

КОНТЕКСТ • 1984

*Литературно-
теоретические
исследования*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

КОНТЕКСТ • 1984

*Литературно-теоретические
исследования*

Ответственный редактор
Н. К. ГЕЙ

МОСКВА
«НАУКА»
1986

В очередном выпуске «Контекста» помещены литературно-теоретические исследования по актуальным проблемам марксистско-ленинской эстетики. Особое внимание уделяется рассмотрению общих методологических вопросов литературоведения. В работах настоящего выпуска решаются вопросы поступательного движения содержательных форм современного литературного процесса и в первую очередь — поэтики социалистического реализма, ее места в художественной системе современности.

Книга адресована литературоведам.

Редакционная коллегия

Н. К. ГЕЙ, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ,
В. Р. ЩЕРБИНА

Рецензенты

Б. П. ГОНЧАРОВ, Б. Г. ЛУКЬЯНОВ

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

*

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М. Б. Храпченко

1

Несмотря на большое количество статей и книг, посвященных этой теме, она все еще остается недостаточно проясненной даже в основных своих «параметрах». Такое положение является следствием, может быть, не столько малой продуктивности уже выполненных исследований (среди них есть и очень ценные работы), сколько сложности и многогранности самой проблемы. Нельзя не учитывать и того, что *развитие* литературы, так же как и литературоведения, лингвистики, раскрывает все новые и новые стороны этого явления.

Изучение языка художественной литературы имеет разные аспекты, и прежде всего два основных — лингвистический и литературоведческий. Они существенно отличаются друг от друга. Действенное их сочетание оказывается делом нелегким. И даже ученым, одинаково успешно работающим в обеих областях науки — лингвистике и литературоведении, — до сих пор не удавалось достичь в полной мере нужного единства этих двух далеко не тождественных подходов к языку художественной литературы.

Между тем при рассмотрении даже *некоторых* существенных аспектов этой обширной проблемы (а именно такую задачу ставит перед собой автор настоящей статьи) возникает настоятельная необходимость обращаться к тем ее сторонам, которые в равной мере интересуют лингвистов и литературоведов. Сюда относится в первую очередь вопрос о связях и соотношениях языка художественной литературы с общеперодным литературным языком.

Два с лишним десятилетия тому назад на страницах специальной печати происходила оживленная дискуссия о стилях языка и речи. Многие участники этой дискуссии сходились на том, что язык художественной литературы представляет собой особый стиль наряду с такими стилями

литературного языка, как обиходно-бытовой, официально-деловой, научный, публицистический и т. д. Количество стилей, их обозначение у разных авторов были неодинаковыми. В ходе дискуссии выяснилось, что само понятие «стиль языка» отличается значительной неопределенностью. Признаки языковых стилей описывались весьма расплывчато.

Но, пожалуй, наибольшие трудности возникли в связи с рассмотрением языка художественной литературы как одного из стилей литературного языка. Стилиевые его свойства характеризовались еще более неуверенно и туманно, чем особенности других языковых стилей. В дискуссии указывалось на то, что сама художественная литература вбирает в себя самые различные речевые стили, в том числе обиходно-бытовой язык, язык деловой письменности и т. д. Одновременно с тем отчетливо выяснилось и другое, трудноопределимое препятствие на пути теории языковых стилей: как совместить будто бы существующий единый стиль языка художественной литературы со множеством стилей, которые реально проявляют себя в развитии самой литературы.

Известно, что каждый крупный художник слова создает свой комплекс средств изображения жизни, внутреннего мира человека, свой стиль. Это означает, что индивидуальных стилей множество. В процессе развития литературы возникли стили ряда литературных направлений, таких, например, как классицизм, символизм и др. Национальные особенности литературных направлений нередко также называют стилями.

Отсюда стиль английского романтизма, французского символизма и т. д. Помимо того, некоторые ученые настаивают на том, что существуют, особенно в средневековой литературе, стили отдельных жанров — стиль агиографической литературы, пасторали, рыцарского романа, воинской поэмы и др.

При многообразии литературных стилей понятие единого стиля языка художественной литературы, в сущности, теряет свой смысл. Становится очевидной несоизмеримость его с такими, например, стилями языка, как официально-деловой, публицистический. Дискуссия 50—60-х годов не принесла ясных результатов, она зашла в тупик, и, может быть, отчасти из-за неудачных попыток втиснуть язык художественной литературы в прокрустово ложе одного из стилей языка.

Еще более сложным решение проблем языка художественной литературы представляется, если учитывать совре-

мелкие теории о знаковой природе языка и речи. Теории эти, получившие широкое распространение, отличаются небольшими внутренними противоречиями. Не существует единства и в отношении к знаковым теориям языка. И хотя в настоящее время преобладает положительное их восприятие, нередки выступления в печати и противников знаковой сущности естественного языка.

Как бы ни оценивать знаковые теории языка в целом, в том числе и в гносеологическом плане, невозможно отрицать, что знаковые черты присущи языку, языковому общению. К. Маркс писал: «Название какой-либо вещи не имеет ничего общего с ее природой. Я решительно ничего не знаю о данном человеке, если знаю только, что его зовут Яковом»¹.

Хорошо известно, что названия предметов, явлений в различных языках мира разные. Весьма неодинаковы и их структура, их грамматический строй. Определенное сходство в наименованиях предметного мира, процессов жизни, так же как и в грамматическом строе, наблюдается в родственных языках, принадлежащих к одной языковой семье. Но это, однако, не уменьшает значения того факта, что каждый сложившийся язык обладает своей лексикой, своей особой структурой. У каждого языка существуют свои особые способы передачи результатов познания мира, свои особые пути и способы выражения мыслей и чувств человека.

Все это служит основанием для построения семиотической теории языка, для того чтобы признать язык в целом, так же как и отдельные языки, знаковой системой, а слова, грамматические формы — знаками предметов, явлений, связей и отношений между ними, знаками, которые служат средством общения между людьми.

В теоретико-философском плане знаки, знаковые системы обычно противопоставляются процессам отражения действительности в сознании человека, в духовной деятельности людей. В процессе отражения раскрываются реальные свойства окружающего нас мира, знаки же представляют собой в определенной мере условные обозначения предметов и явлений, с которыми сталкивается человек в своем социальном бытии. Между обозначаемым и обозначающим нет причинных связей, они носят конвенциональный характер, т. е. сложились в результате обычая, практики, вследствие стихийного общественного соглашения, конвенции.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 110.

Однако знаки могут служить и нередко служат средством познания мира. Это в первую очередь относится к весьма разветвленной системе знаков, которыми пользуются самые различные науки. Но это касается и других разновидностей знаков, в том числе языковых, эстетических и т. д. Соотношение между познанием мира, его отражением в сознании людей и знаковыми обозначениями явлений, предметов, их связей довольно сложное.

Уже в начальный период формирования знаковой теории языка ученые столкнулись с немалыми трудностями, возникшими вследствие того, что многие языковые явления не укладываются в жесткие рамки названной теории. В самом деле, известно, что характерную особенность знака составляет постоянство его значения. Только при постоянстве своего смысла, содержания знак может функционировать, быть средством общения. Утрачивая определенность значения, знак становится непонятным, перестает быть надежным способом передачи информации.

Между тем в любом языке имеется большое количество элементов, которые лишены однозначности и обладают — в зависимости от обстоятельств — разным содержанием. Такого рода элементы мы наблюдаем прежде всего в лексике. Полисемия (многозначность) слова — весьма распространенное явление в разных языках мира. Так, в русском языке, как свидетельствуют словари, например, слово «идти» имеет около 40 значений, «жизнь» — 13, «время» — 9, «дело» — 16, «основание» — 9, «обращение» — 8, «речь» — 9, «рука» — 10, «остаться» — 11, «представить» — 11, «припять» — 17 и т. д. В этой связи привлекают к себе внимание омонимы («силан» — это и соединение в нераздельное целое разных металлов, и транспортировка по воде леса, «балка» — овраг и особым способом используемое бревно и т. д.).

Различное значение в языке имеют не только наименования предметов, их качеств, явлений, действий, но вспомогательные лексические единицы, такие, как предлоги, союзы и др. Обязательная связь между обозначающим и обозначаемым, между знаком и значением в языке часто нарушается и в том отношении, что содержание, свойства предмета, процессов действительности могут быть выражены разными языковыми средствами. Тут немаловажную роль играют такие языковые явления, как лексическая и синтаксическая синонимия.

Стремясь преодолеть затруднения, возникающие в связи с полисемией слова, различными способами языкового выражения означаемого, крупный и проникательный ученый,

сторонник знаковой природы языка С. Карцевский выдвинул теорию о внутренней противоречивости лингвистического знака, о его асимметричном дуализме. В статье на эту тему он писал: «Знак и значение не покрывают друг друга полностью... один и тот же знак имеет несколько функций, одно и то же значение выражается несколькими знаками...»².

Петрудно видеть, что понятие знака здесь весьма существенно трансформируется; знаку придают черты, которыми он не обладает. В качестве одной из основных его особенностей выдвигается многозначность. Однако ни один знак, в том числе лингвистический, оставаясь самим собой, не является многоликим в своем содержании и смысле. Постоянство значения знака, как уже сказано, представляет собой его существенное свойство, которое тесно связано с тем, что знак имеет конвенциональный характер³.

В названной статье С. Карцевский замечает: «Если бы знаки были неподвижны и каждый из них выполнял только одну функцию, язык стал бы простым собранием этикеток»⁴. С этим нельзя не согласиться. Но это положение С. Карцевского как раз и подчеркивает, что язык в целом неправомерно характеризовать как знаковую *систему*, а его различные элементы — лишь как те или иные виды знаков. Если не выдерживает критики тенденция к отождествлению языка и мышления, то несостоятельными оказываются и взгляды, сущность которых состоит в отрыве одного от другого.

Отрицание идей о языке как знаковой системе вовсе не означает, что ему чужды знаковые начала и свойства. Они, несомненно, существуют и занимают в языке достаточно важное место. Одним из ясно выраженных явлений такого

² Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака. — В кн.: Звягинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965, ч. II, с. 85.

³ Тенденция рассматривать языковой знак как нечто весьма расплывчатое и неопределенное проявляется довольно часто. Так, например, А. Лосев считает, что языковому знаку присуща не просто многозначность, а бесконечная смысловая валентность. Он пишет: всякий языковой знак «может обладать бесконечно разнообразными значениями». Эта «бесконечная возможность значений языка» базируется на том, что «языковой знак есть акт мышления, что мышление есть отражение действительности, которая тоже бесконечна» (Лосев А. Ф. О бесконечной смысловой валентности языкового знака. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1977, т. 36, № 1, с. 6). Помимо того что понятие «языковой знак» при таком подходе теряет всякий смысл, в суждениях А. Лосева отождествляются язык и мышление, что представляется совершенно неверным.

⁴ Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического языка, с. 85.

рода следует признать термины самых различных видов и категорий. Для того чтобы термин мог производительно функционировать, он должен быть определенным и постоянным в своем содержании, в своем значении. Во всяком случае, такова идеальная, нормативная его природа.

Конечно, с течением времени термины по мере роста человеческих знаний претерпевают определенные изменения. Но изменения эти сводятся, во-первых, к обогащению термина новым содержанием и, во-вторых, к устранению той его неустойчивости, которая периодически возникает из образующегося несоответствия между термином и новыми данными познания мира и человека, т. е. к восстановлению постоянства значения термина на новой основе.

На первый взгляд может показаться, что термины и близкая к ним по своему характеру лексика не играют большой роли в развитии и функционировании языка. Однако это не так. В академическом семнадцатитомном словаре современного русского литературного языка зафиксировано свыше 120 тысяч слов. Различного же рода терминов, вошедших в этот словарь и представленных в многочисленных специальных словарях, по мнению ученых, в русском языке насчитывается свыше миллиона, а вероятно, и значительно более того. До сих пор это никак точно не подсчитано. И вся эта весьма разветвленная терминология находится в постоянном действии, служит потребностям общества. Без ее использования не могут успешно развиваться общественно-производственная деятельность людей, наука.

Могут сказать, что широкое развитие терминологии — это особенность эпохи современной научно-технической революции, раньше было совсем по-иному. Однако это не соответствует действительности. Орудия труда, техника, которыми владел человек на разных ступенях своего развития, различные процессы производства, определенные явления социальной жизни требовали своего однозначного наименования. Возникал обширный слой лексики, который по своим свойствам, по своей функции был близок к тому, что мы сейчас называем терминологией. Роль этой лексики в языковом общении людей, несомненно, была весьма значительной.

Знаковые явления в языке, если даже не касаться его морфологического уровня, проявляются, конечно, не только в названной сфере. Вместе с историческим динамизмом языка, быстрым откликом лексики на новые явления жизни в различные периоды существования языка в его составе возникают весьма устойчивые, «канонические» виды выра-

жения мыслей, намерений, «канонические» формы обозначения событий, действий. Такие языковые формы особенно широко распространены в официально-деловой письменности, в тех *стереотипах*, которыми она насыщена. «Канонические» способы передачи информации присущи различным видам узкопрофессиональной речи, письменности. Словесные клише составляют неотъемлемую особенность языкового общения, которое связано с разного рода обрядами, церемониалами и т. д. В процессе функционирования языка нередко происходит своего рода омертвление слова, отдельных слоев лексики. Недаром говорят о стершихся словах, которые приобретают чисто знаковый характер. Языковые стереотипы периодически возникают и в художественной литературе. Особенно в период упадка тех или иных литературных школ, в пору, когда начинает господствовать эпигонство.

2

Здесь необходимо обратиться к рассмотрению отдельных сторон внутренней диалектики языкового развития. Важнейшее свойство слова, языка состоит в том, что они выражают общие черты предметного мира, явлений действительности, служат средствами их духовного обобщающего освоения. Одновременно слово, язык запечатлевают конкретные особенности самых различных вещей, явлений, событий, раскрывают многообразие окружающего нас мира, многообразие духовной жизни человека. А. Потебня писал: «Нельзя охарактеризовать развитие языка его стремлением к отвлеченности, не прибавив, что вместе с тем развивается и его способность изображать конкретные явления»⁵.

Эти же свойства слова, языка отмечает и С. Карцевский: «...язык движется между двумя полюсами, которые можно определить как *общее и отдельное (индивидуальное), абстрактное и конкретное*»⁶. Процессы абстрагирования и конкретизации тесно переплетаются между собой, выступают в разных формах и соотношениях в различные периоды эволюции языка.

Для понимания этих соотношений существенный смысл имеют размышления А. Потебни о внешней форме слова, его значении и внутренней форме. Внешняя форма, соглас-

⁵ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1958, т. I/II, с. 347.

⁶ Карцевский С. Об асимметричном дуализме лингвистического знака, с. 85.

но взглядам ученого, — это звуковая сторона слова. Значение его определяется объемом представлений, сведений о предмете, явлении, которые слово содержит в себе. Внутренняя форма слова раскрывает запечатленные в нем первоначальные черты, признаки предмета, события; она беспристрастный свидетель происхождения слова, его жизни. Так, в слове «радуга» корень «дуг» отмечает одну из примечательных особенностей радуги — ее дугообразную форму. Первоначальный смысл слова «облако» — покрывающее, обволакивающее; слово «стол» происходит от корня «стлать» и т. д.

Внутренняя форма слова, отмечал А. Потебня, «есть тоже центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными. Это очевидно во всех словах позднейшего образования с ясно определенным этимологическим значением (бык — ревуший, волк — режущий, медведь — едящий мед, пчела — жужжащая и проч.)...»⁷. Это выделение тех или иных примет, черт предметов, явлений — один из важнейших путей обобщения действительности в слове, языке⁸.

В процессе жизни слово часто утрачивает ту свою односторонность, которая связана с обозначением отдельных черт, особенностей вещей и явлений. Слово тяготеет ко всеобщности, универсальности. Это обстоятельство, однако, вовсе не исключает того, что в любом развитом языке имеется большое количество слов, сохраняющих свою первоначальную образность.

В живой связи с выделением в слове отдельных примет реального мира находится и тот процесс обобщения жизни посредством слова, который создается метафоризацией как свойством человеческого мышления. На основе метафоризации в различных языках возникает множество новых значений слов типа — рукав рубашки и рукав реки, журавль — птица и журавль колодезный и т. д. «Ассоциация, — читаем в книге „Общее языкознание“, — играет огромную роль в образовании различных переносных значений, когда на основании известных элементов сходства название одного предмета или явления может быть приме-

⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 146.

⁸ В «Философских тетрадах» В. И. Ленин цитирует интересные, относящиеся к данной теме высказывания Л. Фейербаха: «Что же такое название? Отличительный знак, какой-нибудь бросающийся в глаза признак, который я делаю представителем предмета, характеризующим предмет, чтобы представить его себе в его тотальности» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 74).

нено к названию другого предмета или явления»⁹. Авторы этого ценного труда считают, что «одной из главных причин образования полисемии слов является метафоризация»¹⁰.

Заложенное в слове стремление к общему, конечно, не означает, что степень всеобщности в различных словах одинакова. Она находится прежде всего в определенной зависимости от характера всеобщности, которая наблюдается в самой природе, в социальном бытии людей. Однако зависимость эта весьма сложная. Здесь мы постоянно сталкиваемся с процессом познания, его углубления. В результате этого происходит обогащение содержания, внутреннего объема многих слов, появление новых лексических образований, возникновение новых языковых средств выражения мысли.

Помимо того, обобщающие свойства лексики, объем ее содержания нередко меняются в зависимости от условий существования слова, от социальной среды, в которой оно употребляется. Так, слова, связанные с сельскохозяйственным производством, освоенным природой, у людей, занятых этим производством, повседневным трудом в природе, по своему содержанию в немалой степени отличаются от смысла, внутреннего объема тех же слов при их использовании людьми, которые далеки от деревенской жизни.

Пути от конкретного к общему и от общего к конкретному в языке не обособлены один от другого. Они протекают одновременно, теснейшим образом переплетаясь между собой. Найдя наименование общим свойствам и процессам действительности, человеческая мысль стремится обозначить их специфические черты и качества. Один из важнейших способов постижения конкретных особенностей вещей и явлений жизни — это определение, эпитет, синоним. В 1979 г. К. С. Горбачевич и Е. П. Хабло опубликовали интересную книгу «Словарь эпитетов русского литературного языка», дающую широкое (хотя, надо думать, и неполное) представление об эпитетах в русской разговорной речи и в произведениях художественной литературы. В сущности, каждое приведенное в «Словаре» слово, обозначающее предмет, явление, процесс, имеет большое, часто огромное, количество прилагательных-эпитетов, которые характеризуют самые различные их черты, стороны, выражают разное эмоциональное их восприятие. Одно из свойств эпитета состоит в том, что он «обогащает содержание высказывания, подчер-

⁹ Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка. М.: Наука, 1970, с. 73—74.

¹⁰ Там же, с. 74.

кивает индивидуальный признак определяемого предмета или явления»¹¹.

В данной связи я не касаюсь эпитетов редких (по классификации авторов книги), принадлежащих художникам слова. Этот вопрос будет затронут позже. Сейчас же следует сказать о поразительном многообразии в русском языке, равно как и во многих других, прилагательных-эпитетов, несущих функцию раскрытия особенного, конкретного. Положение это могут иллюстрировать эпитеты, относящиеся к любому слову, представленному в «Словаре». Например, слово «день». Он бывает ясный, дождливый, гнилой, жаркий, жгучий, голубой, звенящий, золотистый, нежный, промозглый, тихий, хмурый, хрустальный, быстролетный, безнадежный, бесцветный, благодатный, желанный, жестокий, изнурительный, изумительный, радостный, тусклый, сумбурный, чудесный и т. д.

Ранее было сказано о том, что слово «время» имеет 9 разных значений, а слово «жизнь» — 13. В «Словаре эпитетов» приведено 135 прилагательных-эпитетов к слову «время» и 385 (!) эпитетов к слову «жизнь». Среди них такие: активная, благородная, безалаберная, веселая, беспутная, восхитительная, ветреная, вольная, гнусная, интересная, исковерканная, кипучая, красивая, лживая, мужественная, нелепая, одухотворенная, пошлая, счастливая, растленная, сказочная, шальная, широкая, яркая и т. д.

Стремление передать различия (разной степени) при определении особенностей, свойств предметов, явлений, тех или иных качеств человека, желание запечатлеть оттенки мысли и чувства нашли свое выражение в широком развитии синонимов, свойственном многим языкам. Издано огромное количество синонимических словарей разных языков, в том числе и русского. Одно из последних изданий этого рода — двухтомный «Словарь синонимов русского языка» (Л.: Наука, 1970—1971) достаточно ясно характеризует русскую синонимию. Из него и взяты примеры — «пучки» слов-синонимов. Вот некоторые характерные в том или ином отношении комплексы синонимических обозначений родственных явлений: 1) высокомерие, надменность, напыщенность, надутость, гордость, гордыня, спесь, чванство, заносчивость, кичливость; 2) жалость, сожаление, сострадание, сочувствие, участие, соболезнование; 3) зачинщик, инициатор, затейщик, запевала, заводила, заводчик, закоперщик.

¹¹ Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Л.: Наука, 1979, с. 3.

Иногда высказывается та точка зрения, что синонимы — это лишь разные обозначения одного и того же предмета или явления, одного и того же качества. Однако это не соответствует истине. Внимательно присмотревшись к любому «пучку» синонимов, нетрудно видеть, что каждый из синонимов отмечает несомненные различия в близких друг другу особенностях явления, предмета. Слова «высокомерие» и «спесь» близки по значению, но не совпадают между собой, так же как не совпадают значения слов «гордость» и «чванство». Синонимы «сострадание» и «участие» тесно соприкасаются друг с другом, но они означают отнюдь не одно и то же.

«Язык неистощим в соображении слов», — писал Пушкин. Сложная совокупность различных лексических слоев развитого языка способна охарактеризовать бесконечно разнообразный мир природы, социальных отношений, человеческих связей, духовный мир людей, их мыслей, чувств, стремлений. Обогащение и совершенствование языка происходит в тесной связи с трудовой, социальной деятельностью людей, возникновением новых процессов в жизни природы и общества, открытием ранее неизвестных человеку природных явлений, свойств, качеств вещей и т. д. Развитой язык раскрывает широкую, внутренне дифференцированную и в то же время объединенную общими началами картину мироздания, как она рисуется людям на определенном этапе развития общества. Именно на этих принципах и строятся так называемые тезаурусы — совокупность слов того или иного языка, взятых не в порядке алфавита, как это делается в разного рода словарях, а в их семантических связях, в их соотношенности друг с другом и действительностью.

