымышленного все возрастает: по мере укрупнения проблематики «Кому на Руси жить хорошо», по мере изменений в художественном строе, когда образы-персонажи «теснятся» понятийными образами (труда, земли, народа, родины, мира).

В части «Пир — на весь мир» доминирует нацеленность на раскрытие правды глубинной, правды закономерностей, правды общественных исторических процессов. То, что представлялось важным в первых частях и главах, не снимается, но при сочетании правды факта с правдой закономерностей в художественном результате возникает более полное отображение и выражение не столько быта, сколько общественного бытия. Посмотрим главу «Странники и богомольцы». При обычном прочтении в ней много конкретики, ведущей к представлению о том, что так бывало с кем-то, что Некрасов мог об этом знать. Здесь упомянуты как хорошо известные любому кругу читателей или слушателей того времени «Троица-Сергий», села Крутые-Заводы и Усолово. Здесь идет речь о старцах, которые, приспособившись к жизни, обучают девок «божественному пению» или пытаются «Подлаживаться к барыням». Названы имена и фамилии Фомушки, Ионы Ляпушкина, «старообрядя Кропильникова» и т. д. Даны точные изображения работы членов крестьянской семьи в зимний вечер, ритуала встречи гостя-странника, заинтересованности в отношении к идущим от него вестям. Однако автор предупредил, что дело не в частности: «Пускай нередки случаи...» (III, 388). Это предупреждение опосредованно связано и с другим художественно-смысловым слоем главы, где в самом исходе повествования возник образ народной совести, способствующей решению многих вопросов. А начинается глава, как известно, с утверждения мысли о созидательной силе земледельцев, которые кормят и «мышку малую И воинство не сметное».

Крайности поиска все большего числа реальных источников текста не оправданы не только потому, что приглушают правду существенную, но и потому, что предмет изображения, предмет поэмы очень сложен, многослоен. Включим еще некоторые наблюдения. Вспомним сцену торговли книгами и картинами на сельской ярмарке:

Была тут также лавочка
С картинами и книгами,
Офени запасались
Своим товаром в ней

• • • • •
Купец — со всем почтением,
Что любо, тем и потчует
(С Лубянки — первый вор!),
Спустил по сотне Блюхера,
Архимандрита Фотия,
Разбойника Сипко,
Сбыл книги: «Шут Балакирев»
И «Английский милорд»...
Легли в коробку книжечки,
Пошли гулять портретики
По царству всероссийскому,
Покамест не пристроятся
В крестьянской летней горенке,
На невысокой стеночке...
Чорт знает для чего!

(III, 184—185)

При желании в этой сцене можно обнаружить и след визита писателя в Мстеру, к книгопродавцу И. А. Голышеву, и осведомленность в том, что Лубянка — улица в Москве — была одним из центров оптовой торговли массовыми изданиями. Несомненны и точные знания о том, чем же торговали на ярмарках. Можно провести параллель и с несколько ранее опубликованной (в сравнении с этим фрагментом) статьей А. Н. Пыпина «Народные книги», в которой делалась попытка классифицировать их, определить место в жизни общества: «Положение народной литературы, как и литературы вообще, находится в самой тесной зависимости от социального положения общества и массы»¹⁷.

Однако тут немало значит сам ход авторской мысли: конкретная картина в лавочке; не восходящий ни к одному документу диалог «купчика-выжиги» и офеней — диалог, в котором открывается незаурядное понимание офенями вкусов своих покупателей; не восходящая ни к какому конкретно-жизненному или книжному источнику писательская оценка как предлагаемой потребителям продукции («Чорт знает для чего!»), так и более широкого вопроса о роли книги в настоящем и недалеком будущем. Именно здесь включается ставшее знаменитым авторское суждение о «Заступниках народных», о необходимости знать их: «Вот вам бы их портретики Повесить в ваших горенках, Их книги прочитать...» (III,

¹⁷ [Пыпин А. Н.] Народные книги // Современник. 1865. № 5. Отдел «Современное обозрение». С. 37—38, 40 и др. Отметим, кстати, характерную для этой статьи определенность обозначений: «народная литература» и «литература вообще».

186). Повествующий не принял коммерческих оснований ни в позиции офеней, ни в позиции «купчика-выжиги». Для него, искренне желающего помочь труженикам, ценность книги определяется ее идеями, «новыми думами», отраженными в них умом и честностью.

Ни с каким реальным жизненным источником нельзя связать и того, что в общей проблематике «Кому на Руси жить хорошо» тема книжной торговли, тема народного просвещения выходит за границы одной ситуации, обретает стержневой для всей поэмы характер. Историей знаний о мире, о народе книга, как и картина, представляется Якиму Нагому. В отличие от своих земляков, явно недопонимающих последствий встречи с интеллигентом-собирателем, он не хочет, чтобы записанные Павлом Веретенниковым не вполне объективные сведения о мужике стали общим достоянием: «Шальных вестей, бессовестных Про нас не разноси!» (III, 193). В старости постоянно читает святцы и другие духовные книги Савеллий. Очень важно, что Некрасов показывает, как неоднозначно отношение мужиков к книге. Один из семи странников — «Демьян, крестьянин грамотный. Читает по слогам» — пытается прочесть в запущенном саду, куда попали спорщики, надпись на беседке (часть «Крестьянка»). Заметивший такую любознательность дворовый предлагает купить книгу, очевидно, сташенную из барской библиотеки. Демьян, не одолев даже «Мудреного заглавия», советует ему: «Садись-ка ты помещиком <...> Да сам ее читай!». Собеседник его не остается в долгу:

«На что вам книги умные,
Вам вывески питейные
Да слово: воспрещается,
Что на столбах встречается,
Достаточно читать!»

(III, 241)

Мотив «книги умной» в ее разновидностях заметное место займет в части «Пир — на весь мир». Своего рода книгами о жизни оказываются рассказы заходящих странников. Весьма значимо тут авторское описание народной жажды знать:

Кто видывал, как слушает
Своих заходящих странников
Крестьянская семья,
Поймет...

(III, 362)

В процессе работы над образами молодых разночинцев Некрасов упорно возвращался к мысли о том, как много дала для их формирования книга. Это не только чаще всего вспоминаемые слова о том, «Что думывал, что читывал» Григорий, или о том, как жизнь семинаристов описана Помяловским, книгу которого автор рекомендует прочесть крестьянину (III, 576), но и сохранившаяся в вариантах информация о пристрастии Саввы к книге («Брат сидел за книгою» — V, 520, 521), и указание на потребность братьев обсудить прочитанное. Немаловажно для раскрытия темы и то, что Григорий сам поэт: он создает песни — своего рода главы в составе большой «умной» книги для всей Руси. Волнующая народ — в переломный период его истории — проблематика песен юного пропагандиста подкрепляется, усиливается «песнью призывною» пролетающего над Русью ангела («Средь мира дольного»). Если сын дьячка и «батрачки безответной» поет о судьбе родины, о богатырской, но еще не пробудившейся «силе народной», то ангел зовет молодых людей «на честный путь». С песнями Добросклонова во многом связано выражение общенациональных начал, не только важных для книги, претендующей стать народной, но и, с точки зрения Некрасова, необходимых.

В 1871 году, то есть в пору активной работы над «Кому на Руси жить хорошо», Некрасов выступил в Санкт-Петербургском суде в качестве знатока книгоиздательского дела (два книгоиздателя спорили о составе стихов Т. Г. Шевченко в выпущенных ими сборниках). В сказанном им для нас особенно существенные суждения о том, чем определяется в поэзии национальное начало, при каких условиях оно может быть принято, оценено читателями: «...Шевченко был поэт глубоко и исключительно национальный, специализировавшийся для себя отдельную область, воспроизведению которой он посвятил всю свою жизнь и из которой не выходил ни однажды; именно задачей его поэзии было изображение народной жизни родной ему Украины, и в этом смысле все пьесы родственны, поясняя, дополняя друг друга и представляя в целом «житье-бытье того общества, среди которого ему суждено было родиться, работать, думать, терпеть и страдать» (XII, 90); «Оба издания, о которых идет речь, открываются пьесой «Думы мои, думы». Думы (о родине) томят автора, он не мог ни заспать их, ни выплакать, он их любит, ласкает и выливает на бумагу в надежде, что найдется и еще хоть одно сердце, которое заплачет над ними так,

как плакал поэт. В этой радующей надежде поэт, оставаясь сам гибнуть на чужбине, высылает свои думы на Украину, где они найдут *правду*, найдут *верное сердце* и, быть может, наживут и славу их автору» (XII, 91). В высказываниях Некрасова отражены постепенно складывавшиеся в русском литературном процессе XIX века критерии оценки народной книги, народного поэта. Однако здесь резче, чем у кого бы то ни было, ставится вопрос о целостности авторской позиции и авторского взгляда на народный мир, и это очень существенно, особенно в сопоставлении с той дидактической целью, которую писатели разной ориентации ставили перед произведениями для народа. Небезынтересен сам выбор понятий, слов, обозначающих взаимодействие национального писателя и народа. Нельзя не заметить также внимания Некрасова к тому, как именно воспринимается читателем-тружеником честная, выстраданная книга: жаждущим *«правды» «верным сердцем»*.

Оспаривая крайности, возникающие при увлечении поиском реальных оснований, приведем еще некоторые наблюдения над текстом части «Пир — на весь мир». Избранное писателем заглавие, прямая информация из авторского повествования во «Вступлении» и в отдельных главах ориентирует сначала только на «пир», затем — на «помники по <...> «крепям», и снова — на «пир». Однако описаний скатерти-самобранки и других «волшебных предметов», их благодетельных или иных действий, внимания к особой значимости числа «семь» в этой части нет. Уже это настораживает: только ли о пире пойдет речь? Поначалу вообще неизвестно, откуда появляется «водочка». Неизвестно это и далее, все сводится к кратчайшей констатации факта: «И, выпив по стаканчику», «Еще ведро поставили», «Гуськом пошли к ведерочку И выпили певцы». В середине главы «И старое и новое» точно сказано о земном происхождении трапезы: «Позавтракать Мужьям хозяйки вынесли», приготовили купленных «ни за что» гусей. В начале главы «Доброе время — добрые песни» столь же точно сообщается: «Пир только к утру кончился». Кажалось бы, все, предопределенное событийной линией, завершено: пир кончился. Но главные вопросы, волновавшие самых разных крестьян, остались. Здесь они адресуются не прямым участникам происходящего (расчет на них много значил в предшествующих главах той же части), а читателям или слушателям, только им.

Собравшихся у перевоза свели разные, у каждого (за исключением семи странников) свои обстоятельства, но они отступили перед общей главной заботой, перед раздумьями о том, как жить в условиях юридической свободы и ответственности за свою судьбу. Здесь очень заметно стремление художника раскрыть, что, как, о чем думают крестьяне, частое употребление автором соответствующих слов для обозначения процесса раздумий. И отсюда такое построение отдельных глав и частей (начиная с главы «Сельская ярмонка» в первой части и особенно открыто проявившееся в части «Пир — на весь мир»), при котором возникает возможность смотра разных вариантов чего-либо, а также связанных со смотром доказательности, убеждения и выбора.

Видеть такой предмет изображения и такую направленность в его освещении особенно важно, учитывая, что произведение адресовалось прежде всего народу, задумывалось как книга о нем и для него. В главе «Горькое время — горькие песни», когда уже спеты «Веселая» и «Барщинная», ситуация определена так:

Такие сказы чудные
Посыпались... и диво ли?
Ходить далеко за словом
Не надо — все прописано
На собственной спине.

(III, 350)

То есть у каждого был такой конкретный жизненный опыт, который позволял активно отнестись к обсуждению представляющих общий интерес вопросов. В вариантах авторского повествования они определялись как «дела необыденные» (III, 559). В этой ситуации и звучит рассказ «Про холопа примерного — Якова верного», описываются реакция крестьян, а также спор «Кто всех грешней?» (III, 356).

Рассказ Ионы Ляпушкина «О двух великих грешниках» фабульно связан с главой «Странники и богомольцы». Реакция на него нашла отражение в третьей главе «И старое и новое», основным замыслом которой — показать неизбежность возникновения нового и старого — обусловлено усиленное изображение отношения тружеников к фактам, свидетельствующим о неблагоприятии в общественном устройстве. После повествования о «крестьянском грехе» они

Лежали, думу думали
И вдруг запели. Медленно,
Как туча надвигается,
Текли слова тяжелые.

(III, 369)

Толкование случившегося Григорием, исповедь солдата Овсяникова — все это также сопровождается описанием отношения крестьян, их раздумий, их общественно направленного самосознания.

И, наконец, глава «Доброе время — добрые песни», где думать мужикам помогают и Григорий, и автор-повествователь. Но вот интересно, что, кроме новых песен, здесь есть «Соленая», «Бурлак». С нашей точки зрения, они введены в качестве своего рода противовесов: смотри, как было и есть, думай, решай сам. История поворачивалась так, что решать предстояло именно пришедшим в движение миллионам трудящихся.

Усиление просветительского, дидактического начала (в части «Пир — на весь мир» оно несомненно), а также нарастание вымышленного, обобщенно-художественного в тех частях и главах, где особенно значимо раскрытие судеб народа и родины, позволяют выдвинуть мысль о необходимости учитывать это в дискуссиях о расположении частей «Кому на Руси жить хорошо», о свойствах некрасовского реализма, о жанровой природе произведения.

С этим же, думается, связана и еще одна задача — более объективного интереса к понятийным началам и образам. В частности, к образу «души» — «души крестьянина», «души народа русского». К мотивам и образам, без которых жизнь как движение истории невысказана, — единения, братства людей, деятельной любви.

Потребностью основанного на высоких стремлениях единения, потребностью деятельной любви Некрасов наделил многих, даже безымянных мужиков и народ в целом. Вспомним сцену на площади, когда крестьяне решили помочь Еремиле Гирину и без гарантии возврата давали свои полтинники и рубли. Или вспомним еще более значимые картины, когда всем миром наказывали Егорку Шутова, всем миром осмыслили возможность достойной жизни в условиях юридической свободы, всем миром обдумывали, как сделать «Большие Вахлаки» «Избытковым селом». Те же потребности в полной мере ведомы «заступникам народным» — братьям Добросклоновым, повествователю как персонажу. Ими был наделен как личность сам Николай Алексеевич Некрасов, что понималось не только его ближайшими друзьями, единомышленниками, но и людьми, отношения с которыми подчас носили напряженный и сложный характер.

Следовательно, разговор о художественном строе «Кому на Руси жить хорошо», рассмотрение существенных особенностей творческого метода поэта нового типа, каким являлся Некрасов, могут быть продолжены. Могут быть развиты (а в чем-то даже убедительно оспорены) прежние решения более широкой проблемы соотношения в русской литературе «вымысла» и «домысла»¹⁸ и предопределяют в ней то, что называется художественностью.

В самом тексте последней поэмы Некрасова наличествует своеобразная динамика соотношения фактически достоверного и вымышленного, художественно обобщенного. Она обусловлена как собственно творческими соображениями, внутренними законами произведения, так и авторским расчетом на определенную читательскую аудиторию.

¹⁸ Белецкий А. И. Вымысел и домysel в художественной литературе, преимущественно русской // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 430.

Л. А. САМУТКИНА
(Ленинградский университет)

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИТАТ В «БИОГРАФИЯХ» ПЛУТАРХА

Исследователи античной литературы отмечают в «Биографиях» Плутарха элементы художественной документальности¹, которая «предполагает не просто верность реальной действительности и жизненность изображения. Она связана с перенесением в искусство самих реальных лиц, событий, явлений, географических данных и т. п.»². Художественная документальность обусловила различие мнений литературоведов о жанровой принадлежности «Биографий» Плутарха и то, что исследователи античной историографии видят в Плутархе в первую очередь античного историка³.

Сам Плутарх неоднократно указывал, что пишет не историю, а биографию. Во вступлении к биографии Александра Великого он заявляет: «Мы пишем не истории, но биографии, ведь добродетель или порочность человека полностью не проявляются в прославленных событиях, а вот некий мелкий поступок, высказывание, шутка более проясняют человеческий характер, чем битвы с многочисленными жертвами, великие сражения и осады городов <...> Пусть нам будет позволено погружаться в рассмотрение признаков, отражающих душу человека, и привлекать их при написании биографии».

¹ Болдырев А. В. Плутарх // История греческой литературы. Т. 3. М., 1960. С. 183—184.

² Куприяновский П. В. Проблемы изучения художественно-документальной литературы // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972. С. 8.

³ См.: Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 19—47; Бузескул В. Введение в историю Греции. Харьков, 1904; Историография античной истории / Под ред. В. И. Кузищина. М., 1980. С. 15.

рафий, предоставив другим описание великих событий и сражений» («Александр», гл. I)⁴.

С. С. Аверинцев правильно отмечает, что «Плутарх очень настойчиво стремится декларативно размежеваться с историографией; необходимость в этом возникла едва ли не потому, что он обрабатывал в формах биографии материал, сам по себе вызывающий иные жанровые ассоциации»⁵. Сведения для «Биографии» Плутарх брал из документальных и художественных источников. Документальными источниками для него служили надписи, главным образом, на камне и рукописные документы. Художественными источниками для плутарховских жизнеописаний были сочинения историков, философов и ораторов классической и эллинистической эпохи, а также поэмы Гомера и Гесиода, стихотворения Солона, трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, пьесы древних комедиографов.

Вопрос об источниках, которыми пользовался Плутарх, сводился исследователями в основном к определению бравшихся им исторических сочинений. В науке об античной историографии бытует взгляд на Плутарха как на автора, лишённого критического чутья при подборе материала, введшегося в «Биографии». До сих пор оставался без должного внимания вопрос о том, какого рода сведения Плутарх черпал из поэтических произведений и как он оценивал их. Однако из самих его текстов ясно, что данные, взятые из поэтических сочинений, Плутарх вводит в виде цитат, переказов и ссылок⁶.

Поэтическая цитата может использоваться как свидетельство для подтверждения рассуждений автора, а также как дополнительный материал для расширения повествования. Первое упоминание о поэтической цитате как особого рода доказательстве встречается у Аристотеля. В своей «Ритори-

⁴ Здесь и далее Плутарх и Аристотель цитируются с соблюдением общепринятой в классической филологии пагинации и нумерации древних текстов по наиболее авторитетным изданиям этих авторов. Переводы Плутарха и Аристотеля выполнены автором статьи по изданиям: *Plutarchi Moralia / Recogn. G. N. Bernardakis. V. 1—7. Lipsiae, 1888—1896*; *Plutarchi Vitae parallelae / Recogn. Cl. Lindskog et K. Ziegler. V. 1—4. Lipsiae, 1914—1939*; *Aristotelis Ars rhetorica / Recogn. W. D. Ross. Oxonii, 1964*. Другие переводы Плутарха цит. по: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. I. М., 1951.

⁵ Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 193.

⁶ Все формы введения сведений из поэтических сочинений в дальнейшем будут называться цитатами.

ке» он дает краткий обзор доказательств, используемых в судебных делах и основанных на объективных данных. Таких доказательств пять: законы, свидетели, договоры, показания под пыткой, клятвы. Аристотель разделяет свидетелей на новых и древних: «Я называю древними свидетелями поэтов и других знаменитых людей, чьи суждения широко известны»; приводя примеры древних свидетелей, Аристотель пишет: «Так, например, афиняне пользовались Гомером как свидетелем в деле о Саламине» (Риторика, кн. 1, гл. 15, § 11—1375 b 25—29). Здесь имеются в виду стихи 557—558 из II-й книги «Илиады»: «Мощный Аякс Телемонид двенадцать судов саламинских Вывел и с оными стал, где стояли афинянам фаланги»⁷. Из этих стихов греки сделали вывод о древнем союзе Афин и Саламина. Это свидетельство было особенно актуально во времена войны между Афинами и Мегарами за господство над Саламином.

Плутарх тоже вспоминает этот случай из истории войны за Саламин. Мегарцы и афиняне, как он пишет, не могли силой разрешить вопрос о Саламине и призвали спартанцев окончить их спор. «Большинство авторов сообщают, что Солону помог авторитет Гомера: вставив стих в «Каталог кораблей», он прочитал на суде строки <...>⁸ Сами же афиняне полагают, что это — вздор»,—пишет Плутарх и приводит далее еще один рассказ о древнем единстве Афин и острова Саламина («Солон», гл. 10). Поскольку Плутарх к общеизвестному рассказу добавил еще один, можно думать, что утилитарное использование поэтических строк не удовлетворило его. Однако это не означает, что Плутарх вовсе не привлекал стихи для подтверждения своих мыслей. Напротив, он пользовался свидетельством поэтов часто и по разным поводам. Особенно следует выделить те места в «Биографиях», где Плутарх касается исторических событий или рассказывает о своих героях. Так, утверждая, что битва при Артемисии внушила грекам отвагу в борьбе с персами, он пишет: «По-видимому, хорошо понимая, все это, Пиндар сказал о сражении при Артемисии: «Здесь сыны афинян заложили блестящее основание своей свободы. Ибо отвага — начало победы» («Фемистокл», гл. 8). Описывая личность Алкивиада и сообщая о его картавости, Плутарх добавляет:

⁷ Перевод Н. И. Гнедича цит. по: Гомер. Илиада. М., 1978. С. 58.

⁸ Плутарх приводит строки 557—558 из II книги «Илиады».

«Об этой картавости упоминает и Аристофан в стихах, осмеивающих Феора (Осы, 44—46): «Промямлил тут Алкивиад мне на ухо: Феол-то булки лижет и как мелин лжет. А что ж, промямлил мальчик правду чистую»»⁹ («Алкивиад», гл. 1).

Из анализа цитат, которые Плутарх вводит в «Биографии» как дополнительный материал для расширения повествования, также следует, что он черпал из поэтических произведений сведения и исторического, и биографического характера.

В стихах Солона Плутарх черпает важные для истории данные о содержании соловых законов («Солон», гл. 15, 18), об отношении к нему афинского народа («Солон», гл. 14, 16, 25), а также сведения о его жизни («Солон», гл. 3, 26, 30, 31).

Для исследования характера фактического материала, почерпнутого из поэзии, особый интерес представляют цитаты из древней аттической комедии. Сам Плутарх отмечает, что обращался к ней в качестве источника: «Как можно узнать из комедиографов Аристофана и Платона...» («Антоний», гл. 70). Плутарх использовал комедийные цитаты только при написании биографий современников древних комедиографов. Цитаты приводятся в биографиях Перикла и Алкивиада, встречаются в жизнеописаниях Кимона и Никия. Одни цитаты выступают как дополнительный материал, помогающий раскрыть политические события в Афинах («Алкивиад», гл. 13, 20), описать общественную деятельность Перикла («Перикл», гл. 13, 16) или Кимона («Кимон», гл. 9, 15), другие позволяют объяснить отношение демоса к его лидерам — Алкивиаду («Алкивиад», гл. 16), Периклу («Перикл», гл. 18), Никию («Никий», гл. 4). Третьи цитаты из древней комедии дают возможность описать частную жизнь политических деятелей, например Перикла («Перикл», гл. 13), рассказать об их близких («Перикл», гл. 24) и друзьях-соратниках («Перикл», гл. 4).

⁹ Стихотворный перевод А. И. Пнотровского цит. по: Плутарх. Указ. соч. С. 273. Дословный перевод стиха 45 из комедии «Осы»: «Видишь ты Феол? Он голову имеет лъстеца». Шутка Аристофана состоит в том, что вместо *κεφαλήν κορυβος* (голову ворона) Алкивиад, картавя, произносит *κεφαλήν κολλος* (голову лъстеца).

Если использование сведений из поэтических произведений для подтверждения сказанного автором исключает критику поэтического материала, то при введении этого материала в качестве дополнения такая критика вполне возможна. Однако в «Биографиях» нет ни одного критического замечания о стихах Солона. Объяснение этого можно найти в характеристике поэзии Солона, данной Плутархом: «Сначала Солон не считал поэзию серьезным делом и, по-видимому, шутя и развлекаясь, занимался ею, затем же стал включать в поэтические сочинения философские изречения и излагать в стихах государственные дела не ради истории и памяти, но для оправдания совершенных дел, а иногда для побуждения, наставления и порицания афинян» («Солон», гл. 3). Признать в стихах элементы философии для Плутарха-моралиста означало высказать высшую похвалу поэту. Поэзия для него первая ступень на пути познания философии. Плутарх наставляет: «Первое знакомство с философией надо начинать с поэзии, следует учиться в приятном чтении искать полезные истины и любить их, но противиться голой развлекательности» («Как юноша должен слушать поэтические произведения», гл. 1, р. 15F—16A).

Жизнеописание мифического героя Тезея Плутарх начинает словами: «Подобно тому, как историки при описании земли незнакомые им местности отодвигая к краю картины, пишут на полях: «Безводные и дикие пустыни» или «Непроходимые болота», или «Скифские морозы», или «Ледовитое море», так и мне при создании сравнительных жизнеописаний, изложив о времени, доступном правдоподобию и историографии, которая повествует о реальных фактах, следует сказать о более древних событиях: «Далее удивительное и трагическое. Там властвуют поэты и мифографы и нет места достоверности и точности» <...> Пусть же в нашей биографии сказочный вымысел, очистившись, подчинится и примет вид истории, а там, где вымысел будет самоуверенно пренебрегать убедительностью и не будет сходен с правдоподобием, мы будем нуждаться в снисходительности слушателей, которые любят рассказы о старине» («Тезей», гл. 1). Это вступление переключается с рассуждениями Плутарха о природе поэзии. Для него вымысел — атрибут поэзии. «Мы, — заявляет он, — не знаем поэзии без мифа и вымысла» («Как юноша должен слушать поэтические произведения», гл. 2, р. 16 с). После подобного вступления в «Биографии Тезея»

читатель должен отнестись к повествованию с некоей долей скептицизма. Автору же это вступленье давало возможность приводить различные варианты одной и той же легенды, не останавливаясь специально на их критике.

Критические замечания встречаются в тех местах «Биографий», где Плутарх вводит цитаты из древней аттической комедии. В «Моралиях» Плутарх неоднократно указывал на свое отрицательное отношение к древним комедиям. Особенно характерен в этом отношении трактат «Сравнение Аристофана с Менандром», дошедший до нас в сокращенном виде. В этом сочинении Плутарх в пылу полемики уподобляет поэзию Аристофана уличной девке.

Высказывая в «Биографиях» свое неодобрительное отношение к фактическому материалу из комедий, он в то же время ставит эти сведения в один ряд с данными других источников, сравнивает их. Так, в биографии Перикла Плутарх рассказывает, как «комеднографы распустили слухи о страшном распутстве Перикла, обвинили его в связи с женой друга и помощника по должности стратега — Мениппа, смеялись над Перилампом, разводившим птиц, и говорили, будто он по дружбе с Периклом потихоньку посылает павлинов в подарок женщинам, с которыми Перикл находится в близких отношениях», и сопровождает это сообщение словами: «Разве можно удивляться тем, кто избрал своей профессией зубоскальство, кто приносит жертвы завистливой толпе, точно некоему злему демону, злословием над выдающимися людьми, когда и Стесимброт Фасосский дерзнул обвинить Перикла в таком страшном нечестивом преступлении, о котором говорится только в мифах — о связи с женой собственного сына?» («Перикл», гл. 13). Первая часть фразы с ее характеристикой комеднографов ясно дает понять, о какой дурной славе авторов древней комедии Плутарх писал в трактате «Как следует отличать друга от лстеца», вторая часть риторического вопроса смягчает отрицательную характеристику тем, что комеднографов сопоставляют хоть и с недобросовестным, но историком.

Плутарх пишет: «Фукидид прямо говорит о могуществе Перикла, а комеднографы злобно намекают, называя его друзей новыми писистратидами, а его самого заставляют поклясться, что он не будет тираном. Телеклид же сообщает, что афиняне отдали ему «Всю дань с городов, он город любой мог связать или оставить свободным, И крепкой сосною

его оградить и стены снова разрушить, В руках его все: и союзы, и власть, и сила, и мир, и богатство»¹⁰ («Перикл», гл. 16). Здесь Плутарх словно забывает свое ригористическое отношение к древним комедиографам и, обращаясь к комедии, находит полезные сведения о могуществе Перикла. Более того, он помещает ссылку на древнюю комедию рядом с сообщением историка Фукидида, хотя не забывает указать на необъективность одного из источников: «...комедиографы злобно намекают (*κακολόως κωμωγράφων*)».

В другом месте («Алкивиад», гл. 20), повествуя о судебном деле, возбужденном против Алкивиада и его сторонников накануне Сицилийской экспедиции, Плутарх сообщает: «Фукидид избегает называть имена доносчиков, другие же указывают на Диоклида и Тевкра. Среди них и комедиограф Фриних, сочинивший такие стихи <...>». Цитата приводится Плутархом в качестве дополнительного материала, отсутствующего у историков.

Плутарх вводит стихи из комедии и в рассказ о причинах Пелопоннеской войны («Перикл», гл. 30). С. И. Соболевский переводит это место так: «Мегаряне отрицают свое участие в убийстве Антемокрита и обращают обвинение на Аспасию и Перикла, цитируя в доказательство этого известные общераспространенные стихи из «Ахарнян»:

Но раз в Мегаре пьяные молодчики
Симету, девку уличную выкрали.
Мегарцы, распаленные обидою,
Двух девок тут украли у Аспасии»¹¹.

С. И. Соболевский *στυχία* переводит словом с нейтральным значением «стихи», но употребленная Плутархом уменьшительная форма от *στυχος* указывает на его пренебрежительное отношение к этим строкам Аристофана, и поэтому *στυχία* следует понимать как «стишата». Подтверждением этого служат слова самого Плутарха: «Среди людей, которые признают совершившиеся события, но не знают причины и цели действий, злокозненным и недоброжелательным является тот, кто предполагает низменные побуждения действий, как, например, комедиографы, которые заявляют, что Перикл разжег войну из-за Аспасии или Фидия,

¹⁰ Стихотворный перевод С. И. Соболевского цит. по: Плутарх. Указ. соч. С. 208.

¹¹ Там же. С. 218.

а не из некоего честолюбия или желания смирить гордыню пелопоннессцев» («О злокозненности Геродота», гл. 6, р. 856А).

При описании личных качеств своих героев Плутарх также сопоставляет известия комедиографов со сведениями из других источников. Так, пытаясь разобраться, почему Перикл носил прозвище «Олимпиец», Плутарх рассматривает несколько мнений. Перикл благодаря дару красноречия и учению Анаксагора, которому он следовал, превзошел всех ораторов. «По этой причине, говорят, ему и было дано его известное прозвище,—пишет Плутарх. — Впрочем, некоторые думают, что он был прозван «Олимпийцем» за те сооружения, которыми он украсил город, другие — за его успехи в государственной деятельности и в командовании войсками, и нет ничего невероятного, что его славе способствовало сочетание многих качеств, ему присущих. Однако из комедий того времени, авторы которых часто поминуют его имя как серьезно, так и со смехом, видно, что это прозвище было дано за его дар слова; как они говорят, он гремел и метал молнии, когда говорил перед народом, и носил страшный перун на языке» («Перикл», гл. 8). Чтобы мнение комедиографов выглядело более убедительным, Плутарх замечает, что авторы древней комедии не только шутят, но и серьезно (σπουδῆς) говорили о Перикле. Столь же подробно Плутарх рассматривает вопрос о другом прозвище Перикла — «Луковицеголовый» (σχινοκεφαλος) («Перикл», гл. 3).

Таким образом, анализ поэтических цитат в качестве источников еще раз показывает, что «Биографии» содержат исторический и биографический материал. Смещение жанров биографии и историографии было закономерно для древнегреческой литературы. Историография возникает как повествование о событиях в начале V века до н. э., но с течением времени она трансформируется в повествование биографического характера, в изложение не о деяниях исторических лиц, а об их качествах (эти новации проявляются уже в конце V века до н. э. в сочинениях Ксенофонта). Плутарх подходил к сведениям, почерпнутым из поэтических сочинений, с позиций своих теоретических и критических взглядов на поэзию и поэтов.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О КНЯГИНЕ ОЛЬГЕ

Среди имен первых русских князей имя княгини Ольги, пожалуй, наиболее известно. Окруженное славой и легендами о первой русской правительнице-женщине и первой христианке, оно по-прежнему обращает на себя внимание исследователей.

Историографический обзор источников, обращения к анализу исторических фактов, имеющихсЯ в произведениях о княгине Ольге, предпринимались неоднократно¹, но следует заметить, что большинство исследований посвящено факту ее поездки в Константинополь и принятию христианства. В поле зрения ученых (историков, историков церкви, литературоведов, лингвистов) находятся различные жанры произведений об Ольге. Исторические факты, имеющиеся в них, объясняются в плане политическом, историко-дипломатическом, богословском. Такая же проблема, как связь исторического факта с жанровыми особенностями произведений, то есть проблема литературоведческая, была лишь затронута, но не разрешена в трудах А. А. Шахматова, Д. С. Лихачева, М. Д. Левченко².

Между тем давно установлено, что произведения о княгине Ольге — не сухая фиксация событий. Определены жанры этих произведений, и к анализу исторических фактов в них нельзя подходить без учета законов этих жанров: в каждом конкретном случае важны не факт сам по себе, а его освещение и цель, которая при этом преследовалась. Ни одно из произведений об Ольге, будь то летописные источники или жития, не представляют полной биографии княгини, а дают некоторые к ней сведения. В данном случае хотелось бы обратить внимание на два биографических факта.

¹ Из последних работ см.: Сахаров А. Н. Дипломатия древней Руси. М., 1980. С. 260—270.

² См.: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. Спб., 1908; Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947; Левченко М. Д. Очерки по истории русско-византийских отношений. М., 1956.

Первый из них мы находим в «Летописце, содержащем в себе российскую историю от 852 до 1598 годов» (издан в Москве в 1819 г.), который сообщает о женитьбе Игоря на десятилетней Ольге. Краткую фразу «Летописца» как бы расшифровывает житие Ольги в Степенной книге: в житии приводится романтическая история сватовства князя к юной красавице, отличавшейся необыкновенным умом и мудростью. Погодная запись «Летописца» фиксирует факт, житие дает его художественную интерпретацию. Зная о раннем взрослении древних русичей, можно верить в справедливость приведенного свидетельства, но освещение упомянутого факта в Степенной книге приводит к сомнению. Житие Ольги в Степенной книге создавалось в XVI в. в связи с утверждением теории преемственности русской княжеской власти от Августа-кесаря. Родоначальники княжеской ветви и среди них Ольга должны были выглядеть идеально как пример для последующих родов. Кроме того, идеализация — один из художественных принципов жития как жанра. И поэтому десятилетняя Ольга в Степенной книге изображается необыкновенно мудрой, дающей жизненный урок самому князю Игорю. Здесь, в Степенной книге, составитель жития делает доминирующей в характере Ольги хитрость. Если судить об Ольге по тексту этого жития, то она только тем и занималась, что хитрила: сначала перед Игорем, потом перед древлянами и византийским императором. Но следует ли в данном случае считать хитрость присущей Ольге чертой характера или художественным вымыслом?

Видимо, такое толкование и сам факт разговора Ольги с византийским императором, которого она «переклюкала», следует считать вымыслом, имеющим целью возвеличить образ княгини и идеализировать ее деяния, обусловленным особенностями жанра жития. Но художественный вымысел имеет реальную основу. Такой основой, дающей право отмечать хитрость в характере Ольги, была ее расправа с древлянами, которая раскрывается в летописных произведениях и исключена из житий. Именно в мести Ольги проявляется ее изощренная, но вызванная необходимостью, хитрость: Ольга, соблюдая правила рода и храня его честь, обязана была отомстить древлянам. Жестокость Ольги, с нашей точки зрения, была добродетелью для того времени, поэтизировалась языческим обществом и дала право более поздним авторам изо-

бращать Ольгу коварной женщиной, извлекающей пользу для себя из хитрых своих поступков.

Житие в Степенной книге (и только оно!) сообщает еще один факт биографии княгини: до знакомства с Игорем она была перевозчицей; да и знакомство, собственно, произошло в тот момент, когда Ольга перевозила Игоря через реку Великую. Ни одно из ранних житий — ни проложное, ни мннейное — об этом не свидетельствуют, как не упоминают и другие, современные житию в Степенной книге или составленные после него³. Можно думать, что краткое проложное житие, составлявшееся по традиционной схеме, не могло осветить все детали биографии княгини. Но дело, видимо, не в этом.

Пространное житие в Степенной книге составлялось агрографом, когда имелись Лаврентьевский и Ипатьевский своды, в которых княгине посвящено несколько подробных погодных записей, а в них нет упоминания о ней как перевозчице, зато есть другое упоминание: летописец заострял внимание потомков на том, что Кий — основатель Киева, по народному преданию, тоже был перевозчиком, а затем, во времена своего княжения в городе тоже ездил в другие земли, где его принимали с великими почестями. Составителю предания об основании Киева народная молва о Кие-первозчике не нравится: «Ини же, не сведуще, рекоша, яко Кий есть перевозник былъ... Аще бо бы перевозникъ Кий, то не бы ходилъ Царюгороду»⁴. Составляя историю русских князей-христиан, автор Степенной книги не мог не обратиться к дохристианскому периоду в истории Киева. Он, безусловно, знал предание о первом киевском князе. Кий — основатель города. Ольга — основательница христианской династии в нем. Оба они в разное время предпринимали путешествия в Царьград. Поэтому предание о Кие могло послужить аналогией для составителя жития Ольги в Степенной книге, и то, что не понравилось летописцу, в сознании которого прочно утвердилась мысль о необходимости следовать достоверным данным,

³ Проложные жития XIII—XIV вв. см.: Государственная библиотека им. В. И. Ленина (далее — ГБЛ), ф. 256, № 319; Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (далее — ГПБ), ф. 560, оп. 1. 63; Проложное житие XVI в. см.: ГБЛ, ф. 256, № 397; Минея Иоанна Милкютина XVII в. см.: Государственный исторический музей (далее — ГИМ), Синодальное собр. № 807.

⁴ Полное собрание русских летописей: В 15 т. Т. I. М., 1962. С. 9—10. Далее — ПСРЛ.

как того требовал жанр летописи, для агнографа стало основой истории, способствовавшей возвеличению Ольги.

Эта мысль может быть подкреплена и анализом некоторых черт стиля данного отрывка. Для сообщения об Ольге-перевозчице автор избирает прием узнавания: «И пловущимъ имъ, и возре на гребца оного и позна, яко девица бе сия блаженная Ольга...». «Вельми юная» девушка оказывается не только «доброзрачной и мужественной», но и очень мудрой, способной дать урок целомудрия самому князю, заставить Игоря удивиться «мужеумному смыслу ея и благоразумным словесемъ ея»⁵. Речь Ольги к Игорю полна достоинства и даже превосходства над князем, полна смысла и убеждения. Речевая характеристика героини еще больше возвеличивает ее. Поэтому данный факт биографии княгини в таком контексте вряд ли можно признать действительным, исторически имевшим место. Он — средство, которое умело используется агнографом для решения поставленной задачи: создать идеализированный образ княгини, который должен стать примером для современников составителя.

Следовательно, исторические факты в житиях Ольги отрицать невозможно, но анализировать их надо с учетом литературной специфики произведения, в котором они имеются.

Необходимо отметить, что какие-то сюжеты, исторические факты и факты биографии княгини Ольги переходят из одного произведения в другое, не изменяясь или почти не изменяясь. Некоторые составители тенденциозно отбирают и интерпретируют факты в связи с законами жанров. Отдельные факты об Ольге появились в позднейшее время в изданиях рукописных произведений как следствие «научных», по мнению издателей, гипотез. Незнание истории текстов летописных и агнографических произведений об Ольге приводило исследователей к произвольному их толкованию.

Подобный пример художественного вымысла в ироническом смысле этого слова находим в издании текста Летописца Переяславля Суздальского⁶, осуществленном М. А. Оболенским на основе рукописного списка XV в.⁷ Фрагменты, посвященные княгине Ольге, даны без отступлений от ру-

⁵ ПСРЛ. Т. 21, ч. I. Спб., 1908. С. 7—8.

⁶ См.: Летописец Переяславля Суздальского, составленный в начале XIII в. (между 1214—1219 гг.). М., 1851.

⁷ Ныне хранится в Центральном государственном архиве древних актов (далее — ЦГАДА), ф. 181, № 279.

кописи. В 1870 г. М. А. Оболенский опять обратился к Летописцу в связи с тем, что Археографическая комиссия приняла постановление о фотолитографическом издании летописей: князя беспокоило несовершенство этого способа, передававшего летопись «в том именно виде, в каком она вышла из-под пера переписчика», сохранявшего текст «в искажении его ошибками и описками самыми грубыми, умышленными или неумышленными»⁸. М. А. Оболенский считал, что в примечаниях к изданию следовало давать варианты списков и редакций, а также объяснения, учитывавшие достижения исторической науки того времени. Мысль благая, но в воплощении ее М. А. Оболенский поступал вопреки выдвинутому им самим требованию.

Обратимся к тексту Летописца, рассказывающему о поездке Ольги в Царьград. М. А. Оболенский считал, что этот рассказ наиболее искажен и представляет собою «самую нелепую басню, предмет всевозможных глумлений. Действительно, для кого не смешно в нем это описание, где 65-летней Ольге, прибывшей для крещения в Царьград, делается предложение любви и брачного союза христианским императором, также уже преклонных лет и имевшим еще в живых супругу»⁹.

Чтобы устранить эту нелепость, князь издает летописный отрывок, где в тексте производит замену, а в примечании ее объясняет, то есть нарушает тот принцип, который сам выдвинул. В тексте М. А. Оболенского читаем: «И призываю царь, рече ей: хошу ты ровняти жене». Относительно этой фразы примечание гласит: «В подлиннике **поняти**. Очевидно переписчик без всякого умысла, не нашедши в этом месте в обветшалом списке долженствовавшей стоять над словом буквы **в**, под титлом, и не разобравши стершейся буквы **р**, и легко приняв последнюю за **п**, написал **поняти** вместо стоявшего тут прежде: **ровняти**. Само написание здесь слова: **поняти** ясно указывает на такое образование его из слова **ровняти**, потому что в нем осталась буква **н**, которая никак не могла бы тут явиться, если бы переписчик должен был написать прямо: **поняти**»¹⁰ (подчеркнуто М. А. Оболенским. — З. Г.).

⁸ Оболенский М. А. Несколько слов о первоначальной русской летописи. М., 1870. С. 2.

⁹ Там же. С. 3.

¹⁰ Там же. С. 36.