Соотношенность развитого языка с окружающим нас миром — это отнюдь не соприкосновение бесконечно малого с бесконечно большим. Рассматриваемый в своих возможностях развитый язык — это поистине целый океан, вбирающий в себя познанное человеком богатство природы, жизни людей. В этом океане существуют свои гольфстримы и другие течения, свои внутренние противоречия, столкновения и даже катаклизмы.

Среди внутренних противоречий языка столкновение между его знаковыми началами и динамическим освоением действительности занимает одно из важнейших мест. Знаковые начала отнюдь не представляют собой нечто чуждое языку. Они возникают на основе обобщения, которое составляет коренное свойство языка. В его лексическом строе

знаковые явления отмечают наиболее устойчивые черты и свойства, наиболее обобщенные понятия и категории. Само обобщение, выраженное в слове, в своем предельном развитии таит в себе тенденцию застывания, окостенения.

Но именно потому, что язык — живое, действенное средство человеческой активности, отражение в нем изменяющихся свойств действительности, особенного, конкретного вступает в противоречие со всем застывшим. Не только возникают новые языковые явления (слова, новые значения слов), но изменяется морфологический уровень языка, подвергаются трансформации и понятия, категории высокой обобщенности.

Это подводит нас к сложному вопросу о взаимоотношениях языка и мышления, которого нельзя не коснуться, хотя бы и в самой общей форме. В мировой и советской литературе по названной проблеме высказываются разные, нередко противоположные точки зрения. Одни из ученых считают, что в эволюции мыслительной деятельности человека главная роль принадлежит языку, другие подчеркивают фундаментальное воздействие мышления на язык, его формирование и развитие. Крупный советский психолог Л. Выготский, отмечая преобладающую роль языка, писал: «Мысль не выражается в слове, но совершается в слове»¹². По мнению ряда исследователей — в их числе и Л. Выготского, вне слова не существует мысли. Слово не только носитель мысли, но и ее создатель.

Однако такого рода положение трудно признать справедливым. Появлению слов на ранней ступени развития языка (если не считать звукоподражательных наименований птиц, животных) предшествует аналитико-синтетическая мыслительная деятельность человека, заключающаяся в сопоставлении между собой явлений и предметов, в выделении тех их примечательных особенностей, примет, которые становятся основанием их обозначения, составляют внутреннюю форму слова. Ассоциативность, метафоризация как важнейшие факторы развития языка — неотразимые свидетельства огромного влияния мышления на глубокие процессы формирования и развития языка. Очевидным представляется также и то, что язык уже на ранних стадиях своего развития начинает оказывать влияние на мышление. Это в еще большей степени проявляется в последующие периоды эволюции языка.

¹² *Выготский Л. С. Мышление и речь. М.; Л., 1934, с. 269.*

Стоит сопоставить между собой внутреннее содержание различных понятий, полисемию слов в разных языках, тот громадный запас фразеологизмов, пословиц, поговорок, которыми обладают развитые языки, чтобы увидеть различия не только в их морфологическом, синтаксическом строе, но в их духовном опыте, в представлениях о действительности, которые запечатлены в языке.

Однако необходимо помнить и о том, что мышление у людей, говорящих на разных языках, в своих главных очертаниях остается сходным или одинаковым. Объясняется это физической природой человека, функциями его головного мозга, высшей нервной системы. Многочисленные языки, существующие в мире, — это различные пути, способы духовного освоения действительности, в основе которых лежат одинаковые принципы человеческого мышления. Они и ведут к адекватному постижению реального мира. Это обстоятельство подчеркивает доминирующую роль мышления в его противоречивом единстве с процессами эволюции языка, эволюции, благодаря которой само мышление развивается, совершенствуется.

Одно из крупных завоеваний лингвистической мысли последних десятилетий составляет признание системности языка, признание того, что язык является не простой совокупностью различных его свойств и особенностей или даже их конгломератом, а системным единством. Оно стихийно формировалось в процессе социальной практики людей, принадлежащих к различным расовым, этническим группам. На его рост, помимо общих принципов человеческого мышления, оказывали свое воздействие закономерности действительности, постигаемые человеком, те условия, в которых он жил и действовал.

Структуралисты-семиотики саму системность языка связывают с возникновением знаков, кодов, тех связей, которые возникли между ними, с иерархией, образовавшейся в их среде. С этой точки зрения система языка представляется внутренне однородной. Но, как показывает опыт и исследования различных систем, они часто не являются таковыми.

Само общество на протяжении многих тысячелетий было неоднородным — состояло из классов, которые вели между собой острую борьбу. Но это обстоятельство отнюдь не мешает обществу быть определенной системой, объединяющей людей в единое целое.

Сочетание в языке знаковых и незнаковых явлений все не означает отрицания его системности, которая в том и

состоит, что эти несходные между собой начала тесно переплетаются одно с другим. Здесь важно подчеркнуть, что язык как система — не статическая, а динамическая величина. Ее единство особенно рельефно проявляется в процессе действительного раскрытия тех функций, которыми обладает язык.

В общую, широко разветвленную языковую систему входит и язык художественной литературы как очень важная ее часть. Он представляет собой явление, обладающее своими особенными чертами и находящееся в то же время в постоянном взаимодействии с различными сторонами и процессами языковой системы.

3

Относительно языка литературных произведений, его специфики существуют разные точки зрения. Довольно часто художественная речь настойчиво обособляется от повседневной, литературно-разговорной речи и более того — резко противопоставляется ей. Такая позиция свойственна прежде всего сторонникам формального метода. Известно, что его основоположники и последователи различали язык практический и язык поэтический. В то же время как язык практический является средством общения, поэтический язык обладает по преимуществу экспрессивной функцией, он передает чувство художественной формы.

Идеи русских формалистов оказали довольно значительное влияние на многих западноевропейских и американских ученых.

Р. Якобсон, один из виднейших представителей структуралистов, в юности связанный с ОПОЯЗом, по вопросу о сущности поэзии, о языке художественной литературы развивал концепции, близкие к взглядам русских формалистов. Положение, выдвинутое им, гласит: сообщение, которое содержит в себе художественное произведение, не имеет каких-либо сторонних целей. Выражая эстетические свойства формы, оно возникает и существует ради него самого. По мнению Р. Якобсона, поэзия — это лишь особым образом организованная речь.

Взгляды сторонников формального метода, так же как и структуралистов, на искусство и язык художественных произведений неоднократно подвергались серьезному критическому рассмотрению. Поэтому нет необходимости вновь доказывать их несостоятельность. Здесь важно лишь отметить, что изъятие литературы из сферы человеческих инте-

рессов, низведение ее к чистой форме и потребовало решительного отграничения языка художественной литературы от практической речи. Одно тесно соприкасается с другим.

Однако труднопреодолимую или даже совсем непреодолимую стену между общенародным литературным языком и языком художественной литературы временами воздвигают и на иных, чем у формалистов и структуралистов, основаниях, на предпосылках «содержательного» характера. В известной мере фетишизируя специфические свойства литературы, ее образного содержания, некоторые ученые приходят к выводу, что язык художественных произведений является простой функцией эстетических качеств, которыми эти произведения обладают. Поэтический язык, с их точки зрения, лишь производное самой литературы как искусства. И потому он неизбежно ими обособляется от общенародного языка.

С концепцией поэтического языка как функции эстетических свойств литературы мы встречаемся в работах М. Бахтина. Во взглядах ученого по этому вопросу бросаются в глаза очевидные противоречия. С одной стороны, М. Бахтин утверждает: «Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого»¹³. И если тут по-своему, может быть и не очень доказательно, охарактеризованы связи языка художественной литературы и общенародного языка, то дальше ученый развивает идеи, разрушающие только что выдвинутые им положения: «Но, будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее *преодолеывает его как язык, как лингвистическую определенность*. Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление»¹⁴.

С еще большей отчетливостью эту мысль М. Бахтин высказывает в другом месте своей работы: «Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, т. е. эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение

¹³ Бахтин М. М. К эстетике слова.— В кн.: Контекст-1973. М.: Наука, 1974, с. 278.

имеет для него материал и его организация во внешнем произведении; поступая так, она по отношению к поэзии неизбежно должна установить, что *язык в его лингвистической определенности во внутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его...*¹⁵ (курсив мой.— М. Х.).

Сущность концепции М. Бахтина, как видим, заключается в том, что поэзия «выжимает все соки» из общенародного языка, но к себе внутрь она впускать его решительно отказывается, создавая свою особую речевую систему. Относительно выжимания соков многое остается неясным. Ведь в различные исторические эпохи существовали и сейчас существуют не только литературные течения, но и очень непохожие друг на друга творческие индивидуальности крупных художников слова. Каждый из них в своем творчестве так или иначе опирается на общенародный литературный язык и берет из него то, что ему нужно. Исчерпать возможности общенародного языка не может ни отдельный мастер, ни крупные писатели определенного времени общества. Да и что же в таком случае осталось бы писателям последующих периодов времени? Поэтому положение М. Бахтина о связи языка поэзии с общенародным языком нельзя рассматривать как научно-обоснованную формулу.

Неясным остается вопрос и о том, какие свойства присущи новой речевой системе, которая возникает после *преобразования* общенародного языка в язык поэзии. Сохраняется ли, например, в языке поэзии одна из основных функций общенародного языка — коммуникативная? Если она сохраняется, то преобразование общенародного языка, следовательно, носит лишь частичный характер. В том случае если эта функция исчезает, то как, по каким законам происходит восприятие, понимание читателями художественного произведения? М. Бахтин оставил эти вопросы открытыми. В то же время именно решение этих и других сопутствующих проблем как раз и определяют продуктивность, жизнеспособность рассматриваемой концепции.

Существенное значение имеет и то обстоятельство, что, по Бахтину, живительные токи идут от общенародного языка к языку поэзии, но обратной связи между ними не возникает, да и не может возникнуть, если учесть, что общенародный язык остается за бортом поэзии. Однако история литературы и история языка свидетельствуют о том, что

¹⁵ Бахтин М. М. К эстетике слова.— В кн.: Контекст-1973. М.: Наука, 1974, с. 279—280.

язык художественной литературы, вбирая в себя богатства общепародного языка, в свою очередь оказывает на него большое плодотворное влияние.

Идеи М. Бахтина о языке поэзии получили свое отражение в работах В. Кожина. Опираясь на положения, выдвинутые М. Бахтиным, В. Кожин настаивает на том, что «форма искусства слова — не речь, а плод ее художественного претворения, т. е. принципиально, качественно иной феномен»¹⁶. Весьма характерно, что в заголовке своей статьи автор ставит в кавычки слова «художественная речь». В. Кожин несомненно пошел дальше своего учителя. Он рассуждает уже не только о преобразовании слова в поэзии, но и о таком изменении его сущности, когда оно перестает быть словом. Вот что пишет наш автор по этому поводу: «...слово в литературном произведении не является словом как таковым; оно «включено в иную деятельность» и *всёцело принадлежит ей, а не речи*»¹⁷ (курсив мой.— М. Х.).

Придавая большое значение этому своему тезису, В. Кожин высказывает его и в еще более категорической форме: «...художественное «слово» *не является словом* в собственном смысле и его *недопустимо* рассматривать в соотношении с реальной, практической речью (в этом соотношении оно действительно предстает как *самоцельное и самоценное явление*)»¹⁸.

Движение «вперед» — в сравнении с концепцией М. Бахтина — состоит в том, что само выяснение каких-либо соприкосновений, соотношений языка художественной литературы с реальной, практической речью признается В. Кожинным недопустимым (звучит это почти как императив). Если для М. Бахтина связи между этими явлениями, хотя и односторонние, не подлежали сомнению, то В. Кожин не только их отрицает, но и делает далеко идущие выводы о самоцельности и самоценности языка художественных произведений. Но что такое самоцельность? По прямому своему смыслу слово это означает — имеющий в самом себе цель. В. Кожин неоднократно критиковал принципы формального метода, структурализма. Но чем, собственно, отличается его положение о самоцельности языка художественной литературы от мысли Р. Якобсона, согласно которой

¹⁶ Кожин В. В. Об изучении «художественной» речи.— В кн.: Контекст-1974. М.: Наука, 1975, с. 264.

¹⁷ Там же, с. 256.

¹⁸ Там же, с. 261.

поэтическое сообщение существует ради себя самого? Идеи имеют свою логику...

«Дополнения», сделанные В. Кожинным к концепции М. Бахтина, отнюдь не улучшили ее, а явно ухудшили. Если при рассмотрении положений, выдвинутых М. Бахтиным, возникал вопрос, сохраняется ли в языке поэзии коммуникативная функция, то при «дополнениях» В. Кожина он оказывается излишним — язык художественной литературы ничего общего с «практическим» языком не имеет, и потому было бы странно говорить о коммуникативной стороне первого из них. Но тогда становится еще более туманным и в сущности фантастическим процесс *бессловесной* передачи (ведь «художественное слово» — это не слово) писателем своих мыслей, своего отношения к жизни, созданных им образов читательской аудитории. Бессловесное искусство слова — это удивительное открытие неизвестного до сих пор явления. Автор уверяет нас, что оно существует.

Фетишизация тех или иных свойств, специфики предмета нередко оказывает медвежью услугу исследователю, уводя его на ложный путь. Таким ложным путем предстает перед нами последовательное обособление языка художественной литературы от общенародного языка, противопоставление их одного другому. Но, какими бы ни были издержки гипертрофированной специфики, совершенно невозможно согласиться и с теми учеными, которые не хотят замечать своеобразие языка художественной литературы. На мой взгляд, весьма сильное пренебрежение к его специфике выразилось в дискуссии о стилях языка, в стремлении поставить язык художественной литературы в один ряд по ранжиру с языком официально-деловой письменности.

Суть вопроса заключается вовсе не в том, что исследователи не замечали, не искали различий между языком художественной литературы и иными «подразделениями» общенародного языка. Несомненно искали, но временами, думается, не там, где следовало бы. Особенности каждого из стилей языка устанавливались, исходя из свойств коммуникативной функции языка и только из ее особенностей. Однако в языке художественной литературы находит свое рельефное выражение не только коммуникативная, но и его эстетическая функция. И это чрезвычайно важно. В то время как некоторые литературоведы, эстетики забывали о коммуникативной функции языка поэзии, литературы, лингвисты нередко, по существу, игнорировали его эстетическую функцию, ограничиваясь рассмотрением языка художест-

венных произведений с чисто лингвистической точки зрения. И это не позволяло при сохранении традиционной системы стилей языка продвинуться вперед в решении проблемы языка поэзии, литературы.

То, что в художественной литературе так или иначе раскрывается эстетическая функция языка, это в конечном счете уже не встречает возражений и у большинства лингвистов. Но ведь эмоциональная выразительность, стремление к воздействию на воображение слушателя, читателя (эстетическая активность слова) присущи и разговорной и ораторской речи, и публицистическим выступлениям. Не означает ли само это сходство между языком художественной литературы и отдельными разновидностями речи, что здесь нет принципиальных различий? А если есть, то в чем они выражаются? Проявления эстетической функции в различных пластах, «подразделениях» общенародного языка как раз подчеркивают — и при этом с новой стороны — то важнейшее обстоятельство, что язык художественной литературы и «практический» язык и в своих функциональных основаниях тесно связаны между собой, они постоянно взаимодействуют друг с другом.

И тем не менее между эстетической функцией «практического» языка и языка поэзии, литературы есть принципиальные различия. В разговорно-бытовой речи, публицистической статье, ораторском выступлении эстетические начала раскрываются прежде всего в их эмоциональной окраске, различной эмоциональной насыщенности, которая часто имеет своей целью не только выразить внутреннее состояние человека, но и произвести впечатление на других — слушателей, читателей. В художественной литературе основная сфера проявлений эстетической функции языка — это воплощение образных обобщений действительности, внутреннего мира людей, обобщений, которые помимо своих познавательных качеств несут в себе огромный эмоциональный заряд. Он концентрируется и в общем раскрытии отношения художника к миру, в сложной системе поэтических тональностей, эмоциональных акцентов, и в той передаче многоликих душевных состояний, эмоций людей, которая характеризует самые различные жанры литературных произведений.

Эстетическая функция языка художественной литературы неразрывно соединена с особым видом духовной деятельности человека, со специфическим путем освоения мира, образным его постижением. С этой точки зрения и представляется наиболее верным и продуктивным рас-

окружающей среды, природы, передают глубину их эмоционального восприятия. Багряные, золотые одежды лесов — это царственный наряд. Но тут же иное — неумолимое дыхание седой зимы, отдаленные ее угрозы.

Природа для поэта не есть нечто внешнее, обособленное от него. Пушкин ощущает с нею неразрывную связь. И потому описание природы перерастает в рассказ о жизни, чувствах и мыслях самого поэта, рассказ, который так же метафоричен, как и взволнованная лирика природы:

И с каждой осенью и расцветаю вновь:
Здоровью моему полезен русский холод...

Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод.

Ритм природного бытия и ритм жизни человека находятся и не могут не находиться в определенных соответствиях.

Но гаснет краткий день, и в камельке
забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно — а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей читаю.

Именно в осенние дни и ночи у поэта с особой напряженностью рождается вдохновение (вспомним болдинскую осень). О нем Пушкин говорит с тем афористическим лаконизмом и меткой метафоричностью, которые так свойственны его поэтическому слову:

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным
проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Внутренняя динамичность, окрыленность рельефно раскрываются и в заключительных строках стихотворения, в которых мы встречаемся с отлитыми в совершенную форму поэтическими высказываниями художника слова:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,

«Голодная волна» — это одна из тех поистине блистательных находок, которыми в изобилии насыщен поэтический язык Пушкина.

Метафора, метонимия, эпитет, иносказание — те средства поэтического обобщения, которые широко представлены в творчестве писателей разных времен и народов²¹. Как было уже отмечено, выделение примечательных в том или ином отношении признаков предмета, явления, метафоризация составляет существенную особенность языка вообще. Поэзия, литература всемерно развивают эти его качества, усиливают, обогащают их, действительно используя для образного освоения мира. Метафора, эпитет, иносказание в творчестве разных писателей, поэтов занимают, естественно, неодинаковое место, носят различный характер.

В русской советской поэзии метафорическая стихия, может быть, сильнее всего проявляется в поэзии Есенина. Она пропихивает ее от ранних стихотворений и до последних произведений поэта. Приведу лишь несколько примеров, характеризующих ее особенные черты.

О Русь, взмахни крылами,
Поставь иную крепь!
С иными именами
Встает иная степь.

И если здесь Россия предстает в образе готовой к полету птицы, то в другом облике она выступает в следующих строках:

О Русь, малиновое поле
И синь, упавшая в реку.
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску.

Новые слова, новую тональность поэт находит для поэтического рассказа о родном крае, мысль о котором у него тесно переплетается с представлением о русской земле:

Я снова здесь, в семье родной,
Мой край, задумчивый и нежный!
Кудрявый сумрак за горой
Рукою машет белоснежной.

²¹ Итальянский поэт и философ XVII в. Эмануэль Тезауро писал: «Метафора — мать поэзии, остроумия, замыслов, символов и героических девизов» (*Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий*. М., 1965, с. 244).

Поэтическая палитра Есенина многокрасочна, она передает сложные связи и соотношения явлений.

В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть...

Или:

Илечет метель, как цыганская скрипка.
Милая девушка, злая улыбка...

Вспомним здесь и пользующиеся громкой известностью строки поэта об ушедшей юности, строки, передающие целый комплекс противоречивых чувств:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым,
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит пляться босиком.

В каждой метафоре, эпитете, иносказании свое, особое по характеру и объему содержание. Анализируя значение слова, А. Потебня писал: «...под значением слова вообще понимаются две различные вещи, из коих одну, подлежащую ведению языкознания, назовем *ближайшим*, другую, составляющую предмет других наук, — *дальнейшим значением слова*. Только одно ближайшее значение составляет действительное содержание мысли во время произнесения слова. Когда я говорю „сиду за столом“, я не имею в мысли совокупности раздельных признаков *сиденья*, *стола*, пространственного отношения *за* и др. Такая совокупность, или *понятие*, может передумана лишь в течение ряда мгновений, посредством ряда умственных усилий...»²². Затем ученый указывает на то, что ближайшее значение слова не передает образа предмета, раскрытие которого тесно связано с дальнейшим, по терминологии А. Потебни, значением слова.

Здесь важно подчеркнуть то, что поэзия, литература не ограничиваются ближайшим значением слова, а стремятся установить более широкие, более отдаленные соответствия и связи между явлениями. С этой точки зрения роль метафоры, эпитета, иносказания особенно велика. В сущности,

²² Потебня А. А. Из записок по русской грамматике, т. I/II, с. 19.

Каждая убедительная метафора, любой меткий эпитет талантливому художнику содержит в себе не просто «дальнейшее», но часто отдаленное значение слова, они раскрывают связи и соизмерения, которые остаются за пределами обыденного сознания. Ф. Гарсиа Лорка писал: «Чтобы вдохнуть жизнь в метафору, нужно, чтобы метафора эта имела форму и радиус действия — ядро в центре и перспектива вокруг него»²³ (курсив мой. — М. Х.).

Постоянное тяготение к далеким, неожиданным сопоставлениям рельефно выявляется, например, в поэзии Тютчева. Вот его стихотворение «Волна и дума»:

Дума за думой, волна за волной —
 Два проявления стихии одной:
 В сердце ли тесном, в безбрежном ли
 море,
 Здесь — в заключении, там — на просторе, —
 Тот же все вечный прибой и отбой,
 Тот же все признак тревожно-пустой.

Для Тютчева органично, естественно сопоставление, например, ярких солнечных лучей с колокольным звоном, с благовестом:

Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.

В другом случае лучи звезд поэту представляются нерочными:

В горнем выпрессенном пределе
Звезды чистые горели,
Отвечая смертным взглядам
Непорочными лучами...

Звезды бывают не только чистыми, но и чуткими:

Волны несутся, гремя и сверкая,
Чуткие звезды глядят с высоты.

Эпитетом «чуткий» поэт наделяет различные явления. И всегда не случайно, а с тонким художественным пропикновением в их своеобразные черты:

Молчит сомнительно Восток,
Повсюду чуткое молчанье...

Или:

Все стихло в чуткой темноте.

²³ Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971, с. 99.

Совершенно неожиданно и в то же время убедительно такой эпитет, как «очарованный», Тютчев соединяет со словом «мгла»:

Здесь фонтан неутомимый
День и ночь поет в углу
И кропит росой незримой
Очарованную мглу.

Неожиданные связи и сопоставления в творчестве разных художников слова, естественно, находят свое особое выражение, обусловленные свойствами духовного облика поэта, его стиля. Вот как, например, сильно и оригинально звучат замечательные строки из стихотворения Я. Смелякова «Если я заболел..»:

Если я заболел,
к врачам обращаться не стану,
Обращаюсь к друзьям
(не считайте, что это в бреду):
постелите мне степь,
запавесьте мне окна туманом,
в изголовье поставьте
ночную звезду.
Я ходил напролом.
Я не слыл недотрогой.
Если ранят меня
в справедливых боях,
забинтуйте мне голову
горной дорогой
и укройте меня
одеялом в осенних цветах.
Порошков или капель — не падо.
Пусть в стакане сияют лучи.
Жаркий ветер пустынь,
серебро водопада —
вот чем стоит лечить.

Очевидно, что постижение отдаленных связей и соизмерений требует глубокой прощупательности, поэтической мудрости и такта. Эти связи и соизмерения должны быть убедительными, художественно оправданными. У крупных поэтов они по большей части такими и оказываются, производя глубокое впечатление. У поэтов меньшего дарования эти связи и соизмерения нередко отличаются произвольностью, надуманностью. Но это, помимо всего иного, означает, что таким поэтам не хватает ясности и масштабности художественного мышления.

Здесь необходимо сказать и о том, что в авангардистской литературе метафора нередко рассматривается как средство ухода от действительности, ее дематериализации. Известный испанский философ Ортега-и-Гассет писал: «Прежде метафоры в виде орнамента покоились на реальности; ныне возникло стремление убрать эти чуждые поэзии подпорки, то есть подпорки реальности, и „реализовать“ метафору, сделать ее *res poetica* (лат., здесь — содержание поэзии)»²⁴.

В историческом движении литературы метафора, эпитет, иносказание существенно изменяются по своему характеру, по своей структуре.

Поэты нередко пользуются так называемой развернутой метафорой, которая порой охватывает все произведение в целом. Широко распространена развернутая метафора в творчестве романтиков. В нашем веке свое оригинальное выражение она получила в произведениях Блока («Снежная маска»), Маяковского («Про это»). Довольно часто к развернутой метафоре прибегают и другие современные писатели. На этом основании иногда говорят о становлении, развитии в современной литературе метафорического течения, к которому относят, в частности, Маяковского, Хикмета, Брехта. Нередко сюда причисляют и Кафку.

Своеобразие языка художественной литературы, однако, не сводится к использованию метафоры и других тропов. Можно привести достаточное количество примеров, когда в литературном произведении тропы встречаются сравнительно редко. Особенно это касается художественной прозы, но в известной мере положение это относится и к поэзии.

Тем не менее очевидно, что речи поэтических произведений присуща большая, чем языку художественной прозы, концентрированность, большая сжатость и эмоциональная напряженность. Отсюда ее афористичность, тяготение к динамичным поэтическим формулам.

5

В отличие от поэзии в художественной прозе, если рассматривать художественную прозу в ее широком течении, на первом плане не броское образное высказывание, не метафора, а постепенная обрисовка событий, людей, где важная роль принадлежит также «нужному», выразительному слову, которое открывает не только близкие, но и отдален-

²⁴ Иностран. лит., 1980, № 1, с. 216.

ные связи явлений. В различных жанрах прозы, в творчестве многих писателей свое большое типизирующее, эмоциональное значение сохраняют эпитет, сравнение, иносказание.

Наряду с живым интересом прозаиков к повествованию, в котором метафора играет значительную роль, нередко наблюдается отрицательное отношение к метафоре как средству повествовательного изображения явлений жизни. «Стремясь наполнить свои произведения идеей, мыслью,— пишет В. Катаев,— я всячески ограничиваю словарь. Я довожу его до возможной краткости. Я добиваюсь в то же время наибольшей нагрузки слова. Я хочу, чтобы слово с максимальной точностью соответствовало мысли, которая в нем заложена. Я хочу изгнать из романа метафору, этот капустный кочан, эту словесную луковицу, в которой «триста одежек и все без застежек» и в которой вместо сердцевины — пустота».

Трудно согласиться с общей оценкой В. Катаевым метафоры как художественно-повествовательного средства, но вряд ли кто станет оспаривать его намерение обходиться (по возможности) без метафор. В. Катаев отмечает: «В ранние годы Горький тоже увлекался метафорой, но потом стал значительно „скромнее“, сдержаннее. Только в самые высокие моменты повествования уместны метафорические описания. Так созданы, например, строки, в которых Толстой описывает бред раненого Андрея Болконского. Так в романе „Война и мир“ появляется великолепная, развернутая метафора дуба — там, где писателю надо было передать самые значительные переживания своего героя»²⁵. Таким образом, метафора полностью все же не изгоняется из повествования. При изображении различных жизненных, психологических ситуаций она оказывается не только художественно оправданной, но и необходимой.

Для характеристики различий языка поэзии и художественной прозы несомненный интерес представляют стихотворения в прозе, занимающие пограничную территорию между двумя видами словесного творчества. По своей обобщающей силе, глубине содержания, совершенству формы «Стихотворения в прозе» Тургенева — замечательный образец произведений этого жанра. В них мы находим своеобразный сплав некоторых особенностей прозы и поэзии. Им свойственны своя афористичность, словесный лаконизм, и в то

²⁵ Катаев В. Разное. М., 1970, с. 32, 308.

же время это повествование. Многие рассказы заканчиваются небольшими итоговыми формулами — сентенциями. (Этюд «Воробей», повествующий о мужестве маленькой птицы, которая самоотверженно бросается на защиту своего детища, заканчивается словами: «Я благоговел перед той маленькой героической птицей, перед любовным ее порывом. Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь».)

В тургеневских стихотворениях в прозе почти отсутствуют метафора, метонимия как специфический способ воплощения поэтической мысли. И вместе с тем язык стихотворений в прозе отличается удивительной сжатостью. Вот, например, как строится повествование в рассказе «Эгоист»: «Он родился здоровым; родился богатым... Он был безукоризненно честен!.. И, гордый сознанием своей честности, давил ею всех: родных, друзей, знакомых.

Честность была его капиталом... и он брал с него ростовщичьи проценты».

Афористичность, свойственная многим тургеневским стихотворениям в прозе, рельефно раскрывается и в «Эгоисте». «Он никогда не заботился ни о ком, кроме собственной — столь примерной! — особы, и искренне возмущался, если и другие так же старательно не заботились о ней!»

Тургеневский герой лишен однолинейности: «...он не считал себя эгоистом — и пуще всего порицал и преследовал эгоистов и эгоизм! Еще бы! Чужой эгоизм мешал его собственному».

Не ведая за собой ни малейшей слабости, он не понимал, не допускал ничьей слабости. Он вообще никого и ничего не понимал, ибо был весь, со всех сторон, снизу и сверху, сзади и спереди, окружен самим собою».

От бытовых примет и до своего рода философского обобщения — таков внутренний диапазон образа, созданного художником при совершенном использовании словесных средств.

Одну страничку печатного текста занимает рассказ «Порог». Здесь очень сильно изображена русская девушка-революционерка, по своим душевным качествам решительно отличающаяся от героя «Эгоиста» и от многих окружавших его людей:

«— О ты, что желаешь переступить этот порог,— знаешь ли ты, что тебя ожидает?

— Знаю,— отвечает девушка.

— Холод, голод, ненависть, насмешки, презрение, обиды, тюрьма, болезнь и самая смерть?

— Знаю.

— Отчуждение полное, одиночество?

— Знаю. Я готова. Я перенесу все страдания, все удары.

— Не только от врагов — по и от родных, от друзей?

— Да... и от них».

Рассказ строится на лаконичном диалоге, на неуклонно возрастающей эмоциональной напряженности.

«Девушка перешагнула порог — и тяжелая завеса упала за нею.

— Дура! — проскрежетал кто-то сзади.

— Святая! — пронеслось откуда-то в ответ».

Острые внутренние контрасты, эмоциональная напряженность, лаконизм составляют своеобразные черты целого ряда стихотворений в прозе Тургенева. В своих романах и повестях писатель пользовался иными художественными средствами.

Не проводя резкой разграничительной линии между языком поэзии и прозы, следует тем не менее подчеркнуть, что в прозе слово призвано охарактеризовать целый комплекс жизненных явлений, известный круг действующих лиц, их взаимоотношения, окружающую их предметную, природную социальную среду и т. д., охарактеризовать все это не в форме лирического высказывания или описания, а в виде развернутого повествования. Попутно отмечу, что поэма, роман в стихах — по-своему такие же «промежуточные» явления между прозой и поэзией, как и стихотворения в прозе.

Свойственная языку самых различных литературных жанров глубокая внутренняя связь слова с образными обобщениями в прозе получает свое широкое, многоликое выражение. Целям эстетического освоения мира здесь служит описание быта, пейзаж, портрет, речевая характеристика героя, развитие сюжета, авторские отступления и т. д. Каждый из этих компонентов выполняет свою функцию, вносит свой вклад в создание образа. Для того чтобы слово действительно воплощало авторский замысел и образные обобщения, художник производит целенаправленный отбор всего словесного состава повествования, всей совокупности лексических средств, которые способны с наибольшей впечатляющей силой передать то, что открыто, познано писателем.

Как уже сказано, искусство слова не терпит перечислительной описательности. Оно тяготеет к концептпро- ваппому раскрытию примечательного, существенного в явлениях действительности, человеческой жизни. Эту функцию и выполняет нужное, емкое слово, которое стремится пай-

ти писатель. Отсюда вовсе не следует, что каждое слово в повествовании обладает одинаковой смысловой нагрузкой. Подлинный мастер и не стремится сделать художественную речь своего рода перенасыщенным раствором. Энергия слова в этом случае перестает быть ощутимой, она оказывается за пределами внимания читателя.

Достоевский высмеивал писателей, которые с чрезмерным усердием пользуются языковыми «эссенциями». Произведения этих авторов, речь их героев переполнены разного рода «поговорочными» речевыми оборотами, «приметными» словечками; «...дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят эссенциями, т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре... Драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное — золотое, давным-давно уже не в привычках наших художников. Мало меры. Чувство меры уже совсем печезает»²⁸. Достоевский глубоко прав, что в использовании языковой характеристики огромное значение имеет чувство меры, которое предполагает глубокое чувство внутренних свойств, «весомости» слова.

Одним из важнейших критериев выразительности языка художественных произведений является его экономность, наиболее полное достижение творческих целей при минимуме средств словесного выражения. Подлинно художественная речь репительно не признает ничего лишнего, хотя бы в малой степени не оправданного существом творческого замысла писателя, особенностями образного строя произведения. Лишнее в языке немедленно отзывается ослаблением силы художественного обобщения. Едва ли не главный враг художественной речи — многословие, леумение, а нередко и нежелание малоопытного литератора отсеять ненужное: иногда сами по себе «хорошие» слова в образном контексте произведений оказываются лишними, необязательными. Они работают не на впечатляющее раскрытие идеи, образа, а обычно в ущерб им. Недаром многие крупные мастера в своих советах молодым писателям постоянно предостерегали их от словесных излишеств, многословия как одной из весьма серьезных опасностей на пути к подлинному искусству.

Однако этим далеко не истощается сложность проблемы. Дело в том, что принцип экономности художествен-

²⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1929, т. 11, с. 89.

пой речи неоднозначно преломляется в творчестве пескожких между собой мастеров слова и даже в разных произведениях одного и того же автора. Художественная экономность отнюдь не всегда равнозначна словесному лаконизму. Нередко писатель широко использует подробности, мелочи жизни для того, чтобы ярче, глубже обрисовать обыденные, «повседневные» характеры, ведущие начала жизни. Но при этом у выдающегося мастера каждая мелочь, каждое слово, рисующие подробности жизни, имеют не равнодушно-описательный характер, существуют не сами по себе, а открывают путь к большим художественным обобщениям. Они, что называется, всегда к месту, всегда необходимы. Так поступал Гоголь, у которого детальность описания перерастает в глубину и рельефность художественного образа. С точки зрения тех творческих целей, которые ставил перед собой писатель, в языке его произведений нет ничего лишнего, неоправданного.

Иную функцию выполняет детализированное описание в «Войне и мире» и «Анне Карениной» Толстого. Обращаясь ко многим подробностям жизни, писатель стремился передать, во-первых, *течение* жизни во многих несходных между собой потоках, течение жизни как опору и критерий естественных начал человеческого бытия. И во-вторых, изображение деталей было необходимо Толстому для того, чтобы показать контрасты в намерениях и действиях людей, противоречия в их сложном внутреннем мире. Все это раскрывает *многообразие* действительности. С таким подходом тесно связано рождение особого — простого и в то же время «усложненного» — языка Толстого, который покоряет своей органичностью, внутренней цельностью.

Типизирующая функция слова по-разному проявляется в различных компонентах литературного произведения, но особенно рельефно — в тех его звеньях, которые непосредственно раскрывают образ человека, образ мира. Отсюда в художественной прозе, в ее лучших образцах, скажем, пейзаж играет существенную роль, характеризуя свойства окружающей человека природной среды, ее сложные и неоднородные связи с жизнью людей.

И. Бунин — крупный художник и превосходный мастер пейзажа. В повести «Суходол» писатель рисует угасание дворянского захолустья. Правдивое, проникновенное изображение жизни овеяно чувством элегической печали. Общий тон произведения выразительно оттеняется пейзажем с его сумрачным колоритом. «Разразился ливень с оглушительными громовыми ударами и ослепительно-быстрыми,

огненными змеями молний, когда мы под вечер подъезжали к Суходолу. Черно-лиловая туча тяжело свалилась к северо-западу, величаво заступила полнеба напротив. Плоско, четко и мертвенно-бледно зеленела равнина хлебов под ее огромным фоном, ярка и необыкновенно свежа была мелкая мокрая трава на большой дороге. Мокрые, точно сразу похудевшие лошади шлепали, блестя подковами, по синей грязи, тарантас влажно шуршал...» Привлекают к себе внимание и «ослепительно-быстрые, огненные змеи молний», «черно-лиловая туча», которая «тяжело свалилась к северо-западу», и равнина хлебов, которая зеленела «мертвенно-бледно», и шлепанье лошадей «по синей грязи».

Описание грозы находит свое продолжение в рассказе о вечерней поре того же дня. «Вечер же был сумрачный... Ливень, верно, не захватил Трошина леса, что темнел далеко за садом, на косогорах за оврагами. Оттуда доходил сухой, теплый запах дуба, мешавшийся с запахом зелени, с влажным мягким ветром, пробегавшим по верхушкам берез, уцелевших от аллеи, по высокой крапиве, бурьянам и кустарникам вокруг балкона. И глубокая тишина вечера, степи, глухой России царила надо всем...» И этот мастерски написанный пейзаж несет на себе отпечаток сдержанной грусти.

Совсем иной колорит присущ пейзажу, который мы встречаем, например, в рассказе «Антоновские яблоки»: «...да и спешить не хочется,— так весело в открытом поле в солнечный и прохладный день! Местность ровная, видно далеко. Небо легкое и такое просторное и глубокое. Солнце сверкает сбоку, и дорога, укатанная после дождей телегами, замаслилась и блестит, как рельсы. Вокруг раскидываются широкими косяками свежие, пышно-зеленые озими. Взовьется откуда-нибудь ястребок в прозрачном воздухе и замрет на одном месте, трепеща острыми крылышками. А в ясную даль убегают четко видные телеграфные столбы, и проволоки их, как серебряные струны, скользят по склону ясного неба. На них сидят кобчики,— совсем черные значки на нотной бумаге». Великолепны творческие находки писателя в этом пейзаже. Радостное удивление вызывают и «небо легкое и такое просторное», и раскинувшиеся косяками «пышно-зеленые озими», и проволока на телеграфных столбах, точно «серебряные струны», и кобчики — «совсем черные значки на нотной бумаге».

Талантливый писатель умеет экономно, концентрированно и в то же время с широкой внутренней объемностью охарактеризовать самые разнообразные и сложные процес-

сы человеческого бытия. Такова, например, картина жизни дореволюционной России, нарисованная Л. Леоновым в «Русском лесе», картина, воссозданная через восприятие молодого Вихрова. «Как сквозь полуденные видения, проходил он через невеселые свадьбы или, напротив, оживленные поминки с гульбой наотмашь,— мимо ярманок с бешеными каруселями и русских пожаров, оставлявших по себе речку слез да горсть золы,— сквозь престольные праздники, драчливые сходы и прочие сборища, где горлачит, пляшет, слезами заливается народная душа. Видел нешумную, пугливую детвору, утопленниц в ромашках и растоптанных копокрадов, пучеглазых урядников-стрекачей, мчавшихся под хмельком на мертвое тело, слепцов с гугнивыми преданиями святославовых времен, кандальников за мирское дело... похоже, вся тогдашняя Россия шла навстречу Вихрову в своей заплаканной красе». Каждое слово, каждая строка заключает в себе большой смысл; сжато, с подлинной экспрессией воссоздан полный контрастов встревоженный мир. Отличаясь свежестью, оригинальностью, леоновская художественная речь рельефно запечатлевает пестрый противоречивый облик дореволюционной русской деревни.

Л. Леонов — признанный знаток и мастер русского слова. Его язык привлекает читателя своей красочностью, самобытностью. Приведу еще некоторые примеры силы и меткости художественной речи, взятые из «Русского леса». Вот описание Москвы летом и осенью 1941 г., Москвы, ожидающей налета немецко-фашистской авиации. «С наступлением темноты стай серебряных аэростатов заполняли небо, а в шумовую мелодию города вступали властные, никогда не освоенные человеческим ухом инструменты воздушной тревоги. Они заставляли умолкнуть все, даже шелест листвы и детский плач, словно живое страшилось обнаружить себя, а улицы становились такими длинными, что казалось, никак не добежишь до их конца». Лаконичная и глубоко выразительная картина! Замечательны по своей психологической проникновенности слова автора «словно живое страшилось обнаружить себя» и то, что «улицы становились такими длинными». Они действительно оказывались такими для тех, кого угроза воздушного нападения заставляла искать убежища.

При обрисовке героя, его индивидуальных черт писатели часто обращаются к изображению его внешнего облика. Существует множество различных путей и средств такого изображения. Одни из них прямо ведут к раскрытию духовного мира человека — таковы, например, портреты дей-

ствующих лиц в гоголевских «Мертвых душах». В других случаях это достигается более опосредованным способом. Нередко внешний портрет создается в качестве своеобразного контраста духовному облику героя: тогда он существенно усиливает восприятие реальных свойств действующего лица.

У Леонова мы находим разные способы изображения героя, его внешних особенностей, его внутреннего мира. Важнейшие черты душевного склада Вихрова, основного героя «Русского леса», Леонов очень удачно характеризует через описание его быта, окружающей обстановки, описание, в котором ясно ощущается полемическое начало: «Не было здесь плюшевых гардин, да они и необязательны для жилища, где хозяева, по лесному обычаю, встают и ложатся со светом; не только золота не виднелось нигде, но и старинных, с позолотой, фоллантов, живописно нарисованных враждебным воображением, книг-олимпийцев, свысока, сквозь зеркальные стекла наблюдающих бесполезную суету смертных. Лишь настоящему ученому пужны именно такие книги-труженики, с оборванными корешками и полосками исписанных вкладок: их можно марать заметками, совать в рюкзак перед экспедицией, даже употребляют для баррикадного боя, тем более что все не уместившееся на дощатых прогнувшихся полках громоздилось на подоконниках и даже подпирало потолок, увязавшее в плотные, непробиваемые блоки». Книжки-труженики, составляющие главный предмет внимания Вихрова, отсутствие всего, что хотя бы отдаленно напоминает привязанность к комфорту, роскоши,— верные свидетельства жизненной, духовной устремленности героя, свидетельства, краткие по объему и в то же время обширные по своему содержанию.

Портрет другого действующего лица романа, Грацианского, писатель выразительно рисует в контрастном сопоставлении с его духовным миром. Иезуит и допосчик, он предстает перед читателем в облике интеллектуального благообразия, в позе благородного защитника истины и справедливости: «У него было продолговатое, аскетической худобы, овечье непримиримым величием и не без оттенка падменной гордости лицо с матовым цветом кожи и с небрежной, чуть сединой тропутой бородкой, как бы ветерком вдохновенья вздыбленные волосы его были умеренно длинны, и слегка мерцающие тени лежали во впадинах под высоким лбом. Все это придавало ему образцово-показательную внешность стойкого борца за нечто в высшей степени

благородное, что, в свою очередь, вызывало самые глубокие к нему симпатии».

В приведенных примерах очень ясно выступает типизирующая сила портрета, его важная функция в развитии повествования. Как и во всех иных компонентах литературного произведения, определяющее значение имеет не номинативная перечислительность, а открытие характерного, воссоздание его посредством пужного слова.

6

Художественная речь, как уже отмечалось, обладает способностью не только воплощать характерное, примечательное в жизни, но и оказывать эмоциональное воздействие на читателей. То эстетическое впечатление, которое производит литературное произведение, идет не помимо образного слова, а через него. Эта особенность языка художественной литературы определяется его интонационным богатством, широкими интонационными возможностями. Художественная речь не существует вне определенной интонации или, точнее, гаммы интонаций, вне воплощенного в литературном произведении эмоционального отношения к явлениям действительности.

Разнообразие интонаций отличает как разговорно-бытовую речь, так и письменный язык. Но именно в художественной речи они выполняют чрезвычайно важную *структурную* роль. Своё выражение интонация находит прежде всего в основном тоне произведения.

Некоторые ученые высказывают мысль, что интонация присуща лишь поэтической речи в силу ее особой эмоциональной насыщенности. Но такой взгляд нельзя признать верным. Одна из существенных черт художественной речи в целом — ее подчеркнуто выраженный интонационный характер, — ее способность передавать многообразие эмоционального восприятия мира.

Интонация представляет собой отнюдь не украшающее начало художественной речи, а ее органическое свойство. По своей сути, по своей функции интонация — неотъемлемая часть образного обобщения, неотъемлемая прежде всего по той причине, что она тесно связана с изображаемым предметом, явлениям, раскрытием их качеств. Интонация художественной речи — это своеобразный ориентир, позволяющий проявить характерные черты людей, окружающего мира. Вместе с тем интонация содержит в себе и *отно-*

шение к явлениям жизни, эмоциональный ракурс их восприятия и изображения.