Итак, если верить М. А. Оболенскому, виноват переписчик XV века, недостаток терпения которого внес путаницу в текст летописи. Тенденцией того времени, когда князь приступал к изданию произведения, было рассмотрение летописных текстов с точки зрения исторической. М. А. Оболенский и многие исследователи до него исключали художественный вымысел в летописи. Поэтому концепция М. А. Оболенского представляется односторонней и в корне неверной там, где он берет на себя смелость исправлять текст летописца в угоду своей идее. М. А. Оболенский считает, что слово «поняти» в древности не употреблялось, а употреблялось «пояти» в смысле «взять в жены». С автором нельзя не согласиться, если понимать под древностью XI—XIV вв. Но И. И. Срезневским зафиксирован современный данному пример со словом «поняти»: «Да что есмь понял свою жену Иванову дщерь Аминеву, а дали ми в приданые лошака рыжь (Дух. Ох. Окинф., 1459 г.)»¹¹.

В Ипатьевской летописи (список 1425 г.) эта фраза читается так же, как и в Летописце: «хощу тя поняти жене»¹². Надо полагать, что слово «поняти» входит в употребление в конце XIV—начале XV вв. Переписчик Летописца Переяславля Суздальского вводит его в свою рукопись не потому, что «по невежеству» (М. А. Оболенский) не может разобрать ранее написанное слово, а потому, что считает данное слово вполне правомерным на этом месте, употреблявшимся в его время и не изменявшим смысла написанного.

М. А. Оболенскому нужно было ввести в текст слово «ровняти» не только для исправления, по его мнению, дефектного текста, но и для того, чтобы показать те сложнейшие отношения между Ольгой и византийским императором, при которых Ольга требовала для себя царского сана, а Константин противился этому. Мы оставляем за собой право сомневаться в том, что язычница Ольга даже с ее умом и хитростью так тонко и подробно знала сложнейшие правила византийских обычаев. Тем более их не мог знать в такой степени переяславский летописец, составлявший текст.

Надо отметить и то, что ни один древний автор произведений об Ольге, ни один переписчик не усмотрел странности и несоответствия действительности в слове «поняти» в дан-

¹¹ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. II. Спб., 1895. Стб. 1342.

¹² ПСРЛ. Т. II. М., 1962. Стб. 50.

ной фразе¹³. Замена «поняти» на «ровняти» является произволом и домыслом самого М. А. Оболенского, необходимым ему для доказательства своей теории отношений между Ольгою и Константином и внесшим путаницу в работы тех исследователей, которые обращались только к Летописцу и не изучали произведений об Ольге в комплексе¹⁴.

Сейчас трудно сказать, кто первый — летописец или агиограф — и когда придал поездке княгини в Царьград романтический характер, но это было сделано с целью возвеличения русской правящей династии в лице Ольги.

Л. А. ОЛЬШЕВСКАЯ
(Ивановский университет)

ДОСИФЕЙ ТОПОРКОВ

(Опыт реконструкции биографии писателя
на основе документальных и литературных источников
XV—XVI вв.)

Историю создания Волоколамского патерикового свода связывают с именем древнерусского писателя, редактора и иконографа Досифея Топоркова — «сродника» и сподвижника Иосифа Волоцкого. Евгений Болховитинов сближал Досифея Топоркова, автора «Надгробного слова» Иосифу Волоцкому, с Досифеем Новгородским, создавшим жития и похвальные слова святым Соловецкого монастыря. Филарет Гумилевский выступал против отождествления двух писателей конца XV — первой половины XVI в., носивших имя Досифей, считая Досифея Топоркова племянником Иосифа Волоцкого и его первым биографом¹. Этому же Досифею В. О. Ключевский приписывает «малозвестные воспоминания об Иосифе и его

¹³ Нами обследовано 120 рукописных источников XIII—XVII вв., содержащих в своем составе произведения об Ольге.

¹⁴ См.: П. А. О начале христианства в Киеве до торжественного принятия христианской веры при св. Владимире // Киевская старина. 1888. Июнь; Прокофьев Н. И. Русские хождения XII—XV вв. // Литература древней Руси и XVIII в. М., 1970. С. 22—23. (Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина; № 363).

¹ Ср.: Евгений [Болховитинов]. Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-русской церкви. Т. I. Спб., 1827. С. 143—144; Филарет [Гумилевский]. Обзор русской духовной литературы. Кн. I. Харьков, 1859. С. 165, 181.

учителя Пафнутии», то есть Волоколамский патерик². Свод биографических данных о Досифее Топоркове, крайне скупой в работе В. О. Ключевского, до сих пор не может претендовать на полноту и точность. В нем, как и в произведениях агнографа, много «биографических гипотез» и допущений.

Самым обстоятельным исследованием жизненного и творческого пути Досифея является работа А. Д. Седельникова «Досифей Топорков и Хронограф»³, где, в частности, определяется круг источников, из которых черпаются сведения об этом древнерусском писателе. Во-первых, это авторский список Волоколамского патерика, который до 1941 г. хранился в Волоколамском музее под № 17/664⁴; предисловие и послесловие к Синайскому патерику Досифея-редактора⁵; пометы и записи Досифея Топоркова на книгах, переписчиком или владельцем которых он был. К числу последних относится, например, вкладная Досифея в Тверской Савватиев монастырь, в которой названы имена родителей писателя в иночестве — Евфимий и Юлия — и сообщается, что сам он «старец Иосифов» (монах Иосифо-Волоцкого монастыря). Величина вклада свидетельствует о состоятельности Досифея: он дал в Савватиев монастырь — «...по родителям по своим» и для поминования брата Ивана, а после смерти и себя — «две книги Бытейские в десть», «три иконы Деисус», «патерик Синайской да пять рублев денег»⁶. Богатый вклад Досифея

² Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 294.

³ Седельников А. Д. Досифей Топорков и Хронограф // Известия АН СССР. Отд. гуманитарных наук. Сер. VII. Л., 1929. № 9. С. 755—773. Последняя обобщающая работа о Досифее Топоркове — статья Р. П. Дмитриевой, предназначенная для «Словаря книжников и книжности Древней Руси». См.: Труды отдела древней русской литературы. Т. XXXIX. Л., 1985. С. 33—35. Далее — ТОДРЛ.

⁴ Местонахождение в настоящее время не известно. См.: Зимин А. А. Из истории собрания рукописных книг Иосифо-Волоколамского монастыря // Зап. отд. рукописей / Гос. б-ка им. В. И. Ленина. Вып. 38. М., 1977. С. 27. Далее — ГБЛ.

⁵ Тексты опубликованы в кн.: Смирнов И. М. Синайский патерик в древнеславянском переводе. Ч. II: Обзор рукописей славянского перевода патерика и сравнительный анализ их текста. Сергиев Посад, 1917. С. 149—150.

⁶ См.: Рукописи Государственного исторического музея (далее — Ркп. ГИМ). Собр. А. С. Уварова. № 1807 (356) 435. Л. 35об. Перв. пол. XVI в. (6. зн.: Брик. № 11600. 1512—1565 гг.). Фотокопия вкладной — в кн.: Седельников А. Д. Указ. соч. С. 766.

именно в Савватиев монастырь можно объяснить либо тем, что здесь его отец принял монашество и умер, либо тем, что сам Досифей Топорков являлся постриженником этого монастыря⁷.

Во-вторых, о жизни и творчестве писателя можно судить по «автобиографическим замечаниям» в произведениях Досифея («Надгробное слово» Иосифу Волоцкому, Волоколамский патерик), историческим «реалиям» в литературных и документальных памятниках его времени: «Житии Иосифа Волоцкого» в редакциях Саввы Крутицкого и Анникиты Филлолога, «Летописчике» Иосифа, поминании рода Саниных в Синодике Волоколамского монастыря, описях монастырского имущества.

Большинство исследователей (П. С. Казанский, Н. А. Булгаков, К. И. Невоструев, А. А. Зимин и другие) считали, что Досифей — сын Елеазара (Евфимия) Санина, одного из трех братьев Иосифа Волоцкого. Точка зрения Геронтия (Кургановского), — согласно которой Вассиан, Акакий и Елеазар всего лишь двоюродные братья Иосифа, ибо сам он, по свидетельству агнографа, «чадо молитвы», то есть долгожданный и единственный сын, — ошибочна: Геронтий рассматривает одно из «общих мест» житийного повествования как биографическую «реалию»⁸.

Брат Досифея Топоркова Вассиан — крупный церковный деятель первой половины XVI в., «продолжатель дела Иосифа Санина, верный соратник митрополита Даниила, «великий сохлебник» Василия III, «советник» Ивана Грозного»⁹. Кроме Вассиана, у Досифея был брат-мирянин Иван и, возможно, брат-инок Захария. В Синодике в одном ряду с именами Досифея и Ивана стоит имя «Заххея» (имя Захарии в схиме?)¹⁰. Книги Захарии Топоркова — «апостол», апостол тетр

⁷ Косвенным свидетельством пребывания Досифея Топоркова в Тверском Савватиевом монастыре является владельческая запись в Ркп. ГИМ: «А се соборник и писмо и собрание старца и отца нашего Иосифа. А вынесл его из монастыря Досифей и прислал его ис Савватиева. Соборник Скитцкой». См.: Епархиальное собр. № 357 (Волоколамское собр. № 536). Трет. четв. XV в. (б. зн.: Брике. № 2784. 1453—1454 гг.; типа Брике. № 3855—3859. 1415—1458 гг.; № 13008. 1452—1482 гг.).

⁸ См.: Геронтий [Кургановский]. Волоколамский Иосифов второклассный мужской монастырь и его современное состояние. Спб., 1903. С. 12, примеч.

⁹ Зимин А. А. Крупная феодальная вотчина и социально-политическая борьба в России (конец XV—XVI вв.). М., 1977. С. 40—41.

¹⁰ См.: Ркп. ГИМ. Епархиальное собр. № 1/6. Л. 5об.

в полдесть, охтайк перваго гласа в полдесть, богородичен в полдесть, миния общая в полдесть, стихираль в полдесть на харатье да книжка в четверть дести собрания святых отец» — значатся в описи библиотеки Иосифо-Волоцкого монастыря 1545 г.¹¹

«Надгробное слово» Иосифу богато подробностями родословного порядка, и в этой своей части оно послужило источником для последующих биографий Иосифа Волоцкого. Из «Слова» известно, что прапрадед Досифея Александр (Саня) «от Литовския-земли влечашеся родом». «Переселение Саниных в Волоколамский уезд,—считал И. А. Зимин,— может относиться к 1408 г., когда целый ряд выходцев из Литвы с князем Свидригайлом перешли на службу к московскому князю»¹². Начиная с прадеда Досифея Григория (в иночестве Герасима), судьбы представителей рода Саниных тесно связаны с церковной сферой государственного строительства. Дед и бабка Досифея — Иоанн (Иоаникий) и Марина (Мария) — кончают свой жизненный путь в монастырях. В Пафнутьево-Боровском монастыре в течение 15 лет ухаживал за больным отцом-иноком Иосиф Санин; его мать «в постничестве иноческих борений» провела «до тридесяте лет» в Волоколамском женском монастыре святого Власия¹³. Постриженниками Пафнутьево-Боровского монастыря были и дядя Досифея — Акакий, Вассиан¹⁴ и Иосиф Санины.

Первое значительное событие в жизни Досифея, зарегистрированное писателями-современниками,— участие в поставлении и росписи Успенского собора Волоколамского мона-

¹¹ См.: Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. Спб., 1911. Прилож. С. 10, 18.

¹² Зимин А. А. Указ. соч. С. 38.

¹³ См.: Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инока Досифея Топоркова // Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения. Ч. 2. М., 1865. Прилож. С. 161—164. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквами «НС» обозначен источник, цифрами — страницы; Нектарий иером. Историческое описание Иосифова Волоколамского второклассного монастыря Московской губернии. М., 1887. С. 7.

¹⁴ Акакий после смерти Пафнутия Боровского поддерживал в числе немногих идею Иосифа о введении в монастыре строгого общежительного устава. См.: Великие минеи-четьи (далее — ВМЧ), сентябрь 1—13. Стб. 462. Долгое время его ошибочно отождествляли с тверским епископом Акакием. См.: Зимин и А. А. Указ. соч. С. 40. Вассиан позднее стал архимандритом Московского Симонова монастыря (1502—1506 гг.), затем — архиепископом ростовским. Он является автором «Жития Пафнутия Боровского» (нач. XVI в.). Умер 28 августа 1515 г.

стыря (1484—1486 гг.). «Летописчик» Иосифа Волоцкого содержит сообщение, что собор был «подписан» «хитрыми живописцы в Рускаи земли Дионисиемъ и его детьми Владимером и Феодосиемъ и пасе его иноком два братанича Иосифовы иноци Досифей и Васиян»¹⁵. Этот факт биографии Досифея Топоркова отражен и в «Житии Иосифа Волоцкого» редакции Саввы, но обойден вниманием самим Досифеем в «Надгробном слове» Иосифу, где честь украшения церкви приписана прежде всего Феодосию, сыну Дионисия-иконника; себя и брата Вассиана автор не выделяет из числа «прочих пособников» (НС, 170)¹⁶.

В Дионисии, с которым он познакомился во время росписи церкви Пафнутьево-Боровского монастыря в конце 60-х—первой половине 70-х гг. XV в., Иосиф искал не только союзника в борьбе с еретиками, отрицавшими, в частности, иконопочитание, но и опытного изографа, способного украсить новый Иосифо-Волоцкий монастырь, привлечь к нему внимание богатых вкладчиков¹⁷. Досифей Топорков как писатель и художник был больше связан, по-видимому, с сыном Дионисия — Феодосием. В «Надгробном слове» Иосифу и Волоколамском патерике Досифей толкует имя Феодосий как «Божий дар» и сообщает, что «изящный живописец» «по имени и житие свое управил». Именно Феодосий рассказал Иосифу о чуде с попом-еретиком, и это нашло отражение в патерике Досифея и житии Иосифа, написанном Саввой. Феодосий был богатым вкладчиком Иосифо-Волоцкого монастыря, куда, например, он вложил «землицу, и ту землицу продали, а взяли на ней 40 рублей, на те деньги купили деревни на

¹⁵ Ркп. ГБЛ. Музейное собр. № 1257. Л. 28. После слов «п пасе его иноком» в рукописи — порча текста. Ср.: ВМЧ. Сентябрь 1—13. Стб. 466: «...и старцем Паисеею и с ними два братанича Иосифова старец Досифей и старец Вассиан...»

¹⁶ К. И. Невоструев рассматривал это как проявление скромности Досифея.

¹⁷ По описи Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г., с иконой «образ пречистые богородици Одигитриа на гладком золоте скрылци Дионисиево писмо» пришел «Иосиф старец на место се». В монастыре Иосифа было 87 икон работы Дионисия. Подробнее см.: Георгиевский В. Т. Указ. соч. С. 17—37, прилож. 3; Голейзовский Н. К. Живописец Дионисий // Вопросы истории. 1968. № 3. С. 214—217; Он же. «Послание иноку-иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. // Византийский временник. Т. XXXVI. М., 1965. С. 219—238. Ср.: Нектарий. Указ. соч. С. 13—14. Здесь Дионисий-иконописец ошибочно отождествляется с Дионисием Звенигородским.

Фаустовой горе»¹⁸. Можно предполагать, что под влиянием Феодосия складывалось и развивалось иконописное мастерство Досифея и Вассиана Топорковых. Известно, что они, как и Феодосий, были миниатюристами, причем, выполненные ими заставки в композиционном и колористическом отношении близки к стилю Евангелия 1507 г., орнаментированного Феодосием и предназначавшегося для дворцового казначея И. И. Третьякова¹⁹. Три «иконы Денсус», вложенные Досифеем в Савватиев монастырь, по предположению А. Д. Седельникова, были иконами собственного письма, свидетельством профессионализма и материального благополучия художника-монаха²⁰.

О художнической грани таланта Досифея Топоркова можно судить по наличию в его литературных произведениях ряда портретных зарисовок героев, выполненных в стиле иконописного подлинника. Для писательской манеры Досифея характерно стремление к созданию «зримого» образа героя, акцентирование внимания не только на духовном, но и на внешнем облике святого. Так, портрет Арсения Святоши (в миру — боярский сын Андрей Голенин), несмотря на жанрово-стилевую трафаретность, полон деталей индивидуального плана: это «мужь благ и языком сладок, всех Господа славяше и лицом светел, браду черну и густу и не добре велику нмяше, на конець разохата, и возрастом рен». В принадлежащем перу Досифея портрете его «сродника» и «духовного вожа» описание внешности Иосифа Волоцкого сводится, как и в первом случае, к изображению «лика» святого: он «возрастом умерен и лицом благообразен, по древнему Иосифу, браду имея окружену и должиюю мерну, тогда темнорус, в старости же сединами сняя» (НС, 167)²¹.

Эстетический принцип Досифея, писателя и художника, заключается в постижении гармонии между «внешним» и «внутренним» человеком, в проповеди телесной красоты, одухотворенной «добрым нравом» героя. Его Иосиф «в сре-

¹⁸ Цит. по: Георгиевский В. Т. Указ. соч. С. 34—35.

¹⁹ См.: Ркп. ГИМ. Епархиальное собр. № 109 (Волоколамское собр. № 172). Псалтирь Досифея Топоркова. Кон. XV — нач. XVI вв.; Георгиевский В. Т. Указ. соч. С. 34—35, прилож. 2—8.

²⁰ См.: Седельников А. Д. Указ. соч. С. 764—766.

²¹ См. также: Волоколамский патерик // Семинарий по древнерусской литературе Московских высших женских курсов. Т. 5. Сергиев Посад, 1915. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквами «ВП» обозначен источник, цифрами — страницы.

тении весел и благоуветлив и немощным спосрадателен» (НС, 167). «Добрый нрав» Иосифа не только декларируется писателем, безусловно, равнявшимся на агиографический канон в изображении героя, но и показывается в действии, в поступках: в «Надгробном слове» этому служит эпизод помощи Иосифа поселянам во время голода, когда святой «истоци все жито монастырское, и сребреники, и одежда, и скот, подаваше требующим» (НС, 175); в Волоколамском патерике — рассказ о нарушении Иосифом монастырского устава ради «расслабленной» дочери боярина Бориса Обабурова, в иночестве Пафнутия (ВП, 11). Не случайно, на наш взгляд, Досифей в «Надгробном слове» упоминает дату рождения героя (12 ноября) и то, что он назван Иоанном не только «по отцу», но и в честь Иоанна Милостивого. А. П. Кадлубовский был, видимо, прав, отмечая, что чудеса Иосифа по отношению к грешникам, еретикам носят карательный характер, а «в случаях обыкновенной нужды ближнего, где требуется помощь ему и где нет речи о грехах и неверии <...> заповедь любви к ближнему и милосердия выступает вперед и в жизни Иосифа, и в понятиях его биографа»²². Разумеется, что литературный портрет Иосифа, созданный Досифеем, идеологически тенденциозен, направлен на подготовку канонизации героя, неистового в борьбе с еретиками и «нестяжателями», сурового ревнителя общежительного монастырского устава.

Насыщенность «реалиями» портретных зарисовок, выполненных Д. Топорковым, объясняется не только тем, что герои современны, близко знакомы автору, но и тем, что в литературе этого периода растет внимание к личности человека вне прямой зависимости от его участия в исторических судьбах страны, к бытовому, интимному, индивидуальному в жизни человека. Эта примета авторского стиля Досифея облегчает атрибуционную работу с отрывками Волоколамского патерика, которые не вошли в состав сборника Вассиана Кошки (Ркп. ГИМ. Синодальное собр. № 927) и не изданы²³.

Сомкнутость двух талантов Досифея — писателя и художника — видна и в графической тщательности сделанных им

²² Кадлубовский А. П. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. 1—5. Варшава, 1902. С. 238.

²³ Апостол Павел «является» грешнику в образе «мужа, ему же брада черна, поизвита, плешив и взором страшен, и возрев <...> ярым оком», а святой Николай — «муж брадат и стар» (Ркп. ГБЛ. Музейное собр. № 1257. Л. 359, 360).

списков с книг, обеспечившей Топоркову известность и авторитетность в книжном деле. Следствием работы Досифея над перепиской книг являлись его начитанность, литературная образованность, широкая источниковедческая база сочинений²⁴.

Из «Надгробного слова» Иосифу известно, что Досифей еще при жизни основателя оставил Иосифо-Волоколамский монастырь «немощи ради, по его благословению, но умом и сердцем повсегда с ним и с сущими его» (НС, 180). По предположению В. О. Ключевского, Д. Топорков удалился в Пафнутьево-Боровский монастырь²⁵. Определяя источники рассказов Волоколамского патерика, писатель указывал и на то, что «сами видехом, бывшаа во обители отца Пафнутиа» (ВП, 1). Но с большим основанием, на наш взгляд, можно говорить об уходе Досифея в московский Симонов монастырь, где с 1502 по январь 1506 г. был архимандритом Вассиан Санин. Переход состоялся до 1509 г., когда в монастыре был поселен Вассиан Патрикеев, ибо на соборном суде 1531 г. у Вассиана с именем Досифея не соотносилось «старец Иосифова монастыря»²⁶. О пребывании Досифея Топоркова в Симоновом монастыре свидетельствует не столько неизданный рассказ патерика о грешнике (который прежде литургии выпил «питие медьвеное», приготовленное на праздник апостолов Петра и Павла, и был за это наказан «расслаблением»), как полагал А. Д. Седельников, ибо выражение «пребывающую ми в честней обители преславныа Богородица на Симонове» относится не к Досифею, а к Иосифу, сколько другие факты²⁷. Вассиан Санин был одним из информантов Досифея, работавшего над патериковым сводом, только до 1506 г., иначе Д. Топорков не сказал бы о Вассиане в «слове» об исцеленном поселянине — «бывый потом архиепископ Ростову» (ВП, 5—6). Если учесть, что приблизительно в это время Вассиан создает агиобиографию Пафнутия Боровского, становится понятным наличие «общих мест» в житии святого и патерике. Возможно, уже в Симоновом монастыре у Досифея возник и стал осуществляться (на уровне сбора материа-

²⁴ Подробнее об этом см.: Смирнов И. М. Указ. соч. С. 162—164.

²⁵ См.: Ключевский В. О. Указ. соч. С. 294—295.

²⁶ См.: Казакова Н. А. Вассиан Патрикеев и его сочинения. М.; Л., 1960. С. 56, 296.

²⁷ Ркп. ГБЛ. Музейное собр. № 1257. Л. 360об. — 362.

ла и записи отдельных рассказов) замысел Волоколамского патерика.

«Немощь» Досифея, заставившая его покинуть Иосифов монастырь, могла быть и результатом внутренних разногласий в «иосифлянкой» среде, неприятием «братаничем» игумена жестоких методов введения строгого монастырского устава. Видимо, с этим связано появление в Волоколамском патерике «слова» о Савве, настоятеле Тверского Саввина монастыря, «наказанном» болезнью за жестокое обращение с монахами, «нрав» которых он «правил» не убеждением, а жезлом. По предположению Б. А. Рыбакова, Д. Топорков в Симоновом монастыре по наказу Иосифа «шпионил» за «нестяжателями», в частности, контролировал деятельность Вассиана Патрикеева: «Он умно провоцировал князя на различные разговоры о святом духе, о Христе, и так далее, умышленно заостряя темы, а на соборе 1531 г. свидетельствовал против Вассиана, обличая его в «ереси»: «Досифей Васьяну учел говорити очи на очи, так слово в слово, как митрополиту подал списак, написав своею рукою», что «хотел мя ко своей злоумие привести», вольно толкуя строки Священного писания «тварь поклоняется твари», «сотворим человека по образу нашему»²⁸. А. Д. Седелъников обращает внимание исследователей на эпитеты в словах Вассиана о Досифее, которого он называет «старцем великим, добрым»: в устах убежденного противника «иосифлян» они звучали не столько как лесть опасному свидетелю, сколько как дань невольного уважения²⁹. Действительно, близость между Досифеем Топорковым и Вассианом Патрикеевым могла возникнуть на почве любви к «пище духовной», писательскому труду, тогда как религиозно-политические убеждения их рождали конфликтные ситуации: «И идучи от обедни, и я ему молвил: Как, реку, ты даве говорил, что не святым духом святини отци писали — по то реку писано: Все собравше духовное ху-

²⁸ Рыбаков Б. А. Воиствующиe церковники XVI века // Антирелигиозник. 1934. № 4. С. 26—31. В дальнейшем Досифей Топорков отождествляется с «иосифлянином» Досифеем Забеллой, епископом Крутицким (1508—1544). Оба присутствовали на соборе 1531 г. и свидетельствовали против Вассиана; «владыко» Досифей отказался подтвердить благоговение, полученное Вассианом от митрополита Варлаама, на «правку» Кормчей. См.: Казакова Н. А. Указ. соч. Прилож. С. 286—287, 296—297.

²⁹ См.: Седелъников А. Д. Указ. соч. С. 761.

дожество, святым духом смотривъше. И он крикнул: Дьяволим-де духом писали. И я почел с ним браниться»³⁰.

Вопрос о причинах пребывания Досифея Топоркова в стенах Симонова монастыря и о характере его деятельности трудно решить односложно (приходится брать в расчет и «немошь» писателя-инока, и тайную борьбу с «нестяжателями», и задачи, потребности литературной работы) и окончательно (сведений о жизни и творчестве Досифея недостаточно). Не восстановлен в полном объеме круг книг владельцем, переписчиком или редактором которых был Д. Топорков. В монастыре Иосифа Волоцкого, по описи 1545 г., находились «псалтырь в полдесть Дософеевская», «псалтырь в четверть дести, кажут Досафея Топоркова», «лествицы в полдести Дософеевская, а писана с святогорской», «Бытея в десть новой перевод Дософея Топоркова да другая книга в полдесть его же перевода». Книги, содержащие произведения редакции Досифея — «Бытея» и «Криница», входили в состав вкладов в монастырь новгородского архиепископа Феодосия (1542—1550 гг.) и полоцкого архиепископа Трифона («лета 1568 месяца марта 27»)³¹.

Как редактор Д. Топорков известен исследователям русской хронографии (ему приписывается составление русской редакции Хронографа 1512—1538 гг.)³² и переводной патериковой литературы. В послесловии к Синайскому патерику редактор называет себя «Досифей Осифитие», что дало основание П. М. Строеву исключить это произведение из круга редакторских работ Д. Топоркова. Ошибочность этой точки зрения была выявлена и доказана И. М. Смирновым. На то, что Досифей Топорков и «Досифей Осифитие» одно лицо, по его мнению, указывает близость «по идее, по содержанию и

³⁰ Это подтверждает мысль Н. А. Казаковой о том, что Патрикеев-публицист больше тяготел к литературной школе «иосифлян», чем «заволжских старцев» (Казакова Н. А. Указ. соч. С. 116—124).

³¹ См.: Георгиевский В. Т. Указ. соч. Прилож. С. 12, 14, 16, 19, 22; ркп. ГИМ. Епархиальное собр. № 174 (Волоколамское собр. № 246). Нач. XVI в. Л. 10б. («стихираль полной Досифея Топоркова»); Л. 405 («книга, глаголемая Ермолой, а писал сию многогрешны иннок Досифей по благословению отца игумена Иосифа»).

³² См.: Седелников А. Д. Указ. соч. С. 762—766; Клосс В. М. О времени создания русского хронографа // ТОДРЛ. Т. XXVI. Л., 1971. С. 244—255; Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л., 1975. С. 187, 205—207; Он же. Хронограф Русский: Исследовательские материалы для «Словаря книжников и книжности Древней Руси» // ТОДРЛ. Т. XXXIX. Л., 1985. С. 177—181.

по внешним приемам изложения» редакции Синайского патерика другим сочинениям Д. Топоркова, «наличность литературной связи» между Синайским и Волоколамским патериками. «Осифитие» ученый толкует как принадлежность писателя к партии «носифлян», а не как факт биографии, не как указание на пострижение Досифея в Иосифо-Волоцком монастыре³³. Греческое слово в русском тексте привело исследователей к заключению, что Досифей знал по-гречески и редактировал Синайский патерик, обращаясь к оригиналу. И. М. Смирнову удалось показать, что редактирование патерика сводилось Досифеем лишь к правке «темных мест» древнеславянского перевода путем конъектур и переказа без привлечения подлинника. Незнание Досифеем греческого языка, отсутствие оригинала, несовершенство формы работы над текстом, по мысли ученого, привели к «дальнейшему затемнению <...> подлинного смысла» неясных мест перевода, к тому, что он «был испорчен весьма основательно»³⁴. Несмотря на это, Синайский патерик редакции Досифея был широко распространен в XVI—XVII вв. и лег в основу издания «Лимонаря» митрополита Иова Борецкого (Киев, 1628).

Редакция Синайского патерика, приметам которой, кроме «поновления» слога перевода, служат обширное вступление, подробное оглавление, в некоторых случаях — послесловия, вставка в текст 45-й главы рассказа о смерти царя Анастасия (позаимствован из русского Хронографа), отражает становление мысли Д. Топоркова о необходимости составления патерикового свода, посвященного новым русским святым, прежде всего — святым «носифлянского» круга. Поэтому работу Досифея над Синайским патериком следует рассматривать и как школу «списания» патериков. Послесловие к Синайскому патерику редакции Досифея позволяет датировать эту работу 1528—1529 гг. Именно тогда «по благословению и повелению преосвященного архиепископа великаго Новаграда и Пскова, владыки Макария» Д. Топорков «поновляет» слог переводного патерика, насыщенный «старыми и иностранскими пословицами, иная же смешена

³³ См.: Строев П. М. Библиологический словарь и черновые к нему материалы // Сборник Отдела русского языка и словесности АН СССР. Т. XXIX. № 4. Спб., 1882. С. 94; Смирнов И. М. Указ. соч. С. 159—161; Леонид, арх. Систематическое описание славяно-российских рукописей графа А. С. Уварова. Ч. II. М., 1893. С. 278.

³⁴ Смирнов И. М. Указ. соч. С. 162—182.

небрежением и неисправлением преписующих». О соотносении редакторского труда Досифея Топоркова с его более зрелым сочинением сводного агиографического характера — Волоколамским патериком, свидетельствует финальная часть послесловия к Синайскому патерику: «И ныне убо и в нашей земли таковая многа бывають, но нашим небрежением презираема и писанию не предаваема, еже некая и мы сами свемы, и о тоих не слышавше, нехужше писанных zde»³⁵.

Следует обратить внимание и на почти дословное совпадение ряда фрагментов предисловий к Синайскому и Волоколамскому патерикам, что нельзя поставить в зависимость только от агиографического канона.

Предисловие к Синайскому патерику редакции Досифея

Ркп. ГИМ. Собр. А. С. Уварова. № 960 (883). Л. 2 — 2об.:

«...списана нероманахом Иоанном и братом его Софронием премудрым, иже пожиша по пустыням и лаврам, ходяще и странствующе бога ради по святым местом, по лаврам, и по киновиам, и по градом...»;

«...не токмо сами от сих ползу примаху, но написавше и въ прочая роды предаша, не съкрывше даннаго им таланта, но предложиха торжником, яко добрии строители благодати господня...»

Предисловие к Волоколамскому патерику Досифея

Ркп. ГИМ. Синодальное собр. № 927. Л. 2:

«...инаа же сами ведеша и слышаша, странствующе по монастырем, и по лаврам, и по пустыням...»;

«...и не точно сами от сих ползовашася, но инем писанием предаша в древняя роды, не скрывше таланта, яко добрии строители благодати Владычня...»

Оставляя в стороне вопрос о том, кем был Д. Топорков — переписчиком, редактором или переводчиком Хронографа и Синайского патерика, констатируем факт влияния работы Досифея над этими памятниками на Волоколамский патерик. Этим объясняются, с одной стороны, наличие в патерике двух «вводов» — агиографического и летописного³⁶, хронологический принцип организации материала в сборнике (ис-

³⁵ Ркп. ГИМ. Собр. А. С. Уварова. № 960(883). Л. 294об., 295об.

³⁶ О связи Хронографа и патерика Досифея подробнее см.: Седелников А. Д. Указ. соч. С. 770—772. Автор, в частности, отмечает, что от Хронографа идут в патерике сведения об убийстве Батыя угорским королем Владиславом, упоминание о мнимой смерти царя Анастасия, который, будучи погребен заживо, «вопи во гробе». Небольшое количество соответствий исследователь объяснял оригинальным характером Волоколамского патерика как историко-литературного произведения и тем, что Досифей работал над ним спустя 20 лет (?) после редактирования Хронографа.

тория города Волока на Ламе; житие Пафнутия Боровского и цикл его «повестей»; «Надгробное слово» Иосифу, рассказы о нем³⁷), стремление автора вписать монастырскую историю в контекст общерусской и мировой; с другой — большее, чем в Киево-Печерском патерике, равнение на переводную патериковую традицию и, прежде всего, традицию Синайского и Римского патериковых сводов.

И. М. Смирнов считал, что как самостоятельный агиограф автор «Надгробного слова» Иосифу, Топорков выступил после 1546 г.³⁸ Убедительнее, на наш взгляд, точка зрения К. Невоструева: «Надгробное слово» Иосифу создано вскоре после кончины главы «носифлян», то есть спустя несколько лет после 1515 г.³⁹ Текст этого памятника оригинален по своей жанровой природе: высокий риторический стиль похвалы святому переплетается здесь с документальным стилем биографической справки о герое. По нашему мнению, это произведение показательно для переходного периода в работе Досифея, когда он, наряду с перепиской и редактированием книг, обращается к сочинительству, когда вместе с документальными формами повествования он осваивает агиографические, интересуется и начинает изображать не только прошлое, но и современное.

Нуждается в уточнении и датировка самого значительного в художественном отношении труда Досифея — Волоколамского патерика. Бесспорно, что это произведение, во многом итоговое для писателя, создавалось на протяжении ряда лет и появилось после «Надгробного слова» Иосифу и Синайского патерика редакции Д. Топоркова. Создатель Волоколамского патерика пишет о себе как о человеке, который Иосифа «надгробными словесы почтохом и мало объявихом о писательстве его, кто и откуда бе» (ВП, 5). Доказательство, которое приводит в своей работе И. М. Смирнов, говоря о появлении патерика Иосифо-Волоцкого монастыря «на склоне дней» Досифея, не выдерживает критики, ибо выражение «последняя лета» в патериковом фрагменте «ныне же

³⁷ См. роспись состава патерика по автографу Досифея: Строев П. М. Описание рукописей монастырей Волоколамского, Новый Иерусалим, Саввина-Сторожевского и Пафнутьева-Боровского. Спб., 1889. С. 201.

³⁸ См.: ВМЧ. Сентябрь 1—13. Стб. 453.

³⁹ См.: Житие преподобного Иосифа, игумена Волоцкого, составленное Саввою, епископом Крутицким с предисловием и примечаниями К. Невоструева // Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения. М., 1865. Прилож. С. 2, 9, примеч.

постигохом на последняя лета и не можем приходи в меру великих и соборных отец» необходимо рассматривать в более широком контексте. Досифей в предисловии к патерику, обосновывая выбор темы и жанра произведения, ставит перед собой задачу — доказать существование «новых» святых «последних времен», которые «мнозими скорбми и бедами спасутся и будут не менши первых», чьи подвиги уже описаны в житиях и патериках (ВП, 3).

Очевидно, что Волоколамский патерик не мог быть создан в начале XVI в., как датирует автограф произведения П. М. Строев. В состав патерика входят «Надгробное слово» Иосифу, написанное после кончины святого в 1515 г., «слово» о Макарии Калязинском, заканчивающееся рассказом об обретении мощей «цело и тлению непричастно», состоявшемся в 1521 г.⁴⁰ Патерик не мог быть создан раньше 1523 г., о чем свидетельствует рассказ Досифея о Никандре, «пострадавшем» за веру во время нашествия Ахмата (1480 г.). После пострижения его в монастыре Иосифа Д. Топорков «много время сожителствовах» ему. Писатель сообщает, что его герой «пребысть» в монастыре «лет 40 и 3, всякую добродетель исправи, нестяжанье и послушание, и молитву, и слезы и до тридесати леть пребысть, болным служба, не имый ни келиа своеа» (ВП, 9). Работе над созданием Волоколамского патерикового свода предшествовало редактирование Топорковым Синайского патерика, поэтому скорее всего, агиографическое произведение Досифея о святых «иосифлянкой» школы появилось в 30-е годы XVI в. и связано с церковным собором 1531 г., на котором были осуждены за непризнание каноничности монастырского землевладения и новых святых, патронов «иосифлян» Максим Грек и Вассиан Патрикеев⁴¹.

⁴⁰ См.: Некрасов И. С. Зарождение национальной литературы в Северной Руси. Ч. I. Одесса, 1870. С. 41—42, 46—48.

⁴¹ См.: Казакова Н. А. Судное дело Вассиана Патрикеева. С. 286—312; Судные списки Максима Грека и Исаака Собаки/Подгот. к печати Н. Н. Покровским; Под ред. С. О. Шмидта. М., 1971. С. 99, 112—113. Ср.: Ключевский В. О. Указ. соч. С. 295; Смирнов И. М. Указ. соч. С. 163. Эти два автора полагали, что Волоколамский патерик был создан после 1546 г. Р. П. Дмитриева датирует работу Досифея над патериком и «Надгробным словом» Иосифу Волоцкому 1545—1546 годами (см.: ТОДРЛ. Т. XXXIX. С. 34), видимо, исходя, как и большинство исследователей, из того, что до Саввы Крутицкого никто из писателей не занимался жизнеописанием Иосифа Волоцкого. Датировка патерика серединой 40-х годов может быть связана с подготовительной работой по

Таким образом, в результате анализа документальных и литературных источников конца XV—XVI вв. нам удалось восстановить ряд основных вех в жизни и деятельности Досифея Топоркова, доказать, что этот человек, разносторонне образованный и одаренный, вырос из переписчика книг в редактора и сочинителя. В деятельности Топоркова отразились не только предприимчивость, универсальность знаний и таланта, обостренное чувство времени, свойственное представителям рода Саниных, но и общий настрой эпохи «русского Предвозрождения», будивший мысль, направлявший ее на выявление новых резервов, на поиск новых путей в политической, религиозной и литературной жизни страны.

Произведения Досифея, носившие ансамблевый характер, подготовили появление монументальных памятников-сводов XVI в. (Великие минеи четыи митрополита Макария, Московский лицевой летописный свод, Степенная книга и др.). Волоколамский патерик Досифея подвел итог полувековому развитию агнографии «носифлянской» ориентации, дал новые импульсы жизни этого жанра на русской почве.

В полном объеме биография писателя может быть восстановлена в результате ввода в научный оборот новых источников, комплексного — с учетом жанровой специфики — анализа их, но это дело будущего, требующее единения сил историков, искусствоведов, литературоведов и лингвистов.

С. Н. ТРАВНИКОВ

(МГПИ им. В. И. ЛЕНИНА)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА «ПУТЕШЕСТВИЯ» ИОАННА ЛУКЬЯНОВА

В истории русской литературы второй половины XVII века наиболее талантливым писателем считается Аввакум Петров, автор знаменитого «Жития» и ряда полемических посланий, бесед, поучений. Исследователи его творчества полага-

канонизации святых «носифлянской» школы на церковном соборе 1547 года. Безусловно, что Волоколамский патерик — итог многолетней деятельности Досифея по сбору и обработке материала об истории монастыря и жизни Иосифа, его учителя Пафнутия Боровского и сподвижников. Наиболее интенсивный период работы над памятником, видимо, 30-е годы XVI столетия, когда писатель принимает самое деятельное участие в борьбе против «нестязателей».

ли, что Аввакум, в отличие от Симеона Полоцкого, литературной школы не создал и представляет собой уникальное явление в отечественной культуре. Новые документы и архивные данные, работы литературоведов последних лет опровергают эту устоявшуюся точку зрения. К школе протопопа Аввакума стали относить литературные произведения иноков Елифанья и Ефросина, писателя-старообрядца Иоанна Лукьянова¹. Имя русского писателя Иоанна Лукьянова мало известно даже специалистам, хотя он один из самых интересных прозаиков начала XVIII века². В настоящей статье — с опорой на новые данные и результаты анализа текста «Путешествия» — уточняется время создания этой книги, выявляются неизвестные или спорные факты биографии писателя, объясняются причины активного художественного освоения Иоанном Лукьяновым исторического материала.

В конце XVII — начале XVIII века в русском старообрядчестве наметились два течения: образовались общины поповцев и беспоповцев. Оставляя в стороне вопрос о причинах и сути раскола старообрядческой церкви³, обратимся к одному эпизоду из истории крупнейшей поповской общины — Ветковской церкви, связанному с историей создания Иоанном Лукьяновым «Путешествия». Ветковская поповская община, возникшая в конце XVII века на границе России и Польши⁴, быстро приобрела авторитет и популярность среди верующих-раскольников и наряду с Выгом во многом определяла основные направления политики старообрядческой церкви. Ее авторитет особенно усилился после постройки Покровского собора, ставшего в начале XVIII века единст-

¹ См.: Елеонская А. С. «Отрагательное писание инока Ефросина» как памятник русской публицистики конца XVII века // Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. № 363. М., 1970. С. 301—311; Поньрко Н. В. Сочинение старца Леонтия и школа протопопа Аввакума // Труды отдела древней русской литературы. Т. XXXIII. Л., 1976. С. 156—163. Далее — ТОДРЛ.

² Соболевский С. А. Путешествие в Святую Землю священника Лукьянова // Русский архив. М., 1863. Вып. 1. Стб. 21—64; Вып. 2. Стб. 113—159; Вып. 3. Стб. 223—264; Вып. 4. Стб. 305—344; Вып. 5. Стб. 385—416; Отд. отд. М., 1862 (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках).

³ См.: Смирнов П. С. Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII века. Спб., 1909.

⁴ См.: Дилеев М. И. Новые материалы для истории раскола на Ветке и в Стародубе в XVII—XVIII вв. Киев, 1893; Он же. Из истории раскола на Ветке и в Стародубе, XVII—XVIII вв. Вып. I. Киев, 1895.

венным старообрядческим храмом с освященным дониковским антимином. Первоначально священниками на Ветке были московские и калужские попы, ушедшие в Польшу в 70-е годы XVII века из-за несогласия с реформами патриарха Никона⁵, однако штат священнослужителей все время сокращался в связи со старостью и болезнями, а новых попов не появлялось, ибо некому было посвятить верующих в сан священника.