Художественные произведения особенно крупного повествовательного масштаба содержат в себе анализ и обобщение многих явлений жизни, многих сторон бытия человека, его психологии. Поэтому интонационный их строй чаще всего сложен: наряду с преобладающим тоном в произведении мы улавливаем и другие, находящиеся в тесной связи с ним, нередко неоднородные тональности, в целом образующие то в определенной мере противоречивое единство, которое и характеризует подлинное, исполненное глубиной жизненной правды художественное творение²⁷.

Особенности интонационного строя литературного произведения с достаточной отчетливостью можно показать на многих примерах. Но, вероятно, целесообразнее всего это сделать на примере повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат», в которой тесно соприкасаются между собой и одновременно сталкиваются различные потоки повествования.

Сквозной нитью через всю повесть проходит сопоставление устремлений властительных деспотов, отличающихся жестокостью, лицемерием, и людей, на судьбе которых глубоко драматически сказывается бесчеловечность как «хозяев», так и исполнителей их воли. Господствующими в «Хаджи-Мурате» являются два интонационных начала, неотделимых одно от другого и в то же время отчетливо контрастных. Это прежде всего тон напряженного драматизма, по преимуществу внешне сдержанного, лишенного черт аффектации, и затем ирония при освещении людей и событий, переходящая в сарказм при изображении грозных властителей. Как первое, так и второе интонационные начала проявляются в различных формах; им — особенно драматическому повествованию — сопутствуют и другие тональности рассказа.

Начальные главы произведения, посвященные Хаджи-Мурату, написаны в подчеркнуто спокойном тоне, сквозь который просвечивает подлинный драматизм. Преследуемый мюридами Шамиля Хаджи-Мурат скрывается у преданных ему людей, он намерен перейти на сторону русских. Садю, хозяин сакли, в которой остановился Хаджи-Мурат, гово-

²⁷ Более подробно об интонационном строе литературных произведений см. в кн.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1977, гл. III; *Он же*. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, гл. «Жизнь в веках».

рит ему о том, что «от Шамиля был приказ задержать Хаджи-Мурата, живого или мертвого, что вчера только уехали посланные Шамиля, и что народ боится ослушания Шамиля, и что поэтому надо быть осторожным». Сообщение Садо не вызывает у Хаджи-Мурата никаких внешне выраженных эмоций. Он совершенно спокоен. «Когда Садо кончил, он сказал:

— Хорошо. Теперь надо послать к русским человека с письмом. Мой мюрид будет, только проводника надо».

Речь Хаджи-Мурата, так же как тех, с кем он ведет беседу, немногословна. «Веревка хороша длинная, а речь короткая», — замечает Хаджи-Мурат. Внимание писателя сосредоточено не столько на диалоге, сколько на описании действий персонажей повести. Особое значение он придает выражению глаз героев, которое открывает их душевное состояние. Хаджи-Мурат «ехал с одним мюридом, стараясь быть как можно меньше замеченным, *осторожно вглядываясь своими быстрыми черными глазами в лица попадавшихся ему по дороге жителей*»²⁸. Затем: «Навстречу ему из двери быстро вышел лет пятнадцати мальчик и удивленно уставился черными, как спелая смородина, блестящими глазами на приехавших». Старик, отец Садо, не желая говорить о том, что он знает, глядел «не в лицо, а на грудь Хаджи-Мурата *своими красными безжизненными глазами*». Услужливый мюрид Хаджи-Мурата Элдар «*молча уставился своими красивыми бараными глазами на лицо разговорившегося старика*». Садо «был человек лет сорока, с маленькой бородкой, длинным посом и *такими же черными, хотя и не столь блестящими глазами, как у пятнадцатилетнего мальчика, его сына...*».

Сцена отъезда Хаджи-Мурата из аула выдержана в том же ключе, что и первая глава, — внешняя безэмоциональность сочетается с большим внутренним беспокойством.

Отказываясь от детального раскрытия переживаний Хаджи-Мурата, Толстой переносит центр тяжести повествования на воссоздание динамики событий, оттеняющих сложность и напряжение жизненной ситуации. Жители аула хотят насильно задержать Хаджи-Мурата. «Вместо того чтобы остановиться, Хаджи-Мурат выхватил пистолет из-за пояса и, прибавляя хода, направил лошадь прямо на загораждавших дорогу людей. Стоявшие на дороге люди разошлись, и Хаджи-Мурат, не оглядываясь, большой иноходью пустился вниз по дороге. Элдар большой рысью ехал

²⁸ Здесь и далее курсив мой. — М. Х.

за ним. Позади их щелкнули два выстрела, просвистели две пули, не задевшие ни его, ни Элдара. Хаджи-Мурат продолжал ехать тем же ходом».

При встрече с первым русским командиром — Полторацким — на лице у Хаджи-Мурата, сохраняющем чувство достоинства, играет улыбка. «Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца... перед ним был самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем. *Только одно было в нем особенное: это были его широко расставленные глаза, которые внимательно, пронизательно и спокойно смотрели в глаза другим людям*». И в сцене беседы Хаджи-Мурата с Воронцовым-младшим и его приближенными «веселая улыбка светилась в его глазах». Однако совсем по-другому изображен герой, когда он оказывается наедине с собой. «Как только Хаджи-Мурат остался один в отведенной ему комнате, лицо его изменилось: исчезло выражение удовольствия и то ласковости, то торжественности, и выступило выражение озабоченности. Прием, сделанный ему Воронцовым, был гораздо лучше того, что он ожидал. Но чем лучше был тот прием, тем меньше доверял Хаджи-Мурат Воронцову и его офицерам. Он боялся всего: и того, что его схватят, закуют и сошлют в Сибирь или просто убьют, и потому был настороже».

Повествование о Хаджи-Мурате перебивается и по-своему дополняется рассказом о малоприметной, казалось бы, драме русского солдата Авдеева, умершего от раны, полученной во время минутной перестрелки с горцами. Тяжелая судьба Авдеева, его смерть не взволновали никого, кроме старой матери, с болью в сердце вспоминающей о сыне в далекой русской деревне.

И вместе с тем гибель Авдеева находит свое отражение в проникнутом ложью официальном донесении: «23 поября две роты Куринского полка выступили из крепости для рубки леса. В середине дня значительное скопище горцев внезапно атаковало рубщиков. Цепь начала отступать, и в это время вторая рота ударила в штыки и опрокинула горцев. В деле легко ранены два рядовых и убит один. Горцы же потеряли около ста человек убитыми и ранеными».

Официальная версия приобретает у Толстого ироническое звучание. Иронией проникнуто описание дома Воронцова-старшего, его стремлений к утверждению своей власти и популярности. Подобострастное восхищение приближен-

ных Воронцова его делами, его пропущенностью, чрезмерное усердие «двора» настолько очевидны, что они становятся не очень приятными и самому прославленному сановнику. «Князь Воронцов старался умерить волны лестии, которые начинали уже заливать его».

Сцена встречи Хаджи-Мурата и Воронцова-старшего характеризует столкновение настороженного спокойствия, даже надменности Хаджи-Мурата и утонченной коварной хитрости князя Воронцова. *«Глаза этих двух людей, встретившись, говорили друг другу многое, невыразимое словами, и уж совсем не то, что говорил переводчик»*. Они прямо, без слов, высказывали друг о друге всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что он знает, что он — враг всему русскому, всегда останется таким и теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, по что он хоть и стар, но хитер, и надо быть осторожным с ним».

Общий колорит тех частей повести, в которых Хаджи-Мурат рассказывает о своей жизни, об отпущениях с Шамилем, отличается слиянием драматического с ужасным. Рассказ выходит за рамки повествования о судьбе героя, он раскрывает жестокую борьбу за власть, борьбу, участники которой не знают угрызений совести, размышлений на моральные темы. Но и здесь ощущается напряженная сдержанность рассказа, которая, однако, отлична от колорита первых глав. И только в конце рассказа Хаджи-Мурата сквозь суровую сдержанность прорывается чувство глубокой тревоги:

«Он (Шамиль.— М. Х.) требовал меня к себе; я знал, что он хочет убить меня, и не поехал. Он прислал взять меня. Я отбилсЯ и вышел к Воронцову. Только семья я не взял. И мать, и жена, и сын у него. Скажи сардарю: пока семья там, я ничего не могу делать.

— Я скажу,— сказал Лорис-Меликов.

— Хлопочи, старайся. Что мое, то твое, только помоги у князя. Я связан, и конец веревки — у Шампиля в руке».

Однако судьба Хаджи-Мурата зависит не только от Шамиля, но в еще большей мере и от верховного правителя России — Николая I. Его воля, пристрастия, капризы определяют судьбы многих людей, калечат их жизнь. Пятнадцатая глава повести, изображающая Николая I, посит пронико-сатирический характер, который ясно сказывается

в различных эпизодах главы, в том числе и в портрете императора: «Николай, в черном сюртуке без эполет, с полупогончиками, сидел у стола, откинув свой огромный, туго перетянутый по отросшему животу стан, и неподвижно своим безжизненным взглядом смотрел на входивших. Длинное белое лицо с огромным покатым лбом, выступавшим из-за приглаженных височков, искусно соединенных с париком, закрывавшим лысину, было сегодня особенно холодно и неподвижно. Глаза его, всегда тусклые, смотрели тусклее обыкновенного...». В отличие от изображения Хаджи-Мурата и ряда других действующих лиц повести Толстой подчеркивает в облике Николая I безжизненность его взгляда. Деталь эта неоднократно повторяется, выявляя внутреннюю сущность персонажа. «С безжизненным взглядом, с выпяченной грудью и перетянутым и выступающим из-за перетяжки и сверху и снизу животом, он вышел к ожидавшим, и, чувствуя, что все взгляды с трепетным подобострастием обращены на него, он принял еще более торжественный вид».

Толстой создает обобщенный образ самодержавного правителя России. В различных сторонах его деятельности, которые характеризует писатель, проявляются одни и те же черты: безразличие к людям, их страданиям, горю, тупая жестокость, необычайно высокая оценка собственной персоны. «Да, что бы была без меня Россия,— сказал он себе, почувствовав опять приближение недовольного чувства.— Да, что бы была без меня не Россия одна, а Европа». Глубокой иронией, сарказмом пронизана характеристика Николай I.

Смена настроений, капризы самодержца сказались и в деле Хаджи-Мурата: «благодаря дурному расположению духа Николая Хаджи-Мурат остался на Кавказе, и судьба его не изменилась так, как она могла бы измениться, если бы Чернышев делал свой доклад в другое время». Следствием доклада явилось распоряжение императора «усиленно тревожить Чечню и сжимать ее кордонной линией».

Главы, рассказывающие о беспощадном разорении горского аула, вносят в драматическую линию повести новые существенные краски. Их трагическое содержание непосредственно перекликается с темп страницами, где сатирически обрисован деспотизм.

В пятнадцатой главе повести охарактеризован европейский деспотизм Николая I, в главе девятнадцатой изображен восточный деспотизм Шамиля. В их обрисовке есть сходные черты и различия. Сходство здесь и в общем

тоне повествования, и в способе изображения действующих лиц. Так же как в облике Николая, в портрете Шамиля подчеркнуты две-три характерные особенности. «Бледное, окаймленное подстриженной рыжей бородой лицо его с постоянно сощуренными маленькими глазами было, как каменное, совершенно неподвижно. Проезжая по аулу, он чувствовал на себе тысячи устремленных глаз, но его глаза не смотрели ни на кого». И далее снова отмечается «неизменно каменное лицо» Шамиля как свидетельство внутренней отчужденности его от людей.

И вместе с тем именно в главе о Шамиле деспот изображен в соприкосновении со своей жертвой. В сцене встречи с сыном Хаджи-Мурата выявляется расчетливая бесчеловечность Шамиля, его страшная жажда кровавого мщения. «Так напиши отцу, что, если он выйдет назад ко мне теперь, до байрама, я прощу его и все будет по-старому. Если же нет и он останется у русских, то,— Шамиль грозно нахмурился,— я отдам твою бабу, твою мать по аулам, а тебе отрублю голову...— Шамиль замолчал и долго смотрел на Юсуфа.— Напиши, что я пожалел тебя и не убью, а выколю глаза, как я делаю всем изменникам».

По своей тональности выразительным контрастом к главам повести, посвященным Николаю I и Шамилю, является описание отношений Хаджи-Мурата с Бутлером и Марией Дмитриевной. Это отношения дружбы, человеческого участия, взаимной симпатии; они противопоставлены вражде и ненависти, с которыми герои повести так часто сталкиваются.

Однако после небольшого интервала глубинный драматизм рассказа начинает парастать. Различные планы спасения семьи без непосредственного участия самого Хаджи-Мурата рушатся. «„Что делать? Поверить Шамилю и вернуться к нему? — думал Хаджи-Мурат.— Он лиса — обманет. Если же бы он и не обманул, то покориться ему, рыжему обманщику, нельзя было...“ „остаться здесь? Покорить русскому царю Кавказ, заслужить славу, чины, богатство?“ „Это можно“, — думал он, вспоминая про свои свидания с Воронцовым и лестные слова старого князя. „Но надо сейчас решить, а то он погубит семью“».

О бегстве и гибели Хаджи-Мурата читатель узнает прежде, чем знакомится с подробным их описанием. С тем большим вниманием и волнением читатель воспринимает само развитие событий, детали рассказа. Жизненные, психологические коллизии достигают своей высшей точки. Развертывается финал глубокой драмы Хаджи-Мурата, но это драма

со смертельным исходом также и для немалого числа из тех людей, кто пытался помешать его бегству в горы.

Толстой и в этой последней картине повести, так же как и в ряде других, не характеризует эмоций Хаджи-Мурата, избегает психологической усложненности повествования. И тем сильнее выступает внутреннее, психологическое напряжение рассказа, которое достигается заостренным динамичным изображением отчаянно смелой, безудержной борьбы Хаджи-Мурата, борьбы до последнего — не только за свою жизнь, но и за жизнь своей семьи.

Сочетание различных повествовательных линий, разных тональностей рассказа позволяет писателю передать сложность процессов жизни, выразить к ним свое отношение. Как уже было отмечено, это не обособленные друг от друга начала, а взаимопроникающие, тесно взаимодействующие между собой.

Очевидно, что интонационный строй каждого крупного литературного произведения неповторим. Однако он так или иначе соприкасается с особенностями интонационного строя других произведений того же автора. Черты некоторой общности в интонации нередко наблюдаются и в творчестве писателей, принадлежащих к одному литературному течению. Своеобразие, оригинальность интонационного строя произведений крупных мастеров — один из важнейших признаков оригинальности, самобытности их творчества.

7

При всем несомненном значении художественного слова для создания образных обобщений нередко высказываются суждения, которые отводят ему чисто служебную роль. Ранее уже рассматривалась теория «преобразования» слова в литературно-художественном произведении, преобразования, при котором оно лишается важнейших своих свойств. Взгляды, принижающие значение художественной речи, существуют и в иных вариациях. Так, один из участников дискуссии «Слово и образ», организованной в свое время журналом «Вопросы литературы», В. Назаренко, писал: «Интересуясь художественным мастерством писателя, мы вправе отвлекаться от *речевой оболочки*... и вникать в движение образов жизни, выбираемых, осмысляемых творчеством, говорящих нам то, что хочет сказать писатель»²⁹. Представления о языке художественного произведения как о

²⁹ Вopr. лит., 1958, № 6, с. 78.

«речевой оболочке» в искаженном виде характеризуют связи, соотношения языка и образа, процесс его создания. С этой точки зрения оказывается малополезным или даже совсем ненужным тот огромный труд, который затрачивает писатель, отбирая языковые средства для того, чтобы воплотить дорогие ему идеи и образы.

Оболочка — это нечто внешнее, от нее легко освободиться. Об этом, собственно, и говорил В. Назаренко: «...и в литературе не слова ли для нас главное. Донеся до нас образы, они как-то отодвигаются в сторону... Мы так хорошо видим мысленно, например, Плюшкина... Но — как это на первый взгляд ни поразительно, — образ Плюшкина живет в нашем сознании, уже отделившись от той „языковой оболочки“, в которой он явился в книге»³⁰. Однако тут, естественно, возникает вопрос: почему, благодаря каким обстоятельствам мы мысленно видим Плюшкина и других героев Гоголя? Бесспорно, что это результат творческой работы гениального художника над словом, мудрого использования его изобразительных и выразительных возможностей. Иных путей и способов увидеть действующих лиц литературных произведений не существует.

Достаточно широким признанием пользуется точка зрения, согласно которой слово в литературном творчестве — это своего рода строительный материал. Без него, разумеется, невозможно создать литературное произведение, но тем не менее самостоятельного значения оно не имеет. Роль художественной речи мыслится аналогичной той функции, которую выполняет *материал* в других видах искусства. Согласиться с этой точкой зрения никак нельзя.

Если материал, скажем, в скульптуре не оказывает решающего влияния на внутренние свойства самого художественного образа, то совсем по-иному обстоит дело в литературе. Здесь совокупность речевых средств формирует характер действующего лица, образ природы, определяет сюжетное развитие и т. д. Можно сказать, что художественное слово не подсобное средство, не инертный строительный материал, а действенный инструмент, орудие, с помощью которого писатель формирует содержание, весь строй своего произведения, его образные обобщения.

Необходимую предпосылку рассматриваемой нами теории составляет взгляд на художественную речь как на некое нейтральное, чисто информативное явление. Но это неверно. Об активности языка художественной литературы, его

³⁰ Назаренко В. Язык искусства. Л., 1961, с. 24—25.

эмоциональном напряжении уже шла речь. Художественное слово всегда целеустремлено, имеет свой цвет, свою окраску. Оно целеустремлено тогда, когда выявляет характерное, ранее неизвестное в явлениях жизни, оно не нейтрально и в той его важнейшей функции, когда передает интонационный строй произведения, выражает отношение художника к действительности.

Конструктивная роль художественного слова, пожалуй, наиболее приметно, в своей *открытой форме* выступает в тех произведениях, в которых действует рассказчик, наделенный отчетливо выраженными языковыми особенностями. Эти особенности не только характеризуют повествователя, но и под определенным углом зрения раскрывают существенные черты объекта изображения. Сюда же относятся и литературные сочинения сказового характера. В известной мере тот же принцип используется и при изображении действующих лиц, их внутреннего мира с помощью последовательного раскрытия своеобразия речи героев, их сказовой манеры. Такой способ характеристики персонажей художественных произведений нашел широкое и многоликое выражение в реалистической литературе разных периодов.

Но к подобной открытой форме конструктивная функция художественного слова, естественно, не сводится. Литература различных направлений знает и многие другие пути действенного, целеустремленного использования внутренних возможностей слова.

В творчестве ряда писателей конца XIX и XX вв. многостороннее, эффективное развитие получила так называемая несобственно-прямая речь. Ее сущность состоит в том, что в авторское повествование включаются высказывания, речевые обороты, характерные для того или иного действующего лица повести, новеллы, романа. Речь автора и речь героя, авторский взгляд на явления жизни и взгляд персонажа тем самым как бы сближаются, выявляя живую непосредственность восприятия действительности. Слово при этом приобретает свою новую окраску, выразительную силу.

Замечательным примером мастерского исполнения несобственно-прямой речи может служить рассказ Чехова «Скрипка Ротшильда». Отношение его героя-гробовщика Якова Бронзы к жизни, своеобразие его мыслей и чувств читатель ясно ощущает начиная уже с первых фраз рассказа, ощущает не столько через их описание, сколько благодаря включению в авторское повествование несобственно-прямой речи. «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в

чем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные».

Авторское слово полностью не сливается со словом действующего лица, то и другое временами соединяются друг с другом, а затем как бы расходятся, развиваются самостоятельно. Чехов не стремится передать всех особенностей речи, высказываний героя; с большим тактом он вкрапливает в авторский рассказ слова, речевые обороты, характеризующие главное в раздумьях и переживаниях действующего лица: «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки. Например, в воскресенья и праздники грешно было работать, понедельник — тяжелый день, и таким образом в году набралось около двухсот дней, когда поневоле приходилось сидеть сложа руки. А ведь это какой убыток!.. Полицейский надзиратель был два года болен и чахнул, и Яков с нетерпением ждал, когда он умрет, но надзиратель уехал в губернский город лечиться и взял да там и умер, Вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб пришлось бы делать дорогой, с глазетом».

По своей тональности несобственно-прямая речь в «Скрипке Ротшильда» неодинакова. В начале рассказа в ней выступают юмористические черты, но по мере развития повествования преобладающими становятся трагические ноты. Жена Бронзы при смерти. Строгое, суровое отношение к ней, которое сохранялось у гробовщика на протяжении многих лет, претерпевает изменения. «Глядя на старуху, Яков почему-то вспомнил, что за всю жизнь он, кажется, ни разу не приласкал ее, не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками...»

Несобственно-прямая речь находит свое продолжение и углубление в непосредственных высказываниях, замечаниях героя рассказа. Это касается прежде всего его диалога с фельдшером, музыкантом Ротшильдом. Но сочетание этих двух начал так или иначе проявляется и в авторском повествовании: «Четыре мужика несли до кладбища гроб, но не за деньги, а из уважения. Шли за гробом старухи, нищие, двое юродивых, встречный народ набожно крестился... И Яков был очень доволен, что все так честно, благопристойно и дешево и ни для кого не обидно. Прощаясь в

последний раз с Марфой, он потрогал рукой гроб и подумал: „Хорошая работа!“».

Тема утрат, «убытков» проходит сквозной нитью через «Скрипку Ротшильда», принимая разные формы, находя свое различное воплощение и в песочственно-прямой речи. Реальное сливается с воображаемым, с фантазией, сохраняя, однако, свою психологическую остроту. Бронза «недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания? Ведь река порядочная, не пустынная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк... наконец, можно было бы разводить гусей, бить их и зимой отправлять в Москву; небось одного пуху в год набралось бы рублей на десять. Но он прозевал, ничего этого не сделал. Какие убытки! Ах, какие убытки!»

Слово, строй речи героя, наполняясь трагическим содержанием, становятся красноречивым свидетельством бесплодных усилий, жизни, растраченной впустую: «...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?»

В последней фразе слышится уже голос автора. Он ясно звучит и в последующих строках. «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену... Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» Чехов не случайно пользуется словом героя для того, чтобы высказать свое отношение к бесплодно прожитой жизни. Слово это метафорически меткое, выразительное. Красочны и весомы различные формы песочственно-прямой речи, вся словесная ткань «Скрипки Ротшильда».