В конце XVII — первой половине XVIII века вопрос о священстве для русоких старообрядцев был одним из главных, ибо последний старообрядческий епископ Павел Коломенский умер, не успев никого посвятить в этот сан, а без архиерея старообрядцы-поповцы не могли рукоположить в священники своих единоверцев. По этому поводу в старообрядческой среде возникла полемика: одни предлагали договориться с кем-либо из православных епископов официальной церкви; другие склонялись к мысли о выдвижении епископа из собственной среды без освящения этого акта; третьи предлагали поставить епископа с помощью зарубежных иереев. Первое предложение было нереальным, так как никто из православных епископов не рискнул бы стать старообрядческим иерархом, которому угрожало пожизненное заключение в монастырской тюрьме в Суздале или на Соловках. Второе предложение было тоже неприемлемо, ибо вело к нарушению одного из главных таинств христианства — рукоположения в священники. Наиболее вероятным был третий путь — с помощью восточных иерархов посвятить в епископы какого-нибудь крупного деятеля староверческой церкви. Эта идея была тем более осуществима, что старообрядчество никогда не считалось движением еретическим, а восточные иерархи не интересовались причинами раскола внутри русской православной церкви.

Идею поиска архиерейства на Востоке особенно усиленно пропагандировала Ветковская старообрядческая община, предпринявшая необходимые шаги в этом направлении. Прежде чем начинать переговоры с деятелями восточной церкви по этому трудному вопросу, община решила выяснить истинное положение православия, верность обрядности и культу в греческой церкви. С этой целью в 1701 году ветковцы послали в Константинополь и Иерусалим московского

⁵ См.: Никольский М. Н. История русской церкви. М., 1983. С. 138, 237, 249—251.

священника Иоанна Лукьянова, тайно сочувствовавшего старообрядцам.

О личности автора «Путешествия» сохранились крайне скудные и противоречивые сведения. Он даже не упомянут в известном «Историческом словаре староверческой церкви» Павла Любопытного, написавшего в конце XVIII века библиографические заметки о наиболее авторитетных деятелях русского старообрядчества⁶. Единственную попытку воссоздать биографию этого интересного писателя петровского времени предпринял М. И. Лилеев, который отождествлял Иоанна Лукьянова и старца Леонтия⁷. Не останавливаясь подробно на аргументации исследователя, убедительно доказавшего, что Иоанн Лукьянов принял постриг под именем старца Леонтия, приведем новый факт в пользу этой точки зрения. По христианским верованиям, приурочивание важного события в жизни человека ко дню имени святого патрона должно было гарантировать успех задуманного дела, которое как бы освящалось авторитетом святого и попадало под его непосредственное покровительство. Он выехал из Киева 3 февраля 1701 года, в день Иоанна Крестителя, причем этот факт специально оговаривается автором-паломником: «Помолившеся господу богу, и пречистой его богоматери, и святому славному пророку, и предтечи, и крестителю Иоанну и призвав на помощь святого ангела-хранителя... поидохом из Киева в Ляцкую землю» (14). Как видно из текста, своим покровителем старец Леонтий считал Иоанна Предтечу, что указывает на его мирское имя — Иван.

О жизни и деятельности Лукьянова-Леонтия до его хождения на Восток можно судить только на основании данных самого «Путешествия». Иван Лукьянов был родом из Калуги, о чем он сам сообщает: «...наш прекрасный град Калуга! Отечество наше драгое!» (5). Видимо, он был выходцем из купеческого сословия, ибо не только прекрасно разбирался во всех тонкостях купеческого ремесла, не только приторговывал на Востоке русскими товарами, но и хорошо знал

⁶ См.: Павел {Любопытный}. Исторический словарь староверческой церкви // Чтения общества изучения древних рукописей. М., 1863. № 1. Далее — ЧОИДР.

⁷ См.: Лилеев М. И. К вопросу об авторе «Путешествия во Святую Землю (1701—1703 гг.)», московском священнике Иоанне Лукьянове, или старце Леонтии // Чтения в историческом обществе Нестора-летписца. Т. 9. Киев, 1895. Отд. 2. С. 25—41.

московских и калужских купцов, которых в «Путешествии» упоминал по именам и фамилиям (Галактион Мосякин, Давыд Степанович, Семен Григорьевич Олферов, Иван, Ераст и Козьма Кадмины, Иван Исаев, Василий Никитич Путимец и другие). До своего хождения на Восток Лукьянов был священником в Москве в церкви Покрова, «что за Смоленскими воротами на Песках», о чем сказано в его проезжей грамоте (3).

В Москву Иоанн Лукьянов, видимо, не вернулся, а прямо из путешествия отправился на Ветку, где принял постриг под именем старца Леонтия. Об этом свидетельствует тот факт, что путевые записки паломника прерываются в Нежине, откуда был наиболее удобный и близкий путь к польской границе, на Ветку. Естественно, что описывать этот путь не следовало, чтобы не привлекать внимания русского правительства и официальной церкви к ветковским старообрядцам.

О деятельности Лукьянова после возвращения из путешествия рассказывают документы Синода и Раскольничьей конторы, ведавшей делами русских старообрядцев. Старец Леонтий был активным проповедником старообрядчества на Ветке, Стародубье, Калуге, Волоколамске. Пойманные в разное время волоколамские старообрядцы — старцы Пахомий, Авраамий, Антоний, старицы Марфа, Маремьяна, Полигария, Устинья — на допросе в Раскольничьей конторе показали, что их перекрестили, «исповедовали и причащали приезжие... с Ветки раскольничьи попы Леонтий да Иван»⁸. Деятельность ветковских священников распространялась не только на западнорусские города, но и на Москву. В 1720 году в Москве была поймана ветковская старица Феодулия, которая на допросе показала, что проповедовала раскол вместе с двумя ветковскими монахами Леонтием и Киприаном⁹. В ходе следствия выяснилось, что Леонтий действовал в Калуге и в Брынских лесах¹⁰, где у него имелся скит и

⁸ Есипов Г. Раскольничьи дела XVIII столетия. Т. 1. Спб., 1861. С. 240—241, 243, 251—253, 258.

⁹ См.: Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода. Т. 1. Спб., 1868. Стб. 179.

¹⁰ Брынские леса занимали территорию Мещовского и Жиздринского уездов, по которым протекала река Брынь (см.: Леонид [Кавелин]. История церкви в пределах Калужской губернии. Калуга, 1876. С. 178). Именно против Лукьянова как одного из активных брынских старообрядцев-проповедников направлен знаменитый «Розыск о раскольничьей брынской вере» Димитрия Ростовского.

где он перекрещивал священников и мирян¹¹. Одно время старообрядческий священник действовал в Стародубье¹², но вынужден был оставить запад Украины из-за активной миссионерской деятельности никонианской церкви и переселиться на Керженец¹³. Леонтий считался одним из руководителей Ветковской церкви, поэтому он упомянут в Ветковском летописце в числе 12 наиболее авторитетных иноков¹⁴.

Таковы основные вехи жизни этого забытого писателя старообрядца. Восстановить подробнее биографию Лукьянова, видимо, не удастся, ибо ему не пришлось столкнуться ни с Преображенской канцелярией, ведавшей делами раскольников, ни с другими правительственными и церковными учреждениями, занимавшимися розыском старообрядцев.

Иоанн Лукьянов был явно старообрядцем, хотя в издании «Путешествия», предпринятом С. А. Соболевским, характерные приметы старообрядческого текста сняты: опущены рассуждения о двоеперстии, традиционное для раскольников написание «Исус» заменено на «Иисус». Лукьянов во время своего путешествия по России и Украине, стараясь не афишировать цели предприятия, ни разу не останавливался для отдыха в монастырях — предпочитал им подворья «боголюбцев», то есть старообрядцев, которые по «эстафете» передавали путников на всем протяжении «хождения» от Москвы до польской границы. Именно с этим связано нарушение традиционного маршрута паломничества: чтобы опереться на помощь орловских старообрядцев, Лукьянов со спутниками направился из Болхова в Орел, хотя этот город лежал в стороне от прямой дороги к границе. Следует отметить, что Лукьянов часто называет имена принимавших его старообрядцев (Нил и Евсевий Басовы, Иродисн Вязмитин), но иногда и умалчивает, величая хозяина «боголюбцем» или «братом». Дело, видимо, не в том, что паломник не знал или забыл имя человека, давшего ему приют, а в том, что не хотел навлечь преследования за «уклонение в раскол». Старообрядцы, названные Лукьяновым по именам, вероятно, были в период создания «Путешествия» вне опасности: умерли, ушли в скиты или сменили место жительства.

¹¹ См.: Описание документов и дел... Стб. 395—396, 398; Лилеев М. И. К вопросу об авторе... С. 15.

¹² См.: Лилеев М. И. Из истории раскола на Ветке... С. 268.

¹³ См.: Смирнов П. С. Из истории раскола первой половины XVIII века. Слб., 1909. С. 207—208.

¹⁴ См.: Лилеев М. И. К вопросу об авторе... С. 17.

Назначение священника Лукьянова главой тайной миссии не было случайным; знакомясь с «Путешествием», убеждаешься в том, что он был образованным и начитанным человеком, умеющим вести полемику по вопросам веры, тонким знатоком церковных уставов, обрядности и канонов богослужения.

Иоанн Лукьянов был представителем нового поколения писателей-старообрядцев, пришедших в литературу в то время, когда первые вожди русского раскола уже скончили свой земной путь. Перед писателями второго периода старообрядческого движения встал вопрос: или продолжать бескомпромиссную борьбу с правительством и ортодоксальной церковью и тем самым обречь себя на гонения, или приспособиться к новым условиям, выработать такие формы поведения, общественно-политической позиции и литературной полемики, которые гарантировали бы им возможность, не отказываясь от основных догматов веры, проводить в жизнь религиозные идеи. Российская действительность конца XVII — начала XVIII века научила писателей-старообрядцев осторожности, дипломатическому такту, умению выбрать такие определения и формулировки в художественном творчестве, которые не затрагивали бы основ официальной светской и церковной власти. В этом отношении произведение Лукьянова можно назвать классическим, так как оно не содержит ни одного негативного высказывания в адрес никонианской церкви и царской администрации. Расчетливости, осторожности Лукьянова научила, вероятно, и купеческая среда, выходцем из которой был писатель: известно, что русское правительство и старообрядческая купеческая прослойка быстро выработали своеобразный компромисс, суть которого сводилась к веротерпимости, ибо те и другие нуждались во взаимной поддержке.

Большинство старообрядческих общин отвергали контакты со светской властью, считая ее порождением антихриста¹⁵. Более гибкую позицию в вопросе «царства» и «священства» занимали выговские и ветковские старообрядцы. Так, например, ветковцы приняли участие в боевых действиях против шведской армии, за что удостоились личной похвалы Пет-

¹⁵ См.: Гурьянова Н. С. Царь и государственный герб в оценке старообрядческого автора XVIII века // Источники по культуре и классовой борьбе феодального периода. Новосибирск, 1982. С. 80—86.

ра I¹⁶. Иоани Лукьянов был одним из первых авторитетных деятелей русского старообрядчества, кто по достоинству оценил реформаторскую политику Петра и сочувственно отнесся к его преобразованиям. Более того, Лукьянов никому не позволял плохо отзываться о русском императоре. Когда греки стали говорить: «Для чего де ваш царь веру немецкую на Москве завел и платье немецкое? И для чего де царицу постриг в монастырь?», паломник с чувством собственного и национального достоинства отвечал: «У нас на Москве немецкой веры нет; у нас вера христианская, а платье у нас московское, а царица не пострижена. Диво! Далече живете, да много ведаете!» (39). Как видно из текста, вести о реформах в русском обществе, о пострижении и заточении царицы Евдокии Лопухиной (1698 год) достигли Константинополя и других стран с православным населением, что потребовало от русского правительства срочных мер к пресечению слухов. Именно этим обстоятельством объяснял Лукьянов приказ Петра I не пускать в Москву греков: «Ваши греки там бывши, на Москве-то, да zde, приехавши, врут невидницу, чего отнюдь нет» (39). Умный и опытный полемист, Лукьянов завершает спор с греками о политике Петра I намеком на зависимое положение греческой церкви: «А что вы говорите,—что мы за него, государя, богу молим,—и в том вы неправду сказываете: молитесь вы бога за царя, а не вем за турецкого, не вем за московского» (39). Защита правительства Петра и его дел перед оппонентами в России и на Востоке связана в «Путешествии» Лукьянова не только с реалистическим взглядом писателя на деятельность светских властей, но и с указом 1702 года, вводившим, с некоторыми оговорками, веротерпимость в России¹⁷.

С. А. Соболевский, публикуя текст памятника, утверждал, что описанные в книге события относятся к 1710—1711 годам. Эта датировка ошибочна. Иоани Лукьянов путешествовал в 1701—1703 годах. Об этом свидетельствуют и сохранившаяся проезжая грамота паломника¹⁸, и ряд исторических реалий произведения. В проезжей грамоте Лукьянова указано, что он «отпущен ... для моления... в государст-

¹⁶ См.: Алексеев И. История о бегствующем священстве // Летопись русской литературы и древности, издаваемые Н. С. Тихонравовым. Т. IV. М., 1862. С. 56—57.

¹⁷ Полное собрание законов Российской империи: В 30 т. Спб., 1830. Т. IV. № 1910.

¹⁸ См.: Лилеев М. И. К вопросу об авторе... С. 25—27.

во великого государя Мустафы Салтана» (3). Известно, что султан Мустафа II правил Турцией с 1695 по 1703 год¹⁹. В период путешествия Лукьянова состоялось назначение П. А. Толстого послом в Царьград (ноябрь 1701 года). На пути в турецкую столицу паломники встретили бывшего русского посла в Турции Д. М. Голицына, возвращавшегося на родину (17), а отпускную грамоту на Русь Лукьянову вручил именно П. А. Толстой (101)²⁰. В Константинополе Лукьянов встречается и беседует с вселенским патриархом кир Каллиником, скончавшимся 8 августа 1702 года²¹. Можно привести еще целый ряд исторических реалий текста «Путешествия» Иоанна Лукьянова, которые подтверждают верность датировки хождения 1701—1703 годами.

Исторические реалии помогают и в решении вопроса о времени создания произведения Иоанна Лукьянова. Так как авторские списки «Путешествия» неизвестны, а самая ранняя датированная рукопись с текстом памятника относится к 1734 году²², то анализ исторических реалий художественного произведения — первый и единственный способ определить время создания сочинения Лукьянова. Самой ранней датой можно считать лето 1703 года, когда он вернулся из путешествия. Предположение, что работа над рукописью шла во время странствий, не может быть признано достоверным, ибо, хотя «Путешествие» и создавалось на основе дневниковых записей, но после завершения паломничества. Об этом свидетельствуют неоднократные упоминания в начале и середине произведения о конечных результатах хождения. О создании «Путешествия» до 1705 года можно судить на тех основаниях, что в тексте ничего не сказано о судьбе полковника С. И. Палля, сосланного в 1705 году в Сибирь, и как живой упомянут иерусалимский патриарх Досифей, скончавшийся в 1707 году.

¹⁹ См.: Данциг Б. М. Изучение Ближнего Востока в России в первой четверти XVIII века // Очерки по истории русского востоковедения. Сб. 2. М., 1956. С. 398.

²⁰ См.: Орешкова С. Ф. Русско-турецкие отношения в начале XVIII века. М., 1971. С. 26—56.

²¹ См.: Соколов И. И. Каллик II // Православная богословская энциклопедия. Т. 8. Слб., 1907. Стб. 30.

²² См.: Леонид [Кавелин]. Систематическое описание славяно-русских книг графа А. С. Уварова. Ч. 3. М., 1894. С. 325.

Лукьянов путешествовал на Восток в сложный период истории России. Естественно, что наблюдательный русский паломник не мог не отразить в произведении, художественно-документальном по своей жанровой природе, наиболее существенных исторических событий эпохи. Следует отметить, что отбор и поэтизация исторических явлений у Лукьянова носят специфический характер, отражают видение истории и осмысление задач литературы представителем одной части русского общества — старообрядческой. Писателя особо занимают вопросы религиозно-этического порядка, связанные с доказательством превосходства старообрядчества над православной греческой церковью. В центре внимания писателя была история и современная жизнь турецкого общества: греческий церковный устав, греко-русские и русско-турецкие отношения, решение религиозного вопроса турецким правительством.

Широко и интересно представлены в «Путешествии» Лукьянова исторические лица и события в России. Лукьянов пишет о русских старообрядцах, студентах Киево-Могилянской академии, калужских купцах, путивльских стрельцах, занорожских казаках, московских пьяницах, дьяке Е. И. Украинцеве, князе К. Острожском, о порядках в канцелярии патриарха Адриана, о ценах на продукты, о дорожных пошлинах и многом другом. Во время путешествия русский паломник встречался с известными историческими деятелями эпохи; помимо упомянутых уже дипломатов Д. М. Голицына и П. А. Толстого, — с фастовским полковником С. И. Паллем, митрополитом Варлаамом Ясинским.

Рассмотрим один эпизод «Путешествия», показывающий удивительную прозорливость и дальновидность русского писателя. Проезжая в 1701 году через город Батурин, наблюдательный путешественник за много лет до предательства Мазепы уловил негативное отношение к гетману простых украинцев, недовольных сепаратистскими тенденциями в его внешней и внутренней политике. С насмешкой пишет он о том, что гетмана Украины охраняет от собственного народа целый полк стрельцов, Авненков полк с Арбату. И гетман он есть стрельцами-та и крепок, а то бы его хохлы давно уходили, да стрельцов бояться» (10).

В «Путешествии» Лукьянова дается своеобразная трактовка образа константинопольского патриарха Каллиника II. Писатель наделяет героя целым рядом негативных черт, рас-

ходящихся с реальными сведениями о жизни этого исторического деятеля. Лукьянов сообщает, например, что патриарх не умел читать, хотя хорошо известно, что Каллиник был автором богословских, литературных, исторических трудов. В основе резко отрицательного изображения главы вселенской церкви лежит стремление писателя опорочить в его лице все греческое православное духовенство. Отсюда рассказ о высокомерии и грубости, мелочности и злопамятности этого иерарха церкви. Характеристика антирусских тенденций в политике Каллиника II, даваемая Лукьяновым, в целом не расходится с оценкой его деятельности русским правительством. Посол Емельян Украинцев в письме к Петру I сообщал о двуличности главы константинопольской церкви, который отказался помочь русской делегации в трудных переговорах с турецким правительством, но после их успешного завершения явился с поздравлениями и уверениями в дружбе, лояльности. Украинцев саркастически заметил, что «ныне и вселенский святейший патриарх кир Каллиник будет являться другом и приятелем... зане в благополучное время многие являются друзьями»²³.

Лукьянов был свидетелем целого ряда известных исторических событий. Наиболее значительное из них — бунты янычар в Константинополе в 1703 году, которые в конце концов привели к падению правительства султана Мустафы II. По свидетельству историка, в XVIII веке «янычарские мятежи стали постоянным явлением в Османской империи»: «Жалование янычар было незначительным, и подавляющая их часть занималась в мирное время ремесленной деятельностью и торговлей... Янычарские восстания начинают выходить за рамки чисто воинских мятежей и приобретают определенную социальную окраску. Таким был, например, крупный янычарский бунт 1703 года»²⁴. В описании Лукьянова ярко предстает картина паники, охватившей турок, и — как следствие этого — пронесшийся слух о появлении на стамбульском рейде русской эскадры: «По всему Царюграду ужас великой: крик, писк бабий, ребячий. А то и кричат: «Москва пришла! Московские корабли! Увы! Погибель пришла Царьграду!» А дворяне заперши да ямы копали, да добро прятали. И турки, хо-

²³ Каптерев Н. Ф. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Сергиев Посад, 1914. С. 293.

²⁴ Орешкова С. Ф. Указ. соч. С. 45.

дяди по Царюграду с дубьем, да бьют в ворота, чтоб не мятежились, а сами говорят: «Нет Москвы, нет! То де янычары взбунтовали». Мы же зело подивились, куда мол на турка-та ужас напал от московского государя» (98). Причина бунта объяснялась отсутствием постоянного жалования войску и приказом «итить на катаргах на Черное море под Керчи и на Кубань-реку в море устье заваливать камением, чтоб московские корабли с войском не прошли» (98). На эту же причину бунта указывал стамбульский резидент П. А. Толстой, писавший Петру I, что турки «от царского величества российского по земле не боятся, имея надежду, что страна та удалена», но «большой страх имеют от новопостроенного царского флота»²⁵.

Паломник часто приводит рассказы об исторических событиях, ставших известными ему из устных рассказов очевидцев. К свидетельству «самовидца» восходит эпизод «Путешествия» о боях повстанческих украинских отрядов против польской армии. В начале 80-х годов XVII века фастовский полковник С. И. Палий (Гурко), руководитель освободительного движения жителей Правобережной Украины против польских захватчиков, во главе нескольких сотен запорожцев перешел в южную киевщину и начал активную борьбу с турками, крымскими татарами и с поляками. Боевые действия особенно интенсивно развернулись после 1699 года, когда польский сейм принял решение о ликвидации казачества на Правобережной Украине. Полковники С. Палий, С. Самусь, З. Искра, опираясь на представителей православной шляхты, городской посад, крестьянство, казачество и мелкое духовенство, подняли восстание.

Лукьянов, проезжавший в 1701 году через освобожденные повстанцами территории юга Украины, оставил колоритные зарисовки воинно-палиевцев. При въезде в город Фастово в воротах «палеевщина лежит <...> голы, что бубны, без рубах, нагие, страшны зело <...> а все голудба беспорточная. А на ином и клока рубахи нет. Страшны зело, черны, что арапы, и лихи, что собаки: из рук рвут <...> таких уродов мы отроду не видали. У нас в Москве и на Петровском кружале не скоро сыщешь такова хочь одного» (15). Войска Па-

²⁵ Там же. С. 51.

лия комплектовались за счет казачества, беглых украинских холопов и русских крестьян, искавших свободы в вольнолюбивой казачьей среде. Этим объясняются столь колоритные типы и своеобразный быт палиевцев, изображенные Лукьяновым в соответствии с исторической действительностью.

В ожесточенных боях с польскими войсками 7 августа 1702 года восставшие штурмом взяли город Немиров, а затем — Бердичев, Белую Церковь, Бар. Лукьянов, побывавший в этих местах год спустя, лично познакомился с Палием и его семьей, отметил особое упорство боевых действий: «Когда мы приехали в Немирово, и Немиров весь разорен от Палия с казаками» (100). Повстанческое движение в 1704 году было разгромлено польскими войсками и отрядами гетмана Мазепы, опасавшегося, что влияние Палия усилится и на Правобережной Украине появятся боеспособные вооруженные формирования²⁶.

Несмотря на несомненные идейно-художественные достоинства произведения, красоту и яркость стиля, «Путешествие» Иоанна Лукьянова не было широко распространено даже в старообрядческой среде. Это явление можно объяснить несколькими причинами. Иоанн Лукьянов был деятелем раннего этапа старообрядческого движения, когда писатели-раскольники по известным причинам не афишировали свою общественно-политическую и литературную активность, идущую вразрез с политикой официальной церкви. Кроме того, личность Леонтия-Лукьянова проявила себя не столько в создании единственного литературного произведения писателя, сколько в миссионерской деятельности. Руководители старообрядцев-половцев сознательно не пропагандировали «Путешествие» Иоанна Лукьянова, ибо старообрядческий епископ был поставлен от заграничных иереев. С течением времени книга Лукьянова не утратила своей познавательной ценности как исторический документ эпохи петровских преобразований, а ее художественные функции вышли за рамки религиозно-политического трактата.

²⁶ См.: Дядиченко В. Семен Палий. Саратов, 1942.

**ДОКУМЕНТ И ВЫМЫСЕЛ В ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРИОДА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА
(Проза и поэзия К. Н. Батюшкова)**

В многообразной и многопроблемной литературе периода Отечественной войны 1812 года творчество К. Н. Батюшкова стоит несколько особняком. Как поэт он создал классические образцы посланий патриотического характера («К Дашкову»), элегий («Переход русоких войск через Неман...», «Переход через Рейн»), романсов («Разлука»/«Гусар, на саблю опираясь...»), в которых нашел отражение яркий облик поэта-воина, поэта-патриота. Как прозаик он чаще пробовал себя в жанре «воспоминаний» о войне и «путешествий», связанных с военными событиями («Воспоминание о Петине», «Воспоминания мест, сражений и путешествий», «Путешествие в замок Сирей» и др.). В этих произведениях отразился собственно «батюшковский» взгляд на события и характер войны, его оригинальное переосмысление многих проблем, вставших перед русским обществом в первые десятилетия XIX века. Для самого же писателя события войны, которая, по его выражению, «давала цену вещам»¹, стали тем «компасом», по которому Батюшков выверял свои собственные воззрения на цели и смысл литературного творчества. Позиция Батюшкова — писателя, который «перенес три войны» (351), — разительно отличалась от литературных мнений его времени: она была осознанной.

В записной книжке 1817 года «Чужое: мое сокровище!» Батюшков отмечает такой парадокс: «Все почти без исключения, все гишпанские стихотворцы были воины, и что всего удивительнее, посреди варварской войны Карла V, посреди опустошений, пожаров Европы и костров инквизиции, они

¹ Отрывки из прозаических произведений и писем Батюшкова приводятся по изданию: Сочинения К. Н. Батюшкова, изданные П. Н. Батюшковым: В 3 т./Вступ. ст. Л. Н. Майкова; Примеч. Л. Н. Майкова и В. И. Сантова. Спб., 1885—1887 (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках указываются том и страницы). Выдержки из стихов Батюшкова и его записных книжек, сверенных нами с автографами, приводятся по изданию: Батюшков К. Н. Сочинения/Вступ. ст. В. В. Гуры; Подг. текста и примеч. В. В. Гуры и В. А. Кошелева. Архангельск, 1979.

воспевали <...> эклоги. Нежные мысли, страстные мечтания и любовь как-то сливаются очень естественно с шумною, мятежною, деятельною жизнью война. Гораций бросил щит свой при Филиппах. Тибулл был воин. Царни служил адъютантом. Сервантес потерял руку при Лепанте» (357). Мятежная жизнь война формирует, в представлении Батюшкова, особенное поэтическое мировосприятие.

Сущность этого мировосприятия ярче всего проявляется в записках Батюшкова документального характера. Так, подводя в 1817 году итоги своих военных впечатлений, он отмечает: «Простой ратник, я видел падение Москвы, видел войну 1812, 13 и 14 <годов>, видел и читал газеты и современные истории. *Сколько лжи!*» (342)². Эти «современные истории» о прошедшей войне комментируются Батюшковым провнической цитатой из Вольтера: «Et voilà comme on écrit l'histoire!» («И вот как пишут историю!»). Ложь, в его представлении, становится как бы обозначением общей современной системы воззрений на войну и на военные подвиги.

В качестве примера этой лжи Батюшков приводит «анекдот о Раевском», прославивший отважного генерала, у которого поэт позже был адъютантом. 23 июля 1812 года Н. И. Раевский на Салтановской плотине, у деревни Дашковка Могилевской губернии героически атаковал корпус Даву, рвавший следом за уходившей армией Багратиона. Вот что пишет об этом событии советский историк: «Когда в этой тяжелой битве среди мушкетеров на один миг под градом пуль произошло смятение, Раевский, *как тогда говорили и писали*, схватил за руки своих двух сыновей, и они втроем бросились вперед. Николай Николаевич Раевский был, как и его прямой начальник Багратион, любимцем солдат. Поведение под Дашковкой было для него обычным в тяжелые минуты боя»³. О стычке на Салтановской плотине действительно много «говорили и писали» в первые месяцы Отечественной войны, напирая особенно на то, что Раевский, по образу древних римлян, не пожалел во имя спасения Отечества своих собственных детей. Под портретом Раевского была помещена гравюра, изображавшая генерала вместе с детьми в напряженный момент боя. «Римлянин» Раевский попал и в стихотворение Жуковского «Певец во стане русских воинов»:

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив наш. — В. К.

³ Тарле Е. В. 1812 год. М., 1961. С. 493.

Раевский, слава наших дней,
Хвала! перед рядами
Он первый грудь против мечей
С отважными сынами.

Касаясь этого эпизода в записной книжке, Батюшков выступает как мемуарист, передавая свой собственный разговор с Раевским, происшедший в 1813 году в Эльзасе. Раевский рассуждает о «карлах», сочиняющих небылицы о войне: «Из меня *сделали* римлянина, милый Бат<юшков>, — сказал он мне, — из Мил<оратовича> великого человека, из Вит<генштейна> спасителя отечества, из Кутузова — Фабия. Я не римлянин, но зато и эти господа — не великие птицы». И далее: «Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих». — Помню, — отвечал я, — в Петербурге вас до небес превозносили. — «За то, чего я не сделал, а за истинные мои заслуги хвалили Милоравови<ча> и Остермана. Вот слава! вот плоды трудов!» — «Но помилуйте, ваше высокопр<евосходительство>! — не вы ли, взяв за руку детей ваших и знамя, пошли на мост, повторяя: «Вперед, ребята. Я и дети мои откроем вам путь ко славе», — или что-то тому подобное». Раев<ский> засмеялся: «Я так никогда не говорю витневатю, ты сам знаешь. Правда, я был впереди. Солдаты пятились. Я ободрял их. Со мною были адъютанты, ординарцы. По левую сторону всех перебило и переранило. На мне остановилась картечь. Но детей моих не было в эту минуту. Младший сын собирал в лесу ягоды (он был тогда сущий ребенок), и пуля прострелила ему панталоны; вот и все тут, весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель (Жуковс<кий>) воспел в стихах. Граверы, журналисты, нувеллисты воспользовались удобным случаем, и я пожалован римлянином» (343).

Многие исследователи до сих пор сомневаются в правильности этой записи Батюшкова: высказывают соображения о том, что поэта подвела память или слишком разыгралось воображение; указывают на некоторую логическую несуразность объяснения Раевского: если пуля прострелила ремень панталона, значит стрелок находился не слишком далеко (если учесть тогдашние гладкоствольные ружья) и т. д. Но для нас в данном случае важнее вопрос не о том, был или нет подвиг «римлянина» Раевского, а о том, почему «анекдот о Раевском» возникает у Батюшкова именно в таком виде, а не иначе.

Батюшков вводит приведенный выше диалог с Раевским в общий контекст своего отношения к войне. Его установка принципиально отличается от установки «журналистов» (современных ему литераторов): он не ищет героя, а оценивает обстановку как рядовой участник событий, «простой ратник». Прежде чем передать этот диалог, Батюшков приводит теоретическое суждение, в котором дважды повторяется цитата «И вот как пишут историю!», вспомнившаяся «машинально, почему — не знаю». Далее он ссылается на какую-то заметку в газете «Северная почта»; отсылка неверна — Л. Н. Майков, специально просматривавший «Северную почту», не нашел в ней «анекдота о Раевском» (II, 533). Личность Раевского подробно представляется Батюшковым прежде всего в бытовом, сниженном плане: вспоминается, например, его «американская собачка» — «животное самое гнусное <...> которое мы, адъютанты, исподтишка били и ласкали в присутствии генерала» (342). Разговор поначалу идет на таком же бытовом уровне (он именуется даже «болтаньем»): «Садись», «Хочешь курить?» и т. д. Затем Батюшков специально подчеркивает, что Раевский его любил и часто был с ним откровенен, и дает краткую, но выразительную характеристику генерала: «Он вовсе не учен, но что знает, то знает. Ум его ленив, но в минуты деятельности ясен, остер. Он засыпает и просыпается».

Предшествующая рассказу о случае под Дашковкой теоретическая посылка («Из меня *сделали* римлянина...») практически оказывается опровержением «римского» поступка, причем, это опровержение исходит от самого «римлянина» Раевского. Отсюда естественно вытекает вывод: современники увидели в подвиге Раевского не то, что было в действительности, а то, что им хотелось увидеть, и тем самым исказили истинную картину не только частного случая войны, но и войны в целом.

Наконец, Батюшков-мемуарист дает обширное «противоположение», рассказывая «другой, не менее любопытный» «анекдот о Раевском», которому он сам был свидетелем — поведение генерала во время Лейпцигского сражения. Характерно, что этот случай раскрывает тот же характер «римлянина», но с противоположным акцентом: никакой красоты, никакого бессмысленного геройства, никакого повторения того типа отношений, которые были во времена Горациев и Куриациев. Этот ярко описанный эпизод полемичен

по отношению к литературным представлениям той поры: «Он стоит тяжелой прозы «Северной почты»...» (345). Настоятельно подчеркивается «истинность» рассказанного случая,—называются даже четыре свидетеля, могущие его подтвердить.

С чем же и с кем полемизирует Батюшков?

Отношение русского общества к подвигу Раевского стало как бы концентрированным выражением романтического отношения к войне. Одно из первых печатных упоминаний о детях Раевского появилось в 10-м номере «Русского вестника» за 1812 год. Этот номер, спешно составленный С. Н. Глинкой, вышел в августе, за несколько дней до Бородинского сражения. Там, в частности, было помещено патристическое стихотворение самого Глинки «Стихи генералу Раевскому». Оно написано в духе традиционного поздравления, но весьма показательны два примечания к нему. Примечание первое: «Никогда, никогда русское сердце не забудет слов Героя Раевского, который с двумя юными своими сынами став впереди русских воинов, вещал: *«Вперед, ребята, за Веру и за Отечество! я и дети мои, коих приношу в жертву, откроем вам путь»*. Примечание второе: «Рассказывают, что когда полки генерала Докторова (!) пришли на смену утомленных воинов генерала Раевского, сии последние сказали: *«Мы не устали; дайте нам биться; рады все умереть!»*⁴.

Батюшков, несомненно, был знаком с этими примечаниями. Об этом говорит хотя бы тот факт, что слова Раевского, приводимые Батюшковым,—это несколько измененная цитата того, что «вещал» генерал в передаче С. Н. Глинки. Идеологическая установка, отразившаяся в примечаниях, весьма показательна. В основе ее — идея непрременной жертвы и жертвенности за Отечество, причем жертвенности, принимающей лишь в исторически отстоявшейся, античной, внациональной форме. Сама постановка вопроса при этом заостряется: война и интересы родины изменяют привычные этические представления: дитя становится жертвой; отец, приносящий в жертву дитя — героем; смерть оказывается радостью. Художественная установка этих примечаний близка установке романтической: создать облик героя, поднявшегося над уровнем житейской обыденности и в экстремальных

⁴ Русский вестник. 1812. Ч. XX. № 10. С. 79—81. Курсив источника. — В. К.

обстоятельствах поступающего так, как подсказывают вышние, а не обыденные нравственные нормы. «Простой ратник» Батюшков протестует именно против представления о том, что война находится вне привычной этики. Чувство человека, прошедшего через войны 1807—1809 годов, перенесшего тяжелое ранение, не позволяет ему принять ни самого «анекдота о Раевском», ни его толкований. Батюшков видит в романтическом отношении к войне нарушение жизненной правды.

Характерна возникающая здесь перекличка этой мемуарно-биографической записи Батюшкова с «Войной и миром» Л. Н. Толстого. Толстой в период создания романа-эпопеи не мог знать этой записи (записная книжка «Чужое: мое сокровище!» была впервые опубликована в 1885 году), но его комментарий «анекдота о Раевском», вложенный в уста Николая Ростова, служит ярким дополнением к рассуждениям Батюшкова. Некий офицер рассказывает в присутствии Ростова о том, что на Салтановской плотине Раевский совершил «поступок, достойный древности». Ростов молча возражает ему: «Во-первых, на плотине, которую атаквали, должна была быть верно такая путаница и теснота, что ежели Раевский и вывел сыновей, то это ни на кого не могло подействовать, кроме как человек на десять <...>. Но и те, которые видели это, не могли очень воздусеветься, потому что, что им было за дело до нежных, родительских чувств Раевского, когда тут дело шло о собственной шкуре? Потом от того, что возьмут или не возьмут Салтановскую плотину, не зависела судьба отечества, как нам описывают это про Фермопилы. И стало быть, зачем же было приносить такую жертву? И потом зачем тут, на войне, мешать своих детей? Я бы не только Петю-брата не повел бы, но и Ильина даже, даже этого чужого мне, но доброго мальчика, постарался бы поставить куда-нибудь под защиту...»⁵ В черновых набросках этого рассуждения «анекдот о Раевском» Толстой прямо называет «фарсом» и добавляет: «Лганье Муция Сцевопы до сих пор не обличено»⁶. Но характерно и то, что Николай Ростов «не сказал своих мыслей»: «Он знал, что этот рассказ содействовал к прославлению нашего оружия, и потому надо было делать вид, что не сомневаешься в нем». Батюшков тоже фактически «смолчал»: приведенные выше

⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 11. М., 1949. С. 56.

⁶ Там же. Т. 13. М., 1949. С. 37.

строки остались лишь в составе интимной записной книжки. «Смолчал» об этом эпизоде и Д. В. Давыдов, который в «Замечаниях на некрологию Раевского» (1832) подробно описал бой под Дашковкой, но ни словом не упомянул об участии в нем сыновей генерала.

Восприятие Батюшковым войны и событий, с нею связанных, отличалось от представлений большинства его современников. Война для него — это не ряд красивых подвигов и благородных жертв, это собрание жестокостей, представляющих в целом весьма уродливую картину. И потому ни в одном из своих произведений поэт не восхваляет ни воинских доблестей, ни отдельных подвигов. Он либо скорбит и оплакивает, либо описывает — и даже поэтическое описание, несмотря на известную меру условности, приобретает черты документальной зарисовки, а ходовые поэтические образы наполняются житейским содержанием. Вот отрывок из послания «К Дашкову»:

Я видел сонмы богачей,
Бегущих в рубищах изданных;
Я видел бледных матерей,
Из милой родины изгнанных!
Я на распутье видел их,
Как, к персям чад прижав грудных,
Они в отчаянье рыдали,
И с новым трепетом взрали
На небо рдяное кругом...

Характерно, что условные поэтические образы этого отрывка — отголоски реальных картин и действительных впечатлений. Это становится очевидным, например, при сопоставлении послания «К Дашкову» со строками из письма Батюшкова к Н. И. Гнедичу в октябре 1812 года: «От Твери до Москвы и от Москвы до Нижнего, я видел, видел целые семейства всех состояний, всех возрастов в самом жалком положении; я видел то, чего ни в Пруссии, ни в Швеции видеть не мог: переселение целых губерний! Видел нищету, отчаяние, пожары, голод, все ужасы войны, и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя. Нет, я слишком живо чувствую раны, нанесенные любезному нашему отечеству, чтоб минуту быть покойным» (III, 208—209). Даже образ богачей «в рубищах изданных» оказывается отголоском встречи Батюшкова с С. Н. Глинкой, который покинул Москву в день вступления туда французов, долго странствовал, не ведая, где находится его семья, явился, наконец, в Нижний

Новгород — без денег, без вещей, в изорванном платье. Батюшков, узнав об этом, передал Глинке «от имени неизвестного» запас белья...»⁷

Анализируя элегию Батюшкова «Переход через Рейн», Г. П. Макогоненко показал, как, идя от точного и конкретного изображения деталей быта, от прозы жизни, поэт поднимается до подлинного историзма в изображении военных действий. «Им точно и конкретно-исторически раскрыт и выражен народный характер войны, дух времени, воодушевление армии, ощущение могучей силы народа...»⁸ Но и здесь опять-таки Батюшков идет от документальности, а черты военного быта, намечаемые им в элегиях, будни войны оказываются теми жизненными реалиями, которые воссоздают совершенно особое художественное целое. Вот характерный отрывок стихотворения «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 г.», где предметом изображения становятся явно не поэтические реалии:

Все пусто... Кое-где на снеге труп чернеет,
И брошенных костров огонь, дымяся, тлеет,
И хладный, как мертвец,
Один среди дороги,
Сидит задумчивый беглец
Недвижим, смутный взор вперив на мертвы ноги.

«Эти «мертвы ноги», — пишет Н. В. Фридман, — реалистическая деталь, подобную которой трудно найти в поэзии периода Отечественной войны»⁹. Основой этой литературной детали оказываются страшные жизненные впечатления Батюшкова, обрушившиеся на него зимой 1812—1813 годов. В записях А. Н. Оленина, не предназначавшихся для печати и озаглавленных «Собрание разных происшествий, бывших в нынешней войне с французами», читаем: «Французы с отмороженными по локоть и колена руками и ногами, уподобляющиеся кости слоновой»¹⁰.

Произведения Батюшкова об Отечественной войне оказываются полемически противопоставлены общему патриотическому духу тогдашней русской литературы. Он не прославляет героев и не обличает врагов — он изучает все проявления войны во взаимоотношениях людей. В круг «военных» отно-

⁷ Глинка С. Н. Записки о 1812 годе. Спб., 1836. С. 98.

⁸ Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина. М., 1969. С. 504.

⁹ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 174.

¹⁰ Русский архив. 1868. № 12. Стб. 1984.

шений включаются и отношения любовные: в стихотворении «Разлука» («Гусар, на саблю опираясь...»), ставшем популярной песней, Батюшков рисует сентиментальное прощание гусара и его возлюбленной, их клятвы в верности друг другу; эти клятвы, однако, оказываются нарушенными и гусаром, и его «пастушкой», и всем окружающим «светом»:

Все здесь, друзья! изменой дышит,
Теперь нет верности нигде!
Амур, смеясь, все клятвы пишет
Стрелкою на воде.

Неисполненные клятвы получают содержание житейской философии, вызывают впечатление всеобщей измены и полного отсутствия верности. Война в ее приземленном, бытовом представлении воспринимается с оттенком горькой иронии. Некоторые исследователи указывают, что в этом романсе Батюшкова «давыдовская» тема совершенно растворилась в типичной сентиментально-элегической интонации» (В. Орлов)¹¹. Это неточно. Батюшков следует «гусарской» теме Д. Давыдова лишь внешне, глубинное же содержание его «военной лирики» иное.

Тот же В. Орлов заметил, «что стихи Давыдова — это не столько стихи о войне, сколько *стихи военного человека*, раскрывающие мир его чувств и переживаний на присущем ему одному языке»¹². Батюшков мог бы назвать себя военным человеком не в меньшей степени, чем Давыдов, но никогда не рассматривал себя как профессионального воина, да и сам воинский патриотизм толковался им как некое призвание. Воин для Батюшкова — это тот, «кто добровольно хотел принести жизнь на жертву отечеству» (III, 58), но не тот, кто является воином по чисто профессиональной принадлежности к «гусарам», «кавалергардам», «штабным» и т. д. Война для него — это прежде всего патриотическое деяние; и когда исчезают основы для проявления себя как патриота, тогда военная жизнь сама по себе обесмысливается. Не случайно Батюшков уходил добровольцем в армию в бурные моменты патриотического подъема (в 1807 и в 1812 годах) — и подавал просьбы об отставке тотчас же после прекращения активных военных действий (в 1809 и в 1815 годах).

Это особенное представление поэта о войне объясняет и некоторые противоречия в стилистике его «военных» элегий.

¹¹ См.: Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1950. С. XXXVIII—XXXIX.

¹² Там же. С. XXXVI.

В «Переходе русских войск через Неман...», например, реалистические детали («мертвы ноги» обморозившегося француза, «зареве багровое» костров на берегу реки) совмещаются с условными классицистическими образами: «Сгущенных копий лес возникнул из земли!», «Гремят щиты, мечи и брони» и т. д. Это совмещение реального и условно-поэтического порождено именно попыткой соединить документальное описание с традиционной поэтической декларацией. «Батюшков колеблется и ищет»,—заметил по этому поводу Б. М. Эйхенбаум¹³.

В отличие от Д. Давыдова, Батюшков не стремится к созданию интимного портрета поэта-воина («усы», «честь гусара» возникают в его стихотворении «Разлука» скорее как некая пародия на этот облик). Он не стремится к разработке агитационных начал, пародируя стилистическую эклектику известного произведения Жуковского «Певец во стане русских воинов» (в сатире «Певец в Беседе любителей русского слова», 1813). В отличие от Ф. Н. Глинки, Батюшков не стремится к привнесению фольклорных, солдатских мотивов в свои стихи (единственное исключение здесь — незаконченный набросок «У Волги-реченьки сидел...»). Расходясь с распространенными классицистическими «призывами» и «маршами» («Марш русской гвардии» С. Н. Марина, «Солдатская песня» И. А. Кованько и т. п.), Батюшков совсем не развивает в своих стихах традиционных «победных» мотивов, сознательно отказываясь от них.

Линия Батюшкова-поэта наиболее четко проявляется при сопоставлении его «военной» лирики с его же «военной» прозой, наиболее яркие образцы которой — «Воспоминание о Петине» и «Воспоминание мест, сражений и путешествий», — написанные в 1815 году по следам событий двухлетней давности, были опубликованы лишь в 1851 году. Оба они посвящены памяти близкого друга поэта — И. А. Петина, убитого в Лейпцигском сражении 4 октября 1813 года (так же, как и послание «К Петину» и элегия «Тень друга»). Первое «Воспоминание...» представляет собой рассказ о некоторых эпизодах встреч Батюшкова и Петина, развернутую характеристику «лучшего из людей», умершего на 26-м году жизни и не успевшего проявить своих блестящих человеческих ка-

¹³ Эйхенбаум Б. М. От военной оды к «гусарской песне» // Давыдов Д. Полное собрание стихотворений. Л., 1933. С. 35.

честв. Второе «Воспоминание...» — это лирическое размышление медитативного характера о горести житейских воспоминаний и тленности человеческого бытия.

П. А. Вяземский во вступительной заметке к публикации «Воспоминаний...» Батюшкова писал: «Есть ли или было ли продолжение этим воспоминаниям, неизвестно. <...> Но и в отдельном виде своем предлагаемая статья составляет бесценное сокровище. Вся душа, весь характер, все дарование любезного поэта в ней ясно и живо отсвечиваются. Ныне, читая ее, переносишься в другую эпоху, светлую и свежую <...> Тут все просто и стройно и все художественно»¹⁴. Действительно, в этих произведениях Батюшкова ярко проявляется его глубинное отношение к войне и военным событиям, очень необычное для литературы начала XIX века. Позиция «простого ратника», занятая мемуаристом, лишает его «военные» описания малейших оттенков риторики и приподнятости. Вот Батюшков описывает последнюю встречу с Петиным: «Мы одни. Разговоры наши откровенны; сердца на устах; глаза не могут насмотреться друг на друга после долгой разлуки. Опасность, из которой мы исторгались невредимы, шум, движение и деятельность военной жизни, вид войска и снарядов военных, простое угощение и гостеприимство в ставке приятеля, товарища моей юности <...> — все это вместе веселило нас, как детей» (III, 188). Или описание поля битвы под Лейпцигом: «Этот день почти до самой ночи я провел на поле сражения, объезжая его с одного конца до другого и рассматривая окровавленные трупы. Утро было пасмурное. Около полудня полился дождь реками; все усугубляло мрачность ужаснейшего зрелища, которого одно воспоминание утомляет душу, зрелища свежего поля битвы, заваленного трупами людей, коней, разбитыми ящиками и проч.» (II, 200).

Батюшков, как видим, пытается представить облик войны и война в их обыденности, сознательно отходя от какой бы то ни было героизации людей и событий. Так он не боится отметить, что стихи Петина, «лучшего из людей», были «весьма слабы» (II, 196), а поле сражения у него «завалено», причем не только людскими телами, но и «разбитыми ящиками». Эта документальность впечатлений и отсутствие каких-либо прикрас создает то целое, что находилось в противоре-

¹⁴ Москвитянин. 1851. № 5, кн. 1. С. 3

чи с традициями современного Батюшкову литературного описания вообще.

Интересно, что Батюшков-теоретик пропагандировал совершенно иной тип военного описания. В 1815 году, в одно время с «Воспоминаниями...», он пишет статью «Ариост и Тасс», где возражает против упреков в изнеженности итальянского поэта: «Сколько описаний битв в поэме Торквато! <...> Желаете ли видеть поле сражения, покрытое нетерпеливыми воинами,—картину единственную, величественную! Солнце проливает лучи свои на долину; все сияет: и оружие разноцветное, и стальные доспехи, и шлемы, и щиты, и знамена. Слова поэта имеют нечто блестящее, торжественное...» (П, 152—153). Далее следует цитата из «Освобожденного Иерусалима», в которой подчеркнута фраза: «В столь прекрасном зрелище прекрасен даже ужас!».

«Красота ужаса», изображение битвы как «прекрасного зрелища», однако, почти не нашла отражения в художественном творчестве Батюшкова, а в стихотворении «К Никите» («Как я люблю, товарищ мой...») изображение удачного и «веселого» военного набега носит несколько шуточный, сниженный характер (в письме к Гнедичу это стихотворение характеризуется как «сухая безделка», «маранье», «маленький сюрприз» Н. М. Муравьеву):

Идут... ура!— и все сломали,
Рассеяли и разгромили:
Ура! Ура!— и где же враг?..
Бежит, а мы в его домах.—
О, радость храбрых!— киверами
Вино некупленное пьем
И под победными громами
«Хвалите господа» поем!..

В этом стихотворении вовсе пропадает элемент документальности, и ура-патристические картинки соединяются с оттенками шуточной гиперболизации и иронического гротеска: «некупленное вино» победители пьют «киверами». «Безделка» такого рода осталась единичной в поэзии Батюшкова, и не она определяла основную тональность его творчества, посвященного Отечественной войне.

Батюшков, поэт и прозаик, выдвинул глубоко своеобразный принцип изображения войны с точки зрения «простого ратника». Этот принцип предполагал наличие особого характера документальности и переработку жизненных впечатлений с учетом прежде всего сложившегося собственного взгляда

да на события войны и внутренние ощущения война. Эта документальность предполагала обязательную трансформацию житейских впечатлений в зависимости от жанра, разрабатывавшегося писателем. Можно выстроить целый ряд этой трансформации: от обыденных воспоминаний (где писатель не считает себя вправе что-либо приукрашивать, вводя в повествование самые жесткие и самые непоэтические факты и образы) до поэтических обобщений, оторванных от тех реальных впечатлений, которые послужили их основой (как облик богачей «в рубищах изданных»).

В этой многообразной системе документальности видим и характерную закономерность. Так, для Батюшкова становится обязательным отрицание красивых легенд (иногда оно даже полемически заострено). Так, выбор эпизодов его «военных» описаний оказывается подчинен общей идее: дать свое понимание войны вообще. Толстой заметил устами Николая Ростова: «...все происходит на войне совсем не так, как мы можем воображать и рассказывать»¹⁵. Батюшков много раньше был вдохновлен мыслью передать не «воображенную», а действительную войну, протестуя против вольной или невольной лжи во всех ее проявлениях. Такая установка открывала широкие возможности для новаторства писателя, которое, вероятно, не было до конца осознано даже самим Батюшковым: не случайно его «Воспоминания...» не были включены в состав «Опытов в стихах и прозе», а проблемы, намеченные в записных книжках, не нашли дальнейшего развития в его творчестве, так трагически оборвавшемся.

ГОЛСВИНА Т. Н.

(Ивановский университет)
(Ивановский университет)

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ДОКУМЕНТАЛИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. А. НЕКРАСОВА И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА 60—70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

В исследованиях, связанных с изучением документального начала в художественном произведении, можно, как показывает опыт, идти двумя путями. Первый — это поиск прототипов. Результаты таких наблюдений изложены в многочис-

¹⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. II. С. 56.

ленных трудах, имеющих подзаголовок «К вопросу об источниках...». На другом пути наличие подобного материала лишь исходный пункт для решения разнообразных историко-литературных и теоретико-литературных вопросов. В последние годы осознается потребность в исследованиях именно такого направления. Появился ряд новых содержательных работ. И все же изучение данного круга проблем еще не достигло того уровня, который, в частности, находит свое отражение в единой и систематизированной терминологии. Этим и обусловлена необходимость критически подойти к существующим определениям и сформулировать свои.

Достоверность чаще всего понимается как точное воспроизведение реальных фактов и явлений. **Документированность** — это подчеркивание достоверности или ее имитация с помощью разнообразных приемов. Один из приемов — включение в произведение документа, «определенной стереотипической конструкции, фиксирующей факты и обладающей отражающей способностью»¹. **Документальность** — особое качество произведения, открывающее дополнительные возможности воздействия на читателя, благодаря ощущению им достоверности изображенного.

Следовательно, термины «достоверность», «документированность» и «документальность» обозначают разноплановые, хотя и взаимосвязанные, понятия. Достоверность выявляется при сопоставлении произведения с реальным планом. Документированность принадлежит тексту художественного произведения и обнаруживается при чтении. Документальность относится к сфере рецепции². Споры вокруг проблем документализма носят, конечно, не только терминологический характер, и нередко коренным недостатком дискуссий оказывается отвлеченность от конкретной истории литературы.

¹ Кацев А. Художественная интерпретация документа в советской литературе первой половины 20-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978. С. 16.

² В отдельных статьях выявляются соотношения «достоверности» и «документальности»; «фактической точности», «документированности» и «документальности». См.: Аринштейн Л. М. Достоверность как эстетическая категория // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972. (Учен. зап. Ивановск. гос. пед. ин-та; Т. 105); Заманский Л. Стихотворный очерк и рассказ в русской советской поэзии 30-х годов // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1979. В ряде случаев, предлагая отличные от данных в этих работах трактовки некоторых понятий, мы принимаем их отчетливое разделение.

Нам представляется интересным обратиться к сопоставлению форм и функций документализма в творчестве Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Документальное начало присутствует, хотя и в разной степени, в различных по жанру произведениях этих авторов, поэтому мы считаем такое сопоставление (конечно, с учетом жанровой специфики) возможным.

Приемы документирования у Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова в 60—70-е годы очень разнообразны. Это и включение в произведения разного рода документов, и ссылки на источники осведомленности повествователя непосредственно в тексте или подстрочных и иных примечаниях, и щепетильная достоверность в изображении всех, даже самых мелких, явлений действительности, и фиксирование точного места, времени, и авторское определение жанра. Остановимся подробнее на некоторых из этих приемов, использованных писателями для изображения народной жизни.

Впечатление документа — жизнеописания, исповеди и т. п. — производят рассказы героев произведений «В дороге» (1845), «В деревне» (1853), «Деревенские новости» (1860), «Что думает старуха, когда ей не спится» (1862), «Орнна, мать солдатская» (1863) и других Н. А. Некрасова, «Развешенное житье» (1859) М. Е. Салтыкова. Этот широко примененный ранее прием Н. А. Некрасов использовал в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Возможно, стремление создать документированное повествование было одной из причин того, что в ходе работы над произведением Н. А. Некрасов часто заменял косвенную речь прямой. Приведем один из множества возможных примеров. В черновом варианте главы «Пир — на весь мир» читаем:

Потом пошли истории
Недавнего прошедшего
О господах помещиках
И верных их рабах;
Про дворню, про рекрутчину,
Особенно про «барыню»
Немало страшноватого,
Забавного и горького
Припомнили они³.

³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1948—1952. Т. 3. С. 546. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках после буквы «Н», обозначающей фамилию автора, римскими цифрами указан том, арабскими — страница.

Вместо этих девяти строк в окончательном тексте появились сорок четыре, в которых воспроизведены рассказы вахлаков и крестьянина из соседней волости.

Можно предположить, что Н. А. Некрасов знал об особом доверии народного читателя к произведениям, где монологи и диалоги героев преобладают над авторской речью⁴. Самостоятельно звучащий голос героя-крестьянина важен, в частности, для достижения документальности повествования, и этим-то обусловлена исключительная взыскательность, с которой Некрасов и Салтыков подходили к изображению народной речи в произведениях своих современников. Некрасов, например, подверг резкой критике подделки под народное слово в повести «Тарантас» В. А. Соллогуба: «...Какими прибаутками ни приправляйте рассказ старого служивого, как остроумно ни коверкайте слова, рассказ такой все-таки не будет настоящим солдатским рассказом, если вы сами никогда не слышали солдатских рассказов» (Н, IX, 160). По мнению Салтыкова, выраженному в одной из рецензий 1863 года, за искажением речи стоит искажение характера. «Положительно чуждые и народной мысли, и кровной народной нужде», видящие в крестьянах «или низшую породу людей, или какое-то полудурье» авторы «измышляют для него низшего сорта мысли и форменно-простонародные речи»⁵.

В качестве документов, свидетельствующих о жизни крестьянина, писателями часто использовались произведения устного народного творчества. Так, рассказ Салтыкова «Развеселое житье» начинается и заканчивается песней. Среди разнообразных форм включения фольклора у Некрасова встречаем нечто вроде цитат, снабженных ссылками, подтверждающими их достоверность. Например, проклятья, которые произносит Матрена Тимофеевна во время медицинского вскрытия тела Демушки, «взяты почти буквально из народного причитания» (Н, III, 275).

Многие произведения Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова о народе строятся как рассказ об увиденном или услы-

⁴ На эту особенность восприятия литературы читателем из народа указывал Н. А. Рубакин: «Выбирая книгу, смотрят <...> много ли «черточек» (книги в разговорной форме предпочитают)». См.: Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. Спб., 1895. С. 133.

⁵ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1933—1940. Т. 5. С. 334, 343. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках после буквы «С», обозначающей фамилию автора, римскими цифрами указан том, арабскими — страница.

шанном автором. Подчеркивая достоверность изображенного, писатели ссылаются на личный опыт, знакомство, память. Характерный тому пример — широко известное стихотворение «Орина, мать солдатская»: «И поведала Оринушка Мне печаль свою великую» (Н, II, 162). У М. Е. Салтыкова подобные ссылки встречаются не только в самом тексте, но и в подстрочных примечаниях, таких, например, как в произведении «Деревенский пожар (Ни-то сказка, ни-то быть)»: «Факт. В 1875 году приходила к автору крестьянка села Заозерье...» (С, XVI, 209).

В таких случаях авторское «я» — поручительство в достоверности изображенного и правильности его оценки. Читателю важно знать, насколько можно доверять писателю. Этим отчасти объясняется живое, пристальное внимание современников к личности литератора, которое отмечено и Н. А. Некрасовым, писавшим в рецензии на стихотворения Я. П. Полонского (1855): «В наше время писателю <...> недостаточно одного таланта; самая личность его много значит» (Н, IX, 237), и М. Е. Салтыковым, указавшим в рецензии на роман И. Лажечникова «Немного лет назад» (1863) на интерес критики и публики к авторской «личности или, лучше сказать, к <...> живому нравственному образу <...>» (С, V, 259).

Во многих произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова образ автора, как было замечено уже современниками, имеет черты реальной личности: подтвержденные документами или ссылками на них факты биографии, круг друзей и врагов, среди которых есть реальные лица, общественные и литературные симпатии и антипатии, образ жизни, описанный иногда очень подробно, с указанием места жительства, часов занятий и отдыха, мелких деталей быта. Определенность облику автора придает показ его богатых и разнообразных связей с «большим», в том числе и народным, миром, показ его дела, служения идее. Весьма примечательно содержащееся в очерке Салтыкова «Литературное положение» (1868) из цикла «Признаки времени» суждение о том, что, если «в понятии толпы слово литератор есть не что иное, как глухой псевдоним», то «тут речь идет совсем не о личности писателя, а именно о мысли, которой эта личность служит представительницею <...> тут прежде всего не принимается мысль, а затем утопает в тумане физиономия писателя» (С, VII, 91). Позднее в цикле «Круглый год» в от-

вет на требование «показать свое знамя» М. Е. Салтыков заявлял: «Я действую в русской литературе больше тридцати лет <...> Мне кажется, что этого совершенно достаточно, чтобы публика поняла, с кем она имеет дело, и чтобы я не имел надобности в дополнительных объяснениях и подчеркиваниях» (С, XIII, 264). Действительно, для многих читателей-современников знакомые по произведениям, вызывающие доверие личности Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова были «знаменем» общественного и литературного направления.

Поддача материала с четко заявленных социально-политической и нравственной позиций, живое волнение, достоверность чувств дают возможность приблизить к читателю внешне «бесстрастный» документ. В произведениях М. Е. Салтыкова и Н. А. Некрасова почти не встречается такая передача фактов, когда они как бы не наблюдаются и не осмысливаются никем. Из критических и теоретических высказываний писателей явствует, что они отчетливо осознавали неизбежную слитность факта и его оценки. В ряде случаев Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков стремились подать факт, не растворяя его в оценочном ряду. Возможно, в этом заключалась одна из причин создания ряда образов повествователей в сатирических произведениях обоих писателей.

В сознании читателя настойчиво закрепляется, как и через чье восприятие преломлено изображение. Этому служат и заглавия («Финансовые соображения. Голос из провинции», «Мое желание. Романс господина, обиженного литературой» и другие Н. А. Некрасова, «Дневник провинциала в Петербурге» М. Е. Салтыкова); и первые строки, страницы произведений: «Я полагал, с либерального Есть направленья барыш<...>» (Н, II, 448); «Я человек преданный, все начальники знают это<...>» (С, IX, 29); и авторские примечания: «Я веду дневник от третьего лица, которого мнения суть выражение мнений толпы, а отнюдь не моих личных» (С, IX, 603). Писатели часто наделяли повествователя биографией, сообщая при этом даты, имена и т. п., окружением, состоящим из известных читателю лиц, укладом жизни, за которым стоит известное мирозерцание. Читатель может, а часто и должен, по замыслу писателя, не соглашаться с повествователем. Например, с создателем путевых записок графом Гаранским, рассуждающим таким образом:

Я думаю, земель избыток и лесов
Способствует к труду всегдашней их охоте,
Но должно вразумлять корыстных мужиков,

Что изнурительно излишество в работе.
Не такова ли цель — в немецких сюртуках
Особенных фигур, бродящих между ними?

(Н, I, 95—96)

Или — с помещиком Ржанищевым, автором следующей дневниковой записи: «Приезжал англичанин с фабрики; спрашивал, не соглашусь ли отпустить в работу девок<...> Это совсем не сделка, а просто доброе дело» (С, III, 264). Вовлеченный в спор с повествователем, читатель «очищает» факт от ложной трактовки и вырабатывает свое к нему отношение.

Часто возникающая между повествователем и персонажами произведения Н. А. Некрасова или М. Е. Салтыкова, а также персонажами произведения между собой ситуация спора о народе и других актуальных вопросах способствует усилению документальности еще и потому, что позволяет показать аргументы спорящих сторон, степень их убедительности. Так, в «Письмах о провинции» (1868) «историографы», утверждая, что «главный <...> порок — это уничтожение крепостной зависимости», вместо «фактов и доказательств» приводят «целый ряд трогательно-нелепых рассказов об экипажах, мчавшихся с горы в пропасть, о лошадях, вырвавшихся на свободу и умирающих с голоду, и пр., и пр.» (С, VII, 251, 222). В полемике с ними близкий автору повествователя, напротив, опирается на достоверные факты. В поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» Яким Нагой, споря с Павлушей Веретенниковым, определяет сферы жизни, из которых должен черпать факты исследователь народа: «По деревням ты хаживал? <...> Видывал В страду деревни русские? <...> Встречал ты мужика После работы вечером?» (Н, III, 193). Чрезвычайно созвучны приведенным суждения героини рассказа М. Е. Салтыкова «Добрая душа» (1869), которые высказаны в спровоцированном повествователем споре: «Ты взойди только в избу-то крестьянскую, ты попробуй хлеба-то, который они едят <...> А слышал ли ты, как мужик на базар-то едет, с чем едет и что там делает? <...> Надо эту жизнь знать, чтобы о ней говорить...» (С, VII, 356—357).

Очевидно, что источники познания народной жизни понимались М. Е. Салтыковым и Н. А. Некрасовым очень широко, поэтому документы, которые писатели включают в произведения о народе или на которые ссылаются, очень разнообразны. Выше были рассмотрены лишь некоторые из них:

рассказы крестьян, опыт, знакомство, память автора, свидетельства повествователей. Писатели не всегда обозначали, откуда почерпнуты ими факты. Материал взят широко — из жизни. «Книгу жизни, в которой каждое слово как будто дышало и билось» (С, VII, 356), раскрывает перед повествователем, знающим народную жизнь только из книг и газет, Анна Марковна в рассказе «Добрая душа». Небезынтересно, что Н. А. Некрасов исключает из окончательного текста поэмы такие строки, характеризующие состояние Григория Добросклонова перед созданием новой песни:

Ему все разом вспомнилось,
Что видывал, что слыхивал,
Живя с народом сам,
Что думывал, что читывал,
Все — даже и учителя,
Отца Аполлнария
Недавние слова!

(Н, III, 576)

В основном варианте поэмы связи певца с народным миром показаны менее конкретно, но зато более крупно:

С бурлака мысли Гришины
Ко всей Руси загадочной,
К народу перешли.
И долго Гриша берегом
Бродил, волнуясь, думая,
Покуда песней новою
Не утомил натруженной
Горящей головы.

(Н, III, 389)

Проблема организации обширного и многообразного документированного материала решалась писателями в разные годы и в различных по жанру и предназначённости произведениях неодинаково. У Салтыкова в очерковых циклах 60-х годов порядок включения документов открыто определялся движением авторской мысли, причем готовность к добавлениям, уточнениям, свидетельствующим о поиске истины, о непредвзятом подходе к явлениям действительности, соответствует общей установке на документальность. Рассуждения ряда героев «Кому на Руси жить хорошо» тоже построены по принципу чередования конкретных событий, фактов и оценок, выводов. В целом же в поэме включение документов, составляющих систему доказательств авторской мысли, определяется будто бы не ею, а последовательностью познания жизни семью странниками. Возможности докумен-

тирования повествования, которые открывает мотив странствий, были неоднократно использованы Салтыковым в произведениях 70—80-х годов: «Дневник провинциала в Петербурге» (1872), «Благонамеренные речи» (1872—1876), «Современная идиллия» (1877—1882), «За рубежом» (1881).

Приемы документирования в обрисовке человека из народа — знак внимания к его индивидуальности. М. Е. Салтыков опровергал утверждение «господ ташкентцев», что народ «есть соединенные безличных Иванов...» (С, X, 61). Герой цикла «В среде умеренности и аккуратности» Глумов с документальной точностью описывает виденные им картины народных страданий и призывает уяснить, что народ — это не «громадный и упругий кокон, от которого отскакивают всякие бедствия», а «мирнады единиц, из которых каждая за свой собственный счет страдает и стонет» (С, XII, 448—449). Н. А. Некрасов стремился придать каждому из героев своих произведений о народе своеобразные характер, биографию, речь — словом, индивидуальное и в то же время типическое лицо. Этим, думается, можно объяснить тот факт, что поэт исключил из текста «Кому на Руси жить хорошо» следующие строки в исповеди Матрены Тимофеевны:

Крестьяне, сами знаете,
Какая баба русская
Раз двадцать на веку
Не подходила к проруби,
Не думала повеситься?
Все было и со мной!..

(Н, III, 524),

в рассказе швейцара Макара Федоровича:

Дворовой легкомысленной
Я был, как все...

(Н, III, 531)

Напротив, стертость индивидуальности в мире хищников подчеркивается изображением ряда аналогичных характеров, судеб, меткими, запоминающимися «ярлыками» (по выражению М. Е. Салтыкова), совмещенном в обрисовке образов элементов документированности и фантастики, воспринимающейся как обобщение. Обратимся к примеру, который представляется нам очень наглядным. В поэме «Современники» (1875) Н. А. Некрасова галерею «ренегатов из семьи профессоров» завершает человек-механизм:

Он машинным красноречьем
 Плутократию дивит;
 Никаким противоречьем
 Не смущаясь, говорит
 В интересах господина.
 Заплати да тему дай,
 Говорильная машина
 Загудит: поднимет лай,
 Будет плакать и смеяться,
 Цифры, факты извращать...
 (Н, III, 126)

Леонид зловещ в своей безликости так же, как «Органчик» и некоторые другие персонажи М. Е. Салтыкова.

Отметим, что у М. Е. Салтыкова и Н. А. Некрасова повествование о мире, лишенном справедливости и смысла, сопровождается пародийными, подчеркнуто вымышленными, нелепыми документами — такими, например, как родословная Оболта-Оболдуева («Кому на Руси жить хорошо»), выписка из «Родословной книги» («Испорченные дети») и др.

Подведем некоторые итоги. Сходство форм документализма в произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова 60—70-х годов не случайно и объясняется тем, что писатели решали актуальную задачу: исследовать, пользуясь достоверными источниками, народный мир. В художественных текстах оба писателя использовали приемы, сознательно направленные на то, чтобы создать впечатление достоверности, и в этом проявляется их общая коммуникативная установка. Примечательно, что в раздумьях М. Е. Салтыкова о причинах увеличивающегося внимания литературы к реальному миру и возрастания роли в ней документального начала главное место занимают размышления о читателе. «Для читателя уже <...> нужно, чтобы <...> происшествие <...> носило в себе признаки жизненной правды, чтобы оно не отзывалось выдумкой» (С, V, 356), — писал он в рецензии 1864 года на роман И. Лажечникова «Воля». Документальность открывала дополнительные возможности воздействия на читателя: вызывала непосредственное доверие к материалу, облегчала вживание в текст.

ПРИНЦИП ДВУПЛАНОВОСТИ В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Взгляд Ф. М. Достоевского на текущее существенно расходился с традицией русской литературной мысли, берущей начало в «натуральной школе». Перед писателями этой школы стояла задача художественного воссоздания, осмысления и типизации новых сфер жизни и фактов действительности. Во второй половине века такая позиция в отношении к текущему была уже недостаточна для русской литературы, мучительно бившейся над познанием целостной сущности русской жизни, ее дальнейших возможных перспектив в условиях хаоса и разложения. К 1870-м годам писатели, наиболее приверженные к изображению текущего, из-за углубившегося процесса разложения русской жизни, особой ее дробности и стремительности, встали перед парадоксом: чем ближе художник к действительности, тем труднее ему уловить сущность факта в быстро несущемся потоке русской жизни¹. Идея приоритета действительности над искусством, свойственная реализму, наполнялась нетрадиционным смыслом — парадоксальностью и неуловимостью самой действительности в отношении к искусству. Именно этим глубинным, непроявленным содержанием она превосходила все ожидания и границы воображения художника, и потому вновь становилась объектом изображения. Такое восприятие действительности характерно было для писателей самых разных идейно-эстетических позиций.

Щедрин вынашивал формулу загадочности текущих будней русской жизни, проблематичности самой обыденности, что углубляло трагическую философскую мысль сатирика. Достоевский из восприятия исключительных фактов текущего обращался к тютчевской формуле невыразимости смысла бытия и тайне человека: «Да, правда, что действительность глубже всякого человеческого воображения, всякой фантазии: И несмотря на видимую простоту явлений — страшная загадка. Не оттого ли загадка, что в действительности ниче-

¹ См.: Захарова Т. В. Эстетические взгляды Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского: поэтика и традиции. Тюмень, 1982. С. 25—26.

го не кончено, равно как нельзя приискать и начала — все течет и все *есть*, но ничего не ухватишь. А что ухватишь, что осмыслишь, что отметишь словом, то уже тотчас же стало ложью. «Мысль изреченная есть ложь»². И. С. Тургенев, не являясь в прямом смысле художником текущего, при обращении к непосредственно злободневным явлениям и фактам современности приходил «к самым безотрадным впечатлениям» о русской жизни и, наряду с усиленным вниманием к современным явлениям в романах («Дым», «Новь»), уходил в фантастические сферы жизни человека и природы в «таинственных повестях», как бы пытаясь раздвинуть границы Неведомого, отвоевать еще одну загадку.

Из текущей действительности открывался выход в фантастическое. Такая действительность и воспринималась как источник фантастического. Не случайно крупнейшие художники Щедрин и Достоевский были одновременно летописцами текущего и творцами фантастического. Не случайно они и встретились в известном диалоге о действительности и художественности, о факте и вымысле, воссозданном Достоевским в «Дневнике писателя» за 1876 год. Щедрин отмечал, что действительность для художника из-за ее незавершенности и стремительности неисчерпаема. Достоевский, подхватывая тезис Щедрина, усиливал его до вывода о непроявленности текущего и, отсюда, фантастичности его: «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это еще пока для человека фантастическое» (XXIII, 145).

На этой стадии восприятия текущего в русской эстетической мысли последней трети XIX века утверждалась формула двуплановости действительности. Причем «вторая действительность», скрытая и непроявленная, рассматривалась соответственно индивидуальному мировидению художника как идеальная, ирреальная, фантастическая, но всегда как откровение сущности, как ее прогнозирование и пророчество. Вместе с тем «вторая действительность» генетически восходила к действительности видимо текущей, злободневной и социальной, хотя и противопоставлялась ей. Тем самым и на но-

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.; Л., 1972-... Т. 23. С. 326. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница.

вом этапе, последней трети XIX века, в русской литературе сохранялась преемственность с традицией русского реализма, которую В. М. Маркович назвал «двойной перспективой» изображения действительности, воссоединявшей преходящее с вечным, конкретно-историческое с вселенским и абсолютным: «Злоба дня», искания и судьбы людей, всецело этой «злобе дня» преданных и как будто бы исключивших из своей жизни все метафизическое, были почти демонстративно соотнесены с вечными вопросами, с неразрешимыми коренными противоречиями бытия и духа, сохранявшими роль необходимых ориентиров для всех крупнейших реалистов»³. Но в отличие от предшествующего периода эта тенденция не стала результатом свободной художественной энергии мысли, как в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя, как в произведениях Тургенева 1850—1860-х годов.

Общественно-историческая ситуация последней трети XIX века уже не давала возможности свободного выхода к универсальной целостности русской жизни. Писатели этой поры имеют дело с антигармоничной действительностью («эпохой обособления», по выражению Ф. М. Достоевского). Прорыв к универсалиям, к всеобщему, к последним вопросам бытия стал трагической проблемой, трудно разрешимой для русских писателей, но и тем более неотложной необходимостью ее разрешения для дальнейших судеб России в условиях ее крайнего исторического кризиса.

Задача проникновения во всеобщий скрытый смысл бытия выдвигается и осмысливается теперь не только художественно, но и рационалистически, постулируясь в самом принципе двуплановости действительности, акцентируясь в самой категории «второй действительности» в эстетике писателей (хотя само содержание задачи таило в себе антирациональный момент — познание непроявленного, загадочного, незведомого еще в действительности). И разрешение ее требовало усилий не только художественной мысли, но и рационалистического познания действительности, не просто объективного повествования о ней, но и прямого высказывания по ее поводу, прямого слова о ней. Отсюда наблюдается противоречивая подвижность и даже разрыв границ собственно литературной действительности у большинства русских писателей последней трети XIX века: с одной стороны, проникнове-

³ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 183, 184.

ние в нее публицистичности, журнальности, прямой хроники факта (современниками этот процесс воспринимался как эмансипация литературной мысли; так считали Н. Михайловский, А. Скабичевский, Г. Успенский, М. Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский), с другой, — двуплановость восприятия действительности вела к повышению художественной условности ее изображения. В поисках высшего смысла бытия как учения о жизни русские писатели обращались и к прямой публицистике, проповеди наряду или даже в конфликте с художественным творчеством. Это максимально выразилось у Л. Толстого в годы его кризиса и перелома 1880-х годов, это сказалось в «Дневнике писателя» Ф. Достоевского, подобная тенденция была свойственна Г. Успенскому в его неприятии литературных красот и установке на сырой текущий факт действительности. У Тургенева в 1870—1880 годы обе тенденции развиваются в художественном творчестве параллельно друг другу, хотя не без разрыва между ними: пристрастие к злобе дня, выход к публицистике в романах «Дым» и «Новь», рождение фантастического в повестях как проникновение в трагические тайны природы и человека, в идею всеобщего.

Достоевский и Щедрин — каждый на своих путях — с самого начала ищут широкий синтез видимо текущей и скрытой сущностной действительности (пророческой и прогнозирующей), художественности и прямого высказывания в публицистической форме, факта действительности и условного, фантастического образа его. Этот синтез достигается ими посредством особого субъективного творческого напряжения, сознательной экспериментальности художественной мысли, ищущей единство через осмысленную и возведенную в принцип антиномичность этих двух сфер, соотносимость через само их противоречие. Такова уникальная, чрезвычайно подвижная природа «Дневника писателя» Достоевского, который представляет собой творческую лабораторию художника, факт его творчества последнего периода.

Тем самым, литературные искания последней трети XIX века открываются не только кризисом прежнего художественного единства, но и напряженностью нового синтеза в художественном осмыслении крайних социально-исторических и духовных противоречий русской пореформенной действительности в их общечеловеческой сущности. Возникает вопрос: как в русле эстетических исканий русской литературы, в установке на двуплановость восприятия действительно-

сти возникал переход от сырого единичного факта к его универсальному художественному осмыслению, от текущего к фантастическому. Как этот переход осуществлял, в частности, Достоевский в «Дневнике писателя»?

«Дневник писателя» примечателен двуплановостью в тех проявлениях и закономерностях, которые были характерны для литературы 1870—1880-х годов, но в индивидуальном, уникальном воплощении у Достоевского двуплановость выступает как этико-философская проблема, как эстетический принцип восприятия и художественного преобразования текущего, как противоречивое жанровое целое этого издания. В эстетических взглядах автора «Дневника» двуплановость действительности имеет свою специфическую особенность: текущий факт у него в высшей степени симптоматичен своей неожиданной глубинной сущностью. В «Дневнике писателя» и «Записных тетрадях» к нему лейтмотивна мысль об особой, шекспировской глубине факта (XXIII, 144). Текущее именно из-за своей парадоксальности, хаотичности, порванных нитей («концов и начал») воспринималось Достоевским как рефлексивное состояние, чреватое рождением нового. В этом он сближался с Салтыковым-Щедринным, по-иному прозревая, однако, новую, не рожденную еще сущность жизни⁴. В этом отношении существенно значимо осмысление Достоевским текущей современности как «эпохи обособления», в которой он выделял всеобщий закон отчуждения и разъединения, разрыв связей в русском обществе. По Достоевскому, это не просто утрата исторической связи (прошлого и настоящего, старого и нового, причины и следствия),—а всеобщий разрыв связей и, прежде всего, единичного с общим, части с целым, индивидуального с общественным и общечеловеческим духовным братством, человека с природой и вселенной. Это закон самоутверждения единиц как полного игнорирования целого и, вместе с тем, заявления своего права на него, претензии обособленного, предельно возросшего «я» на сущность целого, единичного на всеобщее. «Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое, собственное и неслыханное. Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих мыслей и чувств. Всякому хочется начать с начала» (XXII, 80).

⁴ См.: Захарова Т. В. Указ. соч. С. 33—34.

В этой ситуации всеобщего отчуждения и самоутверждения возможно нарушение не только ближайших звеньев исторической и всеобщей связи, но и полное выпадение единиц из целого (эпоха обособления чревата универсальной трагической ситуацией). В такой ситуации «начать с начала» означает буквально начинание, игнорирование итога человеческого развития: «прямо делают свой десятый шаг, забыв о девяти первых», «забывая притом, что десятый-то шаг без предшествовавших девяти уже во всяком случае обратится в фантазию, даже если бы он и значил что-нибудь сам по себе» (XXII, 83). «Начать с начала» как потенция нового не закономерно вытекает из всего прошедшего развития, а возникает и помимо социальной логики, духовной истории и культуры, помимо всяких связей и чревато «подпольем», фантастическими идеями, в которых новое обнаружит свою трагическую, амбивалентную сущность: оно может обернуться старым, а «начало» — «концом» (такая ситуация открывается, например, в романе «Бесы»). Именно в этом видел Достоевский трагизм текущего «обособленного» времени, воспринимая текущее эсхатологически. Но в этом же восприятии таились и новые масштабы осмысления текущего, возможность проникновения в универсальное противоречие времени как трагическую сущность бытия. Значит, чем более обособлен, исключителен факт текущего, чем более в нем разрушены видимые связи с целым, тем более он для автора «Дневника» высвечивает, рефлектирует самым дальним светом существенности, тем более напряжен предельной антиномией «концов и начал» и — значит — потенциально ближе к последним вопросам бытия, его вековечному смыслу.

«Дневник писателя» — это прорыв Достоевского к новому уровню художественного сознания, знаменовавшему его творческие искания 1870—1880-х годов. Мысль Достоевского прямо укореняется в текущем в «Дневнике писателя» и, проявляя его по-особому, выходит в художественные, преимущественно фантастические произведения в самом «Дневнике», и в творческие замыслы, в образы последних романов. Один из примеров такого прорыва художественной мысли Достоевского — мартовский выпуск «Дневника писателя» за 1876 год. В нем Достоевский останавливает свое внимание на факте провозглашения римским папой догмата о непогрешимости своей на заседании Вселенского Ватиканского собора (XXII, 361). Главка носит характерное название «Силы мертвые и силы грядущие» (в антитезе заголовка сведены

итоги и перспективы человечества как намечаемая проблема, в чем уже проступают масштабы и характер осмысления текущего факта).

Слово автора строится сразу как слово полемическое, направленное на преодоление инерции восприятия факта, «успокоившегося либерального взгляда» на него. Факт проблематизируется, в нем подчеркивается его непознанность, уникальность, незавершенность; догмат о непогрешимости папы превращается в фантастический факт, факт-загадку, в котором таится некая скрытая сущность — отгадка бытия. Авторское слово становится двунаправленным, оно стилизует библейское слово, в котором значение факта усиливается. Сквозь текущее проступает скрытая вторая абсолютная реальность: это «самое страшное «обособление» из всех грозящих миру всего мира» (XXII, 90), «обособление слишком огромное и слишком полное самых необъятных и невместимых желаний, чтобы согласиться отказаться от них ради мира всего мира» (XXII, 88), это окончательный разрыв связей католической идеи с человечеством (католичество «давно уже считает себя выше всего человечества», XXII, 88), это провозглашение права «на судьбы, времена и сроки» (XXII, 89), «но срок этот пришел окончательно, и римское католичество несомненно бросит властителей земных...» (XXII, 88). За этими абсолютными масштабами обособления папы открывается библейская ситуация третьего искушения Христа дьяволом «Евангелие от Матфея», гл. 4, стих 7): «Провозгласив как догмат, что «христианство на земле удержаться не может без земного владения папы», оно тем самым провозгласило Христа нового, прельстившегося на третье дьявольское искушение, на царства земные: «Все сие отдам тебе, поклонися мне!» (XXII, 88). Через библейский миф Достоевский окончательно преображает историческую ситуацию папы на пороге жизни-смерти (завоевание Папской области) в эсхатологическую ситуацию последних вопросов как знание «концов и начал» этого громадного обособления.

Полемическое слово автора переходит в открытый диалог, провоцирующий слово папы, ожидающий и предвещающий его: факт перестает быть объектным, он персонифицирует в идею всемирного владычества на пороге обособления от мира, идею пророческую. Папа вырастает в мифическое лицо, слово его из подразумеваемого в диалоге дневникового повествования вырастает в явное пророческое слово как самоценное. Вторая скрытая реальность проступает как сущ-

ностная, выходит на первый план. Рождается величавый и трагический образ фантастической идеи всемирного владычества в лице папы: «И вот, в самое последнее мгновение, когда отнимали у него последнюю десятину его земного владения, владыка католичества, видя смерть свою, вдруг восстает и изрекает всю правду о себе всему миру: «Это вы думали, что я титулом государя Папской области удовольствуюсь? Знайте же, что я всегда считал себя владыкой всего мира и всех царей земных, и не духовным только, а земным, настоящим их господином, властителем и императором. Это — я царь над царями и господин над господствующими, и мне одному принадлежат на земле судьбы, времена и сроки; и вот я всемирно объявляю это в догмате моей непогрешимости»» (XXII, 89). Голос папы предстает как голос самого Бога, но Бога земного, абсолютного властителя «земного царства». Автор «Дневника» совершает художественный эксперимент, расширяя идею папы на все исторические времена и сроки (ведь именно на них претендует папа), высвечивая в «концах и началах» текущего факта всеобщее историческое противоречие, таящееся в нем. Образ-идея всемирного обособления получает тем самым полноправное историческое бытие и историческую логику, и с ней (идеей) автор вступает в диалог: «Нет, тут сила, это величаво, а не смешно; это воскрешение древней римской идеи владычества и единения, которая никогда не умирала в римском католичестве; это Рим Юлиана Отступника, но не побежденного, а как бы победившего Христа в новой и последней битве. Таким образом продажа истинного Христа за царства земные свершилась» (XXII, 89).

Библейская ситуация, проявляющаяся в антиномии исторических «концов и начал» обособления папы, воспринимается уже не в собственно религиозном значении, а как символика противоречия католической идеи, ее метаморфозы на пределе обособления в последних исторических свершениях. Папа претендует на верховное представительство от бога и Христа на земле, выступает в качестве апостола перед народом (у него «есть ключи святого Петра»), но на самом деле он замещает их, претендуя на право и власть единственного бога на земле. В пророческом слове-деянии, обращенном к народу, папа действует именем Христа, но Христа уже нового, «объявленного на последнем римском нечестивом соборе» (XXII, 89), Христа, поклонившегося Дьяволу, продавшегося Дьяволу за земные владения и царства. В мифическом лице

папы, по Достоевскому, проступает дьявольский лик: Дьявол вместо Бога и Христа — это и есть война вместо братства, тайна вместо веры, меч и деспотизм вместо любви, как проявление неизбежной амбивалентности «концов и начал» идеи в ситуации всемирного исторического обособления⁵. «Знайте, что у папы есть ключи святого Петра, и что вера в бога есть лишь вера в папу, который на земле самим богом поставлен вместо бога. Он непогрешим и дана ему власть божеская, и он владыка времен и сроков; он решил теперь, что настал и ваш срок. Да, вы все братья, и сам Христос повелевал вам быть братьями; если же старшие братья не хотят принять вас себе как братьев, то возьмите палки и сами войдите в их дом и заставьте их быть вашими братьями силой... Если брат твой не хочет разделить с тобой пополам именование, то возьми у него все, ибо Христос долго ждал его покаяния, а теперь пришел срок гнева и мщения. Знайте же, что вы безвинны во всех бывших и будущих грехах ваших, ибо все грехи ваши происходили лишь от вашей бедности» (XXII, 89—90).