Но как бы верно художественное слово не схватывало характерные черты предмета, явления, оно живет, функционирует не само по себе, не отдельно, а в реальном контексте, и не только в атмосфере повествовательного эпизода, но и в контексте всего произведения. В. В. Виноградов писал: «Слова и выражения в художественном произведении обращены не только к действительности, но и к другим словам и выражениям, входящим в строй того же произведения. Правила и приемы их употребления и соче-

тапия зависят от стиля произведения в целом. В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в тесном взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого»³¹.

Вопрос о взаимоотношении языка художественного произведения и его стиля — самостоятельная большая тема. Я не имею возможности в рамках данной статьи сколько-нибудь подробно ее рассматривать. Однако некоторые соображения по этому поводу мне хочется высказать.

Очевидно, что язык и стиль произведения — явления, близкие друг к другу, но отнюдь не тождественные. Категория «стиль произведения» шире, чем понятие «язык». Еще более широким по своему содержанию является понятие «стиль писателя». Помимо языка, стиль, скажем, художественно-прозаического произведения включает в себя способ компоновки творческого создания в целом и отдельных его частей, приемы использования повествовательного пространства и времени, особенности развития сюжета, обрисовки действующих лиц, окружающей их среды, интонационный строй произведения.

Наиболее крепкое, органичное сопряжение слова, языка произведения со всеми другими его компонентами, со структурой стиля происходит через интонацию, тональность произведения. Основной его тон и соприкасающиеся с ним тональности окрашивают слово, придают ему определенное эмоциональное звучание, но одновременно с тем от слова художественной речи, от его удачного выбора зависит сила, убедительность как отдельной интонации, так и интонационного строя произведения в целом.

Однако внутрительные сопряжения слова этим не ограничиваются. Именно потому, что оно действенный инструмент познания и выражения образного содержания, его участие ощутимо в различных компонентах стиля: в обрисовке персонажей, их связей с действительностью, в развитии сюжета и т. д. Выбор речевых средств, их окраска, их звучание здесь не менее важны, чем в создании общей эмоциональной атмосферы произведения.

В свое время мною было предложено определение стиля как способа выражения образного освоения мира, способа убеждать и увлекать читателей. Мне и сейчас определение это кажется верным. Оно учитывает двоякую природу стиля — воплощение и воздействие, выражение и способность

³¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 233—234.

увлекать. При таком подходе к стилю особо подчеркивается действенная функция языка как важнейшей составной части стиля. Художественной речи принадлежит активная роль в выражении образного освоения мира, она в немалой степени определяет и силу воздействия литературного произведения.

В этой связи необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что язык художественной литературы, обладая своими специфическими свойствами, отличается в то же самое время огромным разнообразием. Оно зависит прежде всего от особенностей того или иного национального языка, а затем в большей степени от творческих устремлений и индивидуальности крупных художников слова. Именно потому, что язык художественной литературы воплощает образное освоение действительности, своеобразие этого освоения, присущее творчеству отдельных мастеров литературы, он характеризуется сложной внутренней дифференциацией и особой динамичностью.

8

Очевидно, что развитие, совершенствование языка художественной литературы неразрывно связано с целеустремленным использованием богатств национального языка, его речевых сокровищ. Крупных художников слова постоянно волновала мысль о творческом освоении ценнейших россыпей народно-разговорной речи, бытового, повседневного языка, языка народной поэзии. Оспаривая взгляды защитников тощей изысканности светской речи, Пушкин писал: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфieri изучал итальянский язык на флорентийском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком». Обращаясь к молодым литераторам, поэт советовал: «Вслушайтесь в простонародное наречие, молодые писатели, — вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах»³². Пушкин высоко ценил речевые богатства русской народной поэзии. В заметках о французской словесности он отмечал: «Не решу, какой словесности отдать предпочтение, по есть у

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. М.; Л., 1949, т. 11, с. 71.

нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.»³³

Пушкин явился основоположником русского литературного языка, действительно объединив в нем различные начала русской речи, широко и органично использовал в своих произведениях лексику, формы сочетания слов повседневного языка, народной жизни. Языковые преобразования, осуществленные Пушкиным, вызывали, как известно, острые критические нападки «староверов», людей, стоявших на позициях незыблемости литературных и языковых канон. Величие дела Пушкина глубоко и тонко понял Гоголь. Он писал: «В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство».

В свою очередь сам Гоголь сделал чрезвычайно много для обогащения русского литературного языка, языка художественной литературы. Он смело и с большим творческим результатом использовал словесные ресурсы бытовой речи для рельефного изображения «обыденных» и героических характеров, повседневной жизни и больших исторических событий. Писатель восхищался меткостью русской народной речи, богатством, многообразием русского языка и неизменно опирался на эти его свойства в своей напряженной работе над художественным словом. «...Необыкновенный язык наш есть еще тайна, — писал Гоголь. — В нем все топы и оттенки, все переходы звуков — от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая, с одной стороны, высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны, выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, не доступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, осязаемой непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт...»³⁴.

Достижение тесных связей языка художественной литературы с общепародным языком, с бытовой речью является вдохновляющей целью многих других, если не всех,

³³ Там же. Т. 12, с. 191—192.

³⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М., 1952, т. 8, с. 50, 408—409.

крупных русских писателей XIX в. Помимо глубоких художественных мотивов здесь ясно проявилось стремление к демократизации литературы, ее языка, к расширению читательской аудитории. Пожалуй, наиболее отчетливо эта тенденция сказалась в творческой деятельности Льва Толстого, особенно во второй ее половине. В письме Н. Н. Страхову Толстой заявлял: «...язык, к<оторым> говорит народ и в к<отором> есть звуки для выражения всего, что только может желать сказать поэт,— мне мил. Язык этот, кроме того,— и это главное — есть лучший поэтический регулятор. Захоти сказать лишнее, папыщенное, болезненное — язык не позволит, а наш литературный язык без костей; так набалован, что хочешь мели — все похоже на литературу... Я... просто люблю определенное, ясное и красивое и умеренное и все это нахожу в народной поэзии и языке и жизни и обратное в нашем»³⁵.

Народно-разговорный язык, повседневная, бытовая речь не остаются стабильными. С течением времени они претерпевают существенные изменения, особенно в лексическом составе. Соприкасаясь в своем развитии с новыми явлениями жизни и психологии человека, художественная литература использует и не может не использовать речевые накопления, которые возникают в повседневной речи.

Проблемы эти весьма актуальны и для современной советской литературы. Свидетельством тому могут служить возникающие одна за другой дискуссии о языке художественной литературы. В них чаще всего сталкиваются две тенденции: одни из участников дискуссии взволнованно высказывают доводы в пользу обогащения языка художественной литературы, широкого освоения того лучшего, что рождается в повседневной речи, другие горячо ратуют за ясность, выразительность и чистоту языка художественной литературы. Сталкиваются как будто бы разные точки зрения, но принципиально, по существу своему они не противостоят одна другой, если, однако, не считать крайностей, присущих обоим тенденциям (апологетическое отпошление ко всем проявлениям, формам бытовой речи или, наоборот, воинствующий пуризм).

Вопреки мнению некоторых писателей и исследователей в бытовой, повседневной речи, в языке народных говоров далеко не все равноценно. Наряду со словесными жемчужинами в них нередко встречаются уродливые слова, слова-пустышки, непродуктивные обороты речи. Литературное

³⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90-та т. М.; Л., 1953, т. 16, с. 278.

творчество — и об этом подробно говорилось раньше — неотделимо от взыскательного отбора речевых средств, нужных для убедительного, яркого изображения жизни. Этот принцип художественного творчества в полной мере распространяется и на освоение накоплений бытовой речи, диалектного языка. О необходимости такого взыскательного отбора неоднократно писали крупные художники слова.

К сожалению, далеко не всегда в современной литературе подход этот реализуется с необходимой последовательностью. Зачастую литераторами используются слова, обороты речи из повседневного языка, народных говоров, просторечия не в силу их нужности, их смысловой ценности, а вследствие того неверного предположения, что все знакомые литератору с детства слова народно-разговорного языка могут обогатить язык художественного произведения. Временами проявляется элементарное стремление расцветить рассказ малоизвестным, «колоритным» словом, речевым оборотом без учета того, как «светит», как звучит то или иное речевое нововведение. И тогда закономерно возникает вопрос о чистоте, ясности языка художественной литературы. Между тем богатство художественной речи — в лучших ее образцах — сочетается с ее ясностью и чистотой. Не существует двух разных критериев совершенства языка художественных произведений. Единый критерий включает в себя то и другое.

При этом, однако, необходимо подчеркнуть различия между языком персонажей и авторской речью. В то время как авторская речь носит в значительной мере нормативный характер, речь персонажей шире, свободнее впитывает в себя особенности народно-разговорного языка. Однако это вовсе не значит, что речь персонажей должна копировать бытовую речь. Языковой натурализм, так же как и натурализм в обрисовке действующих лиц литературного произведения, не приносит положительных художественных результатов. Они достигаются, в частности, путем целеустремленного отбора речевых средств художниками слова.

И потому, что язык художественной литературы отличается высокой степенью художественной обработки, он оказывает большое влияние на развитие национального литературного языка. М. Горький писал: «...начиная с Пушкина, наши классики отобрали из речевого хаоса наиболее точные, яркие, веские слова и создали тот „великий, прекрасный язык“, служить дальнейшему развитию которого Тургенев умолял Льва Толстого»³⁶.

³⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 168—169.

Роль художественной литературы в совершенствовании литературного языка заключается прежде всего в том, что через ее посредство, при самом деятельном ее участии происходят испытания речевых средств, в том числе вновь используемых. Пройдя строгую проверку в горниле литературного творчества на выразительность и силу воздействия, речевые средства получают нечто вроде знака качества, они обретают широкое признание (иногда с течением времени), становятся достоянием национального литературного языка. Восприняв от общенародной речи ее существенные элементы, язык художественной литературы возвращает ей многие речевые средства в усовершенствованном виде, наделенными способностью выполнять сложные функции. Лингвисты справедливо отмечают, что усовершенствования эти касаются прежде всего лексико-семантических и стилистических свойств литературного языка и почти не затрагивают его грамматической структуры.

Иногда влияние языка художественной литературы на национальный литературный язык сводят преимущественно к словотворчеству отдельных крупных писателей. Однако это неправомерно уже потому, что процесс художнического словотворчества сравнительно редко имеет интенсивный характер. В русской литературе можно назвать лишь нескольких писателей, примечательных в этом плане. Среди них Карамзин, Маяковский, Андрей Белый, Хлебников.

Но если Карамзину удалось ввести в речевой обиход целый ряд новых слов (таковы, например, «промышленность», «общественность», «человечный», «общепользный», «будущность», «достижимый», «усовершенствовать» и т. д.), то словотворчество Маяковского, Андрея Белого, Хлебникова не получило широкого признания. Достоянием поэтического словаря Маяковского остались такие, например, созданные им слова, как «громадь», «многопудье», «рыд», «звяк», «людье», «визгоголосие», «дребезга» и др. Однако сила Маяковского не в словотворчестве, а в глубоком воплощении социалистического мироощущения, в ярчайшем раскрытии становления — в борьбе и труде — нового мира.

Место художественной речи в системе общенародного языка не ограничивается ее весьма важной ролью в обработке, совершенствовании национального литературного языка. Художественная речь выполняет и более широкую функцию. Как было уже отмечено, в каждом языке существуют знаковые и незнаковые явления, между которыми вместе с постоянными их взаимодействиями происходят и прерывные столкновения. Речевые стандарты, словесные

штампы, постепенное омертвление слов, оборотов речи — всему этому свойственны тенденции к неоправданному расширению и усилению. Но это как раз и означает обеднение общепародного языка, ослабление его эффективности. Художественная речь в силу своих внутренних свойств, вследствие своего воздействия на общественное сознание служит преградой для экспансии речевых шаблонов, штампов, препятствием для экспансии знаковых явлений языка.

И не только препятствием. Используя емкое, выразительное слово, новые действенные типы и формы словесного выражения, художественная речь открывают перспективы для иных, чем речевые стандарты, способов общения, становятся по отношению к ним своего рода альтернативой. Язык художественной литературы оказывает существенное влияние не только на литературный язык, но и на повседневную, разговорную речь.

В этом смысле очень характерно восприятие, например, языка Гоголя. Известный критик В. Стасов вспоминает о годах своей юности (конец 30 — начало 40-х годов прошлого века): «Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем не сравним. Его повсюду читали точно запоем... С Гоголя водворился на России совершенно новый язык; он нам безгранично правился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре. Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление... Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком»³⁷.

Разумеется, освоение достижений художественной речи в повседневном языке — процесс сложный и даже извилистый, но его реальность совершенно несомненна.

Художественная литература зачастую ведет прямое наступление на застывшие канонические формы языка, речевые шаблоны и одновременно на автоматизм человеческих мыслей и действий, дискредитируя те и другие.

То обстоятельство, что язык художественной литературы является своеобразным регулятором языковой нормы в широком смысле этого слова, подчеркивает его значительное, а отнюдь не периферийное место, как иногда думают, в общепародном языке, многообразии и сложности функций, которые он выполняет. Влияние художественной литературы, пародийной поэзии позволяет яснее видеть соотношение знаковых и незнаковых языковых явлений. Все это тесно связано с той большой ролью, которую литература играет в жизни общества, в эстетическом освоении мира.

³⁷ Стасов В. В. Избр. соч.: В 3-х т. М., 1952, т. 2, с. 336.

ПРОБЛЕМА ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Ю. Б. Борев

1. ТРУД, МАГИЯ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ПОДРАЖАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Возникновение искусства сокрыто от нас временем. Этот загадочный процесс происходил в эпоху верхнего палеолита, 40—50 тыс. лет тому назад. Древний человек, живший беспросветно трудной жизнью, занятый борьбой за свое существование, вдруг начал расписывать стены пещер, оставлять на них нацарапанные и написанные краской линии, ставить каменные и глиняные глыбы — протоскульптуры; нарядившись в звериные шкуры, изображать в театрализованном действии охоту; петь и танцевать, произносить заклинания.

Как понять эти процессы? В чем причина и каковы результаты их возникновения?

Способом постижения первобытной культуры и теоретического осмысления проблемы происхождения искусства являются: 1) изучение археологических данных и памятников древнейшей культуры; 2) изучение этнографии народов, находящихся на первобытной стадии развития; 3) изучение атавистических форм в современной культуре (суеверий, остатков ритуально-магических представлений и т. п.); 4) осмысление данных древнейшей истории человечества; 5) теоретическая «экстраполяция в прошлое» от известных нам позднейших феноменов и форм художественной культуры и 6) прыжок через разрыв в информации, теоретическое фантазирование, создание гипотез на основе известных фактов, с последующей проверкой теоретического предположения новыми фактами.

Изобразительное искусство начиналось не с фигуративных изображений, а с тех, которые мы сегодня можем воспринимать как знаково-символические и которые в исторической ситуации древнего человека носили характер удвоения мира. Таковы, например, отпечатки руки или следы «раны» на стене, которые выступают как «знаки» овладения человеком природных объектов и его способности целенаправленно воздействовать на мир в соответствии с об-

пещевными потребностями. Труд (охота) и предварявший его магический ритуал породили первое изображение — «рапу». Этот «знак» на самом деле ничего не заменял (настоящий знак всегда что-то замещает) и для первобытного человека носил характер реальной рапы и имел функциональный смысл: человек не только готовился нанести удар животному — объекту промысла, не только предвосхищал и проектировал этот удар, но и осуществлял его в некоей опережающей предварительной форме, предопределявшей по тогдашним представлениям будущую рапу, которая обеспечит успех охоты. Древний человек считал, что удар, наносимый по изображению зверя, реально ослабляет животное, на которого завтра будет идти охота. Это укрепляло веру охотника в удачу и победу.

Магическое изображение носило мировоззренческий характер и было не столько средством познания мира, сколько средством формирования взаимоотношений с ним первобытного коллектива, средством магического изменения действительности, репетицией, готовившей ее освоение трудом.

Древнейшие изображения подражательны. Они — иносбытие реальности, вторая ее ипостась. Это магические реалии¹, которые имеют изобразительную, пантомимически-подражательную, звукоподражательную, интонационно- и вербально-суггестивную формы.

Уходящие к истокам культуры суггестивно-канонизированные словесные высказывания (заговоры, заклинания, проклятия, любовные «присунки», поминания, военные песни, «уничтожающие» врагов, и т. д.) не являются ни индивидуальным, ни даже коллективным самовыражением, а представляют собою целенаправленную ритуально-магическую деятельность, исходящую из уверенности в практической действительности слова. Эту вербальную магическую

¹ Нельзя согласиться с мнением одного из серьезных исследователей первобытного искусства В. Л. Нейдинг о том, что магические знаки представляют не только ритуальную практику первобытного человека, но и знаковую форму изобразительного искусства (см.: *Нейдинг В. Л. Об истоках синкретического сознания и началах искусства: Автореф. дис. ... канд. наук. М., 1984, с. 10*). Автор говорит о знаковом оформлении эстетической идеи в наскальной живописи (см.: Там же, с. 11). Однако ни знака, ни эстетической идеи на ритуально-магическом этапе изобразительной деятельности еще не было. Магическую реалию не следует отождествлять со знаком.

Первое отождествление магической реалии со знаком читатель встречает и в богатой наблюдениями и конкретным материалом статье В. Л. Нейдинг «Истоки первобытного мирозерцания и знаковая стадия развития искусства» (Вопр. антропологии, 1977, вып. 55).

деятельность не следует называть первобытной лирикой². В данном случае перед нами словесная форма магической реальности, обычно синкретически связанная с музыкальной и танцевальной обрядовой деятельностью.

Магическая реальность, возникающая в результате первобытной изобразительной деятельности, представляет зверя целиком как самостоятельное существо и тождественна ему. Отсюда натуральность трактовки зверя в наскальном рисунке и в танце. Не случайна и «натуральность» раи, наносимых изображению зверя с помощью копий и других орудий охоты. Пятна же охры призваны представить во «всем ее естестве» кровь животного. Магическая реальность создавалась максимально похожей на живого зверя, так как должна была быть его ритуальным двойником. Эта похожесть помогала совершать магический акт, манипулируя магической реальностью как самим зверем.

Наскальное изображение при всей его фигуративности и натуральности есть не образ, отражающий реальность, не знак, ее замещающий, а, как я уже подчеркивал выше, способ удвоения реальности, ее второе магическое обличье и средство овладения ею. Древний человек, метая стрелы и ударяя глиняными шарами по изображению животного, совершал магическую операцию «охоты». «Когда художник палеолита рисовал на скале животное, он рисовал реальное животное. Для него мир вымысла и искусства еще не был самостоятельной областью, отделенной от эмпирически воспринимаемой действительности. Он еще не противопоставлял, не разделял эти сферы, но видел в одной прямое продолжение другой»³.

Процесс рождения театра схож с тем ритуально-магическим процессом, из которого рождалось изобразительное искусство. Человек одевал маску или окрашивал свое лицо, при этом он не выступал как образ или знак зверя, а выступал как зверь в ином обличье, как магическое воплощение зверя, как ритуальное подражание ему.

Танец в древнейшей культуре имел также, как и изобразительная и вербальная деятельность, не художественно образный, а ритуально-магический характер.

Так, в пещерах Трех Братьев перед зрителем предстает ритуально-магическая обрядовая пляска-пантомима: на стене очень выразительно изображены колдуны и ряженые, в

² Употребление этого термина Е. М. Мелетинским (см. История всемирной литературы. М., 1983, т. 1, с. 26) не является научно корректным.

³ Hausser A. The social History of art. L., 1957, p. 27.

облике которых соединены различные детали и признаки животных, птиц, людей (оленьи рога и уши, совиные глаза, звериные лапы, лошадиный хвост, человеческая борода и туловище).

Этнографические наблюдения, со своей стороны, подтверждают археологические данные и свидетельствуют, что в пляске обитатели Южной Африки стремятся магическим действием умиротворить зверя и путем волшебства заставить дичь попасть в руки охотника. Здесь насчитывается свыше двадцати видов плясок, которые носят имена шакала, гиены, леопарда, льва, тигра, гепарда, горлицы, тукана, ястреба, орла, слона и других зверей и птиц. Туземец имитирует в танце характерные движения и повадки определенных животных или изображает охотничью операцию по добыче зверя, сближая, а порою и отождествляя себя с ним. Пляску сопровождает пение хора. Танцоры же издают звукоподражательные крики, свойственные имитируемому животному. Все участники обрядовой пляски ряжены. Такова современная этнографическая картина древнего ритуала овладения зверем. Эта картина дополняет и оживляет свой живописный аналог, обнаруженный археологами.

П. Укко, А. Розенфельд, Ж. Люке и другие исследователи справедливо видят смысл обрядовой пантомимы в процедуре охотничьей магии, обеспечивающей размножение промыслового животного, успех охоты, контакт со зверем, ублажение и задабривание его ⁴.

Первая тема и проблема в истории культуры, поднятая в древнейших формах изобразительной деятельности человека, это труд и любовь (понимаемая как деторождение) ⁵, т. е. зиждительные, созидательные, жизнетворящие силы общества.

В истории культуры у всех народов самыми ранними были три изображения, близкие по смыслу: 1) рука мужчины ⁶ — магическое стимулирование промысловой функции охотника, утверждение средства творения жизненно важных ценностей общества (жилья, орудий и продуктов охоты, обеспечивающих людей пищей); 2) вульва женщи-

⁴ *Ucko P., Rosenfeld A. Art paleolithique. P., 1966, p. 133—136; Luquet G. L'Art et la religion des hommes fossiles. P., 1926, p. 260—263.*

⁵ См.: *Нейдинг В. Л. Фигуративная стадия развития изобразительного искусства верхнего палеолита и его эстетический критерий.* — Сов. археология, 1977, № 2; *Она же. O genezie pierwotnej percepcji swiata i narodzinach sztuki.* — *Studia Estetyczne*, 1976, t. XIII.

⁶ Одно из древнейших изображений руки — ее позитивный отпечаток — находится в обрядовом комплексе пещеры Бауза. Это изображение ученые датируют эпохой мустье.

ны — выражение детородной функции матери, воспевание средства порождения соплеменников; 3) рана на теле зверя — магическая реалья, изображающая и предвосхищающая овладение животным, провоцирующая охотничью удачу. Магические тождества этих трех самых существенных для первобытного человека явлений повседневной жизни определяют генеральные сюжетно-тематические линии изобразительной деятельности в эпоху верхнего палеолита.