В пророческом слове папы проступает пародия на деяния апостолов, на буржуазный деспотизм и насилие, на установку социалистов («теорию среды») в борьбе за экономический и политический социализм, понятый Достоевским как вульгарно-механическое единение в братстве. Слово папы становится двусмысленным: проявляются апокалипсические концы идеи всемирного братства как всемирного владычества грядущего в мир Дьявола. «И папа вас не продаст, потому что над ним нет сильнейшего, и сам он первый из первых, только веруйте, да не в бога, а только в папу и в то, что лишь он один есть царь земной, а прочие должны исчезнуть, ибо и им срок пришел. Радуйтесь же теперь и веселитесь, ибо теперь наступил рай земной, все вы станете богаты, а через богатство и праведны, потому что все ваши желания исполнены, и у вас будет отнята всякая причина ко злу» (XXII, 90).

Объективно в результате такого преобразования текущего факта, проявления его второй («фантастической») реальности, на глазах читателя «Дневника» творился современный ему миф буржуазного века, возвещающий универсальный закон обособления в человеческом развитии, по которому самые высшие духовные проявления человечества, самые гу-

⁵ На этой парадоксальной ситуации — «одно вместо другого» — будет построена «Легенда о Великом инквизиторе».

манные его идеалы перерождаются в собственную противоположность. Закон обособления, как показывает Достоевский, чреват смешением добра и зла, неразличением нравственных критериев: «грядущая сила», вырастающая на основе обособления, оборачивается «силой мертвой», духовное братство — владычеством одних и стадностью других, рай, «золотой век» — апокалипсическим концом мира. Тем самым достигалась неопровержимая критика принципа буржуазности во всех его проявлениях.

Так на основе текущих фактов в «Дневнике писателя» рождался образ универсального противоречия времени — трагическая картина вывихнутой буржуазной цивилизации, «миража», предвещающего «Легенду о Великом инквизиторе». Так в самом «Дневнике» текущее поднималось до высочайшей художественной символики, до поэмы.

Достоевский не развилал текущий факт в протяженности временных и причинно-следственных связей, как Салтыков-Щедрин, а проявлял его в свернутом эсхатологическом противоречии этого процесса, в экспериментальном исследовании самого разрыва его крайних полюсов как второй реальности, в которой открыты «признаки начала конца», «будущие итоги настоящих событий». Так, именно обособленность и исключительность факта, его полное выпадение из нормы целого является для автора «Дневника писателя» сигналом его фантастичности и, вместе с тем, особой исторической и абсолютной существенности: «То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительности»⁶. Факты текущего в «Дневнике» мерцают непроявленным пророческим светом второй скрытой действительности: они «сняты», «грезятся», «мерещатся», «пророчат»; это «странные», совершенно «необыкновенные», «небывалые еще доселе» факты.

Итак, Достоевскому свойственно глубоко историческое ощущение текущего процесса обособления как периода самых трагических эпохальных катаклизмов, самых интенсивных поисков, и он призывал каждого из писателей стать «историком текущего хаоса русской жизни», осветить еще не проявленным светом «закон разрушения и созидания русской жизни» (XXV, 35). Вместе с тем, его историзм эсхатологичен и, в силу двупланового восприятия текущего, таил в себе прорыв к универсальному смыслу противоречий эпохи, к ми-

⁶ Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. М.; Л., 1928—1959. Т. 2. С. 168.

фологическому преобразению факта, фантастической символики его. Не случайно в романах Достоевского рождается необычное соотношение времени и сюжета. По наблюдениям Р. Г. Назирова, «короткое романное время» у Достоевского «создает ощущение стяженности, концентрации всех эпох человеческой истории в одной длящейся «макросекунде». Быт преобразен символическим фоном и соотнесен со «скрытым мифом»⁷.

В исключительной противоречивости текущих фактов Достоевский познавал, по его собственному признанию, «высшее чувство гармонии как у Гёте»⁸. Рассматривая в том же мартовском выпуске своего «Дневника» атеистическое сознание как «еще один громадный факт обособления», Достоевский создает своеобразную модель этого сознания — «церковь атеистов», ссылаясь на рассказ одного из наблюдателей религиозных течений в Англии: «Вы входите в церковь,—служба благолепная, богатые ризы, кадилы, торжественность, тишина, благоговение молящихся. Читается Библия, все подходят и лобызают святую книгу со слезами, с любовью. И что же? Это — церковь атеистов. Все молящиеся не верят в бога; непрменный догмат, непрменное условие для вступления в эту церковь — атеизм. Зачем же они целуют библию, благоговейно выслушивают чтение ее и плачут над нею? А затем, что отвергнув бога, они поклонились «Человечеству». Они верят теперь в Человечество, они обоготворили и обожают человечество» (XXII, 97). Самим определением «церковь атеистов» Достоевский пытается представить новую природу сознания через переосмысление мифа о «золотом веке», сопрягая его эсхатологические полюса: «потерянный рай» и будущую социальную гармонию, апокалипсис и обновленное человечество, хаос и космос⁹. Автор «Дневника» рассматривает это сознание на антиномии веры-неверия, обнажая скрытую фантастическую сторону противоречия атеизма, как он его понимал сам. «В этом много трогательного и много энтузиазма. Тут действительно обоготворение человечества и страстная потребность проявить любовь свою; но какая же однако жажда моления, преклонения, какая жажда бога и веры у этих атеистов и сколько тут отчаяния, какая грусть,

⁷ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 102.

⁸ Незданный Достоевский // Литературное наследство. Т. 83. М., 1971. С. 443.

⁹ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 223.

какие похороны вместо живой светлой жизни, бьющей светлым ключом молодости, силы и надежды! Но похороны ли или новая грядущая сила — это еще для многих вопрос» (XXII, 97).

Отказываясь от прямого окончательного высказывания, автор «Дневника» открыто сопрягает этот образ «церкви атеистов» с собственным литературным образом «золотого века» из исповеди Версилова (роман «Подросток»), его мечтой о будущей гармонии человечества без бога. Здесь уже намечен выход в будущий фантастический рассказ «Сон смешного человека». В самом механизме сцепления текущего факта атеистического сознания и эсхатологического мифа, рассказа с установкой на достоверность и художественного образа, публицистического размышления и литературного творчества демонстрируется двуплановость мысли Достоевского в «Дневнике писателя», когда эти разные ряды не сомкнуты еще, звенья обнажены, структура рождающегося образа атеистического сознания подвижна и противоречива, разомкнута внутреннему противоречию — и в этой разомкнутости постоянно возрастает. Намечаются контуры художественной картины высокой трагической коллизии человечества, по Достоевскому: вечного моления идеалу, любви, вере, и вечного сомнения в них, отрицания их, неосуществимости на реальных духовных и исторических путях.

Так вновь автор «Дневника» выходит к основному социально-философскому ядру будущих «Братьев Карамазовых». Так самим «Дневником» разрешалось известное противоречие эстетики Достоевского, «любовь к строгой художественной гармонии и стремление... к овладению «хаосом» явленной текущей действительности своей эпохи»¹⁰. Возникло подвижное противоречивое двуплановое единство «Дневника писателя», основанное на осознанной и демонстративной несомкнутости соотносимых рядов: текущего и вековечного, хроникального и литературно-образного, достоверного и фантастического, публицистического и художественного. Но сама эта несомкнутость служила источником дальнейшего творческого взлета мысли Достоевского в «Дневнике писателя», непрерывного эксперимента над текущим в поисках нового художественного прообраза будущей неявленной еще гармонии, страстного поиска истины.

¹⁰ Фридлендер Г. М. Эстетика Достоевского // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 101.

О ЖИЗНЕННЫХ ИСТОКАХ
И ПУТЯХ ВОПЛОЩЕНИЯ «РАБОЧЕЙ ТЕМЫ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 60—70-х ГОДОВ XIX ВЕКА
(На материале произведений Ф. Д. Нефедова
и Н. И. Наумова)

Общепризнанно, что одной из характернейших особенностей русской литературы XIX века является очень широкий охват жизни, постоянное выдвижение новых, актуальных проблем.

В формирование этого качества нашей литературы значительный вклад внесли писатели «второго» ряда. Как глубоко заметил М. Е. Салтыков-Щедрин, «второстепенные» деятели науки и литературы бывают полезны не только в качестве вульгаризаторов чужих идей, но иногда даже в качестве вполне самостоятельных исследователей истины¹.

«Рабочая тема» впервые получила свое воплощение именно в творчестве «второстепенных» прозаиков-разночинцев 60—70-х годов XIX века. Среди них — А. П. Голицынский, В. А. Слепцов, Ф. М. Решетников, Н. А. Благовещенский, ивановский писатель В. А. Рязанцев и другие. Г. И. Успенский, тоже обращавшийся к воспроизведению рабочей жизни, был исключением в том смысле, что уже своим ранним творчеством заявил о себе как большой талант.

Ф. Д. Нефедов и Н. И. Наумов — одни из первых писателей, проявивших серьезный интерес к «рабочей теме».

Литературоведением немало сделано по ее изучению. Есть и итоговые работы². Однако ощущается недостаток в сопоставительных исследованиях. В тех же случаях, когда сопоставление проводится, акцент преимущественно делается на выявлении общего. Такой подход безусловно оправдан, но нельзя забывать, что «всякое общее лишь приблизительно охватывает отдельные предметы»³. Этим и обусловлена

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Сочинения Я. П. Полоцкого // Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 343.

² См., напр.: Верховская М. М. Русская литература и рабочий вопрос. Рязань, 1973.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 318.

цель настоящей статьи: показать не только общие, но и различные принципы воплощения «рабочей темы» в очерках Нефедова и Наумова.

В одном ряду имена этих литераторов называли еще современники⁴. Позднее общность творческого метода Нефедова и Наумова отмечал М. Горький, относивший этих писателей к одному типу, во многом восходящему к традициям В. И. Даля⁵. Они действительно близки друг другу во многих отношениях: по искреннему демократизму, художественному методу, жанровым пристрастиям, творческой эволюции. Не случайно Наумов, как это видно из писем Н. Н. Златовратского⁶, проявляет большой интерес к литературным работам Нефедова, желая видеть его среди постоянных сотрудников журнала «Русское богатство». Однако их произведение, посвященные «рабочей теме», еще не были предметом сравнительного анализа (исключение — отдельные наблюдения, сделанные М. С. Горячкиной⁷). Сопоставляя, можно яснее увидеть не только общие и особенные черты их метода, но и некоторые характерные тенденции развития демократической прозы, осваивавшей новый жизненный материал.

«Рабочая тема» не случайно возникла в творчестве писателей-разночинцев, тяготивших к изображению социальных явлений современной жизни. В то же время нетрудно заметить, что к воспроизведению рабочей жизни обратились только те из них, кто непосредственно с нею соприкоснулся. Объясняя это, А. Н. Пыпин точно подметил: «...разночинцы в своей литературной деятельности приносили одну существенную черту, хотя не совершенно новую, но все-таки в период 60—70-х годов более заметную, чем прежде — именно черту личного непосредственного опыта той жизни, которую они брались изображать»⁸. Действительно, разночинец представляет такой тип писателя, для которого ориентация на изображение хорошо знакомого, лично прочувствованного, специально изученного — один из главных творческих принципов. Понятно, почему основой при воплощении «рабочей те-

⁴ Пыпин А. Народничество // Вестник Европы. 1884. Кн. 2. С. 740.

⁵ Горький М. История русской литературы. М., 1939. С. 187—188.

⁶ Письма Н. Н. Златовратского к Ф. Д. Нефедову от 20 сентября 1879 г. и 18 октября 1880 г. (ИРЛИ, ф. 208, ед. хр. 53, л. 66, 76, 76об., 77).

⁷ Горячкина М. С. Художественная проза народничества. М., 1970.

⁸ Пыпин А. Беллетрист-народник шестидесятых годов // Вестник Европы. 1884. № 8. С. 654.

мы» в 60—70-е годы становится преимущественно жизнь русской провинции. К провинциальному материалу обращались многие писатели. Но для разночинцев, опиравшихся на «личный непосредственный опыт», этот материал был чрезвычайно важен потому, что сами они, по преимуществу, выходцы из провинции. Н. К. Пиксанов глубоко прав, называя разночинское искусство «насквозь провинциальным» по его истокам⁹. Свежими темами, сюжетами, образами, вынесенными из глубины России, эти писатели значительно раздвигали «географическое пространство» реализма, расширяя познавательную функцию литературы. Не случайно А. Н. Пыпин с удовлетворением отмечал обращение современных литераторов к местному и народному, причем «не к одной легендарной старине, но и к живой общественной действительности, к насущным народным потребностям, практическим и нравственным»¹⁰.

Для Нефедова огромное значение имело то, что в условиях накаленной социальной атмосферы Иванова, когда село на глазах превращалось в капиталистический город и все сильнее заявляли о себе новые тенденции русской жизни, писатель непосредственно мог наблюдать эти процессы. Наумов же признавался, что материалом для его произведений служат «различные эпизоды и сцены из народной жизни, подмеченные или слышанные... во время многолетних скитаний по трактам и проселкам обширной Сибири»¹¹. При воплощении «рабочей темы» Нефедов и Наумов (как и другие писатели-разночинцы 60—70-х годов) идут от конкретных жизненных впечатлений, точного, детально изученного факта. В тех случаях, когда имеющихся знаний не хватает, Нефедов, например, тщательно пополняет их запасы. Об этом свидетельствует его переписка с Н. М. Богомоловым¹², С. Г. Нечаевым¹³, письма к М. М. Стасюлевичу¹⁴. Сама тема ставила писателей в положение первооткрывателей и исследователей.

⁹ Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведный семинар. М.; Л., 1928. С. 59.

¹⁰ Пыпин А. Н. История русской литературы. Т. 1. Спб., 1907. С. 359.

¹¹ Наумов Н. И. Собр. соч.: В 3 т. Т. III. Новосибирск, 1939. С. 191.

¹² См.: Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. XVII / XVIII. Владимир, 1917—1918.

¹³ См.: Бельчиков Н. С. Г. Нечаев в с. Иванове в 60-е годы // Каторга и ссылка. 1925. № 1 (14). С. 134—156.

¹⁴ См.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. Т. V. Пб., 1913. С. 257—293.

дователей. Не случайно у Нефедова и Наумова она находит воплощение в жанре очерка, активизирующемся, как правило, тогда, когда аспект исследования жизни выступает на первый план. Отсюда и документализм, который вызван не стремлением приблизить читателя к знакомому материалу (так, например, делал Достоевский), а как раз наоборот: желанием познакомить его с малоизвестными сферами жизни.

А. И. Белецкий, используя термины «домысел» и «вымысел», различал два типа художественного творчества: произведениям, основанным на «домысле», которые «стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию воспроизведения подлинной действительности», противостоят произведения, «в создании которых воображение берет верх над наблюдением»; по мнению ученого, «пренебрежение к «выдумке» можно считать характернейшей чертой русской классической литературы, отразившей ее национальное своеобразие»¹⁵. В демократической прозе 60—70-х годов в целом, а при воплощении «рабочей темы» в частности, это свойство русской литературы обозначилось очень отчетливо.

Нефедов и Наумов не были исключением из правила. Однако нужно отметить, что в очерке Нефедова «Святки» — целая система эмоционально-обобщенных образов. Таков иррациональный образ фабрики-чудовища, которому близки аналогичные образы у Н. Н. Златовратского («Крестьян-присяжные»), А. И. Куприна («Молох»), М. Горького («Мать»). Таковы и символические образы, соотносящиеся с миром природы, вступившей в страшное столкновение с цивилизацией: чайка гибнет в отравленной речной воде; небо закрыто «черным дымом фабрик»; месяц силится «подняться над гигантскими зданиями, созданными рукою капиталистов, и выйти на небесную ширь»¹⁶.

Имея в виду произведения Нефедова и Наумова 60—70-х годов, М. Горький называл их в ряду писателей, «сурово и поспешно рассказывающих тяжелую правду жизни»¹⁷. Но в отличие, например, от Решетникова, изображавшего, как правило, будничную действительность (а таким путем идут

¹⁵ Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 430, 432.

¹⁶ Нефедов Ф. Д. Повести и рассказы: В 3 т. Т. 1. М.; Иваново, 1937. С. 64. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках указываются страницы.

¹⁷ Горький М. О литературе. М., 1955. С. 513.

большинство писателей, в творчестве которых в это время появляется «рабочая тема»), Нефедов в «Девичнике» и «Святках», а Наумов в «Паутине» поступают иначе. В очерках «Святки» и «Паутина» — на первом плане ситуации, нарушающие повседневный ход жизни. Нефедовым изображается праздник в «фабричном селе» Данилово, а Наумов рисует картины разгула, которому предаются рабочие, вышедшие с золотоносных приисков.

Однако и у Нефедова, и у Наумова праздничное и будничное не противостоят друг другу, между ними есть своя внутренняя связь.

Праздничные диалоги в очерке «Святки» очень часто возвращаются к будням. Показательны и авторские описания, их явный гиперболизм. Смысл гиперболизации ясен: Нефедов дает понять, что безудержность веселья определяется однообразной, повседневной жизнью. Чрезмерная веселость принимает своеобразные, уродливые формы: «Людской говор, звуки труб, барабана и гармоники сливаются вместе, и все это ревет и стоном стоит над фабричным селом» (57). Нельзя согласиться с М. С. Горячкиной в том, что в очерке «Святки» «рабочие забывают все обиды своей горемычной судьбы»¹⁸. Настойчивое желание уйти от действительности показывает, сколь сильна ее власть. «Ключом» к пониманию очерка является одно из авторских отступлений в финале произведения, насыщенное контрастными метафорическими образами: «Внимательно прислушиваясь к этому разливу святочной жизни, слышишь, как из-за взрывов бешеного веселья вдруг раздадутся вопли и глухие рыдания, чуются болезненные, глубоко страдающие стоны, и в самые уши назойливо набираются странные звуки, гремящие каким-то злобным недовольством на что-то, словно бы эта, всегда мертвая, даниловская жизнь злилась и проклинала свои непривычные и потому буйные радости...» (98).

Такое же настойчивое стремление рабочей массы уйти из-под власти действительности изображает и Наумов. Подобно Нефедову, автор «Паутины» фиксирует взгляд на чрезмерных, уродливых формах веселья: «Около кабаков <...> стоял гул, скорее похожий на вой приближающейся бури, чем на человеческую речь. Народ толпами, с песнями, свистом, переходил из кабака в кабак <...> В этом бушующем хаосе, среди пестро-нарядного люда, нередко скользили совершен-

¹⁸ Горячкина М. С. Указ. соч. С. 162.

но нагие субъекты; это были уже пропившиеся рабочие...»¹⁹ В небольшом отрывке встречаем слова, редко сочетающиеся друг с другом — «песни», «свист», «гул», «вой». Такое сочетание придает новые эмоциональные оттенки каждому из них: создается слуховой образ «бушующего хаоса».

Несколько иное соотношение «праздничного» и «будничного» в очерке Нефедова «Девичник», где автор склонен представить вечеринку фабричных как событие действительно праздничное и светлое. Однако материал очерка «сопротивляется» авторскому желанию: едва не замерзает, возвращаясь домой, молодой рабочий Иван Елистратыч, больше других «холостых» напившийся на девичнике; в очередной раз обворовывает свою дочь Максим Власыч... Юмор, столь характерный для этого очерка, приобретает оттенок «смеха сквозь слезы».

У Наумова и Нефедова немало общего и в самом способе изображения нового типа героя. Для обоих важно создать не только индивидуализированные образы (Груздев, Безбрюхов в «Святках» Нефедова, Еж, Фрол Иванович в очерке «Еж», Дергач, Изот в «Паутине» Наумова), но и образ массы, рабочей среды в целом. Поэтому идейно-композиционная роль массовых сцен в их произведениях возрастает, а роль фабулы уменьшается. Новый тип героя властно заявляет о себе на страницах их очерков. Несомненно, что оба писателя ставили задачу отобразить сознание рабочих, тип их мышления, его формы. Одно из главных средств, способствующих выполнению этой задачи,—диалог. Нередко предметом обсуждений, оценок, размышлений, высказанных в диалоге, оказываются социально-значимые вопросы.

Нефедов вслед за Ф. Решетниковым и Гл. Успенским сумел увидеть в рабочей среде героев, размышляющих над жизнью. Таковы Груздев и Безбрюхов из очерка «Святки», которых критик не случайно назвал типами, «интересными не с одной только психологической стороны»²⁰. По уровню

¹⁹ Наумов Н. И. Сочинения. М.; Л., 1933. С. 390—391. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках перед номером страницы стоит «Соч.».

²⁰ [Без подписи] Очерки и рассказы Ф. Д. Нефедова // Отечественные записки. 1879. № 4. С. 198. В. Б. Смирнов считает автором этой рецензии Н. К. Михайловского (см.: Смирнов В. Б. Неизвестная рецензия Н. К. Михайловского // Русская журналистика в литературном процессе второй половины XIX века. Пермь, 1980. С. 90—94). Главный аргумент исследователя — письмо Златовратского, в котором он сообщает Нефедову, что рецензию о его книге «видел... разрезанную у Михайловского

своего сознания они близки таким персонажам, как Корчагин («Глумовы»), Кораваев и Петров («Где лучше?») Ф. Решетникова, Михаил Иванович («Разорение») Гл. Успенского. Представление об умонастроениях этих героев дает, в частности, рассказ Груздева о первой встрече с Безбрюховым: «Я говорю: скажите, молодой человек, отчего так заведено на свете, что дураки ездят в карете, а умные люди пешком ходят? А он мне: — оттого, говорит, что у умных людей и лошадей и карет нет». Каков ответ!... Я ему еще вторичный экзамент сделал: тут же мы секретным манером, промеж себя, толковали больше насчет фабричных обстоятельств...» (53). С вопроса, ответ на который, впрочем, уже найден, начинается размышление Изота («Паутина»): «Почему, к примеру, всякому иному жить — мать, одному только мужику — мачеха, а?...» (Соч., 458).

Нефедова и Наумова сближает интерес и к таким формам народного мышления, когда их герои, подобно Некрасовским, выступают «в роли создателей эстетических и идейных ценностей»²¹.

Исследователи творчества Наумова неоднократно указывали на то, что речь его героев афористична, иносказательна, богата пословицами и поговорками. Однако не заострялось внимание на том, что Наумов часто оснащает речь своих персонажей не традиционными, а новыми по содержанию формами афористического мышления. Традиционная форма пословицы или поговорки выражает новое, как правило, социально и этически значимое содержание. Чрезвычайно показателен в этом отношении массовый диалог в «Еже», многие диалоги в «Паутине». В реплики Изота («Паутина») проникают иносказательные, таящие прямую угрозу оценки: «...в остроге-то промеж нас сидел один молодец с Дону. И штой-то за голова была!<...> Так он<...> говаривал: «Ну, говорит, братцы, у Расей голова за Уралом горой, у Терка ноги, грудь с подоплекой по Волге легли, по Дону да по Днепру ручки протянулись: а посередь <...> одно только пузо лежит, и коли быть <...> непогоде когды, так жди ее с востока» (Соч., 456). Социальный и этнический планы в репликах очень часто переплетаются: «В купце одном совесть будил, да сколько его не тыкали в бока-то, до совести

на столе». Суждение Златовратского, впрочем, не исключает того, что рецензия написана не самим Михайловским, а другим лицом.

²¹ Б а з а н о в В. Г. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие // Русская литература. 1959. № 3. С. 37.

не достучались. У купцов-то, в народе говорят, она потом выходит» (Соч., 459), «деньгой-то, што волной, всякую совесть захлестывает» (Соч., 515). В произведения Наумова таким образом, наряду с традиционным фольклором, широко включается народная публицистика.

В очерках «Девичник», «Святки», «Наши фабрики и заводы» Нефедов воспроизводит атмосферу «фабричного села», в которой тесно переплетаются городские и деревенские элементы. Отсюда — своеобразие авторских описаний, включение в беллетристические очерки элементов как традиционно-крестьянского, так и нового, привнесенного цивилизацией фольклора. Нефедов одним из первых русских писателей обратился к «рабочему фольклору», вводя его в структуру произведения. Внимателен он и к народной публицистике, и к ее своеобразным формам. Очень интересна в этом плане сцена в кабаке, где рабочий Безбрюхов оценивает крестьянскую реформу. При большом скоплении народа он, переодевшись «немцем», «развернув несколько бумаг,—вынул <...> громадную, рыжеватую-красную и неудобную для еды колбасу и, высоко-высоко подняв ее над головою, сказал: — Вот вам, каспадин, новый воля!» (71). Своеобразие включенной в текст очерка «Святки» публицистики (в сравнении с публицистикой Наумова) в том, что принадлежит она как чисто словесной, так и зрелищно-театральной народной культуре. Но приведенная сцена интересна не только как оригинальный образец народной политической сатиры, интересно и другое: крестьянская реформа оценивается рабочим, изгнанным с фабрики за подстрекательство к «бунту». Любопытно сходство его биографии с биографиями героев Гл. Успенского и Ф. Решетникова — Михаила Ивановича («Разорение») и Петрова («Где лучше?»). В сознании размышляющего о «фабричных обстоятельствах» Безбрюхова еще немало крестьянского. Иначе не могло и быть, так как «смешанность», «склеенность» ивановской жизни, лежащей в основе очерка, для Нефедова — характерная примета «фабричного села» (он подчеркивает это и в «Святках», и в «Девичнике», и в цикле «Наши фабрики и заводы»). Еще в раннем сатирическом очерке «Чертово болото» писатель заметил: «Это не город, не село, а черт знает что»²².

Нефедова и Наумова очень интересовали взаимоотношения личности, выделяющейся на общем фоне, и рабочей мас-

²² У в о д и н Ф. [Нефедов Ф. Д.] Чертово болото: (Фома Неверный и его деяния) // Развлечение. 1864. № 18. С. 280.

сы. Причем, изображая эти взаимоотношения, они не повторяли друг друга. Груздев в «Святках», тесно связанный с рабочей средой, все же выше ее. Это своеобразный вариант «лишнего человека»: он выделен автором как «образованный» и потому сильнее других ощущающий и понимающий неблагополучие жизни. Этим объясняется его тяга к Безбрюхову, наделенному таким же острым пониманием несовершенства жизни. На другом акцентируется внимание в очерке Наумова «Еж». В отличие от Нефедова Наумов героизирует своего центрального персонажа, прежде всего этим выделяя его из общей массы. Но и Груздев, и Еж страдают не только от социальной несправедливости, но и от недостатка сознания рабочих.

Говоря о различиях писателей, нужно отметить также, что герои Нефедова раскрываются главным образом в общении между собой. У Наумова, помимо этого, особенно важную роль играют диалоги рабочих с представителями другой социальной среды. Социальный контраст в очерках Нефедова — контраст обстановки. У Наумова — это прежде всего контраст характеров, мировоззрений. И в «Еже», и в «Паутине» социальная полярность, как правило, и полярность этическая. Обращает на себя внимание то, что понятиями «душа», «совесть», «справедливость» наумовские рабочие мыслят подчеркнуто часто. Иногда социальный и этический контраст переходит в контраст национального и анационального. Дергач («Паутина») противопоставляет замкнутости кулацкого существования типично национальное представление о просторе, «воле», которая для него — своеобразная эстетическая категория: «Нешто, ты думаешь, усидел бы я на месте, а? <...> Во-оля мне, милый, дорога, во-о-олюшка, и нет, то-ись, милей ее красоты на свете!..» (Соч., 420). Такой на разных уровнях воспроизведенный контраст полемичен. Расхожее мнение обвиняло рабочих в безнравственности. Наумов же именно рабочих изображает носителями представлений о чести, совести, «воле» — основах русской жизни.

И еще об одном. В литературоведении широко распространена мысль о том, что беллетристы-народники не видели в России почвы для возникновения капитализма. Этот тезис необходимо проверять конкретным материалом. При анализе очерков Нефедова и Наумова 70-х годов он не выдерживает критики. По Наумову, «паутина» кулачества выросла на русской почве. Рассказывая о себе, Кузьма Терентьич («Пау-

тина») говорит: «Природные здешние! И батюшка покойник, и дедушка не выезжали никуда из здешних местов» (Соч., 344). Отнюдь не «наносным» видится капитализм и Нефедову. В цикле очерков «Наши фабрики и заводы» он подчеркивает, что для деятельности первых фабрикантов существовали местные условия; он убежден, что «Иваново уже в себе самом заключало необходимые соки для питания привозного растения» (9). Более того, материалы очерков Нефедова и Наумова 70-х годов позволяют говорить, что оба писателя показали необратимость процесса капитализации. Тот идеал патриархальной жизни, который рисует Нефедов в очерках «Наши фабрики и заводы»,—это мечта, он сродни романтическому идеалу, противопоставленному действительности: «...фабриканты постарались село преобразить в город, и возврат к прошлому сделался невозможен» (I, 22). Об этом же красноречиво свидетельствуют и произведения, составившие сборник «На миру», написанные на материале современной крестьянской жизни, где «мир» показан слабым и распадающимся (повесть «Безоброчный»). Показательно заключающее очерк Наумова «Паутина» наблюдение повествователя над тем, что село, где останавливаются приисковые рабочие, «продолжает <...> процветать и разрастаться и, вероятно, недалеко то время, когда оно превратится в уездный город» (Соч., 558). Любопытен и эпизодический образ мальчика (сына Ивана Матвенча), о котором замечено, что он «далеко пойдет по стопам родителей и в уменьи очаровывать, и в уменьи обирать» (Соч., 400). Очевидно, не надо искать народных предстателей там, где они отсутствуют.

Изложенные наблюдения позволяют сделать ряд выводов. Демократизм писателей, хорошее знание материала, положенного в основу очерков, его специфика предопределяли близость Нефедова и Наумова в художественном осмыслении «рабочей темы». В русскую литературу входили новые проблемы, особое мировосприятие, благодаря обращению к жизни провинции расширялись «географические пространства» реализма. Общность принципов, на которые писатели опирались, не мешала проявлению авторской индивидуальности, своему пониманию каждым из них новых жизненных явлений. Все это, в конечном итоге, формировало тот художественный опыт, который будет важен для последующих поколений художников, обратившихся к «рабочей теме».

ФАКТ, ДОКУМЕНТ И ВЫМЫСЕЛ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б. ПИЛЬНЯКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-х ГОДОВ

Документализм как один из принципов создания художественного образа полифункционален в советской литературе 20-х годов. Теоретические воззрения представителей различных творческих объединений и художественная практика писателей со всей очевидностью свидетельствуют о том, что обращение к документализму плодотворно, т. к. позволяет во всей широте и жизненной конкретности показать человека периода революции и гражданской войны.

Среди других обращает на себя внимание творчество Б. Пильняка — писателя сложного, противоречивого, в чьих многочисленных произведениях, созданных в разных жанрах (от очерка до романа), отражаются трудности как политической ориентации, так и художественного воплощения материала революции и гражданской войны, героя-современника, участника и свидетеля исторических перемен.

Отношение писателя к революции проявилось в том, что она предстала в его произведениях первой половины 20-х годов в снежных вихрях, в буре, закруживших все вокруг. Образ метели, пронесшейся над миром, созданный Пильняком, не был изобретен автором, а имел в русской литературе послеоктябрьского периода свои аналоги: с одной стороны, в творчестве А. Белого, А. Ремизова, с другой — в «Двенадцати» А. Блока. Изображению революции Пильняком близко воссоздание ее А. Малышкиным («Падение Даира», «Севастополь»), у которого реальные документальные источники тоже получили художественное осмысление.

Особенности художественной манеры Б. Пильняка в 20-е годы рассмотрены в одной из многочисленных статей, посвященных его творчеству, В. Шкловским, который, в частности, отмечал: «Роман Пильняка — сожительство нескольких новелл. **Можно разобрать два романа и склеить из них третий.**

Пильняк иногда так и делает. Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости отдельных кусков и способе их склеивания. Поэтому

Пильняк так любит нагромождать материал: сообщать историю римского публичного дома, делать цитаты из масонских книг, из совсем иных писателей, вставлять в книгу современные анекдоты и т. д.

Факт для отдельного отрывка нужен Пильняку «газетный» — значимый, если он дает просто отдельный сюжетный момент, то приводит его как цитату, используя литературную традицию.

<...> Иногда Пильняк оживляет свой материал введением в него анекдотов, даваемых прямо под номерами... Анекдоты эти ходовые, общие, в последних вещах Пильняка он вставляет их один за другим; не пряча, а обнажая прием»¹.

Тезис автора, поэтически воплощенный в художественной структуре, подразумевал своеобразие реализованного им документального материала. Вот один из примеров. В «Материалах к роману» своеобразным рефреном стали такие строки: «Шел девятьсот девятнадцатый — обнаженный и голый, — октябрьский семнадцатый канул в историю, — приходил двадцать первый, скорбящий»², рождающие соответствующую атмосферу, которая поддерживается на протяжении всего повествования: «...Этот год уйдет в историю — без чисел и сроков <...> Россия вышла на шпалы, в великом переселении правд, вер и поверий, — вся Россия — серая, как солдатская шинель, — вся Россия в заградах, в пикетах, в дозорах, в мандах, в пошлинах, — и все ж вся Россия ползет в вое пуль, в разбойных песнях, в кострах, пожарах, неудержимая...

Этот год уйдет заржавевшими заводами, разбитыми фабриками, опустевшими городами, поездами под откосами, серой шинелью, шпалами, кострами из шпал, песнями голодных...»³

Обобщающая картина разрухи, нарисованная писателем, конкретизируется документами и сносками анекдотического характера. Например: «Автору этой повести довелось прочесть в одной из английских книжек о России: «В России распространен вид животного, называемого «коняка», чрезвычайно похожий на нашу английскую лошадь»⁴. Сродни этому авторскому комментарию документ, представленный в

¹ Шкловский В. О Пильняке // Леф. 1925. № 3 (7). С. 127.

² Пильняк Б. Материалы к роману // Красная Новь. 1924. № 2. С. 71.

³ Там же. С. 73.

⁴ Там же. С. 71.

форме реального бытования: «В коломенский уездный комитет партии поступила бумага:

«РСФСР
КОМЯЧЕЙКА
РКП
при Коммуне в
С. Расчислово
«КРЕСТЬЯНИН» —

ЗАЯВЛЕНИЕ

Товарищи в Уездком. Мы как коммунисты женившись дореволюционный период на представительницах контрреволюции Авдотье Семеновне с детьми и Арине Ивановне Мериновой с детьми, как мы теперь братья один Председатель а другой Секретарь Коммуны КРЕСТЬЯНИН. Просим онулировать наших жен Авдотью Семеновну и Арину Ивановну; и детей. Как рожденных в дореволюционный период.

Члены Партии РКП
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ липат меринов
Секретарь логин меринов
тыща девятьсот двадцать первого года»⁵.

Подлинность такого документа вполне допустима. Так, в одной из историко-биографических статей, посвященных жизни Г. И. Котовского, среди других цитировался его приказ начальнику N-й дивизии, в котором были такие слова: «Ваши части после операции выглядели, как белье куртизанки после бурно проведенной ночи»⁶.

Писатели 20-х годов используют подобного рода материалы, как одно из средств сатирического изображения событий и для создания «эффекта достоверности». Способы работы Б. Пильняка с документами, по большей части, прямо зависят от восприятия автором действительности. Он не только сохраняет текст источника, но и оставляет неизменной его орфографию, что подчеркивает стремление писателя донести документ до читателя в первоизданном виде. Вместе с тем ясно: происхождение этого документального материала анекдотическое, и сам по себе он представляет своеобразный анекдот — соответствующий контекст обнаруживает это его качество. Особенностью в «Материалах к роману» является и тот факт, что документы представлены не как объективированный рассказ автора, а как отражение воззрений главного героя произведения, статистика Ивана Александровича Утина. Это выдержки из его труда «Книга Живота Моего». Пильняк один документ включает в стилизованное под документ повествование, что создает многолинейную связь между ни-

⁵ Там же. С. 78.

⁶ Барсуков М. Коммунист-бунтарь: (Григорий Иванович Котовский) // Красная Новь. 1925. № 8. С. 223.

ми, т. к. каждый прочитывается только во взаимодействии с другими, ему подобными.

П. С. Коган в статье о произведениях Пильняка 20-х годов писал, что современность в них преломляется Русью времен царствования Алексея Михайловича⁷. Декларативно-возвышенный сказочно-былинный стиль как раз и предполагает подобное изображение, где история и современность предстают в едином контексте, выявляя ассоциативность восприятия повествователем окружающего мира. «Над землей величайшее очищение прошло — революция.

<...> Все, кто жив, должен итти.

— Куда итти?

— В революцию. Эти дни не вернутся еще раз⁸.

Или: «Тогда казалось, что над Россией из метели восстала бескровная черная машина, рычаг которой в московском Кремле <...> Что такое — машина? И кто такой пролетарий? — У машины, как у бога, нет крови, — и машина, конечно, больше бога побеждает трудом мир.

<...> Но тогда на заводском дворе — пролетарий — служба машины, как инженер поп. Они перестроят мир⁹.

Еще характернее декларация повествователя в повести «Третья столица»: «Сроки: Великий пост восьмого года Мировой Войны и гибели Европейской культуры (по Шпенглеру) — и шестой Великий пост — Великой Русской Революции, — или иначе: март, весна, ледолом, — когда Великая Россия великой революцией метнула по принципу метания батавских слезок, — Эстией, Латвией, Литвой, Польшей, Монархией, Черновым, Мартовым, Дарданеллами, русской культурой, — русскими метелями, —

— и когда —

Европа

была:

— сплошным эрзацем —

(Ersatz — немецкое

слово, значит наречие

— вместо) —

Место: места действия нет. Россия, Европа, мир, братство
Герои: героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверье, —
культура, метели, грозы, образ Богоматери. Люди, — мужчи-

⁷ Коган П. С. Борис Пильняк // Новый мир. 1925. № 11. С. 108—119.

⁸ Пильняк Б. Дом Орбениных // Новый мир. 1922. № 1. С. 92, 104.

⁹ Пильняк Б. Волки // Красная Новь. 1923. № 3. С. 127, 139—140.

ны в пальто с поднятыми воротниками, одиночки, конечно;— женщины: — но женщины моя скорбь,— мне романтику —

— единственное,
прекраснейшее,
величайшая ра-
дость»¹⁰.

Здесь и поэтические обобщения, и иронизирование над собой и всем тем, о чем предстоит рассказать в произведении. Причем, эта политическая декларация по форме напоминает листовку или воззвание, на что указывает ее графическое изображение.

Символика, постоянно присутствующая в произведениях Пильняка этого периода, обуславливает и реализацию положительного идеала в образ-схему: «кожаные люди в кожаных куртках (большевики!) — каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили — баста»¹¹. При кажущейся внешней цельности образа он лишен жизненного содержания. Обобщенное впечатление не реализуется в художественной индивидуализации образа. Конкретизация идет не в сфере показа духовного перерождения человека, а путем фиксации внешних отличительных черт. Литературный стереотип «большевик — кожаная куртка» с легкой руки Б. Пильняка становится популярным у многих авторов. Постепенно писатели преодолевают подобное изображение действительности, но еще очень долго то там, то тут мелькала кожаная куртка.

Революция, которая, по Пильняку, пронеслась по миру снежными бурями, Россия, представшая фантазмагорической Русью, — они в понимании «цивилизованного» человека «дикарство, ужас, — черт знает что такое!»¹². А в захолустных уголках далекой провинции народ смутно представляет происходящее: «Он же, Старков, если его спросить: — «Сколько у вас в Вязовых коммунистов» — ответит: — «Коммунистов

¹⁰ Пильняк Б. Третья столица: Повесть // Альманах артели писателей «Круг». 1923. № 1. С. 205—206.

¹¹ Пильняк Б. Отрывки из романа «Голый год» // Красная Новь. 1922. № 1. С. 64.

¹² Пильняк Б. Мать Сыра-Земля // Альманах артели писателей «Круг». М.; Л., 1925. С. 106.

у нас мало, у нас все больше народ, коммунистов токмо два двора». — А если добиваться дальше, кто же собственно этот народ? — он скажет: — «Народ — знамо: народ. — Народ в роде, как бы большевики»³¹.

Прав А. Лежнев, отмечавший, что действительность в произведениях Б. Пильняка первой половины 20-х годов — «судорожная и торжественная», что в эти годы «общность материала была связана и с общностью подхода к нему. Революция воспринималась, вслед за Блоком, преимущественно в ее стихийном, «метельном» облике»¹⁴. Пильняк, используя символику, близкую «Двенадцати», рисует новых людей, о которых поэт сказал:

И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Творческая практика и некоторых других писателей свидетельствует о том, что Б. Пильняк не единственный из них, не вполне точно ориентировавшихся в новой революционной действительности. Это и В. Шкловский, который в начале 20-х годов выпустил книгу мемуарного характера, односторонне отобразив революцию, большевиков, настроение народа¹⁵. Это и Ю. Олеша, который говорил на I съезде советских писателей: «Я не был в этой теме настоящим художником. Я бы лгал, выдумывал; у меня не было бы того, что называется вдохновением. Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера. Я им не могу быть. Это выше моих сил, выше моего понимания. Поэтому я об этом не пишу»¹⁶. Этим писателям понадобилось время, чтобы увидеть грандиозность революции, не только разрушительные, но и созидательные ее свойства. Значит, однолинейный подход к творчеству Б. Пильняка и других литераторов не может объективно представить атмосферу художественной жизни тех дней. Подчас он сужает, даже извращает информацию о действительном состоянии вещей. Например, А. Исбах в книге, посвященной советской литературе 20—30-х годов, говоря о взаимоотношениях Дм. Фурманова с Б. Пильняком,

¹³ Там же. С. 77.

¹⁴ См.: Лежнев А. Русская литература за десять лет // Лежнев А., Горбов Д. Литература революционного десятилетия. 1917—1927. Харьков, 1929. С. 43, 44.

¹⁵ Шкловский В. Революция и фронт. Пг., 1921; Шкловский и В. Лазарь Зервандов. Эпilog: Конец книги «Революция и фронт». Пг., 1922.

¹⁶ Олеша Ю. Повести и рассказы. М., 1965. С. 428.

пользуется тенденциозно подобранным материалом и рассказывает о якобы отрицательном восприятии Фурмановым Пильняка: одни дневниковые заметки Фурманова приводятся, другие опускаются как несуществующие¹⁷. В действительности все было сложнее. Вот, например, что содержится в дневниковой записи под названием «Пильняк»: «Но еще помню, рассказывал он мне об этой своей поездке на «Свердрупе» («Заволочье»); как по три раза в минуту на головах стояли в шторм — это преинтереснейшее, что он рассказывал, пожалуй, крепче даже того, что и как написано, хоть и там здорово»¹⁸.

Дм. Фурманов, очень чутко относившийся к способам реализации документального материала в форме реального бытования в художественном повествовании, положительно оценил повесть Б. Пильняка «Заволочье», рассказывающую о гибели полярной экспедиции профессора Кремнева. Это произведение изображало нелегкий труд полярников: ученые Кремнев и Шеметов в невероятно трудных условиях продолжают научный поиск. Здесь в качестве составной части повествования используются документальные материалы в «чистом» виде. Они необходимы рассказчику для достижения «эффекта достоверности». Этой же задаче подчинены лирические отступления автора. Вообще в творчестве Б. Пильняка документ многофункционален.

Введение документа в художественную структуру как средства сатирического изображения имело в 20-е годы устойчивые традиции. Такой принцип освоения документа мы находим не только у Пильняка, но и у Фурманова, Колосова, Тарасова-Родионова, Вересаева и других. Здесь документ также представляет собой своеобразно изложенный анекдот или выявляет собой анекдотическую ситуацию. Вместе с тем, он указывает на подлинность происходящего.

Отмечая особенности советской литературы послеоктябрьского периода, М. Шагинян в статье о П. Павленко писала: «Новая литература начинается с той минуты, когда пришел устный писатель, то есть сумел написать бесфасонно, так, как вокруг него говорят люди, пишут друг другу письма, как разговаривает эпоха: в документах, дневниках, заявлениях, песнях, анекдотах, криках»¹⁹.

¹⁷ Исбах А. На литературных баррикадах. М., 1964. С. 97—98.

¹⁸ Фурманов Дм. Из дневника писателя. М., 1934. С. 89.

¹⁹ Шагинян М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1958. С. 267.

Художественная практика многих писателей 20-х годов показала, что в это время документальная тенденция в литературе реализовалась через творческое осознание различных документальных материалов. Они трансформировались в произведениях, или став основой для повествования, потеряв свою жанровую константность, или как художественная деталь, равноправный компонент общей структуры. В этом случае реальные источники приобретали метафорическое звучание, в зависимости от контекста выявляли мировоззрение художника, своим графическим изображением в тексте создавали своеобразный «зрительный ряд», влияли на общий стиль повествования. Семантическая многозначность документа зависела от принципов работы с ним. В каждом конкретном случае она проявлялась как отражение объективности позиций автора.

В 20-е годы создается немало произведений, включающих в повествование различного рода документы или литературную имитацию исторических источников. Но только те из них стали художественным явлением, в которых документальные материалы переплавлялись творческой фантазией автора, органически входили в текст. В этом плане интерес представляет творческий опыт Б. Пильняка, варьирующего способы работы с автобиографическим и документальным материалом, своеобразно уловившего общие тенденции эпохи, интерес читателя к художественно-документальной литературе.

II

Н. А. БУГРИНА
(Таджикский университет)

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ БИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ И ЕГО ЖАНРЫ

В работах, посвященных художественно-биографическим произведениям, широко используется термин «биографический жанр». Это определение затушевывает то важное обстоятельство, что единого биографического жанра не существует, а есть совокупность разных и самостоятельных жанровых образований. Несмотря на известную расплывчатость, аморфность жанровых границ, на сложившуюся тенденцию к смешению и активному взаимодействию разных жанровых форм, в биографической прозе можно выделить несколько основных, достаточно оформившихся жанров. К их числу мы относим научную и научно-популярную биографию, биографию — монтаж документов, литературный портрет, автобиографию, биографический роман (повесть, рассказ), беллетризованную биографию. Нельзя сказать, что перечисленные жанры не привлекали внимания исследователей, напротив, о каждом из них существует критическая литература, возникли дискуссии¹, но все дело в том, что нет общепринятой классификации жанров, не сложились единые критерии их дифференциации. Эта задача представляется нам важной и актуальной.

Не претендуя на окончательное решение проблемы, к которой можно подходить с разных позиций, попробуем обоз-

¹ См., напр.: Литература, документ, факт // Иностранная литература. 1968. № 8; Права и обязанности документалиста // Вопросы литературы. 1971. № 6; Документ, вымысел, образ // Вопросы литературы. 1973. № 8; Биографическая книга: проблемы и трудности жанра // Детская литература. 1977. № 5; Биографическая проза: граница вымысла // Литературная газета. 1986. 3, 10, 17, 24 сентября.

начить принципиальные положения, позволяющие приблизиться к жанровой природе биографического произведения. В качестве точки отсчета мы взяли то обстоятельство, что биографическая проза является частью огромного пласта литературы, который называют по-разному: документальная, художественно-документальная, историко-художественная литература. Другими словами, биограф всегда, непременно, в любом случае основывает свое произведение на знании документов. Связь с документом обязательна, независимо от того, появляется он в тексте или остается за его пределами. Взяв за основу эту соотносимость биографии с документами, можем выделить следующие жанрообразующие признаки: во-первых, место и функции документа в повествовании; во-вторых, характер и степень вымысла; в-третьих, роль и форма авторского присутствия в произведении. Перечисленные критерии имеют настолько общий характер, что позволяют подходить к анализу любого биографического произведения. При этом самое непосредственное отношение к особенностям жанра имеет не только характер каждого отдельного признака, но и их разное сочетание. Если оперировать названными критериями, кажущееся единство всех видов биографии — факты, из которых складывается жизнь человека, — не заслоняет существования принципиальных различий.

В самом общем плане основные биографические жанры можно расположить в зависимости от характера и значения вымысла. Тогда на одном полюсе окажется — по своей объективной точности — научная биография, в которой обязательно ставятся исследовательские задачи и предлагается неперемutable их решение, выражающееся в научных результатах². Такой подход к биографическому материалу не допускает художественного вымысла (исключением может быть лишь научная гипотеза, исследовательское предположение). Документ в такой биографии занимает ведущее место, являясь главным средством анализа, основным аргументом ученого. Именно документальное подтверждение любой привлеченной информации создает предельную объективность научной биографии. Это не исключает, однако, авторского присутствия в повествовании. Личность автора-ученого проявляется уже в отборе материала и его понимании, в характере оценок и особенностях изложения, в том, наконец, каковы результаты и как они получены.

² См., напр.: Томашевский Б. Пушкин. Кн. I (1813—1824). М.; Л., 1956.

Рядом с научной биографией занимает место биография научно-популярная, для которой в самом общем виде непеременимы два условия: во-первых, все сведения, факты, концептуальные соображения должны быть достоверными, соответствующими данным науки; во-вторых, не менее обязательна авторская установка на популярность изложения, популяризацию научных сведений. Предпочтение одного из условий создает противоположные типы научно-популярных сочинений, в которых выделенные жанрообразующие признаки имеют разный характер. Первый тип представляют произведения, близкие к научной биографии объективностью содержания, самостоятельной научной позицией автора, местом и ролью документа, отсутствием художественного вымысла³, но сохранившие установку на популярность. В этом случае ее создают по преимуществу язык, стиль, манера, композиционное решение, выбор материала. Главная особенность второго типа научно-популярных произведений состоит в перенесении акцентов с научности на популярность: содержание сводится к общеизвестным, устоявшимся, общепринятым положениям, отсутствуют самостоятельные концепции и трактовки. Изменившееся качество популярности следует понимать как упрощенность, адаптированность содержания. Здесь тоже активно привлекается документ, отсутствует вымысел, но место автора-исследователя занимает автор-информатор⁴.

По своей внешней объективности, которая кажется предельной, биография — монтаж документов должна занять место рядом с научной биографией. Монтаж документов не исключает, однако, субъективности содержания такой книги. Подробнее на особенностях этого жанра мы остановимся ниже.

Автобиография может быть включена в ряд биографических жанров, но стоит в этом ряду особняком, что объясняется очень специфическим, индивидуальным характером обозначенных выше признаков. Во-первых, автобиография сама по себе документ — как дневник или письмо. Здесь очевидны роль и место автора: весь смысл, все значение произведения этого жанра заключены в его авторе, который является одновременно и главным героем и повествователем.

³ См., напр.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: Пособие для учащихся. Л., 1982.

⁴ См., напр.: Маймин Е. А. А. С. Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1981.

Здесь еще нет вымысла, но ориентация на читателя и предполагаемое прочтение (если текст создается для публикации) способствует беллетризации жизнеописания, — когда картины минувшего оживляются и появляется расстояние между повествователем и героем. Это может привести к созданию образа автора, далеко не равного писателю как конкретно-историческому лицу.

Литературный портрет, как и автобиографию, можно рассматривать в контексте мемуарной литературы — при наличии в какой-то период личного контакта повествующего и героя. Но есть основания, как нам представляется, считать его одним из видов биографии. Литературному портрету и его жанровым особенностям посвящены специальные исследования ученых, но точки зрения их не приведены к общему знаменателю. Понимая сложность и специфичность этого вопроса, отметим только, что наши критерии помогают приблизиться к существу жанра. Роль автора в таком произведении — определяющая, ведущая. Чтобы достичь целостности облика своего героя он не идет путем подробного жизнеописания, а выбирает отдельные выразительные детали, создает всегда свою «концепцию образа». В том, что для автора является главным в его герое, какие стороны облика он стремится раскрыть, проявляется его личность (выразительный пример этого дает, например, сопоставление портретов В. Г. Беллинского, созданных его современниками⁵). Поэтому кажется справедливым указание В. С. Барахова на «автопортретность литературного портрета»⁶. Возможно, но совсем не обязательно для жанра литературного портрета включение в текст документов. Стремление запечатлеть живую натуру, изобразить героя в движении, в разговоре, в поступке вызывает значительную степень беллетризации. Можно сказать, что именно литературный портрет близок к художественной прозе: ему недостает лишь вымысла.

Ведущим жанрообразующим признаком вымысел становится в биографическом романе. Здесь он выступает главным средством создания художественного образа и влечет за собой проблему соотношения достоверного и вымышленного. Биографический роман допускает многообразие повествова-

⁵ Герцен А. И. Былое и думы. Л., 1946; Тургенев И. С. Воспоминания о Беллинском // В. Г. Беллинский в воспоминаниях современников. М., 1962; Достоевский Ф. М. Из «Дневника писателя» // Там же.

⁶ Барахов В. С. Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове. М., 1976. С. 17.

тельных форм, что только подчеркивает закономерность отношения к документу. Документ является тем источником, из которого писатель берет сведения о герое, его окружении, эпохе и т. д. При этом, что важно, он не воспринимается буквально, не отождествляется с фактом действительности. Художник строит образ, выходя за пределы документа, выясняя его действительные отношения с реальным фактом, раскрывая его подлинный смысл⁷. Возможны также самые разные формы включения документа в текст произведения, но они обязательно должны быть художественно оправданы. Автор биографического романа в первую очередь писатель, художник слова. Этим определяется его роль в повествовании. В выборе места он свободен: может создать вымышленного рассказчика или иллюзию своего постоянного присутствия рядом с героем, а может оставаться за пределами повествования.

К биографическому роману примыкает искусственный жанр, жанр-гибрид, у которого еще нет всеми принятого названия. Определяя его как беллетризованную биографию, отметим, что само явление существует в биографической прозе давно. Около полувека назад Г. Чулков в предисловии к своей книге «Жизнь Пушкина» обращает внимание на него, замечая: «Еще менее могут заменить биографию беллетристические произведения, где подлинные факты из жизни героя произвольно сочетаются с вымыслом»⁸. Подчеркнем в этой формулировке слово «произвольно», оно приближает нас к главному отличительному признаку, самой существенной особенности беллетризованной биографии.

Любая биография имеет дело с подлинными историческими событиями, рассказывает о реальных людях и действительных фактах их жизни. Все это не исключает возможности вымысла, но определяет его границы. В тех случаях, когда критерии жанра допускают появление вымысла, существует строгая зависимость между его характером и жанровой природой произведения. Конечно, свободнее всего чувствует себя автор художественной биографии (роман, повесть, рассказ): он использует закрепленные в документах знания о герое как первичный материал, из которого можно создать свою художественную действительность. Вымысел в такой биографии — главная движущая сила, с легкостью заполня-

⁷ См., напр.: Тынянов Ю. Пушкин // Тынянов Ю. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.; Л., 1959.

⁸ Чулков Г. Жизнь Пушкина. М., 1938. С. 3.

ющая существующие в знании пробелы. Авторы беллетризованной биографии склонны отождествлять ее с художественной биографией, но, с нашей точки зрения, тут есть принципиальные отличия, свои характерные признаки. Автор беллетризованной биографии не стремится получить научные результаты, он не занимается исследованием жизни и творчества своего героя, но претендует на роль художника слова, беллетризуя исторически данные факты, реальные события, действительно существовавшие характеры. Жанровую специфику беллетризованной биографии, главные ее отличительные черты и создает отношение автора к документу, особенности его использования и возникающий при этом характер вымысла.

Документ, как это уже установлено предшествующим анализом, в произведениях разных биографических жанров служит главным средством создания достоверности повествования, но включение его в текст допускает варианты. Во-первых, документ может сохранять свою строгую формальную завершенность, использоваться в своем первоизданном виде (письмо в качестве письма, протокол как протокол и т. д.), демонстрироваться как документ — тогда в этом качестве он и воспринимается читателем. Такое введение документа в ткань произведения создает документальность повествования. Во-вторых, документ может служить основой, материалом произведения, на который постоянно ссылаются, опорой авторских решений (он не цитируется, а упоминается, пересказывается), но, существуя в «снятом виде», теряет свою внешнюю формальную обязательность. Такое его использование позволяет говорить о документированности повествования. В зависимости от жанра эти два варианта включения документа в текст биографии могут существовать отдельно, а могут соединяться в одном произведении. Третий вариант характерен лишь для художественной биографии, когда из документа берется только информация, которая, соединяясь с вымыслом, служит материалом для создания новой реальности — художественного повествования.

Беллетризованная биография находит самостоятельный, четвертый, свойственный только ей вариант использования документа: документ принимается и выдается за саму действительность, тогда как он — своеобразная информация о ней. Такое понимание документа вызывает, например, появление в биографии монологов главного героя, построенных на его раскатыченных письмах или, хуже того, на отрывках из его

художественных произведений. Исчезает всякое указание на то, что здесь используется документ, и он становится непосредственным текстом биографии. Возникает особый род беллетризованного повествования. Поскольку этот жанр тяготеет к художественной биографии, в нем появляется вымысел, характер которого во многом определяется и связан с отношением беллетризованной биографии к документу. отождествление документа и реального факта, о котором он сообщает, уже создает определенный процент неточности, придуманности. Но если это сфера, смежная с вымыслом, то декорирование раскавыченного документа — прямое проявление вымысла. Сделав из документа действительный факт жизни героя, автор «оживляет» его, придумывает фон: пейзаж, внутренний монолог, разговор с каким-то персонажем или ситуацию, в которой герой в действительности не был, а то и целую сцену с несколькими действующими лицами. Возможен и другой способ декорирования документа, когда становится эмоционально окрашенной нейтральная информация, заимствованная из него, или искажается степень и характер выраженного в документе эмоционального отношения. Чуть усиленный характер оценок, чуть измененная реакция героя на какие-то события, иногда выраженная в придуманном поступке, — все это в конечном счете складывается в характер, существенно отличающийся от человека, о котором идет речь.

В качестве примера произведения этого жанра мы выбрали одну из книг об А. С. Грибоедове — потому, что его не слишком документированная биография оставляет большие возможности для творческого воображения и исследовательского поиска, потому, что среди описаний его жизни есть свои достижения, так сказать классические образцы. С одной стороны, это роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», названный Б. М. Эйхенбаумом «своего рода художественной диссертацией», «научным романом, содержащим новую концепцию и разгадку личности Грибоедова и его судьбы»⁹. Писатель, часто отступая от точной передачи фактов, предложил свое очень выразительное и столь же субъективное решение продолжающей существовать «загадки Грибоедова» в жанре художественного произведения. С другой стороны, на другом полюсе — научно-популярная биография А. Лебедева «Грибоедов. Факты и гипотезы» и ее «детский» вариант «Куда влечет тебя свободный ум». Это увлекатель-

⁹ Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова // О прозе. Л., 1969. С. 419.

ное исследование продолжает поиски некоего целого, которое уместно... назвать «феноменом Грибоедова», и автор, обращаясь к читателю, предупреждает, что его книга «не сумма готовых ответов, а скорее попытка постановки некоторых вопросов»¹⁰. Характерным и выразительным примером беллетризованной биографии является книга А. Тимрота «Бунт сердца и ума. Московские годы жизни А. С. Грибоедова» (М., 1965).

Независимо от жанра, все авторы, пишущие о Грибоедове, сталкиваются с недостатком достоверных, точных фактов о его жизни. Для преодоления этой проблемы в каждой из названных нами книг авторы предлагают свои сюжетные ходы. Ю. Тынянов обращается к последнему году жизни героя, рассматривая, осмысляя и объясняя судьбу его и личность сквозь эту призму. Известные документы прочитываются по-новому, а существующие пробелы легко заполняются с помощью творческого воображения. Размышления Ю. Тынянова о праве исторического романиста на вымысел и домысел, воплотившиеся в статье для коллективного писательского сборника «Как мы пишем» (Л., 1930), во многом являются обобщением опыта работы над «Смертью Вазир-Мухтара», что отмечалось некоторыми учеными¹¹. А. Лебедев делает сюжетом своей книги историю литературоведческого изучения «вопроса Грибоедова», излагая и сталкивая ответы, которые предлагала критическая литература в разное время. Повествование А. Тимрота предлагает всю биографию А. Грибоедова, начиная с детских лет и до отъезда его в 1828 году в Персию в качестве полномочного министра. У этой биографии два источника: сборник воспоминаний современников об А. С. Грибоедове и однотомник его сочинений, в который вошли немногочисленные сохранившиеся письма. Принцип отождествления документа с фактом, о чем сообщает сам А. Тимрот, проявляется здесь в полной мере, и в первую очередь это относится к письмам Грибоедова. Герой книги часто говорит фразами из писем, при этом сказанное конкретному адресату по определенному поводу свободно перемещается во времени и пространстве. Особенно часто включаются в текст биографии отрывки из писем А. С. Грибоедова к С. Н. Бегичеву, ближайшему другу со времени Отечественной войны 1812 года, однако вне своих контекстов они иначе

¹⁰ Лебедев А. А. Куда влечет тебя свободный ум. М., 1982. С. 4.

¹¹ См., напр., примечания Б. Костелянца к роману «Смерть Вазир-Мухтара»; Тынянов Ю. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 527—540.

воспринимаются, утратив первоначальный смысл. Несколько раз в этой книге главный герой произносит буквально перенесенные из «Горе от ума» замечания Чацкого. Это тоже пример отождествления с действительностью того, что лишь информирует, свидетельствует (в данном случае достаточно опосредованно) о ней. Разрыв, который при этом возникает, усугубляется, еще более подчеркивается тем, что одна и та же цитата используется в ситуациях непохожих (например, характеристика Скалозуба — «Хрипун, удушенный, фагот, созвездие маневров и мазурки» — в книге А. Тимрота адресуется Грибоедовым и Аракчееву, и великому князю Николаю Павловичу)¹², то есть, кроме всего прочего, возникает определенный стереотип оценок, отношений главного героя к своему окружению.

Процесс отождествления документа с реальным фактом почти без исключения сопровождается в данной биографии декорированием документа, созданием живописного фона для него. Так, из письма А. С. Грибоедова к П. А. Катенину от 19 октября 1817 года биограф создает несколько сцен, которые, в свою очередь, дают представление о всех вариантах «декораций». Например, незначительный факт, брошенное в конце письма замечание: «Прощай, сейчас еду со двора: куда ты думаешь? Учиться по-гречески. Я от этого языка с ума схожу, каждый божий день с 12-го часа до 4-го учусь, и уж делаю большие успехи. По мне он вовсе не труден»¹³, дополняется описанием плохой погоды, недельной разлуки с другом, который приехал повидать Грибоедова, эмоциональным диалогом — ради такой редакции письма: «Еду учиться по-гречески. Я от этого языка с ума схожу. Уже делаю большие успехи... И мне он не труден. Алексаша, прими Жандра! Прощай!»¹⁴. Другой отрывок из этого же письма стал значительным эпизодом биографии. «...Дурак Загоскин в журнале своем намарал на меня ахиною, — пишет Грибоедов. — Коли ты хочешь, непростительно, точно непростительно этим оскорбляться, и я сперва, как прочел, рассмеялся, но после чем больше об этом думал, тем больше злился»¹⁵. Выразившиеся в этом письме эмоции — обида, негодование — биографом усиливаются и несколько трансформируются: «Ах, Анд-

¹² Тимрот А. Бунт сердца и ума: Московские годы жизни А. С. Грибоедова. М., 1955. С. 197, 220 и др.

¹³ Грибоедов А. С. Сочинения. М.; Л., 1959. С. 502.

¹⁴ Тимрот А. Указ. соч. С. 220.

¹⁵ Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 501.

рей! Прочти! Дурак Загоскин в журнале своем намарал на меня ахиною! — Грибоедов сдергивает перчатки, бросает шляпу, швыряет номер «Северного наблюдателя», а в продолжении всей этой сцены герой еще «кричит», «мечется по кабинету», «возбужденно читает», «потирает довольно руки», сочинив в ответ свой «Лубочный театр»¹⁶. Подобных примеров в биографии много.

Совокупность жанровых особенностей беллетризованной биографии, за образец которой мы взяли книгу А. Д. Тимрота, не может ни привести к возникновению художественного образа, ни приблизить возникающий характер к весьма далекому от него реальному прототипу.

В качестве примера, демонстрирующего жанрообразующий характер обозначенных нами признаков, рассмотрим более подробно еще один биографический жанр — биографшо как монтаж документов. Текст такой биографии составляют помещенные в определенной последовательности документы с незначительными авторскими комментариями, а часто совсем без них. Основополагающая, ведущая роль документа в подобном повествовании — качество само собой разумеющееся, не требующее доказательств, и оно, в свою очередь, диктует второе обязательное условие жанра: биографический материал, представленный в форме документов, естественно исключает все виды художественного вымысла, делает невозможным появление даже отдельных элементов беллетризации. Монтаж документов создает впечатление предельной достоверности, объективной точности содержания книги. Однако это лишь внешняя установка. Конкретная документальная форма совсем не исключает субъективности, пристрастности содержания такого произведения в целом. Речь идет не о сомнительности какого-то отдельного свидетельства, а об индивидуальности замысла, трактовки, субъективности отношения, позиции, оценок, обо всем том, что связано с третьим компонентом нашей жанрообразующей схемы — местом и ролью автора в повествовании. На первый взгляд, роль автора в книгах такого рода имеет второстепенный характер. Биограф не говорит от своего лица, его присутствие сводится к расшифровке, уточнению документа. Но оставаясь за пределами текста, автор все же является не только издателем документов, его роль — составление монтажа — вполне

¹⁶ Тимрот А. Указ. соч. С. 140.

творческая, и каждая такая биография свидетельствует о немалой самостоятельной исследовательской деятельности.

Монтаж литературный («сборник, составленный из отрывков художественного текста, тематически объединенных») противопоставляется монтажу кинематографическому («смысловое соединение кадров кинофильма») ¹⁷. Мы же считаем, что общие для документального искусства закономерности позволяют сравнивать работу над документальным фильмом и названным биографическим жанром. «...Представим себе,— пишет один из известных исследователей в области теории киноискусства А. В. Мачерет,—«непосредственное воспроизведение» не как простое механическое, отобранное, идейно и эстетически осознанное, подчиненное с помощью воображения плану и цели, перенесение действительности на экран» ¹⁸. И еще одно замечание: «...в документальном фильме можно и нужно различать замысел, субъективный момент автора и объективное содержание данной им картины жизни, поскольку как первое, так и второе поддается вычленению и анализу» ¹⁹. Приведенные высказывания в полной мере относятся к литературному произведению. В монтаже документов — как кинематографическом, так и литературном — «субъективный момент автора проявляется в двух обязательных функциях: в отборе материала и в его компоновке, композиционном решении. Именно здесь возникает возможность усиливать значение одних фактов биографии, другие отодвигать на второй план, расставляя таким образом новые смысловые акценты. «Непосредственное воспроизведение» всегда подчинено определенному плану и цели — и личность автора, его отношение к материалу, исследовательская позиция проявляются даже в том случае, когда провозглашается полная объективность, строгая документальность и непредвзятость.

Показателен пример В. В. Вересаева. В книге «Пушкин в жизни» писатель отказался даже от первичного критического отбора сообщаемых фактов. Такой подход к документальному материалу был принципиальным. В предисловии к другой биографии, «Гоголь в жизни», Вересаев повторил то, что писал в предисловии к работе о Пушкине: «Многие сведения, приводимые в книге, конечно, недостоверны и носят все при-

¹⁷ Гуральник У. А. Монтаж литературный // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 225—226.

¹⁸ Мачерет А. Реальность мира на экране. М., 1968. С. 45.

¹⁹ Дробашенко С. В. Феномен достоверности: Очерки документального кино. М., 1972. С. 104.

знаки слухов, сплетен, легенд»²⁰, то есть подтверждал, что рядом с достоверными свидетельствами сознательно публиковались и «сомнительные». Казалось бы, все сделано, чтобы избежать субъективности, но уже один из первых откликов на эту работу В. В. Вересаева не случайно назывался «Новая легенда о Пушкине». Его автор достаточно аргументированно доказывает свой основной тезис, выраженный в названии статьи, и делает вывод: «Нет, это не Пушкин — это еще одна «легенда» о Пушкине»²¹. О субъективности этой книги В. В. Вересаева, хотя «вся она состоит из выписок», говорит и Д. Д. Благой. Причину случившегося ученый видит в «принципе подбора первоисточников», положенных автором в основу работы. Этот принцип вытекает из авторской концепции «двух планов» личности и творчества Пушкина²². Опуская оценку, критические замечания Д. Благого по поводу самой концепции Вересаева, отметим факт крайнего субъективизма, проявившегося при монтаже документов, — вместо предельной объективности.

Остановимся более подробно на еще одном примере биографии-монтажа. Книга В. Верошильского «Жизнь Маяковского», вышедшая в 1965 году в Варшаве, представляет особый интерес из-за двух обстоятельств. Во-первых, автор не отказывается своему повествованию в субъективности, а напротив, собственное понимание возводит в один из принципов, которыми он руководствовался при создании книги. «На этот раз я прибегаю к менее сложному и прямо противоположному методу реконструкции»²³. На Владимира Маяковского хочу посмотреть изнутри, избегая домысла, гипотез и собственных эмоций, допуская в полной мере только разного рода документы. Но это не значит, что я отказываюсь от авторства биографии. Я собрал «документы дела» и разложил их в определенной последовательности, согласно своему пониманию значения и связи событий. Это понимание формировалось — и результат проделанной работы не был заранее известен; не оболь-

²⁰ Вересаев В. В. Гоголь в жизни. М.; Л., 1933. С. 5, 6.

²¹ Черняк Як. Новая легенда о Пушкине // Печать и революция. 1927. № 3. С. 75.

²² Благой Д. Д. Новые неустанные поиски, новые ценные находки // Ободовская И., Дементьев М. После смерти Пушкина. Неизвестные письма. М., 1980.

²³ В. Верошильский имеет в виду свою книгу о Салтыкове-Щедрине «Сны под снегом», где он «позволил себе эксперимент полного перевоплощения в героя и обращение в первом лице — «как Салтыков».

щаюсь однако, что само принятие фактографического порядка образует целиком объективный образ. Полагаю, что это подлинный Маяковский — но правду о поэте и его времени прочитал не безразличный автомат. Помимо всего, это мой Маяковский»²⁴. Кроме того, автор определяет особенности жанровой структуры своей книги: «Может быть, ближе всего «Жизнь Маяковского» не к какому-либо из жанров литературы, а скорее к хроникальному фильму, смонтированному из старых снимков и записей звучания. Но если кто-то захочет, может увидеть в этом произведении драматическое, в котором разные персонажи выходят на сцену не только для того, чтобы рассказать дела героя, а чтобы повлиять на них. Течение этой драмы, действительно, не зависит от того, кто ее представляет, но ему разрешено дирижировать светом»²⁵.

Вторая особенность книги Ворошильского — переводы на польский язык отрывков из поэтических произведений В. Маяковского. Может быть, еще выразительнее авторская позиция проявляется в том, что из поэтических текстов он выбирает и как это переводит. «Все тексты, в равной мере и поэтические <...>, привожу в собственном переводе, хотя некоторые уже переводились, и к тому же хорошо. Меня привело к этому ощущение того, что перевод, особенно поэтический, не бывает абсолютно точным отражением оригинала <...>. Мне казалось неуместным представление нескольких разных Маяковских, пусть будет один — равный в этой череде мой Маяковский»²⁶.

Маяковский В. Ворошильского — действительно герой драмы, и автор ставит целью обнажить внутренний нерв, показать глубоко скрытое от постороннего взгляда состояние души поэта. Характерна в этом отношении глава «Je i sobie», рассказывающая о времени создания самой большой лирической поэмы Маяковского. Творческая история «Про это» может быть изложена под разными углами зрения. «Дирижирующий светом» Ворошильский избирает ее автобиографический аспект. Небольшой комментарий к опубликованным в «Литературном наследстве» письмам Маяковского, воспоминания Н. Асеева о поэме и нэпе, несколько писем поэта к Л. Ю. Брик, отрывок из его письма-дневника, фрагменты самой поэмы — вот части, из которых смонтирована эта гла-

²⁴ W o r o s z y l s k i W. Życie Majakowskiego // Ludzie Żywi. 1965. № 8. С. 5—6.

²⁵ Ibid. P. 6.

²⁶ Ibid.

ва. По сути дела, по смыслу и содержанию она делится на две части. Первая — прозаическая и документальная; вторая, поэтическая, имеет двух авторов, и назвать документальной ее нельзя. Именно поэтический текст автор делает главным аргументом, подтверждающим глубоко личный, автобиографический смысл произведения. «Неужели любовь исчерпывает для меня все? — цитирует Ворошильский Маяковского. — Все, но иначе. Любовь — это жизнь, это главное. От нее раскручиваются стихи, дело, все остальное. Любовь это сердце всего. Если оно остановится, все остальное умрет, будет лишним, будет ненужно. Но когда сердце работает, не может не проявляться во всем <...> Любовь не достигается требовательным «должен», требовательным «нельзя» — только свободным состязанием с целым миром...»²⁷. Автор строит композицию своей главы таким образом, что направляет внимание читателей на поиски связей названных двух частей, заставляет искать параллели между действительностью, закрепленной в документах, и ее поэтически преобразованным вариантом.

В этом ряду процитированное выше письмо-дневник Маяковского требует сопоставления с фрагментами эпилога поэмы «Прощение на имя...» в переводе В. Ворошильского. Личному мотиву поэмы Ворошильский дает в заключительной части точное определение — любовь. Оставляя только обнаженное чувство, автор снимает все то содержание части, которое не укладывается в названные рамки. Любовь, которая для Маяковского «Все, но иначе», которая достигается «только свободным состязанием с целым миром», требовательная мечта — все это в переводе В. Ворошильского приобретает характер «моления о чуде» для одного лирического героя поэмы. Именно на этой ноте автор обрывает цитату из последней, заключительной части эпилога. Вследствие внимания только к личному, происходит досадное упрощение, насильственно разъединяется то, что составляет неповторимость, главный смысловой центр поэзии Маяковского — единство личного и общественного, общечеловеческого. В конечном счете это обедняет и искажает смысл поэмы.

Субъективность авторской позиции проявляется и в другом типе литературного монтажа — сборнике мемуаров (например, серия литературных мемуаров «В воспоминаниях современников»). Этот тип книг можно считать внутрижан-

²⁷ Ibid. P. 416—417.

ровой разновидностью биографии — монтажа документов, отметив, что он имеет свои индивидуальные особенности. Первой из них следует назвать особый характер документов. Как и автобиография, мемуары — это документ, характеризующий автора, его личность. Но они не могут претендовать на определение документа по отношению к другим героям. Вторая особенность — в том, что хронологическая канва, следование за событиями в жизни героя, характернее для биографии — монтажа документов, теряет в таком сборнике четкие границы. «В настоящей книге нет хронологической последовательности <...>, — пишет в кратком предисловии к мемуарному сборнику «Юрий Тынянов. Писатель и ученый» его составитель В. Каверин. — Совсем иная — психологическая — последовательность определила подбор и расположение статей»; определяющей для принципа отбора материала писатель называет разностороннюю одаренность героя: «О Ю. Н. Тынянове вспоминают и размышляют писатели, кинорежиссеры, литературоведы, критики <...>. Его личность дается в сменяющихся ракурсах и с разных позиций. В иных воспоминаниях она как бы приближается к читателю, в иных отдаляется, включаясь в перспективу исторического фона»²⁸.

К жанру биографии — монтажа документов примыкают также литературные хроники и летописи жизни и творчества. Эти сборники информации о фактах, датах, всех значительных событиях биографии писателя строятся в строго временной последовательности и сопровождаются разветвленным научным аппаратом. В их основе — документ, строго выверенная переписка, материалы из периодики, творческие заметки художника и т. д.

Таким образом, хотя биографическая проза отражает общую для современной литературы тенденцию к смешению жанров, взаимодействию их различных сторон, в ней складываются конкретные жанровые образования. Опираясь на одни и те же критерии, выявляя изменение их характера и соотношения, легче обнаружить общие закономерности этого вида литературы и индивидуальные особенности каждого отдельно взятого жанра. Думается, что наши предельно краткие, подчас схематичные характеристики создают панораму развития биографических жанров, дающую представление об их общем и индивидуальном (на материале современного литературного процесса).

²⁸ Каверин В. От составителя // Юрий Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966. С. 7.

ЖАНР БИОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ ЮГА США ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Возросшее внимание нашего литературоведения к наследию американских романтиков направлено в основном на два жанра — роман и новеллу. Такой выбор имеет веские основания: имена Д. Ф. Купера и В. Ирвинга, Н. Готорна и Э. А. По, Г. Мелвилла и У. Г. Симмса связаны в нашем представлении в первую очередь с этими прозаическими жанрами. Однако получить верное представление о литературном процессе можно лишь с учетом эссе и биографий, автобиографий и дневников, писем, проповедей и трактатов, их многообразной жизни в контексте эпохи.

Для писателей первой половины XIX в., живших в южных штатах, как и для их северных коллег, жанр биографии оказывается пограничным. Он существует на стыке историографии, политической мысли и литературы. С Виргинией связана в основном деятельность Мейсона Локка Уимса (1759—1825), более известного как пастор Уимс. Его «Жизнь Вашингтона» (1800) в течение десятилетий была наиболее популярной в Америке биографией, а придуманный автором эпизод с вишневым деревцем обошел все школьные хрестоматии¹. Уимс оставил также биографии Ф. Мэрсона (1809), Б. Франклина (1817), У. Пенна (1819). Автора не беспокоило, походят ли его герои на свои реальные прототипы. Наиболее знаменитый из генералов революции на Юге Ф. Мэррион, прочитав посвященную ему книгу, не узнал в ней себя и пришел в ярость². Уимс и сам признавал, что документальная точность не входила в его задачи. Он руководствовался желанием дать читателям пример, нарисовав идеал американского патриота.

Адвокат из Ричмонда Уильям Уэрт (1772—1834) опубликовал в 1817 году «Очерк жизни и характера Патрика Генри» с посвящением виргинскому юношеству. В предисловии автор сообщил, что с П. Генри он не был лично знаком, не

¹ W e e m s M. L. The Life of Washington. Cambridge, 1932. P. 16.

² O' N e i l l E. H. A History of American Biography, 1800—1935. Phila., 1935. P. 22.

видел его и вынужден пользоваться суждениями других³. Речи этого лидера американской революции не сохранились. Литератор-любитель У. Уэрт был плохо подготовлен к разысканию фактов и их обработке. «События жизни мистера Генри чрезвычайно монотонны. Он все говорит, говорит, говорит»,—жаловался У. Уэрт в одном из писем во время работы над биографией⁴. Впечатление от выступлений П. Генри передается так: «Очевидцы говорят, что его речи брали в плен, и слушателей это радовало, они следовали им, словно он их вел. На лицах слушателей выступали слезы жалости, щеки пылали негодованием»; то, что сегодня представляется обязательным для биографии,—индивидуализация характера, проникновение в образ исторического деятеля—начисто отсутствует: «Мистер Генри стал кумиром народа Виргинии. Он всюду считался поборником свободы<...> Толчок, данный Виргинией, был подхвачен другими колониями»⁵.

У. Уэрт оказался одним из первых южан, выступивших с идеализированной картиной Виргинии как колыбели аристократизма. П. Генри в жизни был менее образован, элегантен, чем в описании У. Уэрта. Биограф создает проникнутую ностальгией картину процветающей Виргинии XVIII века: «Уильямсбург был центром моды и светской жизни. Губернатора окружал изысканный и блестящий круг, распространявший свое влияние на город и прилегающую сельскую местность, наполняя Уильямсбург изысканностью, вкусом и элегантностью»; Уэрт стремится прославить класс южных плантаторов, всячески акцентируя роль своего штата в революции: «Ни одна колония не сопротивлялась более горячо и упорно претензиям британского парламента, чем Виргиния<...>. К счастью для Виргинии, в течение этого периода ею управляли просвещенные и благородные люди...»⁶ Штат Виргиния действительно дал многих видных деятелей американской революции—Т. Джефферсона, Д. Вашингтона, Д. Мейсона, Д. Медисона, П. Генри. Южное происхождение внесло в их философию и практику специфические черты, но не создало южного Просвещения. Это движение оставалось общеамериканским. Попытка пересмотреть наследие Просве-

³ W i r t W. Sketches of the Life and Character of Patrick Henry. 9th ed. N. Y., 1836. P. V—XVI.

⁴ K e n n e d y J. P. Memoirs of the Life of William Wirt Attorney—General of the United States. N. Y., 1866. V. I. P. 345.

⁵ W i r t W. Op. cit. P. 46, 84.

⁶ Ibid., P. 57, 98.

щения, использовать его авторитеты в качестве морального оправдания сепаратистских тенденций — характерная черта южной политической традиции, начиная с первых десятилетий XIX в.

В характеристике П. Генри у Уэрта преобладает набор стандартных добродетелей: «Житейские привычки мистера Генри были чрезвычайно умеренными и скромными. Редко он пил что-либо, кроме воды<...> Речь его была замечательно ясной и простой. Никогда он не произносил всуе имя создателя. Незадолго до смерти читал Библию. Как муж, отец и хозяин не имел себе равных»⁷. Лишь на двух последних страницах жизнеописания появляются детали, идущие вразрез с предельно идеализированным и лишенным индивидуальности обликом Патрика Генри: сообщается о его любви к деньгам, земельных спекуляциях, попытке завладеть общественными землями. Это сменяется сентенцией: «Кто из нас без греха? Легко простим ему...»⁸ Томас Джефферсон, помогавший У. Уэрту своими советами, прочитав книгу, недоумевал: «Куда ее отнести — к историческим трудам или к панегирикам?», а в разговоре с Д. Уэбстером отзывался о ней как о «жалкой книге, написанной в плохом вкусе»⁹. Однако у сограждан интерес к истории был велик, и до 1871 года созданная У. Уэртом биография П. Генри выдержала 25 изданий.

Просветительская концепция исторической личности выражена и в «Жизни Томаса Джефферсона» (1837), принадлежащей перу виргинца Джорджа Такера (1775—1861). Как и в ранее написанных южанами работах этого жанра, здесь наиболее ощутимы традиции английских биографий и эссе XVII—XVIII вв.

Новое в жанр биографии привносит эпоха романтизма. И писатели, и историки опираются на сходные принципы в выборе материала, ставят перед собой близкие задачи. В том, что воссоздание прошлого требует воображения, литературного искусства, убеждены ведущие историки Д. Бэнкрофт, Д. Мотли, У. Прескотт, Ф. Паркмен, бывшие до обращения к истории писателями. Повествование должно быть интересным, отличаться энергией, живостью, воссоздавать людей с их страстями, избегая «ненужных древностей»¹⁰, — вот на чем

⁷ Ibid. P. 417—418.

⁸ Ibid. P. 419.

⁹ Цит. по: Wilson E. Patriotic Gore. N. Y., 1966. P. 440—441.

¹⁰ Levin D. History as Romantic Art. Stanford, 1959. P. 10, 234—235.

сходятся литераторы и историки. Для У. Г. Симмса, крупнейшего писателя Юга до Гражданской войны, «художник лишь тот, кто является подлинным историком»¹¹.

Одним из первых образцов романтической биографии можно считать главу о Джоне Смите из книги Д. П. Кеннеди (1795—1870) «Суоллоу Барн» (1832). Для последующих изданий автор сильно сократил ее, но включил прежний, пространный вариант в свой сборник «Дома и за границей»¹². Джон Смит (1579—1631?) — один из первых поселенцев Виргинии, первый исследователь и картограф Атлантического побережья, автор первой истории британских владений в Америке — был излюбленным героем южан. Примечательно, что в представлении южан безродный искатель приключений превращается в аристократа, «джентльмена». Очерк, как замечает Д. П. Кеннеди, вдохновлен найденной им в библиотеке плантатора старинной книгой. Герой последовательно наделяется чертами аристократического происхождения и внешности: «он был любителем живописного и жаждал диковинных приключений» — «миловидный юноша с хорошими манерами». Насколько правдивы легенды о Джоне Смите, Кеннеди мало интересуется — его привлекают романтические контрасты, яркие сцены, невероятные приключения: «Пестрая банда турок, татар, разбойников и разного рода дезертиров осаждала крепость несколько месяцев. Наши храбрецы были отважны сердцем, но выше всех был молодой капитан Смит»; турниры, пиры, любовные приключения, продажа героя в рабство — «каждое приключение показывает его в самом выгодном свете»¹³. Главным подвигом Смита у Кеннеди становятся его открытия на Юге, «мечта об основании новой империи»¹⁴. Миф, создаваемый Кеннеди и его земляками-литераторами, был призван обосновать права плантаторского класса на лидерство.