Трудовое происхождение искусства, связь с практическими потребностями первобытной изобразительной и подражательной деятельности несомненны. Однако не следует эту связь понимать вульгарно. Последнее имело место в первых трудовых концепциях происхождения искусства и особенно в книге К. Бюхера «Работа и ритм». Обобщая материал трудовых песен различных народов, автор предположил, что в древности работа, музыка и поэзия составляли единство. Ведущая роль в этом единстве принадлежала работе, которая определяла ритм музыки и задавала стихотворный метр поэзии⁷. Из трудовой песни, по К. Бюхеру, выросли эпос, лирика и драма. Эта концепция упрощенно трактовала связь труда с искусством. Опосредствующее звено между трудом и искусством — магические реалии (пещерные рисунки, заговоры, заклинания и т. д.), из этой концепции выпадало.

А. Н. Веселовский в «Исторической поэтике»⁸ верно подчеркнул значение народных обрядов как истоков танца, музыки, поэзии. Характеризуя эту концепцию, Е. М. Мелетинский пишет: «Поэзия возникла как бы в педрах первобытного синкретизма видов искусств, объединенных рамками народного обряда. Роль слова на первых порах была ничтожна и целиком подчинена ритмическим и мимическим началам»⁹. При этом большое значение в формировании литературы, по мнению А. Н. Веселовского, имело постепенное повышение роли словесного текста в ритуальном синкретизме.

Английский ученый М. Баура считает, что повествовательное начало отсутствует в словесной деятельности первобытных племен, поэзия же рождается из ритма обрядовой музыки и пантомимы¹⁰. В синкретической магической реальности ради суггестии, эффективности вербального влияния,

⁷ См.: Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923, с. 259—293.

⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

⁹ Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства. — В кн.: История всемирной литературы, т. 1, с. 25.

¹⁰ См.: Bowra M. Primitive song. L., 1962, p. 13—17.

практической действительности слова, концентрации его силы некоторые звуки, слова, группы слов, смысловые комплексы повторяются. Повторы позже, при рождении собственно поэзии, находят свое продолжение в варьировании, параллелизме, рифме. Как верно замечает Е. М. Мелетинский, «знакомство с образцами поэзии культурно отсталых племен показывает, что это поэзия преимущественно обрядово-лирическая. Здесь имеются такие жанры, как знахарские лечебные заговоры, охотничьи песни, военные песни; песни, связанные с аграрной магией и сопровождающие как трудовые операции земледельца, так и соответствующий весенний ритуал; похоронные причитания, песни смерти; свадебные и любовные песни, „позорящие“ песни, шуточные песенные перебранки; разнообразные песни, сопровождающие пляски и являющиеся одним из элементов сложных ритуальных церемониалов; заклинания-молитвы, обращенные к различным духам и богам»¹¹.

На основе возникших из трудовых потребностей магических реалий, синкретических и ритуальных по своей природе, в ходе развития человека и древнего общества родилась знаковая система, способствовавшая затем художественно-образному отражению мира. Так, камень, олицетворяющий зверя и служивший мишенью для нанесения ран, заменяется натуральным макетом, чучелом зверя, а потом его скульптурным образом. Так, из словесного заклинания, на основе содержащегося в тексте описательного начала, рождается эпическая, а на основе суггестивного начала — лирическая традиции¹².

2. ТОТЕМИЗМ, МАГИЧЕСКАЯ РЕАЛИЯ — МИФ — ИСКУССТВО

Древние люди охотились, убивали, а затем съедали животное, что делало по их представлениям человеческое тело как бы продолжением тела зверя. Поэтому охотник стремился ублажить животное, найти с ним общий язык, а через маскарад ряжения и подражание в танце перевоплотиться и как бы физически уподобиться ему. Сочетание ан-

¹¹ Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства, с. 26.

¹² А. Н. Веселовский полагал, что синкретизм определил лиро-эпический характер древних форм эпоса. Лирика же рождалась из кликов древнего хора, из его коллективной эмоциональности и группового субъективизма, благодаря усилению индивидуального начала в поэтическом сознании.

тропоморфных и зооморфных мотивов в магическом обряде есть признаки приобщения животного к охотничье-хозяйственной деятельности человека.

Отождествление себя со зверем — исходный пункт формирования тотемизма. Возникновение тотемических представлений древнего человека обусловлено экономикой первобытного общества. Дальнейшее его развитие связано со становлением специализированной охоты на определенный вид зверя. На этом этапе в психике человека формируется идея о тотеме как родоначальнике и покровителе первобытного коллектива ¹³.

Именно мужчина представляет зверя-тотема в обрядовых танцах, потому что идея тотема родилась на основе охотничьей деятельности, которую вела мужская часть племени. Тотемический зверь, обычно имевший важное хозяйственное значение, выступал в виде предка, покровителя рода, родственника. Охота и поедание животного были процедурой исторического породнения с ним. Зверь, на которого охотились и которого поедали предшествовавшие поколения соплеменников, в известном смысле был и в самом деле «предком» всех членов племенного коллектива. Отсюда берут истоки представления о том, что родовая группа возникла в результате брака женщины с тотемным зверем, который еще и поэтому всегда был мужского рода. Женщина и в древнейших изображениях вульвы и в более поздних тотемических представлениях выступает как существо, воспроизводящее род. Такова хозяйственно-экономическая и ритуально-магическая подоснова важнейших мифологических сюжетов.

Искусство существенно отличается, а во многом и противоположно магии. Мифы являются историческим переходом от магических реалий к искусству. Магия — удвоение реальности путем создания ее материально фиксированного мыслительного подобия (магическая реальия) и решение практической задачи (освоение мира, овладение труднодоступным предметом) с помощью манипулирования этим подобием. Человек прибегал к магии, так как отсутствовали силы, гарантирующие его превосходство над зверем. Охотник уповал на волшебство, которое призвано было обеспечить достаточное размножение и своевременное появление зверя в соответствии с человеческой потребностью. Магия — форма суггестивной мобилизации духа, отчаянное,

¹³ См.: *Нейдинг В. Л.* Об истоках первобытного синкретического сознания и началах искусства: Автореф. дис. ... канд. наук. М., 1983, гл. 1, § 2.

печеловеческое усилие преодолеть практическую беспомощность при овладении необходимым, но грозным предметом, по отношению к которому человек не свободен. Магическая реальность есть прыжок через пропасть бессилия перед миром. Магическое изображение помогало людям справиться с бесконечно сложными и опасными задачами. Магия — прямое практическое воздействие на мир. В магии вассал природы на историческое мгновение становится ее иллюзорным господином. Магия — «свобода», обретаемая рабом необходимости, благодаря величайшему сосредоточению всей духовной энергии на одном участке жизни.

Обряд и сопровождающие его изобразительная, подражательно-имитационная (ряжение, звукоподражание и т. д.) и словесно-суггестивная деятельность повторяемы, циклически и приурочены к определенным, практически важным делам (охота, врачевание, война, похороны и т. п.).

Ритуал — предвосхищение будущего. Это процесс, выпадающий из исторического течения времени. Миф — «воспоминание» о далеком прошлом. Это события, происходившие до начала исторического времени. Ритуал преднамерен и специально организован. В мифе события случайны и, как правило, непреднамеренны. Ритуал каноничен, миф вариативен. Миф часто разъясняет смысл и цель обряда, подкрепляет авторитетом мифических героев и доисторической традиции социально-хозяйственный статус ритуально-магического действия.

Миф в информативном, культурном, эстетическом планах богаче ритуала. Ритуал — сфера поведения, практических и деловых навыков. Мифология — сфера «священных» и тайных знаний. Позже миф, теряя священные и тайные знания, превращается в сказку, которая развлекательна, поучительна, устрашающая и часто, как подчеркивает Е. М. Мелетинский, исполняет роль мифа для непосвященных.

На основе изобразительного, подражательного и суггестивного опыта магических реалий возникло *мифологическое мышление*. Оно — шаг к постижению мира, попытка его осмысления. Мифологические образы фантастичны: это различные зверо-люди (сфинксы, кентавры и т. д.)¹⁴.

Джеймс Э. О., Робертсон-Смит У., Рэглан Ф., Фрэнк Дж., Харисон Р., Хук С. Х. отождествляли миф и ритуал. Однако миф, будучи генетически и культурно связан с

¹⁴ Мифологическое мышление выражается не только в вербальной, но и в пластически-изобразительной форме. Изваяния сфинксов — мифы, исполненные в камне.

ритуалом, на самом деле является более поздним образованием, существенно отличным от своего прародителя. Миф — и звено, исторически связующее магические реалии с литературными произведениями, и лаборатория поэтической фантазии, и арсенал мыслительного материала художественной литературы. Миф определил многие стороны, процессы, приемы, образные и метафорические системы литературы, особенно на ранних стадиях их развития.

«Ритуалисты» (Карпендер Р., Леви Г. Р., Миро Э., Сэнтв П. и др.) ошибочно абсолютизируют значение обрядов и пытаются объяснить ими все процессы, образы, смысловые конструкции не только древней, но и современной литературы.

По мнению некоторых исследователей (Леви-Брюль Л. и др.) миф — предлогическое мышление на чувственном уровне. Леви-брюлевская идея внелогичности мифа находит развитие в концепции швейцарского философа К. Г. Юнга, для которого мифы выражают «архитипы» коллективного подсознания. В «ритуалистических» и юнгианских теориях и особенно в возникшей на их базе ритуально-мифологической литературоведческой школе (Бодкин М., Фрай Н., Чейз Р. и др.) не только происхождение литературы объясняется ритуалом, но к нему сводятся особенности и ее исторического развития и современного бытия. Ритуал и миф ошибочно превращаются этой школой в главный, а порою и единственный ключ к прочтению смысла всех литературных произведений всех эпох, в том числе и современной.

Ряд теоретических школ (например, швейцарская) отрицает интуитивистский характер мифологии. Так, Э. Кассирер полагал, что миф несет в себе культурную информацию и является особым символическим и рациональным языком ее трансляции.

Французский этнолог и структуралист-антрополог К. Леви-Стросс утверждает, что мифологическое мышление метафорично и рационально, аналитично и классификационно и явилось основанием неолитической технической революции.

Откуда берется такая противоположность мнений (миф — иррационален, интуитивен, миф — интеллектуален, рационален)? Трактовка природы мифа зависит от методологических установок и ориентаций школ (юнгианства — на интуитивизм, структурализма — на рационализм). Эти установки всякий раз заставляют исследователей абсолютизировать те или иные особенности самого предмета. Миф — рационален и интеллектуален, однако, как во всякой дописьменной вербальной деятельности, логическое начало в

пей еще не развито, так как устное сообщение имеет дело с непосредственным собеседником и может заранее не предусматривать его возможные вопросы и контраргументы. Кроме того, в мифе живут атавистические черты магических реалий, в последних же интуитивистски-иррациональное начало играет определяющую роль. Именно эту (не главную, но заметную) сторону мифа схватывают Леви-Брюль, Юнг и их единомышленники. Вместе с тем более существенна характеристика мифа как интеллектуального явления, даваемая Леви-Строссом.

В работах классиков марксизма-ленинизма подчеркивается роль воображения в рождении мифологии: «*Воображение, этот великий дар, так много содействовавший развитию человечества, начало теперь создавать неписанную литературу мифов, легенд и преданий*, оказывая уже могущественное влияние на человеческий род»¹⁵.

Миф повествователен. Содержание повествования — происхождение и устройство мира. Современное его бытие, сам облик земли и человека объясняются как результат деятельности вечных первопредков, живших «вне времени», в сновидческое, мифическое, доисторическое время, или в «золотом веке», или в «эпоху сновидений». «Мифология — специфическая для родового общества форма выражения идеологического синкретизма, иначе говоря... древние мифы содержат в неразвернутом еще единстве зародыши искусства, религии, донаучных представлений о природе и обществе»¹⁶.

Три этапа рождения и эволюции сказки, прослеженные А. И. Никифоровым на материале чукотской сказки, имеют принципиальное теоретико-методологическое значение для понимания общих процессов рождения литературы и искусства из изобразительной, подражательной и словесно-суггестивной деятельности. Согласно Никифорову, рождение сказки шло следующим историческим путем:

I этап: повествовательно-магические рассказы-заклинания, нацеленные на практическое воздействие на действительность. Этот этап я назвал бы словесной формой магических реалий;

II этап: досказка-повествование, лишенное ритуально-магической функции и обладающее зачатками художественности;

III этап: сказка — художественное повествование.

¹⁵ Архив Маркса и Энгельса. М., 1944, т. IX, с. 45.

¹⁶ Мелетинский Е. М. Возникновение и ранние формы словесного искусства, с. 29.

Все виды, роды и жанры литературы и искусства проходили, подобно сказке, определенные этапы своего развития — от магического «практицизма» к художественному «бескорыстию», а вернее, к общечеловеческой практике.

Почти не отличаясь от самой охоты, ее предваряющие наскальные изображения (танец-подражание, вербальная суггестия) были наполнены заботой о последующей пользе, о результативности действия охотника. В прямой практической значимости магических реалий проявляется их отличие от художественного творчества. Последнее утилитарно бескорыстно и имеет иные, более опосредованные, чем ритуал, формы связи с практикой. Эта связь в искусстве осуществляется через эстетическую (общечеловеческую) ценность изображения, и через выявление эстетической значимости изображаемого, и через воздействие на духовный мир реципиента.

Искусство внешне бескорыстно и не функционально, хотя внутренне его функция широка и общечеловечна в своей широте. Если магия решает непосредственно практические задачи, то искусство — духовные (организация строя человеческих мыслей и чувств). Художественное творчество — форма воспитания духа. Суггестия в искусстве обычно находится на втором плане, и ее присутствие не обязательно.

Одним из стимулов рождения метафоричности как важнейшего элемента поэтического мышления были табу на упоминания о смерти, болезнях и т. п., что порождало необходимость дать метафорическую формулу, обозначающую и описывающую запрещенное к упоминанию явление.

Многими своими особенностями искусство знаково. Художественный образ не является знаком, а есть знаками выстроенное художественное высказывание. Знак непосредственно направлен на овладение не объектом, а чужим или собственным поведением. Произведение выступает как метазнак, направленный на овладение социально-личностным поведением.

Развитое искусство не предполагает принятия своих образов за реальность. Самая же ранняя стадия подражательно-изобразительной деятельности человека в силу синкретического характера своих продуктов (и особенно в силу слиянности и нерасчлененности художественного, религиозно-мифологического и ритуально-магического мышления) предполагает отождествление магических реалий с явлениями действительности. Это характерно не только для первобытных истоков театра, живописи и скульптуры, но и для ис-

токов литературной образности. Ведь, пазывая по пменп, первобытный человек возрождад сущность¹⁷.

П. Флоренский утверждал, что икона не знак божества, а окно в иной мир, через которое идет общение с «вышним духом». Можно сказать, что для верующего икопа не изображение, не обозначение, не замещение бога, а его «реальное воплощение», иная форма его бытия, позволяющая человеку вступать в личное с ним общение. Икона есть форма бытия ритуально-магической стадии культуры в современной культуре. Незнаковый характер иконы сродни незнаковому характеру древних наскальных изображений, не обозначающих животное, а представляющих его в иной ипостаси для более интимного общения с ним и совершения ритуально-магического действия.

В наскальном изображении животного уже было заложено все необходимое для будущего художественного восприятия. Не являясь собственно искусством по своим функциям и задачам для своих создателей и их соплеменников, наскальные изображения содержали в себе ряд качеств, которые в исторически более позднее время, втягиваясь в систему эстетических отношений, обретаа соотнесенность с человечеством как родом, оказались восприняты как художественные творения, обладающие красотой и способные доставлять людям эстетическое наслаждение.

Художественная функция «сначала» в наскальных изображениях. Лишь в XIX в. эти изображения начинают постепенно восприниматься в качестве искусства и входят в арсенал художественной культуры человечества. Можно сказать, что и иконы, лишь утрачивая свое религиозное значение, обретаа собственно художественную ценность и переходят из церкви и красного угла избы на стену музея или современного жилого интерьера. Наскальное изображение — скорее «языческая икона», чем картина. В феномене позднейшего пробуждения до времени сокрытой в наскальном изображении его художественной значимости особенно наглядно предстает активно-онтологическая роль художественной рецепции. Она не только позволяет постичь и духовно присвоить художественное произведение, но и участвует в созидании его социального статуса. Почему так поздно возникает возможность восприятия магических реалий как знаков художественной культуры и почему так поздно они входят в ее арсенал? Потому что это вхождение в художе-

¹⁷ См.: *Фрейденаберг О.* Поэтика сюжета и жанра: Перевод античной литературы. М., 1936, с. 104.

ствепную культуру происходит лишь в ту эпоху, когда исторически созревает художественно-рецепционное поле, позволяющее духовно присваивать наскальные изображения как явления искусства. Это поле возникает благодаря следующим факторам: 1) накоплению в науке сведений о распространенности наскальной живописи и о ее закономерном появлении в культуре первобытного человека; 2) накоплению опыта восприятия разных художественных культур в результате путешествий, развития торговли, общения разных народов в процессе и на основе создания всеохватывающей мировой системы экономических отношений; 3) возникновению потребности в интеграции художественного опыта разных народов, что проявилось, в частности, в общемировом процессе создания музеев, хранящих произведения искусства разных времен и стран.

Понимание древнего наскального изображения как художественного образа является модернизацией. В момент своего возникновения это изображение носило протохудожественный, дохудожественный, ритуально-магический характер.

3. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К МИРУ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПО ЗАКОНАМ КРАСОТЫ, МАГИЧЕСКОЕ — ПО ЗАКОНАМ СВЕРХ МЕРЫ

Эволюция беспомощной деятельности в собственно трудовую, сопровождающуюся ритуалом, способствовавшим мобилизации духовных сил и обретению навыков охотника, а затем переход от ритуала к мифологии, а позже к собственно художественному творчеству — было долгим историческим процессом. Я выпущен повторить некоторые ранее высказанные положения, чтобы рассмотреть последовательность этапов этого процесса. Первобытный человек нанес удары копьём по предмету, который в его сознании отождествлялся со зверем. Так возник на стене «знак» раны, вернее, ее уподобление, удвоение. Затем этому предмету (камню или месту на стене) придавались очертания зверя. Теперь уже ритуально-магические удары наносились по этой *магической реальности*, т. е. по изображению, отождествлявшемуся в сознании человека со зверем.

Магический, а не художественный характер палеолитических рисунков проявляет себя и в том, что они не выделяются из окружающей обстановки (отсутствие какого-либо

подобия обрамления или ограничения поля, на которое наносится изображение), и в том, что первобытный рисовальщик спокойно наносил новые фигуры поверх и поперек фигур, написанных его предшественником, которые при этом не загрунтовывались, не скалывались, не стирались. Для обозначения этого процесса наложения одного рисунка на другой искусствоведение пользуется термином «суперпозиция», а по аналогии со средневековыми рукописями, где поверх поистертого текста писался другой, употребляется также термин «палимпсесты». Последние часто встречаются в наскальной изобразительной деятельности человека.

В пещерах Пеш-Мерль, Ласко, в Тассилия-Аджере встречаются палимпсесты, насчитывающие до десяти и более наслоений, нанесенных в разное время. Это свидетельствует о том, что изображения не функционировали как художественные произведения, которые по своей природе вечны. Они функционировали как магические реалии: одно поколение ритуально убивало изображенного зверя, следующее поколение не принимало во внимание более раннее изображение, не обращало внимания на уже однажды ранее «убитое» и давно уже «съеденное» животное и поверх его изображения рисовало новое и «охотилось» на него.

Рисунок был культурным феноменом, еще почти не противостоящим природе, почти не выделенным из нее, т. е. полно соответствовал историческому состоянию первобытного человека, его месту в мире.

В наскальном изображении человек запечатлял еще не эстетическое отношение к миру (которое только начинает рождаться внутри культурного процесса), а магическое отношение. Эстетическое отношение схватывает значимость данного предмета для человечества, степень общечеловеческого владения этим предметом и меру человеческой свободы. Однако и то, и другое, и третье еще были близки к нулю. Человек еще не владел миром и его предметами, не был свободен по отношению к ним. Поэтому он пытался с помощью магического акта от полного невладения прорваться к полному владению, обрести свободу путем колоссального духовного усилия. Искусство не могло появиться до рождения системы эстетических отношений.

Древний человек почти не знал ни общечеловеческой значимости, ни сферы свободы (т. е. эстетического) и знал лишь утилитарное, непосредственно полезное. Первый предмет, осмысленный как эстетический, — орудие труда (охоты). Именно орудие труда было первой сферой свободы человека (владение окружающим миром) и первым предме-

том, имевшим не только личную, но и общеродовую значимость. Ведь заостренная форма копья была важна не индивидуально, не утилитарно-одномоментно, а на все времена и для всех. Одно из важнейших и первейших «изобретений» человека — открытие заостренной формы. Заостренная палка (копье) летела дальше и поражала животное лучше, чем палка с тупым концом.

Общечеловеческую значимость этого открытия нужно было осознать и закрепить. И вот на копье появляются засечки-заострения, нечто вроде первичного орнамента. Эти засечки на палке уже не утилитарное, а эстетическое явление. Они закрепляют заостренность как нечто красивое, «значимое для всех». С рождением системы эстетических отношений древнейшие изображения включались в эту систему, косвенно обретали для людей художественный смысл.

Как же человек, задавленный труднейшими и тягчайшими обстоятельствами жизни, мог воспринять и воссоздать окружающий его мир как сферу свободы, т. е. как сферу прекрасного?! Все дело в том, что если бы человек эпохи палеолита относился к миру и предметам своего изображения эстетически, то он отразил бы всю тягостность своего положения, всю свою несвободу по отношению к миру. Зверь был бы пугающе ужасен при таком действительно художественном изображении. Однако в том-то и дело, что человек палеолита создавал не художественное произведение и относился к своему объекту не эстетически, а магически. Именно поэтому он мог совершить неимоверный прыжок из сферы необходимости в сферу свободы. Магический акт позволял совершить этот прыжок, и зверь представлял в своем прекрасном, родственном человеку, а не пугающе ужасном истинно исторически реальном виде. Чудо магии помогало человеку решить сверхзадачу, творить в жизни (на охоте) по сверхмере (как ныне творит акробат в цирке), и это давало возможность человеку воспроизвести в магической реальности мир его интересов как сферу свободного владения. Последнее и позволило более поздним поколениям воспринять пещерные изображения, заклинания, заговоры как истинно прекрасные художественные произведения. Поэтому-то феномены древнейшей изобразительной, подражательной и вербально-суггестивной деятельности предстают перед нами как искусство, хотя при своем рождении они были продуктами и инструментами магического овладения миром не по законам меры и красоты, а по законам сверхмеры.