Джон Смит был любимым героем у У. Г. Симмса, чья «Жизнь капитана Джона Смита, основателя Виргинии» (1846) рисует прибытие горсточки англичан в устье Джеймс-ривер как поворотный пункт западной истории. В трактовке Симмса Смит — рыцарь, которому чужды карьеризм, эгоистические стремления. Несправедливо обвиненный в злоупот-

¹¹ S i m m s W. G. Views and Reviews in American Literature; History and Fiction. First Series. Cambridge, 1962. P. 36.

¹² K e n n e d y J. P. At Home and Abroad. N. Y., 1872. P. 9—36.

¹³ Ibid. P. 10, 12—13, 18, 33.

¹⁴ Ibid. P. 30.

реблениях, не обеспечивший свою старость Смит, по Симмсу,—живой пример для современников, которым не следует проявлять равнодушие к своим великим людям.

Подобную эволюцию претерпел в южной литературе под пером биографов и Даниэль Бун, охотник и следопыт, с именем которого связана колонизация южных земель в XVIII веке. Так же, как и в случае с Д. Смитом, было отвергнуто простонародное происхождение героя, обнаружен «высший» смысл в его суровой жизни. Одним из первых биографов, участвовавших в создании мифа о Д. Буне, стал романист Уильям Александр Карузерс (1800—1846), в 1830-е годы опубликовавший очерк о нем в четырехтомном издании «Национальная портретная галерея выдающихся американцев». В трактовке У. А. Карузера, Бун-джентльмен из католиков Мэриленда, «архитектор своего характера и судьбы»¹⁵. Проводник пионеров сравнивается с пророком Моисеем, приведшим свой народ в землю обетованную. У Симмса в очерке «Даниэль Бун, первый охотник Кентукки» (1845) простой охотник превращается в природного аристократа, ощущавшего себя предназначенным для «миссии духовного свойства», «любителем живописного», Симмс наделяет Буна презрением к меркантильным янки и жестокостью в столкновениях с индейцами¹⁶. Писатель Юга приходит к переосмыслению документального материала в духе южной идеологии, особой концепции героического.

Антидемократические тенденции проявляются у южан не только в освещении истории открытий и завоеваний в Новом Свете, но и в трактовке событий американской революции и ее деятелей. «Жизнь Фрэнсиса Мэрнона» (1844) и «Жизнь Натаниэля Грина» (1849) У. Г. Симмса посвящены военным деятелям американской революции, с чьей активностью связаны завершающий период, операции в южных штатах. Патриотизм Ф. Мэрнона и Н. Грина Симмс выводит из «англосаксонского духа», впервые заявившего о себе в битве при Гастингсе. Полемизируя с северными историками и биографами, Симмс подчеркивает заслуги Юга: победу и освобождение от английского колониального диктата приписывает не единству колоний, а исключительной роли Южной Каролины — своего родного штата. Извлечение уроков для настоящего представлялось Симмсу наиболее ценным в прошлом. В его биографиях звучит мысль о необходимости само-

¹⁵ T a y l o r W. R. Cavalier and Yankee. N. Y., 1961. P. 220.

¹⁶ S i m m s W. G. Op. cit. P. 149—176.

пожертвования, подвига, решительного подчинения личных интересов делу Юга, разбивается актуальная для современности параллель: борьба за «свободу, независимость, права штатов» может повториться, если Югу придется сражаться против «тирании Севера». Симмс-биограф исподволь готовил своих земляков к Гражданской войне. О том, как воспринимали южане сочинения Симмса, свидетельствует дневник Эдмунда Раффина. 19 марта 1862 года этот убежденный сторонник отделения Юга записал: «Почти весь день читал «Жизнь Мэриона» Симмса. Подвиги этого героя и его храбрых патриотов особенно сейчас интересны, когда в подобных условиях находятся Мэриленд, Кентукки и Миссури, когда опасность угрожает Виргинии. Однако, когда Мэрион и его сторонники начали свое длительное и упорное сопротивление британским угнетателям, Южная Каролина была в положении еще более беспомощном и безнадежном...»¹⁷

Биографии, написанные Симмсом, стали под его пером еще и вариантами автобиографии. Лейтмотив его книг — мысль о непризнанных, неоцененных талантах, о неблагодарности современников к тем, кто был эталоном безупречного рыцарства. Джон Смит умер в одиночестве, отвергнутый после того, как выполнил свои задачи. Фрэнсис Мэрион был необразован, не знаком с философией, но являл собой пример практического действия. Пьер Байярд, французский рыцарь начала XVI века, показывается образцом всего, что есть в человечестве чистого и благородного («Жизнь шевалье Байярда», 1847). Разочарование в политической жизни, сетования на личную судьбу звучат у Симмса в повествованиях о безупречных рыцарях, которые непризнаны или забыты эгоистичными современниками, не способными воздать по заслугам великим людям. Концепция выдающейся личности, восходящая к Т. Карлейлю, приобрела у южных писателей отчетливо консервативный характер. Право на лидерство наследственно, благородным идеализмом наделены только аристократы. В условиях растущего признания роли народных масс теория духа расы, воплощенного в великом человеке, была исторически бесперспективной.

Последней солидной биографией, написанной до Гражданской войны, стала биография У. Уэрта, опубликованная южанином Д. П. Кеннеди в 1849 году. Традиционная манера восхвалений героя и набор его добродетелей: «Он [Уильям

¹⁷ R u f f i n E. The Diary. Baton Rouge, 1976. V. 2. P. 258.

Уэрт] был украшен всеми талантами, какие способны дать благородное сердце, мягкий характер и счастливый дар речи»; черты романтизма проявляются в зарисовках жизни аристократического Юга, обильно включенных в книгу — сцен лисьей травли, когда «хорошо экипированная и веселая компания охотников мчится за сворой собак в бешеной погоне», балов и спектаклей в Ричмонде, семейных торжеств в особняках плантаторов; звучит ностальгия по старым обычаям, которые безвозвратно ушли, уступив место «современному щегольству»¹⁸.

Южной школе американского романтизма оказался недоступен сложный и противоречивый внутренний мир личности. И в рамках биографии царят облегченность, идеализация южного уклада как самого гармоничного и счастливого. «Недостатки великого человека мимолетны, они быстро исчезают из виду. Его добродетели неизменны, они всегда остаются современными и вечными», — завершает Кеннеди свою биографию У. Уэрта¹⁹.

Разделяя мнение своих северных современников о воспитательной роли биографии, их взгляд на оптимальный выбор героев и событий прошлого, использование беллетризации повествования и права авторского воображения, У. Г. Симмс, Д. П. Кеннеди и другие литераторы Южных штатов использовали жанр биографии для создания региональной мифологии, подчиненной идеологическим требованиям плантаторской олигархии.

А. В. ЛУЖАНОВСКИЙ
(Вильнюсский педагогический институт)

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ И РАЗВИТИЕ РАССКАЗА

Реалистический критерий художественной достоверности сформировался в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя.

В реализме достоверность стала пониматься как мера жизненного правдоподобия «внешнего» (форма повествова-

¹⁸ К е н н е д у J. P. *Memoirs of the Life of William Wirt...* V. 1. P. 13, 40, 135.

¹⁹ *Ibid.* V. 2. P. 391.

ния, язык, фабула и фабульные ситуации) и «внутреннего» (содержание) планов произведения. «Внутренняя» достоверность стала проверяться через соотнесение содержания с изображаемой реальной действительностью. Характеры при этом рассматривались в единстве со средой, с обстоятельствами, в том числе и бытовыми. Бытовой факт, бытовой случай уже не существовали вне связи с характером и реальностью. Обычное бытовое происшествие проявляло не только характер, но и действительность, стало средством анализа действительности. Реализм эстетически обосновал интерес к повседневному быту, создал благоприятные эстетические условия для развития прозы, в частности малой, поскольку его эстетика создала принципиальную возможность анализа действительности на основе изображения одного события. И совсем не случайно пушкинские «Повести Белкина» и гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» обозначили начало решающего этапа оформления рассказа в самостоятельный жанр.

Ближайшими соседями Пушкина в литературном процессе 1820-х годов, когда он начал открывать реалистические принципы творчества, были романтики и авторы нравительно-бытовых и социально-бытовых романов и повестей (В. Т. Нарезный, М. П. Погодин, Ф. В. Булгарин, Н. Ф. Павлов, Н. А. Полевой). Романтики, как известно, в своих произведениях стремились выразить свою душу, и проблема для них состояла в том, как, какими средствами «рассказать душу», то есть нарисовать верный «свой портрет». Критерием художественной достоверности была «верность копии оригиналу», сходство изображения с романтической душой автора. Соответственно в творчестве писателей-романтиков бытовой материал не имел собственной ценности, трактовался психологически или символически, факт и биография героя были элементами внешними по отношению к сюжету. Бытовое событие изымалось из реальности и переносилось в романтический мир символов.

В. Ф. Одоевский во введении к своему сборнику «Русские ночи» отметил, что художник выражает «живые символы души своей»¹. Бывают и в истории общества лица вполне символические, рассуждает далее В. Ф. Одоевский, жизнь которых «есть внутренняя история данной эпохи всего человечества»; встречаются происшествия, разгадка которых может

¹ Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 32.

означать, при известной точке зрения, путь, пройденный человечеством по тому или другому направлению, однако «в глубине внутренней жизни поэту встречаются свои символические лица и происшествия»², они-то и объясняют исторические. Иногда думают, что поэт возлагает на исторические лица свои собственные прозрения, свои надежды, свои страдания. Это ошибочно, потому что поэт покоряется только законам и условиям своего мира. Эту четкую декларацию романтика можно понять только в одном смысле: реальные исторические события и лица романтик объясняет через соотнесение со своим особым миром, своей внутренней жизнью. Они превращены в знаки романтического настроения и мировосприятия, в доказательство примата романтического мира. Так В. Ф. Одоевский и поступает в произведениях сборника «Русские ночи». Например, в «Бале» (бал устроен по поводу очередной военной победы) герой слышит музыку, раздающуюся в зале, но осмысляет ее по-своему, слышит другую музыку — своей души и своего разума: «к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробегал по жилам и волосы становились дыбом на голове»; он вслушивается в новые звуки, различает «то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца»³. Герою, наконец, кажется, что страшный оркестр темным облаком висит над танцующими и при каждом ударе оркестра из облака вырываются негодование, боль, отчаяние, скорбь, насмешка... В звуках страшного оркестра он слышит выражение боли человечества, вызванной бессмысленной гибелью людей на войне. Перевод факта из сферы повседневности в романтико-символическую продемонстрирован художником достаточно откровенно и убедительно. Такой же перевод сделан и в других произведениях — «таинственных» повестях «Сильфида», «Орлахская крестьянка», «Саламандра», в «Сказке о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем». В повестях о гениях («Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах») В. Ф. Одоевский поэтизирует исключительные явления человеческой жизни, которые, с его точки зрения, проявляют наи-

² Там же.

³ Там же. С. 78.

более глубинные, скрытые для обычного взгляда тайны человеческой души⁴.

Сходным образом поступал и другой современник Пушкина — Н. А. Полевой в «Рассказах русского солдата» (1833—1834). У него бытовой факт тоже лишь повод для рассказа о жизни души, лишь внешнее по отношению к истории души. Жизнь души рассматривается в свете авторского тезиса о вечной борьбе в человеке «духа» и «вещества», то есть абстрактно, в отрыве от конкретной реальности. Бытовой материал служит фактически только для обозначения места действия и с характером героя не связан.

Не является предметом анализа бытовой факт и у Ф. В. Булгарина («Иван Выжигин», 1829), который также исходит из схемы (в жизни борются «добро» и «зло», понимаемые автором в консервативно-верноподданническом духе). Поэтому герои у него напоминают марионеток, движущихся по желанию автора. Мотивировка средой (бытом) исключается.

Несколько иначе относится к бытовому материалу М. П. Погодин. В «Черной немочи» (1829) быт не «низкая» действительность, не декорация, не повод для рассказа о душе. Он понимается как сфера жизни героя. Погодин не объясняет бытом поведение героя, но важно, что помещает героя в обычный, повседневный быт. Правда, его произведения оказываются иногда бытовыми анекдотами, где важен необъяснимый поступок героя («Русая коса», 1827).

Соединил быт и социальные обстоятельства Н. Ф. Павлов в повестях «Именины» и «Ятаган» (1835). У него создана социально-бытовая атмосфера, определяющая выбор героем поступка, но как обстоятельство, формирующее личность, быт не использован.

Во «Вступлении к «Физиологии Петербурга» Белинский так отозвался о нравоописательных романах и повестях: «...не знаем, что в них есть, но знаем, что в них нет нравов русского общества и что все, о чем в них рассказывается, так же легко могло случиться или — все равно — так же лег-

⁴ Напомним, что речь идет о «внутренней» (содержательной) достоверности. «Внешняя» достоверность достигалась за счет формы повествования (например, рассказ очевидца о событии; очевидец выступает как источник), введения конкретных примет места действия (страны, города и т. д.), исторического материала (в произведении вообще речь могла идти об историческом лице, событии), даже за счет отсылок к реальному прошлому или настоящему и т. п. Все это создавало иллюзию достоверности, достаточную для тогдашнего читателя.

ко могло не случиться в Китае, в Абиссинии, под водою и на облаках, как и в России<...> В них нет ни сатиры, ни нравов, потому что нет взгляда на вещи, нет идеи, нет знания русского общества<...> В них фигурируют и рисуются герои добродетели и герои злодейства, которых имена напоминают собою пословицу: *по шерсти собаке и кличка* и которые заранее дают знать читателю, с кем предстоит ему иметь дело; но в них нет людей, нет характеров...»⁵

Краткий обзор отношения современников Пушкина к реальному (бытовому) материалу показывает, что никто из них не рассматривал его как фактор, формирующий и объясняющий характер героя и разъясняющий действительность. Ближе других к анализу действительности подошел Н. Ф. Павлов, но он написал свои «Три повести» после пушкинских «Повестей Белкина». Его повести можно использовать для доказательства тезиса о том, что современникам Пушкина, уже знавшим «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Повести Белкина», не были ясны до конца художественные открытия Пушкина, в частности, его принципиально новый критерий достоверности, отношение к бытовому материалу. В какой-то мере все допушкинские малые прозаические произведения напоминали анекдот, потому что рассказывали о необыкновенном, любопытном (с точки зрения авторов) происшествии. С другой стороны, постепенно возрастающее внимание к бытовому материалу настраивало на критическое отношение к субъективной поэтике романтизма, готовило признание эстетической ценности будничного факта, превращение его из «заготовки» для анекдота или нравоучения в средство анализа действительности.

Кстати, анекдоты были очень популярны в первой четверти XIX века. Публиковались они в журналах и сборниках и делились на военные, гражданские и исторические. Особенно много было военных. Военные анекдоты содержали рассказ о героизме, находчивости, смекалке, патриотизме русских солдат. В «Сыне Отечества» было опубликовано, например, следующее: «Один русский пленный кирасир взят был в денщики саксонским офицером и, приметя, что новый господин его постится уже несколько дней сряду, предложил ему пойти в ближнюю деревню (под Москвою), где обещал

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VIII. М., 1955. С. 376. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквой «Б» обозначена фамилия автора, римской цифрой указан том, арабской — страница.

ему доставить все нужное. Офицер принял с радостью сие предложение. Кирасир привел его в огород и велел ему взрыть одно место, где, по словам его, спрятаны съестные припасы, а сам обещал обойти деревню и поискать еще чего-нибудь. Саксонец усердно принялся за работу; кирасир между тем собрал всех деревенских баб, вооружил их косами и рогатинами и привел в огород. Оне связали обманутого гос-ся, и одна из них привела его на рогатине к нашим передовым постам»⁶.

Анекдот, как видно из примера, представлял собою рассказ о забавном происшествии, не сопровождаемый комментариями, характеристиками, описанием места действия. Конечно, позиция рассказчика ясна, поскольку повествование иронично (комизм ситуации, обыгрывание отдельных деталей, выражений, слов). Автор анекдота, считавшегося литературным произведением, пытался усилить иронию несколько неожиданной и заостренной концовкой: «и одна из них привела его на рогатине к нашим передовым постам» (курсив мой. — А. Л.).

Если анекдот рассказывал о патриотическом подвиге гражданского лица, то назывался русским или гражданским (например, «Русский анекдот» М. Т. в «Русском вестнике» за 1819 год, часть 54). Анекдот на историческую тему, естественно, именовался историческим (А. Корнилович. За богом молитва, а за царем служба не пропадают. Анекдот о человечности и благодарности Петра I; опубликован в альманахе «Полярная звезда»). Анекдотов было так много, и пользовались они такой популярностью, что стали издаваться сборниками. Сергей Глинка издал «Русские анекдоты военные и гражданские и исторические» в трех частях (М., 1821), «Русские анекдоты военные и гражданские или повествование о народных добродетелях россиян древних и новых времен» в пяти частях (М., 1822); М. Каченовский — «Повести, анекдоты и смесь» (М., 1819) и даже целую «Библиотеку повестей и анекдотов» (М., 1817).

Состав изданий, предпринятых М. Каченовским, показывает, что к анекдоту относились серьезно, не боялись поставить его рядом с повестью. Анекдот Ф. В. Булгарина «Военная шутка. Невымышленный анекдот» был опубликован в «Полярной звезде» (вып. I, 1823) вместе с повестями А. Бестужева «Вечер на бивуаке» и «Роман и Ольга», думами

⁶ Сын Отечества. 1812. Ч. 1. С. 125—126.

К. Рылеева «Мстислав Удалой», «Иван Сусанин», «Борис Годунов», восточной повестью «Раздел наследства» самого Ф. В. Булгарина, со стихами А. Дельвига, П. Вяземского, Н. Гнедича, А. Пушкина.

Об анекдоте писали теоретики. В «Частной риторике» Н. Кошанского ему посвящены два параграфа; в одном дано определение, в другом охарактеризованы содержание и цель. «Содержанием анекдота,—считает Н. Кошанский,—бывают умные слова или необыкновенный поступок. Цель его: объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, новость⁷. Н. Кошанский отнес анекдот к повествованию, к «беспристрастному» роду (второй род — описание; он представляет предмет «с большею живостью, с участием, с некоторым чувством, иногда с жаром»⁸), который «говорит о том, что было», то есть к эпическому роду. Кроме анекдота, в повествовательный род включены характеры, некрологи, летописи, жизнеописания, частично повести. Н. Греч отнес анекдот к разряду прозаических повестей, назвал его самой короткой повестью и отметил следующие его признаки: «краткость, ясность, простота. В анекдотах острое слово или неожиданный оборот должны находиться в конце. Надлежит выражать их сколько можно короче, чтоб не растянуть и не сделать вялыми»⁹.

Обращает на себя внимание близость тогдашнего определения анекдота и современного определения рассказа. Генетическая связь между этими жанрами, бесспорно, есть. Но это тема особая. В данном случае важно другое. Случай существует для анекдота только как *любопытный* случай, он рассматривается в абстрактном общечеловеческом плане или в плане отвлеченно понимаемого национального характера. Он выявляет оригинальные черты ума, добродетели, сердца, реже — человеческого порока, а социальные проблемы оставляет в стороне. Основу упомянутого «Русского анекдота» М. Т. составил рассказ мальчика о случае из жизни многочисленной, бедной крестьянской семьи: единственного кормильца, старшего брата мир незаконно отдал в солдаты, но о беззаконии узнал губернатор и помог. Автор анекдота делает акцент на поступке губернатора, а не на беззаконном

⁷ Кошанский Н. Частная риторика. Спб., 1832. С. 65.

⁸ Там же. С. 59.

⁹ Греч Н. Учебная книга русской словесности. 3-е изд. Ч. III. Спб., 1844. С. 386. Первое издание — 1819—1822 гг.

решении мира. Получилось слащавое произведение о благородстве губернатора (и шире — власти), а могло бы быть произведение, поднимающее серьезную проблему крестьянской жизни — власть мира, беззащитность перед его властью отдельной крестьянской семьи. Позднее литература не раз затронет эту тему (см., например, рассказ «Бурмистр» И. С. Тургенева).

Однако, не менее важно и то обстоятельство, что литературный анекдот в 1820-е годы активно развивался и при этом сближался с повестью, вернее с ее разновидностью — рассказом. В этом плане показательны анекдоты Ф. В. Булгарина «Военная шутка. Невымысленный анекдот» (1823) и «Еще военная шутка» (1825). Опубликованы они в альманахе «Полярная звезда» с интервалом в два года. Жанр первого обозначен автором. Эпитет «невымысленный» — дань времени: такими средствами создавали тогда иллюзию достоверности; могла быть «истинная» или «совершенно правдивая» повесть, так что эпитет этот можно не учитывать. «Еще военная шутка» не сопровождается жанровым определением. Либо Булгарин полагал, что читатель помнит первую «шутку» и жанр можно не указывать, либо понял, что произведения подобного рода уже не являются анекдотами. Вернее, пожалуй, второе предположение. В самом деле «Еще военная шутка» — это развернутое повествование о любви и женитьбе русского офицера Александра N. на немецкой девушке Амалии Фрейндлих, явно нарушающее правила анекдота, указанные Н. Гречем. Экспозиционная часть произведения весьма обширна: подробная характеристика Александра N., сообщение о его влюбленности, характеристика саксонского городка M., где происходит действие, характеристика Германии и германского духа, рассказ о жизни жителей городка, знакомство Александра с Амалией, с ее отцом, подробные характеристики Амалии и ее отца. Одним словом, очень обстоятельная экспозиция, что явно не соответствует природе анекдота. И в дальнейшем повествовании автор не менее словоохотлив, чем в начале. Все это убедительно свидетельствует о том, что анекдот перерастает в рассказ, в новеллу (если считать новеллой эпическое произведение малой формы с неожиданной концовкой).

Однако анекдот по-прежнему не претендовал на анализ действительности, а оставался повествованием о необыкновенном случае, и его сюжет не приобрел признаков концепции действительности. И все же, когда читаешь последова-

тельно анекдоты и повести Пушкина «Метель», «Барышня-крестьянка», возникает почти уверенность в том, что Пушкин, хорошо зная русские анекдоты и их слабости, сознательно преодолевал отношение к житейскому случаю как к анекдоту и учил понимать его как проявление системы общественно-исторических связей. Пушкин-реалист понял, что и история жизни героя, и отдельный случай, факт из нее возникают на почве национальной жизни и что они должны выявлять в произведении особенности объективной действительности. Он осознал эстетическую ценность бытового факта, его связь с социально-исторической эпохой. Об этой связи Пушкин настойчиво говорил и в романе «Евгений Онегин», и в «Повестях Белкина».

В «Повестях Белкина» Пушкин специально делал «привязку» событий и героев к конкретной исторической эпохе. Повесть «Метель» начинается фразой: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...» Герой повести Бурмин в первой же фразе своей исповеди называет дату: «В начале 1812 года,—сказал Бурмин,—я спешил в Вильну...»¹⁰, а перед этим сообщает, что женат уже четвертый год. Объяснение его с Марьей Гавриловной происходит в 1815 году; значит действие повести относится к 1811—1815 годам, а основное событие — к 1815 году. В повести (новелле) «Гробовщик» сообщено, что Адриан Прохоров продал свой первый гроб в 1799 году, а в новый дом переехал через 18 лет; действие повести отнесено к 1817 году. Точно так же можно «вычислить» время и в других повестях.

Пушкин не только «расчисляет время по календарю», но и дает точные знаки времени. Сильвио («Выстрел») говорит о себе: «В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил самого Б<урцова>, воспетого Д<енисом> Д<авыдовы>м. Дуэли в нашем полку случались ежеминутно: я на всех бывал свидетелем или действующим лицом. Товарищи меня обожали, а полковые командиры, поминутно сменяемые, смотрели на меня как на необходимое зло» (П, VIII, 69). Офицерское буйство, пьянство, дуэли, личность Бурцова — это характерные приметы времени. Александр Петрович Бурцов — товарищ Д. Давыдова по Белорусскому гусарскому

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.; Л., 1937—1959. Т. 8. С. 77, 85. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: буквой «П» обозначена фамилия автора, римской цифрой указан том, арабской — страница.

полку; современники называли его величайшим гулякой и самым отчаянным забулдыгой из всех гусарских поручиков. В своих стихах Д. Давыдов опоэтизировал буйство Бурцова, создал образ свободолюбивого человека, противника чиновничества и рабского духа. В начале XIX в., как отметил Ю. М. Лотман, «начал выделяться некоторый особый тип разгульного поведения, который уже воспринимался не в качестве нормы армейского досуга, а как вариант вольномыслия. Элемент вольности проявлялся здесь в своеобразном бытовом романтизме, заключающемся в стремлении отменить всякие ограничения, в безудержности поступка. Смысл поступка был в том, чтобы совершить неслыханное, превзойти того, кого еще никто не мог победить»; далее исследователь цитирует монолога Сильвио («...я служил в*** гусарском полку...») и констатирует, что в конце 1810-х годов «буйство» было уже на грани перехода в «бытовое вольнодумство»¹¹. «Бытовое вольнодумство» Пушкин отразил, например, в стихотворениях «Кривцову» (1817), NN (Энгельгардту, 1819), в восьмой главе «Евгения Онегина» (поэт привел музу «на шум пиров и буйных споров»). Однако Сильвио «перерос» и «бытовой» романтизм; в конце повести Пушкин резко вводит новый мотив: герой гибнет, сражаясь за свободу. «Биография» Сильвио отразила этапы романтического поведения: «буйство» — «бытовой» романтизм — непосредственное участие в борьбе за свободу, а точнее — переход от «бытового» романтизма к гражданскому. Так герой у Пушкина оказывается героем конкретной эпохи. Перелом в его судьбе наступил во второй половине 1810-х годов (он погиб в 1821 году, между последней встречей с графом и смертью, надо полагать, прошло несколько лет).

Эволюцию, схожую с эволюцией Сильвио, переживает и Бурмин в «Метели»: в начале 1812 года он был ужасным «повесою», ветреником, легко вступившим в игру — венчался вместо другого (сам он называет свой поступок проказой); игровое поведение — разновидность «бытового» романтизма. Во время объяснения с Марьей Гавриловной (1815 год) он серьезен, самокритичен, прежнюю «проказу» называет преступной. Провинциальная, романтически настроенная девушка К. И. Т., разумеется, не понимала важной перемены в Бурмине, для нее история его женитьбы — анекдот, но для Пуш-

¹¹ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 53.

кина судьба Бурмина полна историко-общественного смысла. Поставив повесть «Метель» после повести «Выстрел», Пушкин подчеркнул сходство героев и обозначил направление развития русского общества.

Можно с достаточной степенью определенности сказать, что основные события во всех произведениях «белкинского» цикла относятся ко второй половине 1810-х годов, а в некоторых случаях годы определяются точно: «Метель» — 1815, «Гробовщик» — 1817, «Станционный смотритель» — между 1816 и 1819 годами. Историки определяют этот период как время усиления оппозиционных настроений после войны 1812 года (вернее, после возвращения русского войска из заграничного похода; Пушкин в «Метели» отметил эти события) и зарождения тайных обществ. Пушкин определял эти годы как время перелома в общественных настроениях передовой части общества. Об изменении своей литературно-общественной позиции и настроений общества в целом он говорит в стихотворениях «Вольность» (1817), «К Чаадаеву» (1818), «Деревня» (1819). Как раз о переходе от «эпикурейского» («бытового», в сущности) романтизма к гражданскому сказано в стихотворении «К Чаадаеву». Изменение своих настроений Пушкин точно охарактеризовал также в III и IV строфах восьмой главы «Евгения Онегина». Кстати, действие в романе начинается тоже в 1819 году. В набросках пушкинского «Романа в письмах» один из героев определяет 1818 год как некий рубеж в настроениях, когда молодежь отказалась от буйства, стала серьезно оценивать свои оппозиционные вольности: «Твой умозрительные и важные рассуждения, — пишет он другу, — принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг — нам было неприлично танцевать, и некогда заниматься дамами» (II, VIII, 55). Для сравнения можно привести самохарактеристику Д. Давыдова: «Молодой гусарский ротмистр закрутил усы, покачал кивер на ухо, *затянулся, натянулся* и пустился плясать мазурку до упаду»¹². В 1818 году молодые люди «посерьезнели», в 1819 году началась общественная биография Евгения Онегина, началось отрицание передовыми людьми старого уклада жизни. Вот почему и в «Повестях Белкина», ставших изобразить кризисное состояние русской жизни, Пушкин относит основное действие к 1815—1819 годам.

¹² Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1959. С. 52.

Творчество Пушкина, начиная примерно с 1823 года,— цепь художественных открытий, постоянное углубление возможностей реализма. «Борис Годунов» — открытие принципа историзма, «Евгений Онегин» — типических обстоятельств, «Повести Белкина» — эстетической ценности отдельного факта, случая, происшествия, события. Роман «Евгений Онегин» строился еще по-старому, на биографии героя, «Повести Белкина» — на новой основе: на одном происшествии из жизни героя. Правда, старая традиция еще действовала, Пушкин еще не «доверял» отдельному случаю (эстетическая значимость случая осознается пока только в контексте цикла). Поэтому Пушкину и надо было во всех произведениях цикла взять происшествия одного времени; собранные вместе, они давали общую картину, подводили читателя к общему выводу. Каждое из изображенных в повестях (новеллах) событий оказывалось характеристикой эпохи и убеждало читателя в том, что страна находится накануне глубоких перемен, поскольку процесс захватил уже «низовую», глубинную, провинциальную Россию.

Однако и читатели, и критики не поняли важности пушкинского открытия. В рецензии «Северной пчелы» на издание «Повестей Белкина» 1831 года, например, написано: «В сей книге помещены шесть (как отдельное произведение рецензент рассматривал и предисловие «От издателя». — А. Л.) анекдотов, приключений, странных случаев»¹³. Не только «Повести Белкина», но и «Пиковая дама» была принята холодно. Даже В. Г. Белинский отнес событие «Пиковой дамы» к разряду слишком исключительных, а повесть назвал анекдотом. «Собственно это не повесть,— писал он в восьмой статье «Сочинений Александра Пушкина»,— а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно» (Б, VII, 577). Ошибка рецензента «Северной пчелы» и В. Г. Белинского любопытна и показательна, она подтверждает жанровую полноправность анекдота, трактовку анекдота как произведения об исключительном случае и помогает понять роль Пушкина в открытии эстетической ценности отдельного события.

В поэтике Пушкина понятия исключительности и закономерности факта не были взаимоустраивающимися. Исключительный случай, по мнению Пушкина, проявлял возникающую закономерность (особенно наглядна в этом плане повесть «Пи-

¹³ Цит. по: Гукасова А. Г. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949. С. 75.

ковая дама»). Пушкин был уже, говоря словами Достоевского, «фантастическим» реалистом. Исключительность события приобрела в его произведениях иное, нежели у романтиков и в анекдоте значение: с его помощью обнаруживались глубинные, скрытые еще для обыкновенного глаза социально-исторические процессы. Пушкин внушал уважение к житейскому факту, учил видеть в нем не знак романтической души, не анекдот, а признак реальной жизни. У Пушкина бегство Дуня с проезжим гусаром не анекдот, а признак пробуждения индивидуальной инициативы, признак сильной натуры, осмелившейся нарушить традиционные бытовые представления. Это знак того, что границы неподвижного мира начинают расшатываться, что теперь важны не сословная принадлежность, бедность или богатство, а индивидуальная воля, упорство в достижении цели, вера в собственные силы. Это начало массового пробуждения личности в российском сословно-самодержавном государстве.

Точная привязка факта к исторической эпохе должна была заставить читателя отнестись к случаю как к проявлению социально-исторического процесса. Возможность такой трактовки случая дал Пушкину реалистический принцип историзма. Соответственно у Пушкина формируется новый критерий художественной достоверности. «Внутренняя» (содержательная) достоверность произведения проверяется путем соотнесения его сюжета, героев, композиции (группировка образов, отнесение героев к первому или другим планам и т. д.), авторской концепции с реальной действительностью. У писателя возникает необходимость «привязки» содержания произведения к конкретной эпохе, а читатель по авторским знакам может угадать изображаемую эпоху, то есть проанализировать ее. В этой ситуации любое происшествие, рассказанное автором, рассматривается читателем как звено не только в сюжете произведения, но и в «сюжете» действительности. Возникает принципиальная возможность создания аналитического произведения с одним главным сюжетным событием.

Объективный смысл нового критерия достоверности понимал и сам Пушкин. Не случайно в первой главе романа «Евгений Онегин» он отметил:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,

Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Итак, Пушкин понял, что предмет искусства объективен и в равной степени принадлежит каждому художнику, задача которого состоит в правдивом, исторически-конкретном отражении жизни. Основным путем достижения достоверности Пушкин делает соотношение изображения с конкретной исторической эпохой. В результате случай становится полномочным представителем действительности и перестает быть анекдотом.

Н. В. Гоголь первоначально добивался достоверности другим путем. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» он не соотносит рассказываемых историй с конкретным временем. Время у него условное, легендарное. Рассказы знакомых Рудого Панька — это «дивные речи про давнюю старину», «рассказы про какое-нибудь чудное дело», про то, что «давно-давно, и года ему и месяца нет, деялось на свете»¹⁴. Правда, если подойти к вопросу формально, то можно доказать, что действие части произведений в «Вечерах» приурочено ко второй половине XVIII века. В «Ночи перед Рождеством» кузнец Вакула оказался на приеме у Екатерины II; в «Майской ночи» голова упоминает, что был провожатым Екатерины II во время ее поездки в Крым; в «Сорочинской ярмарке» рассказчик (панич из Полтавы) говорит, что случай с Черевиком произошел лет тридцать тому назад: «Такою роскошью блистал один из дней жаркого августа тысячу восемьсот... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому...» (Г, I, 15). Вторая половина XVIII века — время неоднократных народных восстаний (самое известное из них, «Колиивщина» 1868 года, воспето Т. Шевченко в поэме «Гайдамаки») — осталась, видимо, в народной памяти и оценивалась Гоголем как бурная эпоха социальных столкновений, борьбы за свободу, относительной вольности, стычки противоположных страстей. Отнесение к какому-либо времени объясняется еще и тем, что рассказчик хочет сделать свое повествование убе-

¹⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1976—1978. Т. 1. С. 40, 81. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквой «Г» обозначена фамилия автора, римской цифрой указан том, арабской — страница.

дительным и ссылается на источник, которым, естественно, чаще всего бывает дед. И «главное в рассказах деда было то,—отмечает Фома Григорьевич, что он в жизнь свою никогда не лгал, и что, бывало, ни скажет, то именно так и было» (Г, I, 40). Так и получается, что действие должно происходить в середине — второй половине XVIII века.

Гоголь не ставил задачи «привязать» действие к конкретному времени. Он хотел показать героев народных, отразить стихию народной жизни, а для этого ему нужно было создать в «Вечерах» особый — полусказочный, полуфантастический мир, где неразличимы вымысел и действительность. Каждый из героев у Гоголя является частицей народа, и художник доказывает это с помощью элементарного приема сужения, «воронки» — перехода от широкого плана к отдельным героям. Вот первая фраза «Сорочинской ярмарки», открывающей сборник: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии...» (Г, I, 14). Она устанавливает масштаб и обозначает пространство повествования (ср. упоминание о двух *русских* мужиках в «мертвых душах»). Затем пространство сужается до размеров дороги, кипящей народом, спешающим со всех окрестных и дальних хуторов на ярмарку, на дороге выделяется воз, и только после этого вводятся герои — хозяин воза, его супруга и дочка, парубок в белой свитке, стоящий на мосту и любующийся девушкой. Так герои оказываются вписанными в пространство Малороссии. Причем они еще не названы по именам. Назвать — значит определить, обособить. Дорога кипит народом, хозяин воза с домашними своими бредет в толпе: они ее часть. Парубок в белой свитке тоже часть, один из многих.

Гоголь создает своеобразный эпос, повествование о народном мире. Индивидуальные герои предстают перед читателем как представители народа, и истории, происходящие с каждым из них — народные истории. Сорочинская ярмарка — это та же Малороссия, только меньшего размера. В такой ситуации любой случай, происшедший с героями, становится проявлением народной жизни, наполняется эпическим смыслом. Точно выразился А. В. Чичерин: «На хуторе близ Диканьки, а светится в книге весь мир»¹⁵. Народность, одно из главных требований романтизма, на практике, как известно, превращалось в требование «местного колорита», поскольку национальный характер понимался абстрактно. У Гоголя нет

¹⁵ Чичерин А. В. Ранний Гоголь — романтик // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. I. С. 318.

признаков специального стремления создать национальный колорит. Он у него естественен. Характеры его героев естественно народны и в этом смысле конкретны и для читателя достоверны.

О народе в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» повествует не автор, а рассказчики, являющиеся, как и герои, частью народа (за исключением, может быть, панчи из Полтавы, но он демонстративно выделен из состава рассказчиков во второй части). Фома Григорьевич дружит с хуторянами и уважаем ими, он признан и любим как рассказчик, его часто просят расписать «яку-небудь страховинну казочку». Душа Фомы Григорьевича слита с народной душой. «Эх, старина, старина!—воскликает он. —Что за радость, что за разгулье падет на сердце, когда услышишь про то, что давно-давно... деялось на свете! А как еще впутается какой-нибудь родич, дед или прадед,—ну, тогда и рукой махни: чтоб мне поперхнулось за акафистом великомученице Варваре, если не чудится, что вот-вот сам все это делаешь, как будто залез в прадедовскую душу или прадедовская душа шалит в тебе...» (Г, I, 81). Дьячок Диканьской церкви — хранитель народной фантазии, юмора, идеалов, заветов, духовный связной между поколениями. Такому рассказчику слушатели абсолютно доверяют.

Гоголь уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» стремится показать народную жизнь не с внешней, а с внутренней стороны. В дальнейшем у него закономерно возникает желание понять ее и объяснить, появятся конкретно-исторические, типические обстоятельства, объясняющие поведение и судьбы героев. И гоголевский путь начнет сближаться, но не пересечется с пушкинским.

В «Старосветских помещиках» Гоголь по-прежнему сначала даст масштаб повествования: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими...» (Г, II, 7). Затем он подробно опишет тип таких людей и только после этого представит героев. Но одновременно художник даст и приметы исторического времени. Сообщит о «низких малороссиянах», которые «выдираются из торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог *вз*» (Г, II, 9). Или о том, что «приказчик, соединив-

шись с войтом, обкрадывали (старосветских помещиков. — А. Л.) немилосердно. Они завели обыкновение входить в господские леса, как в свои собственные, наделывали множество саней и продавали их на ближней ярмарке» (Г, II, 13). Или о том, что «домик барский уже сделался вовсе пуст. Предприимчивый приказчик вместе с войтом перетащили в свои избы все оставшиеся старинные вещи и рухлядь, которую не могла утащить ключница» (Г, II, 28). И наконец: «Избы, почти совсем лежавшие на земле, развалились вовсе; мужики распяствовались и стали большею частию числиться в бегах» (Г, II, 28). Читателю ошибиться невозможно: наступают новые времена, когда хозяевами положения становятся ловкие, пронырливые торговые люди, умеющие «провернуть дельце» и скопить копейку; помещики же беднеют (наследник Товстогубов может купить товару оптом на один рубль; этой деталью, кстати, и заканчивается повесть). Ясно, что речь идет об упадке, разложении помещичьего натурального хозяйства. Получается, что Гоголь рассказал не историю старосветских помещиков, а историю старосветского поместья.

Конкретизация социально-исторической эпохи, совпадение сюжета произведения и «сюжета» эпохи сделали героев ее отражением. Вся жизнь героев и отдельные случаи из нее соотнесены со временем. Случаи взяты Гоголем самые обыкновенные, житейские (тетушка задумала женить племянника, умерли супруги, украли шинель), но каждый из них превращен в анализ действительности, а иногда и в приговор ей. Гоголю, как и Пушкину, стал ясен конкретно-исторический смысл бытового случая. В его набросках «Учебной книги словесности для русского юношества» (1844—1845) содержатся суждения, доказывающие это. Так, в разделе о романе сказано: «Роман не берет всю жизнь, но замечательное происшествие в жизни, такое, которое заставило обнаружиться в блестящем виде жизнь, несмотря на условленное пространство»¹⁶. Еще определеннее Гоголь выразился в разделе о повести: «Иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую черту условленного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта»¹⁷. Автор наброска понимал уже, что можно

¹⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. Л., 1952. С. 482.

¹⁷ Там же.

создать произведение малой формы на основе одного события. Говоря о разновидностях повести, он отметил, что «она может быть просто живой рассказ, мастерски и живо рассказанный картинный случай»¹⁸. В целом рассуждения художника строятся на основе признания эстетической ценности происшествия, его связи с характеристическими чертами «условленного времени».

Позиции Пушкина и Гоголя сходны. Но опыт Гоголя-прозаика богаче, к тому же его суждения относятся к той поре, когда реализм окреп, когда оформлялась «натуральная школа»; ее манифест — альманах «Физиология Петербурга» — был готов и проходил цензуру. В «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголь, видимо, помимо прочего, намеревался дать и теоретическое обоснование развития малых повествовательных жанров. В этом он был близок Белинскому, который в первой половине 1840-х годов активно боролся за малый эпос, мотивировал появление «беллетристических произведений, которые бы в форме путешествий, поездок, очерков, рассказов, описаний знакомили с различными частями беспредельной и разнообразной России...» (Б, VIII, 376—377). Такие произведения и составляли «Физиологию Петербурга» (1845) и «Петербургский сборник» (1846), «Записки охотника» И. С. Тургенева, публикация которых началась в 1847 году. Развитие малой прозы дало возможность Белинскому отметить в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», что «пределы романа и повести раздвинулись» и что получили «право гражданства» рассказы, «физиологии», мемуары (Б, X, 316). «В картинах поэта, — писал он, — должна быть мысль, производимое ими впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями (рассказ, очерк, мемуары. — А. Л.), — самый удобный род поэзии. На его долю преимущественно досталось изображение картин общественности, поэтический анализ общественной жизни» (Б, X, 317).

За малой прозой официально признано право на поэтический анализ действительности. Белинский теоретически обосновал это, опираясь на опыт литературы 1840-х годов. К сожалению, он не смог по достоинству оценить заслугу А. С. Пушкина — автора «Повестей Белкина», первооткры-

¹⁸ Там же.

вателя реалистических принципов, создавших эстетические предпосылки для развития русской прозы, в том числе и малой.

Л. В. ПОЛЯКОВА
(Тамбовский педагогический институт)

ПРОБЛЕМЫ ДОКУМЕНТАЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭМЕ

Научные исследования документальной основы в художественной литературе обращены, как известно, главным образом к прозаическим произведениям¹, и это естественно: именно в прозе с ее специфическими художественными принципами и приемами документ находит наиболее полное обобщенно-эстетическое осмысление. Однако очевидное усиление процесса документализации советской поэмы заставляет задуматься о месте документа как прямого свидетельства реальности и в этом виде словесного искусства. Сама советская действительность с ее конкретными историческими преобразованиями располагала поэтов к созданию документальных произведений.

Не стал глуше, а приобрел свои формы процесс документализации поэзии и в период с конца 50-х годов до наших дней. Одна за другой в нашей многонациональной литературе вышли поэмы, в повествовательную ткань которых вплетены дневниковые записи авторов или лирических героев, письма, справки и сводки государственных учреждений, архивные материалы, мемуары: «Под кожей статуи Свободы» Е. Евтушенко, «Нить Ариадны» В. Бершадского, «Сердце и дневник» С. Смирнова, «Голоса Сталинграда» М. Каноата, «Бунт разума» Д. Кугультинова, «Птицы Ничейной Земли» Э. Межелайтиса, «Отечество мы не меняем» К. Скворцова, «Граница» В. Станцева, «Одинокий домик среди белых снегов» Б. Укачина, «Андрей Полисадов» А. Вознесенского, «Магелланы Вселенной» Б. Карагулова, «Двойник» М. Поздняева и другие (поэмы перечислены в хронологической последовательности). Не все произведения этого ряда одинаково

¹ Об этом красноречиво свидетельствуют и межвузовские сборники научных трудов «О художественно-документальной литературе», выпущенные Ивановским государственным университетом в 1972 и 1979 гг.

удачны, не все отвечают требованиям подлинного искусства. Иным авторам не удалось избежать декларативности, преодолеть фрагментарность. Внимание создателей названных поэм к документу несомненно и, очевидно, обусловлено соответствующими причинами. Тяготение к документализму единодушно признается одной из особенностей литературы эпохи НТР². В поэзии это тяготение связано с тенденцией укрепления эпического начала, которое еще Иван Виноградов считал для советской поэзии фактом «безусловно положительным», «исторически прогрессивным». «В этом находит выражение новое понимание отношений между личностью поэта и окружающим его миром,—писал он,—проявляется внимание к объективным процессам огромной исторической важности»³. Видимо, на современном этапе в литературе имеют место факты, о которых говорили на XI пленуме Союза советских писателей в 1947 году А. Твардовский и В. Инбер. Поддержав мнение Твардовского о том, что «поэзия пошла на смелое сближение с прозой», отметив увеличение «грузоподъемности» поэзии, Инбер специально остановилась тогда на документальности поэзии, на тенденции к исчезновению экстерриториальности, обособленности жанров. «Заимствуя у прозы ее конкретность, ее умение оперировать фактами, поэзия необыкновенно обогащается,—говорила она.—Сближение поэзии с прозой—это не только сближение ее с новеллой или романом (это знал и Пушкин), но и с публицистикой, памфлетом и даже очерком... Особенно важен очерк. «Документальная» поэзия очень понадобится нам сейчас, в период героической послевоенной стройки, когда порой одна какая-нибудь цифра красноречивее, счастливее эпитета»⁴.

Есть все основания полагать, что ныне, как и в предшествующие десятилетия, процесс документализации литературы, в частности поэзии, и связанные с ним тенденции эпизации, сглаживания резких границ жанров обусловлены укреплением реализма как ведущего метода советской литературы—реализма, обладающего силой правды факта. Словом, современная советская документальная поэма развивается в общем русле ведущих тенденций и закономерностей советской

² «Мы знаем, как сейчас велик интерес к достоверному факту»,—отмечает, например, Ю. Бондарев. См.: Поиск истины. М., 1976. С. 173. О тяготении драматургии к документализму пишет Ю. А. Оснос в монографии «Герой современной драмы» (М., 1980).

³ Виноградов И. Борьба за стиль. Л., 1937. С. 315.

⁴ Октябрь. 1947. № 8. С. 185.

литературы. Однако документальная поэма дает ныне яркий материал и для обобщений в плане композиционно-жанрового обновления, свидетельствует о безграничных возможностях документального искусства.

В поэтическом произведении документ позволяет уплотнить повествование, сконденсировать его идейный смысл, познать сущность, содержание и тенденции времени, постичь интенсивность и характер человеческих переживаний. Разумеется, не всякий документ способен взять на себя эти функции. Следует учитывать степень значительности самого документа, характер его идейно-художественной и эмоциональной насыщенности. Не всякий документ, использованный автором, оказывает на произведение решающее воздействие, подчиняет себе композицию, определяет судьбу жанра. Очень разнятся в жанровом отношении перечисленные в начале статьи произведения. Далеко не однозначна в них роль документа. Авторы используют его в качестве эпиграфа, частично вводят в композицию, отсылают к нему в подстрочных примечаниях. Эти классические формы работы с документом были известны еще Пушкину и Некрасову, Маяковскому, Есенину, Асееву и другим поэтам. Однако в современной поэзии появились и новые приемы работы с источником, особенно заметные в документальной поэме. Условно обозначим ее как документально-поэтический *театр*, документально-поэтический *монтаж*. В таких произведениях не только присутствуют элементы документализма — эпиграф, изредка цитируемый документ, комментирующий подстрочник, — документу здесь отведена ведущая роль в идейно-художественной организации произведения. В связи с этим следует анализировать, так сказать, тотальное воздействие документа.

Попытаемся определить эту жанровую общность на примерах поэм, обращенных к теме Великой Отечественной войны, столь активно разрабатываемой современной литературой, к вопросам нравственной памяти. Видимо, есть своя закономерность в том, что именно в произведениях о войне сегодня мы чаще всего встречаем удачно реализованный тип документальной поэмы. Здесь документ выполняет идейно-композиционную функцию, обеспечивает произведению о войне прямую и тесную связь с современностью, способствует обнажению трагической сути реально происходящего. Война стала «документом» высшего проявления нравственности отдельного человека и целого народа.

В поэме Олега Шестинского «Одиссея Михаила Петрова»⁵ поэтически воссоздана судьба одной русской семьи в период войны. Михаил Петров — главный герой поэмы, тепло-техник на пароходе, радист, был помощником начальника связи корпусного артиллерийского полка в советско-финляндскую войну, а его «одиссея» началась на фронтах Великой Отечественной. Словно телетайпная лента доносит до читателя скупые строки из письма Михаила Петрова: «В киевском кольце 22 сентября попал в плен. Убежал из лагерей... Устроился работать у поляка Юзефа Пивони. Тут меня забрали немцы и отправили в Брестскую крепость» (III, 76). Это начало жизненной драмы героя, а о ее конце свидетельствует справка государственного учреждения: «Гр. Петрову М. И., прож. г. Новая Ладога, наб. р. Волхов... Отдел милиции Новолодожского райисполкома сообщает Вам, что принятыми мерами всесоюзного розыска Ваши дочь Людмила и сын Виталий не установлены. Ввиду истечения срока розыск нами прекращен. Начальник отдела милиции Новолодожского райисполкома... 12.IV.1960 г.» (III, 75). Одновременно с военной темой в поэме Шестинского развивается и другой план повествования, связанный с темой искусства, с вечными проблемами поэта и поэзии. Документальный материал произведения дополняется авторскими записками «Из моего греческого дневника».

Свободно строит свою поэму и Борис Укачин. Главные герои «Одинокого домика среди белых снегов»⁶ — бывший учитель и фронтовик, ныне чабан Диман и его жена, мать двенадцати детей Чачак. Документальный материал связан с записями в дневнике Димана, который он ведет на фронте и точно датирует, и с письмами их сына Айаспя, отбывающего срок заключения в «зоне». Тема войны осмысливается здесь в тесной связи с проблемами современности, она неотделима от раздумий автора о нынешнем поколении молодежи, ее нравственности.

Первое, что позволяет говорить о типологической близости двух приведенных произведений, это, на первый взгляд, чисто внешняя примета — своеобразный, как сейчас говорят

⁵ См.: Наш современник. 1977. № 5. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквой «Ш» обозначена фамилия автора, цифрой — страница.

⁶ См.: Сибирские огни. 1979. № 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи: в скобках буквой «У» обозначена фамилия автора, цифрой — страница.

искусствоведы, коллаж архитектоники, монтаж, представленный соединением разных жанров. У Шестинского это плач, песня, баллада, письмо, монолог, гимн, дневник. Названия глав сохраняют жанровые обозначения: «Плач матери Михаила Петрова», «Из моего греческого дневника», «Письмо Михаила Петрова», «Баллада о потерянном сыне», «Монолог дочери Михаила Петрова». В поэме Укачина главы названы так: «Из трагедии Димана Эзенова», «Первый рассказ Чачак», «Письмо Аясая», «Слово автора...», «Айланайн» (своеобразное благословение, благодарение). Авторы документального монтажа активно используют прозаический текст, чередуя его со стихами. Как правило, проза представлена документальными материалами — справками государственных учреждений, письмами, дневниковыми записями и т. п. Следует иметь в виду и особый характер такого монтажа. Это *эпическая* композиция, объединяющая в единое целое не только разные жанры, а и хронологические пласты и событийные планы. Произведения, ставящие в центр осмысления проблемы современности, возвращают нас не только к времени войны. Они рассказывают о мирной довоенной поре, о детстве героев или даже посвящают в события глубокой старины⁷. Такие поэмы способны поднять всечеловеческие проблемы, — ведь авторы дают герою возможность думать о вечности, различать в ней себя. Осенью 1975 года герой Укачина Диман записывает в дневнике: «Осень. Дети уехали. А вот я сижу и смотрю, как увядает Алтай. Нет, мой Алтай снова зацветет! Вечен Алтай, вечна Земля. Будь проклята смерть и вдохновители смерти» (У, 68).

В названных и аналогичных им произведениях эпическая композиция способствует эпизации, даже монументализации обычных человеческих переживаний, обычных человеческих характеров. Обобщен и монументален образ матери в поэме Шестинского, эпичен образ маленькой Клаши из поэмы Укачина. Клаша задает по-детски наивные вопросы, думая, что война (это слово часто произносят взрослые) — многоголовый людоед, чудовище, которым пугают детей.

⁷ События трехтысячелетней давности всплывают в «Одиссее Михаила Петрова». Хронологические рамки сюжета в «Голосах Сталинграда» М. Каноата раздвинуты за счет страниц дневника немецкого солдата, в «Бунте разума» Кугультинова — при помощи вьетнамского дневника Томаса. Около четырех столетий охвачено повествованием благодаря архивным материалам в поэме «Андрей Полисадов» А. Вознесенского. Подобные примеры можно продолжить.

В документальной поэме поэтические обобщения часто имеют условно-метафорический, символический смысл, становятся для произведения, для выражения идейно-художественного содержания своего рода эстетической эмблемой. Таков, например, «Первый рассказ Чачак» — об овце Ескюзек и собаке Тайгыл. Овцу-сиротинку вырастила сама Чачак. «А сегодня Ескюзек объягнилась, и беда — первенца не признает, гонит сына от себя, позабыла, как росла...» (У, 55). Но когда в пригоне оказалась собака, — «И Тайгыл, как будто волк, зубы скалит, шерсть торчком, на ягненка щерит пасть», — Ескюзек «вмиг ягненка своего заслонила от беды». «Нет! Не ждите черных дней, чтоб друг другу стать родней», — резюмирует Чачак, и этот вывод — ведущий в этической концепции произведения.

Авторы поэтического монтажа смело вводят в структуру произведения условный материал, как бы подвергая тем самым реализм факта испытанию на «прочность», взаимодействию с условными формами. Легенды, параболы, мифы, притчи, упоминающиеся в письмах, дневниках автора или его героев, обретают своеобычность, превращаясь в некоего рода оригинальную, «документированную» условность, зафиксированную в качестве свидетельства будто бы реально происходящего. Таков диалог автора и прорицательницы Пифии в поэме Шестинского «Одиссея Михаила Петрова»:

Как много тайн сокрыто от людей!
Ответствуй, Пифия:
пять миллиардов лет светить способно Солнце,
а сколько лет, мятущейся в страстях,
жить предстоит Земле?..
Ответствовала Пифия:
— Неверно,
что исчезает доблесть без следа,
она ложится семенами в землю,
и мужества великий урожай
потомки пожинают...

(Ш., 84—85)

Этот условный прием не только не нарушает логики развития характера главного героя и логики авторской мысли, а, наоборот, способствует ее более последовательному и полному раскрытию. Поворотный момент жизни Петрова — выход из госпиталя, горькое и радостное осознание того, что жизнь продолжается («Он на костылях вышел с думою печальной»), находит свое продолжение и завершение в греческой сюжетной линии:

Герой Б. Укачина Диман размышляет о бессмертии человека и его дела, о бомбе, «которая целым, невредимым оставит ... маленький домик, где родились и выросли двенадцать детей, а их, детей, уничтожит», и эти его мысли сопровождаются алтайской народной легендой о вороне: «Ульгень создал тело человека и послал ворона к великому Кудаяу — отцу всех богов,—просить душу для своего творения. Ворон послушно полетел на небо. Кудай дал ворону бессмертную душу. Тот зажал ее в клюве и полетел на Алтай. Путь был длинный, ворон устал, оголодал. Вот он видит: под его усталыми крыльями лежит труп верблюда. Голод тянул его к верблюжьей туше, но он выдержал, пролетел мимо. Снова смотрит вниз: под его крылом лежит мертвая лошадь. Но и на этот раз ворон пролетел мимо. Летит он дальше, несет бессмертную душу людскую, силы его иссякают, мучает голод и жажда. И — новое испытание: лежит на земле мертвая корова. Забыл ворон наказ Ульгенья, разинул клюв, бессмертная душа выпала и рассыпалась по земле. Она вошла в можжевеловые кусты, сосны, кедры, ели, пихты... Деревья эти, взявшие человеческую душу, стали вечнозелеными, а человек смертным» (У., 68—69). Ворон выступает как олицетворение смерти. И обличительный пафос легенды несомненен. Он адресован тем, кто, руководствуясь принципами эгоизма, несет ныне гибель человечеству. Легенда теснейшим образом связана с антивоенным, жизнеутверждающим пафосом поэмы.

В документально-поэтическом монтаже роль обобщенно-эпического повествования играет и сам «личностный» жанр (письмо, дневник), поставленный в контекст произведения. Обращаясь к проблемам «я и мы», «я и мир», «я и народ», «я и родина», т. е. к проблемам, требующим эпического разрешения, эпического склада мышления автора и его героя, художники создают своеобразный вариант документированного лиро-эпоса, хотя лирическое начало, разумеется, выражено здесь не только в письмах или дневниках. Оно не менее мощно звучит в авторских монологах, в плачах, в стихах Михаила Петрова, в рассказах Чачак — в пафосе произведений в целом. Здесь максимально велика роль автора: он одновременно судья и свидетель событий, участник и зритель ведущих сцен. Укрупненная роль автора сообщает поэмам черты *автобиографизма*.

С характером композиции связана и такая черта эпического творения, как *многогеройность*, редко встречающаяся в поэтических произведениях. Причем, следует обратить внимание на необычность появления новых героев, новых действующих лиц. Они возникают неожиданно — в письмах, дневниках, в других художественных документах, включенных в поэму. Действующие лица в «Одиссее Михаила Петрова» не только сам Петров, его мать, жена, дочь и сын, а и гражданка Лопатина, М. А. Грачева, поляк Юзеф Пивоня, Клавдия Шелудько, прорицательница Пифия, множество обитателей Парнаса, перечисленных поименно и, наконец, сам автор — Олег Шестинский. У Борнса Укачина в действии поэмы принимают участие не только он сам как автор, Диман и его жена Чачак, но и их двенадцать детей, Бортников, солдат Пупышев, и встреча с каждым из них поучительна: в текстах документов нет ничего лишнего и случайного.

Одной из примечательных черт документально-поэтического монтажа является, по нашему мнению, предельная драматизация сюжета и связанная с этим потенциальная *сценичность* произведения. Не случайно Шестинский назвал свое творение «драматической поэмой», а Скворцов поэму «Отечество мы не меняем» обозначил как «драматическую поэму в трех частях». «Одинокий домик среди белых снегов» Укачина открывается главой «Встреча», целиком построенной по принципу драматургического произведения, — на диалогах.

...— Как звать величать? Диман.

Я — из рода майман.

Хозяйку зовут Чачак,

Она из рода кыпчак...

Тебя я что-то не знаю.

(У, 50)

Сценичность обусловлена и быстрой сменой картин, которая делает особенно необходимым для художника чувство меры: здесь велика угроза эклектики, схематизма, нагромождения разнородного материала⁸. Документальная поэма в ее монтажной разновидности представляет собой своеобразный поэтический театр, обогащая общую картину современной поэтической драматургии.

Построенные по принципу многожанрового монтажа документальные поэмы, если учесть характер повествования

⁸ Это произошло, на наш взгляд, с поэмой А. Вознесенского «Андрей Полсадов», которая представляет собой скорее заготовки для поэмы, среди которых есть и подлинные документы.

произведений в целом, обретают *жанровую пограничность*. Составленные из писем, дневников, тетрадей, баллад, рассказов, гимнов, плачей и т. п. эти произведения близки в то же время к поэтическим хроникам, очеркам, репортажам, корреспонденциям — к жанрам, для которых достоверность, документальность — черта родовая. Может быть, более, чем какой-то другой жанр, документальный поэтический монтаж наглядно демонстрирует мысль Мустая Карима о «все усложняющемся взаимном влиянии, взаимопроникновении» прозы и поэзии. Отмечая усилившуюся в последнее время тягу читателя к документальной прозе, ибо он «хочет иметь гарантии полной достоверности», башкирский писатель в диалоге с П. Мовчаном недвусмысленно высказался: «Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть свою мысль: проза и поэзия взаимодействуют. Возможно, выходят на какие-то общезстетические точки. Иначе и быть не может...»⁹.

Документальный монтаж конкретен и информативен до предела. Чувствуя такую особенность своих произведений, авторы часто уточняют жанровую принадлежность в подзаголовках. Вознесенский, к примеру, назвал поэму «Андрей Полисадов» «историей», Станцев свою «Границу» — «репортажем», хотя посвященное пограничной заставе произведение это составлено из озаглавленных частей: «Приказ начальника заставы», «Рассказ Михаила Смолянинова», «Письмо Татьяны», «Плач родителей» и т. д.

Активные поиски современными поэтами наиболее действенных форм художественного исследования современности, свежих эффективных средств воздействия на читателя обращают авторов к достижениям не только прозы, но и других видов искусства. Приводя перечисленный ряд документальных поэм, с уверенностью можно говорить о перспективности этих творческих поисков. Что же касается жанровой градации стихотворного документального материала, то здесь много гипотетического, требующего дальнейшего коллективного осмысления, и на этом пути есть объективные трудности, связанные с отсутствием в нашей науке четких жанровых классификаций, с отсутствием или спорностью критериев и границ самого понятия «документальность художественной литературы».

⁹ Мовчан П., Карим М. Лед и пламень. Диалог // Литературная газета. 1983. 20 июля. С. 5.

III

Д. Е. МАКСИМОВ

(Ленинградский университет)

О СЕБЕ

Автобиографическая заметка

Публикуемая работа принадлежит перу выдающегося советского литературоведа Дмитрия Евгеньевича Максимова, который скончался 13 марта 1987 года. Она представляет значительный интерес как произведение документально-автобиографического и мемуарного характера. Заслуживают серьезного внимания размышления ученого о целях и задачах науки о литературе, в которых автор подчеркивает духовную, нравственно-гуманистическую направленность литературоведения.

Д. Е. Максимов после блокадной зимы 1941—1942 годов эвакуировался из Ленинграда в Иваново и работал в Ивановском пединституте в 1942—1944 годах. В основном же его педагогическая деятельность протекала в Ленинградском пединституте им. М. Н. Покровского и затем — в Ленинградском университете. В пору жизни и работы в Иваново и позднее он печатался в ивановских изданиях. В последние годы в научных сборниках ИВГУ опубликованы две его статьи.

У профессора Д. Е. Максимова было много учеников и последователей, в том числе и те, кто сейчас работает в Ивановском университете. Настоящую публикацию они рассматривают как благодарную дань его незабвенной памяти.

П. Куприяновский

Я родился 15 декабря (28 декабря н. с.) 1904 года в окраинном деревянном доме Царского села (ныне — город Пушкин). Царское представляло собой в то время небольшой город, даже городок — тихий, благоустроенный, с угольными дугами светящихся по вечерам электрических фонарей, с огромными чинными парками, с таинственными дворцами и павильонами, с дуплистыми екатерининскими, а то и елизаветинскими деревьями в вороньих гнездах на верхушках, с

полуокружающими город длинными бульварами, на которых желтой осенью, мальчиком, я так часто собирал опавшие, обильно разбросанные дубовые желуди.

Царское вошло в русскую культуру не только именем Пушкина, но и других русских поэтов и литераторов, живших в этом стройном городке в прошлом столетии и в начале нашего бурного века, таких как Анненский, Ахматова, Гумилев и — поодаль от них — Алексей Николаевич Толстой, Иванов-Разумник, не считая многих других писателей и художников. Так возник давно заложенный в петербургской культуре «миф о городе муз».

Это отечество Пушкина и Ахматовой далеко не все было эстетизировано. На реальных, лишенных поэтических декораций улицах Царского можно было встретить ровняющую мостовую паровую трамбовку с черной трубой или мороженщика на двуколке с синим холодным ящиком. В массе царско-сельских жителей преобладали мещане и торговцы всех видов, ремесленники, коротающие свой век дворцовые прислужники, отставные генералы, доживающие за стенами своих удобных одноэтажных и двухэтажных домиков, и, конечно, огромное количество черносуконных городских и величественных серых околоточных, охранявших покой этих генералов и недоступной, пребывающей в недрах Александровского дворца царской семьи.

Мои родные отнюдь не были природными царскоселами, хотя и связали себя на много лет с этим городом. Мать моя, Татьяна Андреевна, по происхождению киевлянка, из курсисток, умерла, когда мне не было шести лет, в Рижском санатории. Отец мой, Евгений Дмитриевич Максимов, взявший на себя мое воспитание, скончался в 1927 году в Ленинграде. Это был духовно одаренный, стойкий человек, общественный деятель крупного масштаба, с многообразными интересами и сложной судьбой. В юности, увлеченный народническими идеями, к которым он был близок и в зрелом возрасте, «пошел в народ», долго работал сельским учителем, затем несколько лет служил во Владикавказе (в настоящее время — г. Орджоникидзе), выделился как исследователь-экономист, вошел в местную и столичную литературу и окончательно со своей семьей переехал в Петербург (его литературный псевдоним: М. Слобожанин; он похоронен на Литераторских мостках Волкова кладбища, вблизи от могил почитаемых им революционных демократов). Он служил в государственных и частных учреждениях, ездил на помощь в го-

лодные губернии, продолжая при этом интенсивную литературную работу: писал по вопросам кооперации, земского движения, кустарной промышленности. В последние годы он стал профессором Ленинградского института народного хозяйства, в котором читал историю и теорию производительной кооперации в России и историю русской кустарной промышленности. Высокое моральное влияние отца на нас, его детей, определило многое в нашем будущем.

Кроме меня, у отца было еще двое сыновей — моих старших братьев. Один из них — Борис Евгеньевич Максимов, ставший врачом-психиатром и погибший от болезни, полученной им во время ленинградской блокады. Другой брат — Владислав Евгеньевич, который по возрасту мог бы быть моим отцом, — известный педагог и литературовед. Он был школьным преподавателем, а затем, несколько десятилетий — профессором Ленинградского университета. Им написаны десятки книг — исследовательских и популяризаторских — и несколько сотен статей. Он составил себе имя как крупнейший некрасовед и специалист по изучению русской демократической журналистики и литературы (его псевдонимы: В. Евгеньев-Максимов и В. Евгеньев). Следует прибавить, что мой старший брат часто и успешно выступал перед большими аудиториями как лектор. Достаточно сказать, что в лазаретах перед ранеными во время второй мировой войны он, оставшись в блокадном Ленинграде, прочитал едва ли не 1000 лекций. Лекции его были очень колоритны, яркие и эмоциональны. Слушателям казалось, будто в лекторский зал входит вместе с ним какой-нибудь седовласый, гривастый сотрудник «Современника» или «Отечественных записок».

Мои старшие братья часть своей жизни, как и я, провели в Царском селе, в нашем доме № 26 по Новой улице, отгороженном от остального города валом разросшихся акаций. В мое детское сознание проникла не только живописная, поэтическая сторона Царского села, но и «прозаическая». Она смутно проглядывала и откладывалась в самых нижних слоях души; ее можно было принять за особую форму поэзии: сквозь вал акаций и клумбы садовых цветов просвечивал рынок на соседней Сенной площади, который каждое воскресенье приходил в неистовое возбуждение (с тех пор красные лики икон на приютском киоте — он выходил на площадь — связывались в моем представлении с праздником, многолюдством, воскресеньем). По другую сторону нашего

дома заунывно пели на огородах «Общества попечительства о трудовой помощи» полольщицы-капорки. На рынке, куда нас водили, ошеломляли разноголосица криков, едкое благоухание укропа, конского навоза и пота. В этом, как и в кошачьих уютках маленьких магазинов старого гостиного двора, не говоря уж о с детства привычном соборе, который своим гигантским силуэтом высился над этим гостиним двором, над всем рельефом города и который в 30-х годах зачем-то нужно было взорвать, таилась неизбывная поэзия. И она была не хуже поэзии голубоватых парковых снегов, бульваров, зимних санок, катящихся по сверкающим пригоркам парка, не хуже поэзии далеких колпинских огней, которые (по какой-то подкаске?) светились через наш забор как вполне достоверные, наведенные на нас и на город желтые волчьи глаза (мы в этом были убеждены).

...И вот после всего этого мира возник Петербург, с его серой утробой, цоканьем лошадиных копыт, синими огнями недавно пущенных трамваев, с шарманщиками в узких дворах, свистящим пятивагонным паровиком на Старом Невском (мы одно время жили именно там).

Стоит ли говорить о Петербурге—Петрограде начала XX века? Он хорошо описан. А говорить о позднейшем времени нашего города еще труднее: слова не находятся.

Для меня лично два города — маленький город-спутник, тихое зеленое Царское и огромный, тусклый, шумный Петербург — слились в детстве и отрочестве в малую и неискоренимую часть родины, превратившейся позднее в неизмеримую Россию с Москвой, Украиной, Волгой, Кавказом и тем гостеприимным кусочком земли, который приютил нас с женой в годы эвакуации.

Петербургская жизнь началась для меня поступлением в среднюю школу — в 1-й класс частной «гимназии и реального училища Я. Я. Гуревича» в начале Лиговки (академик А. Ф. Кони в случайном разговоре со мной в шутку назвал нас «лиговскими гусарами»). Там еще в чинном спокойствии проводились некоторое время уроки закона божия, а по утрам, перед началом занятий, произносились в присутствии директора громкоголосые молитвы «о победе благоверного императора нашего Николая Александровича» (где-то далеко от тылового Петербурга свирепствовала первая мировая война). К концу этого периода школьные занятия стали менее регулярными, а в годы революции полупрекратились. Ученикам, сидевшим с острыми переживаниями тощих же-

лудков в нетопленных классах, натывавшимся при выходе из дома на трупы дохлых лошадей (были и такие случаи!), как-то не хотелось утруждать себя алгеброй или историей средних веков и скорее влекло к выборам «старостата», к спорам о политике, к распределению редких и скупых школьных пайков или просто к демонстративному безделью. Только позже в двух выпускных классах 67-й советской школы (бывшая 1-я гимназия), куда я перешел, решив взяться за науку более серьезно (да и гражданская жизнь страны в те годы начинала уже налаживаться), учение приняло более или менее нормальную форму. Впрочем, и тогда и теперь для меня лично «школьное» подавлялось «нешкольным», обособленным от общего, самоудовлетворяющимся.

Именно в то время меня потянуло к литературе, прежде всего к поэзии, особенно — к Блоку. Он овладел душами значительной части культурной молодежи того времени. Он был не только прекрасным, чистым, неподкупным, обаятельным поэтом, но воспринимался тогда как явление, стоящее на рубеже старого и нового мира, принимаемое в разных лагерях. В те годы я начал, подобно многим моим товарищам, писать стихи. Я не решаюсь оценивать их качество, но скажу, что для меня они были делом серьезным, растянувшимся во времени, хотя и с перерывами, на всю жизнь. Я их не печатал и не выступал с ними публично, но во всяком случае они повлияли на выработку моих вкусов. Если бы их не было, я как историк литературы был бы другим лицом. Стихи оказали на меня влияние и в другом смысле. Они подтолкнули меня к созданию рукописных альманахов в школе и в университете.

В результате взаимодействия сближавшихся для меня, но не сливавшихся «науки» и «поэзии», я окончательно решил продолжить свое образование на филологическом факультете Петроградского (вскоре он стал Ленинградским) университета. И мне, как десяткам тысяч студентов прошлого и нынешнего веков, пришлось бродить или носиться в стенах знаменитого, самого огромного в нашем городе коридора, соединявшего теперешние аудитории, а не двенадцать коллегий — высших петровских учреждений государственной власти. По коридору в мое время ходила крайне разнородная студенческая масса, собравшаяся со всех концов России. Здесь были и студенты в обывательских пальто, в солдатских шинелях — только что демобилизованные, вернувшиеся со всех фронтов гражданской войны, и фигуры в меховых

полубубках, в бескозырках, и архаические студенты в дореволюционных синих форменных фуражках. Наш прославленный коридор был местом подготовки к экзаменам, ареной споров, дружеских свиданий и любовных объяснений. В то время еще не был организован внутренний распорядок, и нередко случалось, что в коридор забежали кошки, собаки и даже козы служителей. Картина была оживленная, сумбурная, насыщенная нерастроченной молодой силой.

Властителей моих дум в полном смысле слова среди преподавателей университета не было, но были профессора, сильно и во многом повлиявшие на меня. Среди них — Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, В. В. Виноградов, пожалуй, марксист-лефовец, несостоявшийся культуролог И. И. Иоффе и другие, имена которых сразу не приходят на память.

Университет работал тогда по сокращенной программе. «Злоба дня» — идейная перестройка, переживаемая страной — сильно снизила в нем академический уровень. Ослабло изучение языков, в котором прежде усматривалось едва ли не основное назначение филологического образования. На первый план в студенческой среде выдвигались теперь горячие споры, столь же политические, сколь и методологические, касавшиеся самого понимания историко-литературной науки как таковой. Преподаватели внутренне размежевались на группы, противопоставленные друг другу, но держались внешне более или менее спокойно. Но мы, студенты, резко делились на «фракции» — одни тяготели к марксизму (с вульгарно-социологическим уклоном), другие к «формализму» (бывшие члены ОПОЯЗа). Были еще и академики-нейтралы, а также «форсоцы», пытавшиеся примирить обе враждующие фракции.

Филологический факультет, более демократический по своей массе студентов, чем Институт истории искусства, ориентировался главным образом на социологизм. Основной цитаделью формализма был Институт истории искусств на Исаакиевской площади (пока его не закрыли). Но многие преподаватели читали лекции и там и здесь, поэтому оба метода были вхожи в университет и в институт, но в университете все же преобладали социологи, а в институте господствовала «поэтика». На этой почве и происходили ожесточенные баталии между студентами.

Помню известный диспут в Театре юных зрителей между двумя фракциями, на котором страсти достигли такого пре-

дела, что Тынянов замахнулся палкой на сторонницу социологизма писательницу Сейфуллину,—насилу растащили. В целом «формалисты» и по общей культурной подготовленности, и по знаниям языков, и по связям с авангардистскими тенденциями искусства обычно побеждали в спорах. Можно было пожалеть, что все они, кроме Б. М. Энгельгардта, пренебрежительно относились к философии (серьезных философов и в университете тогда вообще не было). Лишь немногие из нас «в домашнем порядке» действительно интересовались философской литературой. Нас поддерживали иногда лишь касания с немногими оставшимися из людей дореволюционной культуры и ее деятелей, например, с членами «Вольной философской ассоциации». И особенно с остатками символистской культуры. Все эти веяния питали мои юношеские склонности, объединяя их с любовью к блоковской и послеблоковской поэзии.

Мое дипломное сочинение, связанное с окончанием университета (1926 год), каким бы скромным по теме оно ни было, выросло именно на этой взрыхленной и разнородной почве. Оно было названо «Северный вестник» и символисты».

Здесь я должен коснуться и перемен в моей личной жизни. В 1926 году я вступил в брак с Линой Яковлевной Ляховицкой, моим бесценным другом, разделявшим со мной все трудности, горести и удачи жизни, моим советчиком и помощником, во многом облегчившим и обострившим мое понимание литературы и искусства. Мы прожили с нею совместно 60 лет, и ее кончина (12 апреля 1986 года) является и будет являться для меня незаживаемой раной.

По окончании университета в силу ряда обстоятельств мне пришлось некоторое время работать вне своей прямой филологической специальности — главным образом в ленинградском издательстве Академии наук СССР. Эта скучная, но небесполезная для жизненного опыта работа отняла от интересующих меня занятий невероятное количество времени (я был представлен в аспирантуру, но не попал в нее). Все же мне отчасти удавалось, преодолевая господствующую неприязнь к символизму, урывать какие-то часы — преимущественно по ночам — и для своей темы: я подготовил тогда работу по истории журналов русского символизма, считая ее наиболее целесообразным подступом к изучению всего движения в его глубине (от периферии — к центру). Я проработал журнал Мережковских «Новый путь» и основной орган русского символизма — журнал «Весы». Обе статьи-исследо-

вания «Северный вестник» и символисты» и «Новый путь» — составили особый раздел в книге «Из прошлого русской журналистики» (Л., 1930), подготовленной совместно с моим братом В. Евгеньевым-Максимовым, на долю которого пришла совсем другая, независимая от моей, часть этой монографии. Таким образом, это была первая моя книга, хотя и организованная в соавторстве.

С 1938 года я стал преподавать в педагогических вузах и в Ленинградском университете. Я читал курсы «Русская литература XIX века. Первая половина века», «Русская литература XX века (до Октябрьской революции)», спецкурс по творчеству Блока, «Введение в литературоведение». Под моим руководством было защищено много диссертаций, подготовлен ряд аспирантов и зарубежных стажеров.

Я не считаю себя поднимающимся над рядом лектором-педагогом, мне не всегда удавалось своими лекционными выступлениями «зажигать» аудиторию. Но существенным и, как будто, удачным делом в университете был руководимый мною многолетний семинар по Блоку. Я вел его не менее 20 лет, хотя он подвергался нареканиям: администрации факультета казалось, что в семинаре допущено перепроизводство юных исследователей Блока и окружающих его поэтов (почти сразу после моего ухода из университета это положение изменилось: Блок был канонизирован и признан в нашей литературе). Но студенты семинара любили Блока и дорожили им, хотя тема о Блоке была непривычной. Она, думаю, была ведущей вперед — к свободе литературных вкусов и пристрастий. Рассказывая о Блоке и обсуждая семинарские доклады, я всегда старался выйти за академические рамки темы и окружить ее светящейся блоковской атмосферой, открытой духовности и современным исканиям (вероятно, не со всеми, но с некоторыми участниками семинара этот союз с Блоком нам удавался). В моем семинаре одновременно работало 10—15 студентов, а многие, против правил, оставались и на последующие курсы и даже посещали наши занятия после окончания университета. Не раз, задержавшись сверх положенных часов, мы возвращались с семинара черной ленинградской ночью или поздним вечером, а проходя мимо «ректорского дома», в котором родился Блок, додумывали сказанное на занятии.

Дорогие друзья, бывшие друзьями тогда или теперь, разбросанные по свету и живущие вблизи, оставшиеся прежними или изменившие свои лица, вспомните о наших дружест-

венных встречах, волновавших и соединявших нас. В них были молодость и поэзия и подымавшееся над нами имя!

...За свою жизнь мне пришлось написать и опубликовать немного печатных работ: шесть книг (не считая переизданий) и несколько десятков статей и публикаций. Выборочный список этих работ указан в краткой библиографии, приложенной к моей последней книге «Русские поэты начала века» (Л., 1986). Некоторые дополнения к этому списку можно найти в составе сборника, вышедшего в издательстве Тартуского университета в 1975 году — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века».

Что сказать о себе как о литературоведе-педагоге, о начальных стадиях своего литературоведческого формирования и о дальнейшем периоде, когда оно стало приобретать некоторую направленность? Характеризовать и оценивать себя, даже свое прошлое — предприятие трудное, да и не тянет копаться ни в пройденном пути, ни в настоящем. Пусть пройденное само характеризует себя. И эта характеристика будет тем более оправдана, если она коснется не одного меня, но в какой-то мере и моих сверстников, в различных видах и качествах, тех, кто был рядом со мной, впереди и, может быть, позади.

Не лучше ли вместо этой характеристики помечтать (не боясь трюизмов) о том, что хотелось бы увидеть в нашей «науке» или в том, что под нею подразумевается, в главной ее сути. Вероятно, какие-то частицы этих пожеланий имеют отношение и ко мне лично, к моим писаниям, к тому, что эмбрионально в них заключено.

Хотелось бы, чтобы наша «наука» (беру это понятие в кавычки), созная свое индивидуальное лицо в необозримом потоке общечеловеческих знаний, вместе с тем, ни при каких условиях не отделялась бы от него, от жизни вообще в особую изолированную область.

Хотелось бы, чтобы она несла в себе высокие гуманитарные ценности духа — истину, совесть, красоту, добро — в понимании объектов, в их видении. Хотелось бы, иными словами, чтобы она была человечески направлена, содержала бы в себе действенное начало, активную волю к благу, хотя бы потенциально.

Хотелось бы, чтобы в наших исследованиях, там, где это возможно, был сокращен до минимума схематический подход и соблюдалась осторожность в идеологических оценках (из-

бегать прямолинейного идеологизма, который опять-таки может привести к схеме). Понятие направленной духовности, вообще говоря, настолько же органичнее, шире, глубже, диалектичнее, творчески богаче идеологических дефиниций, насколько категория разума значительнее категории рас-судка.

Хотелось бы, чтобы в основе исследования лежало историческое понимание вещей — и не только «микроисторизм», связь с малым, текущим временем, исторической «злойбой дня», но и «макроисторизм», дух веков, тысячелетий, эр, наций в целом, вплоть до праисторизма мифологической эпохи. Влияние «микро-» и «макроисторизма» не соотносено, преобладающие проявления того или другого, очевидно, могут колебаться, но ясно, что важны оба.

Хотелось бы, чтобы наша наука, мысля действительность как художественный текст, не разделяла бы в нем по существу (в анализе) содержание и формы, которые сами по себе в самой литературе единосущны — **более**, чем синтетичны.

Хотелось бы, чтобы мы, опираясь на принцип рационалистического и эмпирического познания, не чуждались подсознательной стихии, объясняющей и порождающей многие стороны «дневного сознания».

Безграничность жизни, а значит и безграничность познания открывают разные его аспекты, из которых духовные — философские, эстетические — шире «научных», которые сами по себе не вовсе противостоят духовным. В ряду литературных и вообще эстетических направлений близкого к нам времени символизм — одно из наиболее духовных. Он ценен, несмотря на то, что порой снижался до моды, а иногда и до нигилистического эстетизма. В нашу эпоху, когда бездуховность грозит завладеть человечеством, затопить весь его кругозор, опыт символизма для нас особенно важен.

Вот и все мои попутные замечания. В ранний период жизни, когда я только начинал заниматься литературоведением, я не доходил до этих мыслей в прямой их форме, но теперь понимаю, что они исподволь — плоско и пунктирно — намечались во мне и тогда <...>.

1986.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия. РОЗАНОВА Л. А. Документальное и вымышленное, их взаимодействие и функция в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»	3
---	---

I

САМУТКИНА Л. А. Документальность поэтических цитат в «Биографиях» Плутарха	24
ГРИЦЕНКО З. А. Исторический факт и художественный вымысел в произведениях о княгине Ольге	32
ОЛЬШЕВСКАЯ Л. А. Досифей Топорков (Опыт реконструкции биографии писателя на основе документальных и литературных источников XV—XVI вв.)	38
ТРАВНИКОВ С. Н. Историческая основа «Путешествия» Иоанна Лукьянова	52
КОШЕЛЕВ В. А. Документ и вымысел в литературе периода Отечественной войны 1812 года (Проза и поэзия К. Н. Батюшкова)	65
ГОЛОВИНА Т. Н. Формы и функции документализма в произведениях Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина 60—70-х годов XIX века	77
ЗАХАРОВА Т. В. Принцип двуплановости в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского	87
КАПУСТИН Н. В. О жизненных истоках и путях воплощения «рабочей темы» в русской литературе 60—70-х годов XIX века (На материале произведений Ф. Д. Нефедова и Н. И. Наумова)	99
КАЦЕВ А. С. Факт, документ и вымысел в произведениях Б. Пильняка первой половины 20-х годов	109

II

БУГРИНА Н. А. Документальность биографического повествования и его жанры	117
<u>ЯЦЕНКО В. И.</u> Жанр биографии в творчестве писателей Юга США первой половины XIX века	132
ЛУЖАНОВСКИЙ А. В. Реалистический критерий художественной достоверности и развитие рассказа	138
ПОЛЯКОВА Л. В. Проблемы документализма в современной советской поэме	156

III

<u>МАКСИМОВ Д. Е.</u> О себе. Автобиографическая заметка (Публикация и предисловие П. В. Куприяновского)	165
--	-----

ФАКТ, ДОМЫСЕЛ, ВЫМЫСЕЛ В ЛИТЕРАТУРЕ

Межвузовский сборник научных трудов

Редактор **Н. Силюнова**

Художник **В. Поюров**

Корректор **М. Балябина**

Технический редактор **Л. Артамонова**

ИБ № 1732

Сдано в набор 05.06.87. Подписано в печать 14.10.87. КЕ 03221. Формат 60×84^{1/16}. Бумага писчая № 1. Печать высокая. Гарнитура «Литературная». Усл. п. л. 10,25. Усл. кр.-отт. 10,35. Уч.-изд. л. 10,0. Тираж 750 экз. Заказ 1912. Цена 1 р. 50 к.

Редакционно-издательский отдел Ивановского государственного университета, 153377, Иваново, ул. Ермака, 39.
Типография Управления учебных заведений Минэнерго СССР, 153025, Иваново, ул. Ермака, 41.