В «теле» изображенного животного порою оставались торчать метательные орудия, которые с большим трудом и затратой времени изготавливались и были большой ценностью. Эти магические удары были духовной репетицией охоты. Затем реальные удары начали совмещать, а потом и заменять изобразительным их обозначением. Орудия лова и охоты стали рисовать на стене рядом с изображением животного. Теперь уже изображение бегущего зверя сопровождается изображением стрел, летящих ему вслед, или загона, который выстроен на пути гона животного. Так, в пещере Ляско изображена лошадь, вокруг которой нанесена штриховка (вертикальные черточки, соединенные кривой линией поперечной слеги). Перед нами изображение ловчей изгороди, направляющей бег животного к ловушке, которая обозначается точками и скрещивающимися линиями.

В этой сцене загонной охоты с применением ловчих приспособлений некоторые из гонимых животных помечены схематичным изображением орудий охоты (лошадь — изображением стрелы, бизон — копыя). В данном случае речь вовсе не идет о метании стрел и копий в животных, загоняемых в ловушку. С промыслово-хозяйственной точки зрения такая охота была бы бессмысленна. Просто стрела и копые выступают в роли символа овладения зверем. Если последнее ранее отождествлялось с убийством, то теперь человек начинает осознавать свою способность «владеть» живым животным. Это означает важный шаг в перерастании магической реальности в знаково-символическое и художественное изображение. Последнее можно наблюдать и в Альтамире, где бизон нарисован неподвижно стоящим в напряженной позе. Над его туловищем начертаны пять параллельных линий, соединенных поперечной чертой. Этот рисунок также перестает быть подражательно-натуралистическим и обретает знаково-символический характер. Здесь появляется условность изображения — шаг к образности. Появляется знак-символ, обладающий новой семантикой. Это изображение — не магическая реальность, удваивающая, повторяющая реальность, а осмысленная информация о мире. Так вырабатываются формы духовного владения им, обретаются навыки закреплять отвоеванную у природы сферу свободы и утверждать себя в мире.

Далее происходит расширение смысла и значения появившегося знака-символа. Из знака орудия охоты и лова, из символа владения животным он превращается в символ овладения любым объектом, выражающим свободу по отношению к явлениям мира. Так, в «гравировальном» изобра-

жений, нацарапанном на костяной пластинке из Историц, мы видим изображение ползущей женщины и ползущего вслед за ней мужчины. На бедре женщины нацарапана зубчатая линия — палеолитический знак орудия охоты — гарпуна. Это смертоносное орудие охоты предстает здесь перед нами не в прямом своем значении и не в виде магической реалии, а в расширительно-обобщенном значении — символ владения, знак сферы свободы.

Как же магическая реалия перерастала в образ? О рецепционном перерастании, о восприятии ранее сделанного магического рисунка более поздними поколениями в качестве художественного продукта я уже писал выше. Эстетический мир рождался из утилитарного, который человек творил в процессе своей охотничье-хозяйственной и из надстраивавшейся над ней магически-ритуальной деятельности.

Важнейшим шагом в формировании эстетического отношения к миру был шаг человека «в зазеркалье»¹⁸. В наскальных изображениях появляется на этом этапе не только зверь, не только рана на теле зверя, не только изображенные орудия охоты (не извне метаемые в изображения копыта, а изображения коний, летящих в изображаемое животное), но и сам охотник. Он уже не мечет в ритуальном экстазе из пространства пещеры копьё в магическую реалию (подражательное изображение зверя на стене, выражающее его реальное присутствие и убийство). Нет, этот охотник сам перешагнул границу между первой и второй реальностью и оказался изображенным на стене. Там он совершает утилитарное действие (охоту) и утилитарно-духовное действие (магический ритуал охоты). Теперь уже у находящегося в пещере человека нет нужды совершать удары копьем по изображению зверя на стене. Это за него делает его двойник, шагнувший в «зазеркалье» и оказавшийся изображенным на стене.

Теперь человек в пещере впервые получил возможность относиться к изображенному животному не как объекту магического акта и не как к объекту охоты (это за него делает изображенный на стене охотник). Тем самым древний человек впервые получает возможность эстетически относиться и к изображению и к изобразительной мимитиче-

¹⁸ В палеолитическом искусстве появляется фигура мужчины — добычика зверя. Например, найденная в Мале д'Азиль гравировка на лопатке животного изображает охотника, который выслеживает дичь из зарослей камыша.

ской деятельности. Эстетическое отношение к миру постепенно рождалось и росло в недрах производственной практики (охота, собирание) и ритуально-магической деятельности, репетиционно удваивающей производственную практику. Затем эстетическое отношение отпочковалось и выделилось в самостоятельный тип отношения, который и стал основой отделения мифологического творчества от ритуально-магической изобразительной и подражательной деятельности.

Впервые появляется у человека возможность эстетического отношения к себе и миру, когда на изображенную сцену охоты, в которой он сам участвует, на ритуальное действие, тождественно-адекватное охоте, человек мог взглянуть отстраненно, без прямой хозяйственно-утилитарной заинтересованности, и которую несло в себе магическое отношение к явлениям. Возможность отстраненности позволяла быть бескорыстно заинтересованным, позволяла воспринять процесс изображения охоты не как акт, призванный решить практическую задачу овладения зверем, утоления сиюминутного голода конкретного человека, а как общечеловечески значимый акт, без которого человечество не может существовать. Труд является основой всего культурного процесса. Из утилитарно-практического отношения к предмету рождалось духовно-практическое (в данном случае ритуально-магическое) отношение. Последнее явилось опосредствующим звеном между утилитарно-практическим и эстетическим отношением к миру. Возникающее эстетическое отношение духовно закрепляло достижение относительно высокой степени овладения миром и помогало в нем ценностно ориентироваться.

С этого момента в известном смысле и начинается собственно художественная деятельность (мифотворчество), опирающаяся на эстетическое отношение к миру и закрепляющая его исторически высшие результаты.

Ритуально-магическая деятельность, вырастая на базе утилитарно-практической и во имя ее успешного осуществления развивающаяся, предваряет и подготавливает не только эстетическое отношение, но и религиозное чувство. При этом существуют принципиальные отличия между этими четырьмя видами деятельности (утилитарным, магическим, религиозным, эстетическим), их продуктами и отношениями.

Объектом утилитарного отношения древнего человека были природные явления (например, зверь или камень). Этот объект потреблялся и исчезал (зверь поедался) или

же преобразовывался (камень раскалывался и заострялся).

Объектом ритуально-магического отношения был некий культурный феномен: например, наскальное изображение зверя или камень. Умберго Эко в своих работах показал, что даже совершенно необработанный камень, если он втянут в культурное обращение, существует в культурном контексте, и назван особым образом, и отличен от других камней,— он феномен культуры. Ритуал стремился сделать культурный феномен (магическую реалию) максимально схожим с его природным прототипом.

На изображенного на стене пещеры зверя велась охота. Его поражали, и это служило предварением и подготовкой подлинного осуществления охоты. После поражения изображенного на стене зверя охоту оставалось удвоить, повторить и тогда в принципе уже «решенная» практическая задача, несмотря на ее непосильную трудность и опасность, будет решена окончательно.

Магическая реальия «останавливала мгновение» охоты и делала его вечным. И больше века длилось это мгновение, и потому обрело общечеловеческое звучание, и в позднейшее время могло восприниматься как искусство, становясь объектом эстетического отношения.

Эстетическое отношение впервые рождается у человека к орудиям и продуктам своего труда и творчества. Именно хорошо выделанные орудия труда и наскальные изображения (магические реалии), выступавшие как духовные орудия труда (охоты), и становятся первыми объектами эстетического чувства. Изображение обретает характер знака, который замещает реальный предмет.

В наскальных изображениях с помощью колоссального духовного усилия человек делал грозный и неподвластный мир хотя бы на время своим, очеловеченным. Этот второй мир природы (удвоенная реальность) постепенно превращался в мир второй природы, т. е. в культуру. В этом процессе магическое отношение исторически оборачивалось эстетическим, ритуал — художественным творчеством, магическая реальия — художественным образом, магия — искусством.

Эстетическое отношение к первым художественным произведениям постепенно распространилось на весь мир второй (рукотворной) природы, а с него постепенно на всю первую природу (натуру). Эстетическое отношение к природе есть относительно поздний культурный акт человека, подготовленный и созданный искусством. Как Терпер «создал» красоту лондонских туманов, так художественные об-

разы отточили эстетическое чувство, «создали» глаз человека, способный видеть красоту пейзажа (последний появляется в живописи относительно поздно и получает свое развитие лишь начиная с эпохи Возрождения). Музыкальный звук формировал музыкальное ухо. Искусство рождало, оттачивало и формировало эстетическое отношение к миру.

В древности основой процесса зарождения предпосылок эстетического отношения к миру были: 1) труд, заставлявший древнего человека в хозяйственных целях совершать ритуально-магические действия; 2) досуг, возникший на основе первых успехов в хозяйственной деятельности и позволивший человеку обрести время для ритуально-изобразительного, подражательного и вербально-суггестивного творчества.

Последнее требовало и большого умения и большого времени. Между тем древний человек был самым занятым из разумных существ в истории. Все его время уходило на самовоспроизводство (добывание пищи, одежды, устройство жилища). Отсутствие развитых производительных сил не позволяло создавать хозяйственный задел, запас пищи. Только достигнув определенного уровня социального и экономического развития, человек мог заняться созданием наскальных изображений и других магических реалий. Этому способствовало образование относительно большого и дружного социума, который не мог создать неуживчивый неаппетит ввиду отсутствия достаточных механизмов психического торможения процессов нервного возбуждения. Лишь древний *homo sapiens* обрел относительно высокую социальную организацию.

Открытие и изобретение новых орудий, средств и навыков охоты, а также ее более организованный коллективный характер сделали возможной охоту на крупных животных. Последнее позволило создавать запас пищи и высвободило время человека. Так возник первый «досуг», который был использован индивидуумом для самосовершенствования, для обретения новых могучих сил, в хозяйственно-охотничьей деятельности и творчестве. Это и создало, по справедливому мнению Анри Брейля, возможность появления и развития изобразительной и подражательной деятельности человека.

На стоянках позднепалеолитического человека обнаружены, например, в районе Пржедмоста (Моравия) кости свыше девятисот мамонтов, в Сомотре (Франция) — около девяти тысяч лошадей, в Амвросиевке (Украина) — около тысячи бизопов. Именно эти крупные животные и становились объектами ритуально-магического изображения, ибо

только охота на них, как хозяйственно наиболее эффективная и заманчивая, была особенно трудна, опасна и особенно желанна. Опасная охота обогащала память человека острыми и богатыми впечатлениями, наблюдениями за обликом, повадками, анатомией животного, что способствовало точности и искусности изобразительной деятельности человека. Перерастание ритуально-магической изобразительной деятельности в собственно художественную (порою еще сохраняющую некоторые ритуальные моменты) связано с переходом от подражательного следования натуре к стилизации. Последняя же всегда выделяет, подчеркивает, акцентирует те или иные черты в изображении. Так, для всех палеолитических «венер» (женские статуэтки), пайденных на территории Франции, Италии, Австрии, Чехословакии, СССР, характерны преувеличенно объемные груди, животы и бедра, отсутствие черт лица, отсутствие или смазанность обозначения ступней ног и кистей рук. В этих изображениях воспевается детородная способность женщины, личностные особенности которой еще не выражены и не значимы, этим объясняется направленность стилизации. Сама же стилизация выступает не как мимический момент (важный для магических реалий), а как собственно художественный момент (включенность в изображение канонической субъективности).

4. ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, МНОГОЭТАПНОСТЬ, «МНОГОКРАТНОСТЬ» РОЖДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В той же степени, в какой верен известный афоризм «жить — значит умирать», верна и идея «человек рождается всю жизнь (пока не умирает)». Трудности подстерегают исследователя, пытающегося установить момент рождения искусства. Изучение происхождения искусства — задача высшей сложности: этот процесс сокрыт от нас в силу временной отдаленности его истоков и ввиду отсутствия точных данных о ряде его моментов. Кроме того, искусство рождается многократно.

Во-первых, художественный текст, однажды родившись под пером или кистью автора, многократно рождается рецепционно. В общении с читателем, зрителем, слушателем художественный текст всякий раз «возникает заново».

Во-вторых, многократность происхождения искусства объясняется эпохальными сдвигами рецепционного поля, в

котором произведение прочитывается в каждый новый период истории «свежими и пылкими глазами».

В-третьих, в каждом географическом регионе (Африка, Ближний Восток, Дальний Восток, Западная Европа, Центральная Азия, Северная Америка, Океания, Австралия и т. д.) разные виды искусства и типы художественной деятельности рождались в разное время. Начальные стадии развития ритуально-изобразительной деятельности в современной науке датируются следующим образом:

Эпоха верхнего палеолита:

в шатльеронский период (ок. XXXV тыс. лет до н. э.) в Европе появляются насечки на кости и камне и первые украшения;

в ореньякский период (ок. XXX тыс. лет до н. э.) — первые изображения, выгравированные и написанные красками на каменных плитах;

в граветский период (ок. XXV тыс. лет до н. э.) — гравированные и живописные изображения на стенах пещер.

в солутрейский период (ок. XVIII тыс. лет до н. э.) — гравированные и живописные изображения на камне пещеры;

в мадленский период (ок. XV тыс. лет до н. э.) — живопись и петроглифы в пещерах, декоративные предметы, украшения и орнаменты на предметах.

Эпоха мезолита — галька со схематическими знаками.

Эпоха неолита — декоративная керамика, женские статуэтки, фигурки животных.

Наскальные изображения появляются в Северной Африке и Сахаре за VIII тыс. лет до н. э., в Южной Африке — VII тыс. лет до н. э., в Австралии — IV тыс. лет до н. э.

В-четвертых, древняя ритуально-мимическая деятельность воспринимается — в одних районах мира раньше, в других позже — не как магическая, а как собственно художественная. Лишь в новое время продукты ритуальной изобразительной деятельности древнего человека обрели общечеловеческую эстетическую значимость и получили в сознании человечества статус мировых художественных ценностей.

В-пятых, рождением образного мышления не заканчивается процесс рождения искусства, ибо первая стадия развития образного мышления — фольклор, мифология.

Древний художник не только безымянный, но и безличен. Он безразличен к своей индивидуальности и выражает не себя, а свой племенной социум. Лишь на основе мифологии,

опираясь на арсенал ее навыков, опыта, мыслительного материала, рождается собственно искусство как не коллективная, а личностная, а затем и профессиональная форма деятельности. Обретение индивидуальной формы образного мышления, а затем и профессионализация, выделение художественного творчества в особый тип деятельности, опирающийся на разделение труда в обществе и выделение духовной деятельности в особую сферу, — все это этапы рождения искусства.

Процесс, сходный с развитием изобразительной деятельности, шел и в области вербальной деятельности. Ее древнейшие магические формы — заговоры, заклинания, проклятия, плачи — были вербальными формами магических реалий.

Суть последних заключалась в том, что слово не только предшествовало делу, но слово было делом. Произнести заклятие было равносильно поступку, тождественно совершению действия. Проклясть значило убить, не словесно, а реально. Словесное действие афористически оттачивалось, суггестивно наполнялось, семантически концентрировалось, напрягалось и достигало максимальной магической действенности, формальной завершенности и совершенства, смысловой значимости, равной реальному поступку. Все это вместе взятое придавало вербальной магической реалии (заклинанию, заговору, проклятию и т. д.) столь высокую форму, что позже она по праву будет воспринята как высокохудожественная, хотя сама по себе она рождалась вовсе не для выполнения художественных задач, а для духовного выполнения непосильно трудных и опасных задач повседневной жизни (борьба с врагом, охота на зверя, спасение от раб, болезней и смерти).

Как только в эту суггестивную, императивную по своей природе, неизбежно восклицательную по интонации форму вербальной магической реалии начинает проникать описательность, повествовательная интонация (эпичность), как только суггестивная функция отходит на второй план и на первый выступает функция вербального описания и осмысления (познания) мира и функция формирования социализированного человека, магическая реальность начинает обретать черты художественного образа. Из магической реалии рождается мифология, а на ее основе эпос. Последняя становится мыслительным материалом, арсеналом образов, кладовой навыков и опыта художественного мышления, постепенно обретающего личностные и профессиональные черты, без которых нет собственно литературы. Гомер и его «Илиа-

да» и «Одиссея» это еще устная форма творчества, по уже эпическая.

Важный аспект происхождения искусства отмечает Г. Н. Пospelов: «Величайшим достижением человеческой духовной культуры было то обстоятельство, что люди сохранили свою склонность и привычку к синкретическому мышлению и выражающему его творчеству, не утратили их, но в процессе своего перехода к классово-государственному строю наполнили их новым содержанием. Через это они сделали их одной из самых значительных форм развития общественного сознания — художественным творчеством»¹⁹.

Согласно Г. Н. Пospelову, высшие формы ритуально-магической деятельности возникают у племен, занимающихся земледелием. В этих обрядах, связанных с богами плодородия и культом Диониса (древние греки), Адониса (финикияне), Озириса (египтяне) и т. д., запечатляются первичные наблюдения за закономерностями природы (например, смена времен года), имеющими хозяйственное значение. На основе этих обрядов рождается мифология, которая синкретична по своей природе.

Древнему творчеству, по верному наблюдению Г. Н. Пospelова, были присущи нерасчлененность различных сторон общественного сознания и игровая (обрядовая) иллюзия реальности изображенной в произведениях жизни. «Сохранили по-своему искусство... эти свойства первобытного творчества?» — спрашивает Г. Н. Пospelов, — и отвечает на этот вопрос утвердительно²⁰. И далее исследователь пишет: «В отличие от первобытного мышления и творчества содержание искусства можно назвать художественно-синкретическим познанием жизни»²¹.

В магической реальности были сосредоточены все знания, суеверия, надежды и упования, представления и хозяйственные потребности древнего человека. По своей природе магическая реальность и сопровождавшие ее ритуалы и магические действия были синкретичны. В них в нерасчлененном виде жили не только разные виды искусства, но и разные аспекты сознания: зачатки религиозных, моральных, философско-мировоззренческих и других представлений. Постепенно от этого синкретического сознания отпочковывались разные его виды, и постепенно в ходе общественного раз-

¹⁹ Пospelов Г. Н. Искусство и эстетика. М., 1984, с. 47.

²⁰ См.: Там же, с. 146.

²¹ Там же, с. 149.

вития образовывались формы общественного сознания — философия, наука, политика, право, мораль, религия. Каждая из этих форм сознания стремилась рассмотреть мир с одной из существенных сторон. В известном смысле искусство рождалось не путем отпочковывания от древнего синкретического мышления, а путем развития новых форм последнего. Если развитие других форм общественного сознания обеспечивало человеку многосторонность подходов к миру в процессе его освоения, то искусство гарантировало целостность сознания человека и целостность представления о мире и его явлениях. В результате процесса рождения искусства появилась такая универсально-синтезирующая, «синкретически-нерасчлененная» форма мышления, которой не чужды ни философские, ни политические, ни моральные, ни религиозные, ни научные, ни правовые проблемы. Более того, каждый из этих аспектов сознания, полно осуществляющийся и развивающийся в своей специфической форме (философии, науке, политике и т. д.), в искусстве находит свое «дублирующее» воплощение. При этом искусство оказывается не просто «дублирующей» и «подстраховывающей» другие формы общественного сознания системой, но системой, обеспечивающей целостность и единство всему сознанию человека, перенетение и слитность всех его подходов и представлений о мире в одном нерасчлененном целостном, «синкретичном» образе. Иными словами, рождение искусства было обусловлено отпочкованием от синкретического мышления разных его форм, развитием их и новым слиянием в целостной синкретической образной мысли, вбирающей в себя все богатство специфических аспектов рассмотрения мира.

Важным этапом рождения литературы стало появление ее фиксированно-письменных форм. Письменность производит целую революцию в художественно-вербальной деятельности. Если зачатки театра как искусства рождались из древнейших ритуальных действий, то литературная основа театра — драматургия родилась при переходе от устной формы бытия литературного текста к письменной. Этот переход к письменности был связан с утратой прямого общения автора-исполнителя (рапсода, сказителя, акына и т. д.) с воспринимающим. При этом возникает необходимость включить в текст точку зрения собеседника, утраченного с отходом литературы от устного общения с реципиентом. Последнее заставило внести в научный текст все аргументы, предусматривающие возможные вопросы и возражения, которые при устном общении мог задать собе-

седник. Это породило науку логики и стихийную диалектичность мышления. В художественный же текст, благодаря переходу к его письменной фиксации, вторглось диалогическое начало, которое обрело свое полное воплощение и кристаллизацию в драме.

Диалогичность заостряет и выявляет противоположности бытия, заставляет вопросительную интонацию (особенно в трагедии) широко вторгаться в художественный текст. Все это делает особо значимыми личностные позиции (диалог — спор, защита своей точки зрения). Личностная позиция внутри культуры диктуется развитием диалектичности мышления и обуславливается социально-экономической потребностью в такой позиции. Эта позиция порождает лирику.

Рождением основных форм литературы — эпос, лирика, драма — ее собственное рождение, казалось бы, завершается. Однако на деле оно продолжалось и позже, включая и новое время. Так, например, лишь в XIX в. каждое крупное литературное произведение обрело свой собственный стиль, а также возникла возможность передать не только поток событий, но и сознания. Внутренний мир человека, его сознание и даже подсознание становятся объектом психологического анализа в литературе, и это придает ей новое качество. Такова бесконечная цепь рождения вербальной формы художественной деятельности.

Искусство многократно рождается и в онтогенезе и в филогенезе. Рожденные в конце эпохи Возрождения и 200 лет не существовавшие для мировой художественной культуры полотна Рембрандта вдруг вторично рождаются в новое время и обретают общемировую ценность. Римская культура переживает свое второе рождение в эпоху классицизма.

Живопись, родившись из нескольких изображений, еще много раз рождалась как особый тип художественной деятельности. Прежде всего сами наскальные изображения позже обрели собственно художественное значение. Быть может, для иноплеменной женщины, плененной и живущей в новом социуме и не знакомой с его ритуальными обрядами, это изображение впервые и предстояло как собственно художественное. Вслед за ней это увидели и новые ее соплеменники. Собственно художественная деятельность возникает, когда художник стал рисовать явления не для того, чтобы прямо повлиять на их освоение, а с чисто художественной задачей — повлиять на человека. Четкое выделение художественного текста из природы (в картине

с помощью обрамления, в скульптуре — пьедестала, в театре, танце — сцены) было одним из условий рождения искусства.

Уже родившись как собственно художественная деятельность, живопись долгое время была литературна и выражала мысль повествовательно через цепь картинок, изображающих события в их последовательности, а затем через сюжетную ситуацию.

Живопись эпохи Возрождения открыла перспективу и тем самым взорвала плоскость и сделала художественно-изобразительное видение объемным. Художники научились отражать взаимоотношения людей не через масштабы фигур, а композиционно, через их расположение. Творчество художника обрело новую степень адекватности реальности, и это было новым рождением живописи.

В XIX в. родилась фотография, которая способна была взять на себя многие документально- и мемориально-изобразительные функции живописи. И в который раз человечество мысленно восклицало: «Живопись умерла, да здравствует живопись!» Импрессионисты стали мыслить не литературным сюжетом, а цветом и светом, светотенью и пленером. Художники осмысливают конкретно-чувственную реальность, передавая лично неповторимое ее видение. Тем самым живопись исторически и эстетически окончательно отграничила себя от литературы и от графики. Каждый новый исторический и эстетический этап развития живописи был ее новым рождением. Столь же многократно рождалась музыка: как сопровождение (аккомпанемент) к эпическому повествованию, затем как собственно музыкальная форма, затем как оперная, камерная, симфоническая музыка и т. д. Музыкальное произведение рождается с каждым своим интерпретационно новым исполнением. Новые музыкальные инструменты, новое звучание, рождение нотной записи, появление звукорегистрирующей аппаратуры — все это моменты нового и нового рождения музыки.

Процесс рождения искусства продолжается на наших глазах: в XIX в. возникло искусство художественной фотографии, а в XX в. — кино и телевидение. Многократное рождение искусства оказалось возможным потому, что 1) возникали у человека новые художественные потребности, удовлетворить которые могли только новые виды искусства; 2) ранее рожденные формы и виды искусства, выдержавшие испытание временем и отшлифованные им, не противостояли, и не вытесняли, конкурентно не убивали вновь возникшие виды (обладающий многовековым художе-

ственным опытом театр не уничтожает исторически молодое кино, как, впрочем, и оно не уничтожает театр, а заставляет его перестраиваться). Искусство постепенно обретало свою структуру и форму социального функционирования.

Искусство рождалось исторически долго, постепенно и поэтапно, в известном смысле многократно. В определенном смысле этот процесс еще не закончен и будет продолжаться. Предстоит рождение объемно-цветных форм фотографии, кино и телевидения, новых форм синтеза искусств, а быть может, и новых видов художественной деятельности.

К ПРОБЛЕМЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

В. В. Федоров

Огромное количество определений слова, имеющих к настоящему времени, в сущности, варьирует его элементарное понимание как единства звука и смысла. А. Потебня писал, что единство звука и смысла — это то же самое, что единство дупла и обитающих в нем птиц. Под предлогом неприемлемости примитивного понимания слова как механического соединения звука и смысла ученые вообще уклоняются от ответа на вопрос, каково же непримитивное понимание этого единства.

В. Гумбольдт критиковал ученых-языковедов за то, что они изучают язык не в его активном («рабочем») состоянии, а в лабораторном, когда он «распластан» перед ученым и представляет собой не живое событие, а «мертвый препарат». Исследовать язык как реальное событие, отвлекаясь от жизненного контекста, в котором происходит событие высказывания-восприятия, невозможно.

Не предлагая еще одного определения слова, поставим проблему контекста, в котором слово осуществляется как некоторое жизненное событие. Мы считаем эту проблему очень существенной, так как «контекст» предохраняет от ошибки, весьма распространенной, а именно представлять упомянутое единство (пусть и негрубо механическое, а сложно-диалектическое) как происходящее в некоторой нейтральной среде, о свойствах которой не возникает даже и разговора, и, во-вторых, как «частное» дело двух индивидуальных явлений, соединяющихся в слово исключительно в силу внутренних энергий и согласно внутренним закономерностям.

Слово осуществляется в акте высказывания-восприятия, в котором М. Бахтин выделяет трех субъектов действия: *«Всякое действительно произнесенное (или осмысленно написанное), а не дремлющее в лексиконе слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя)»*¹.

М. Бахтин представляет слово (высказывание) не в изолированном от говорящего и слушателя и опредмеченном

¹ Волошинов В. И. Слово в жизни и слово в поэзии. — В кн.: Из истории советской эстетической мысли, 1917—1932. М., 1980, с. 386.

виде, а в «ситуативном», т. е. как неотчуждаемый момент того единства, которое он вызывает «речевой ситуацией». «Слово,— пишет он,— социальное событие, оно не довлеет себе как некая абстрактно лингвистическая величина, не может быть и психологически выведено из изолированно взятого субъективного сознания говорящего»².

Слово «продукт», употребленное М. Бахтиным, не следует понимать как нечто получившееся в результате предшествующего и законченного действия говорения-восприятия, которое можно и даже должно мыслить (и изучать) отдельно от субъектов действия. Они поговорили и разошлись, а высказывание осталось, записанное, скажем, на пленку,— неотразимое для лингвиста доказательство того, что слово может существовать и в «изолированном» от субъектов высказывания-восприятия виде. Вот эту абстракцию, полученную, кстати, в результате длительного развития науки о языке, и изучают лингвисты. Говорящий и слушатель входят в состав высказывания, а не стоят около, и, отвлекаясь от них, мы не «очищаем» слово от привходящих моментов, а разрушаем подлинное слово и конструируем искусственное единство звука и смысла.

Однако помыслить слово «правильно» вовсе не значит просто отказаться от неправильного, отвлеченно лингвистического его понимания. Лингвистическое представление, как мы видели, само опирается на факт существования «слова» как такового. Ведь дело обстоит именно так, что говорящий и слушатель отнюдь не являются компонентами слова. Этот оправданный внешним опытом вывод, должен быть не отброшен (как заведомо неверный), а опровергнут, т. е. преодолен.

«Взаимодействие трех» осуществляется буквально в такой последовательности: говорящий произносит высказывание («содержащее» в себе героя), затем слушатель его воспринимает (на письме дистанция между «сначала» и «потом» еще очевиднее), т. е. говорение всегда немного опережает восприятие. Чтобы быть воспринятым, слово должно быть прежде произнесено. В связи с этим представляется, что слово воспринимается как готовый продукт. Между тем против этого энергично протестовал В. Гумбольдт, указывая, что слово — не готовый продукт, а действующая деятельность. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Немецкой идеологии» определяли язык как практическое, действитель-

² Волошинов В. И. Слово в жизни и слово в поэзии.— В кн.: Из истории советской эстетической мысли, 1917—1932. М., 1980, с. 386.

ное сознание, существующее для меня потому, что существует также и для других людей.

Сознание, как нам представляется, — безусловно внутренний момент человеческой личности. Я, помышляющий о чем-либо, это «что-либо» держу в своем сознании, т. е. оно — предмет, содержание *моего* сознания. В этом рассуждении нет ничего очевидно неправильного. Но вспомним: «действительной» формой сознания является слово, высказывание. Слово же, кроме «героя», требует и слушателя (оно есть выражение «социального взаимодействия трех»). Заостряя мысль, можно даже сказать, что «мыслящий» (в качестве говорящего) узнает свою мысль «после» слушателя. Этот парадокс (или попросту нелепость) уравнивает скрытую нелепость первого утверждения: сначала я говорю, воплощая свою мысль в слове, затем мою мысль воспринимает слушатель, и это «затем» может вообще не состояться, но слово, оставаясь невосприимчивым, будет все-таки словом.

Парадокс, повторяем, возникает не оттого, что мы неправильно осознаем событие высказывания-восприятия, а потому, что оно именно таким «неправильным» образом — от «сначала» к «потом» — происходит в реальном времени и пространстве. Чтобы слово было услышано, оно должно прозвучать вовне, в пространстве «между» говорящим и слушателем. Высказывание-восприятие — событие, происходящее в конкретной (в том числе и физически конкретной) ситуации: оно произносится одним лицом и воспринимается другим. Вылетев из уст говорящего, слово преодолевает некоторое пространство, разделяющее собеседников, и достигает слуха воспринимающего лица. В пространстве, отделяющем собеседников, слово — звук и только звук, т. е. физическое, материальное событие. Если «поймать» слово в физическом пространстве и исследовать с предельной тщательностью его состав, мы получим причудливое сочетание звуковых волн с различными характеристиками, но никогда не узнаем, где тут «ютится» смысл. В самом звуке нет ничего «значащего», звук сам по себе — косное тело, не только не обладающее значением, но не располагающее для этого никакими потенциальными возможностями.

Итак, представляя событие высказывания в тех категориях, в которых оно совершается в условиях наличной действительности, мы сталкиваемся с еще одной нелепостью: в пространстве, в котором происходит акт высказывания, слово — только физическое событие. Категория пространства не позволяет «идентифицировать» сознание и

слово (как практическую форму сознания). Если мы будем упорствовать в намерении представлять высказывание как событие, происходящее в пространстве между говорящим и слушателем, а сознание — как внутренний момент обоих действующих лиц, мы должны будем отказаться от определения языка как действительного сознания: слово в пространстве — звук, обладающий физическими характеристиками, но не имеющий «смысловой» характеристики. Дело в принципе не меняется от того, что звук трансформируется в совокупность импульсов, бегущих по нервам: импульс так же бессодержателен, как и звук.

Таким образом, осмысливание события высказывания-восприятия в категориях времени и пространства (в которых оно, однако, происходит буквально) неизбежно приводит к целому ряду пеленостей и делает это осмысление в конечном счете невозможным. Чтобы помыслить акт высказывания правильно (сообразно его природе), исследователю приходится занять «неправильную» позицию в своей — пространственно-временной — действительности.

Мы, следовательно, признаем элементарный факт: в пространстве между говорящим и слушателем *нет* слова как единства звука и смысла, есть звук, не обладающий смыслом ни актуально, ни потенциально. Относительно *звука* ставить проблему *слова* не имеет смысла. Но это утверждение вовсе не означает, что мы произвольно взяли только одну — материальную и формальную — сторону слова и теперь утверждаем, что относительно нее бессмысленны все вопросы, связанные с полноценным словом. Мы утверждаем другое: звук — не «сторона» слова, не его форма, а именно *все слово*, только «пренарированное» материальными законами, действительными для физического пространства.

Теперь мы должны обратить внимание на один весьма существенный момент в характеристике слова, данной М. Бахтиным. Согласно точке зрения ученого, герой высказывания является лицом, принимающим действенное участие в формировании слова — наряду с говорящим и слушателем. Чтобы подчеркнуть это обстоятельство, обратимся к поэтическому (эпическому) произведению. Онегин, например, во-первых, вовсе не зная о существовании Пушкина как автора романа и, разумеется, читателя (т. е. говорящего и слушателя) и, во-вторых, не зная «слова» (которое для него разворачивается как его, «онегинская», действительность), тем не менее принимает активное (хотя и не явное) участие в событии высказывания. Внутренний контекст элементарного высказывания, например «иду

в кино» (пример М. Бахтина из цитируемой статьи) и внутренний контекст «Евгения Онегина», отличаясь степенью разработанности, находятся в одинаковом отношении к слову-звуку, что для нас теперь является главным.

Итак, перед нами две крайности: в эмпирической реальной действительности слово — только звук, в контексте поэтического произведения само слово является действительностью (для персонажа), превышающей «чип» слова, как мы его обычно представляем.

Здесь выявляется целая совокупность проблем, из которой первоочередной мы считаем следующую: каким образом физический (пространственно-временной) контекст, в котором происходит некоторое акустическое событие, соотносится с поэтическим событием, обосновывающим действительность, реальную для персонажа произведения. Ведь этот эмпирически реальный контекст не знает даже смысла (следовательно, и слова), а тут вдруг является целая действительность со своими закономерностями.

Ответ на этот вопрос мы находим у М. Бахтина. Ученый разграничивает «материальное произведение» и «эстетический объект». Произведение в его чувственной данности, наличности — это материальное произведение, а то, чем оно является для художника, — это эстетический объект. Художник, находя материал в природе (мрамор, звук) или в человеческом обществе (язык), эстетически его «обрабатывает», но, согласно концепции М. Бахтина, эта обработка является преодолением материала, а не его специфически художественным «оформлением». Преодоление материала — одно из фундаментальных положений эстетики М. Бахтина.

«Громадная работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто *имманентный характер*: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а *путем имманентного усовершенствования его*: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя язык лингвистически, превзойти себя самого»³.

Мы должны обратить внимание на (неявную) полемичность этого утверждения М. Бахтина, которая несколько

³ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 49.

деформирует его точку зрения. «Лингвистически определенный язык» — это то, чем является слово для ученого-лингвиста, и на это специфическое *понимание* слова (а не на его действительное значение для писателя) ориентируется ученый в данном контексте.

В физическом времени и пространстве автор и читатель как биографические лица и произведение как материальная вещь являются тремя отдельными телами, состоящими между собой во внешних связях и отношениях. В физическом мире, благодаря физическим закономерностям, встреча между современным читателем, умершем в прошлом веке автором и никогда не бывшим персонажем (Олегиным) совершенно невозможна. Но так как она все-таки происходит, то мы должны предположить осуществление преодоления материала, — только таким образом учреждение вымышленной (олегинской) действительности и, следовательно, восприятие этой действительности становится объяснимым.

Эта мысль, однако, встречает два возражения. Первое: «материалом» должен быть «лингвистически определенный язык», который, согласно собственной точке зрения М. Бахтина (высказанной в 1926 г.), является абстракцией действительного высказывания, а это высказывание — как «продукт социального взаимодействия трех» — и есть наша проблема. Лингвистически определенный язык — это уже, как мы говорили, продукт понимания, которое, естественно, невозможно без понимаемого (слова). Второе: если под материалом иметь в виду слово-звук, то событие его преодоления приходится мыслить как локальное событие внутри некоторого акустического комплекса при полном безучастии материальных (акустических) законов, что, разумеется, невозможно.

Итак, мы должны сделать отрицательный вывод: между звуком и действительностью, в которой пребывает персонаж поэтического произведения, нет перехода, не происходит, следовательно, и событие «преодоления материала».

М. Бахтин в своих работах обосновывает категорию «целое произведения», которая, будучи связана с «эстетическим объектом», не является, однако, его синонимом. Целое вмещает в себя (это, конечно, неточное выражение, так как предполагает пространство как условие такого «вмещения») сюжетную и фабульную действительности с их особыми (автономными) временами и пространствами (и поэтому можно говорить о причастности этих действительностей целому), но само оно, превышая действительности, превышает также время в пространстве.

В пространственно-временной действительности (как мы видели) акт поэтического творчества (включающий в себя и акт восприятия произведения) состояться не может. Но так как поэтические произведения и создаются и воспринимаются, то мы должны поставить вопрос: где и как это происходит?

Эту проблему можно переформулировать так: при каких условиях вопрос «чем является авторское слово Пушкина для Онегина?» имеет смысл (так как для самого Онегина этот вопрос смысла не имеет)?

Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны возможно кратко сказать о том, кто воспринимает поэтическое целое. Этот вопрос — сам по себе сложная и далеко не решенная проблема, но предлагаемое решение нашей ближайшей проблемы дает, мы надеемся, достаточно ясные ориентиры для решения и этой побочной для нас сейчас проблемы.

Не поднимая вопроса во всей его сложности, констатируем: высказывание повествователя воспринимает *слушатель* — *субъект*, точка зрения которого локализована в сюжетной действительности; персонажа высказывания (Онегина, сон Татьяны, дуэль и т. п.) — *созерцатель* — так мы называем субъекта восприятия, точка зрения которого утверждена в контексте фабульной (жизненной для персонажа) действительности.

Итак, слушатель и созерцатель. Нетрудно увидеть, что «объекты» их восприятия являются друг для друга пределами, это не просто различные предметы, но «предметы», пребывающие в различных действительностях. Представление о различных действительностях (восходящее в нашем литературоведении к трудам М. Бахтина) позволяет нам вопрос поставить более конкретно.

Сначала мы просто фиксируем факт: в поэтическом мире различают две действительности, в которых происходят два различных (специфичных для этих действительностей) события: жизненное (фабульное) и рассказ о нем (сюжетное). Сюжетное событие воспринимает слушатель, фабульное — созерцатель. Ни тот, ни другой субъект на наш вопрос: чем является слово Пушкина-автора для Онегина-персонажа? — ответить не в состоянии.

Исходя из всего сказанного, мы предполагаем существование такой инстанции в поэтическом произведении, которая бы превышала слушателя и созерцателя с их (конечными для них) действительностями. Что значит «превышала»? Это значит, что если бы созерцатель мог «выйти» из действительности Онегина, но не «назад» — к слушателю

(тогда он оказался бы в сюжетной действительности, в которой слово только звук), но «вперед», то оказался бы в положении «вненаходимости» (или «внежизненной позиции»), описанной М. Бахтиным. В этой ситуации он: а) сохраняет статус реальности фабульной действительности и б) сам представляет такую реальность, в контексте которой существование жизненной для персонажа действительности является обоснованным и оправданным. Отсутствие связи между слушателем и созерцателем говорит только о том, что этой связи нет между «отпочковавшимися» от целого и ставшими автономными относительно друг друга пространственно-временными действительностями (сюжетной и фабульной), но не отрицает возможности такой связи в контексте целого.

Инстанция, о которой мы говорим, есть не что иное, как автор (= читатель). Нам удобнее (короче) подойти к этому целому со стороны созерцателя.

Созерцатель видит и слышит со своей точки зрения Онегина, во-первых, как реальную личность, действительно существующую, например для Татьяны; во-вторых, как личность, перед ним (вне его) пребывающую. Эта (фабульная) действительность, в которой живет Онегин и происходят различные события, с другой стороны, является внутренним миром читателя. По отношению к читателю действительность Онегина является не ему предстоящей (как созерцателю), а содержанием его бытия (им самим), по отношению к которому он актуально является эстетическим (словесно-поэтическим) целым.

В контексте эстетического целого и оказывается возможным единство автора, читателя и персонажа, разобщенных в физическом времени и пространстве. Автор и читатель как биографические лица разобщены в реальном времени и пространстве и чаще всего не знают друг друга лично. В своем времени и пространстве читатель находит поэтическое произведение как «материальный предмет», т. е. не как «творение», а как нечто сотворенное, как «тварь». Событие восприятия, однако, «воскрепает» автора как творящую инстанцию и, следовательно, самый акт творчества. Реальное разобщение автора, читателя как биографических лиц и произведения-вещи (тела) в реальном времени и пространстве оказывается неистинным относительно эстетического целого. Восприятие — особое и особенное событие (следующее за событием создания) исключительно в реальном и наличном (исходном) времени и пространстве. Восприятие есть в точном смысле этого слова восприятие

только материальной вещью. «Восприятие» поэтического произведения восстанавливает событие создания-созерцания в его полноте и единстве, и различение акта творения и акта восприятия здесь, в контексте целого, является искусственным.

Фабульная действительность (воспринимаемая созерцателем) закономерна, упорядочена социально-природными закономерностями. Эти закономерности и есть трансформированные «законы» целого (закон, собственно, пространственно-временная категория, и по отношению к целому эта категория применима только по аналогии, больше всего здесь подходит слово «благодать»). Параллельной формой интерпретации эстетического целого является физический (акустический) закон, организующий некоторое материальное событие в действительности сюжета.

«Звук» и «действительность» поэтому не связаны причинной связью, они соотносимы между собой как две различные формы преломления первичного целого в двух различных — сюжетной и фабульной — действительностях. Слово — как единство звука и смысла — это, собственно, дважды интерпретированное авторское (поэтическое) слово с последующим сложением (комбинацией) этих интерпретаций в некоторое единство. Искусственность эта, повторяем, возникает вследствие искусственного положения человека в действительном времени и пространстве. Эта искусственность «приговаривает» человека к целому ряду парадоксов, которые он стремится разрешить умозрительно, без постановки вопроса о том, где, в какой действительности (сюжетной или фабульной) пребывает размышляющий и, следовательно, состоится акт мышления. Литературовед, исследующий, например, фабулу «Евгения Онегина» и «Мертвых душ», не только мыслит различным образом упорядоченные действительности, но и форма мысли будет различной.

Считая слово единством звука и смысла, ученый сразу же попадает на «мертвую точку», т. е. границу, отдаляющую звук от смысла. В реальном времени и пространстве эти два момента остаются чужды друг другу внутренне, хотя между ними можно установить сложную систему соответствий, обладающую определенной логикой, и изучать эту систему как «язык».

«Мертвая точка» — свидетельство не только несоединимости звука и смысла, но и указание на «эклетиичность» и самого положения человека, решающего проблему языка. Следует признать факт существования этой «точки», чтобы понять ее функциональное значение для слова — как обо-

значение границы между действительностями, в которых пребывают, с одной стороны, говорящий и слушатель, с другой — герой высказывания.

Граница, «отделяющая» в поэтическом произведении слушателя от созерцателя, звук от действительности персонажа, сюжет от фабулы, является — в контексте целого — границей между жизнью (персонажа) и внежизненным положением, в котором оказывается автор (относительно творимой им действительности) и читатель. Говоря об авторе, занимающем внежизненную позицию, М. Бахтин, в сущности, снимает антиномию жизни и смерти: внежизненная позиция есть вместе с тем и бессмертная. Занять внежизненную позицию относительно «онегинской» действительности Пушкин может только в случае, если он займет позицию внепостижимости по отношению к своей действительности, т. е. «умирает» в этой действительности. Граница жизни и смерти — позади созерцателя. М. Бахтин, кстати, эстетически (философски) оформил народную мудрость, гласящую, что смерть не за горами, а за плечами, т. е. не далеко впереди, а рядом и сзади.

Поэтическое произведение приобщает читателя к особым ценностям, дает ему опыт «внежизненного» (следовательно, «бессмертного») бытия. Это интуитивно чувствует любой (настоящий) поэт. В наше время это стремление к подобной позиции в наиболее очищенном и простом выражении оформилось в стремлении М. Пришвина «застать» мир «без себя», т. е. увидеть его из положения внепостижимости. Противоположное стремление воплотилось в намерении «заполнить» мир собой, своими горестями и страданиями.

Рельефно представление об этой противоположности дает эпизод из христианской мифологии: смысл наказания Агасфера вечной жизнью заключается в отлучении его от внежизненных ценностей, изъятии из сферы целого, в погружении его в дурную бесконечность жизни.

Таким образом, слово приходится мыслить в понятиях жизни и смерти, времени и пространства, материи и духа.

«ОБРЕЧЕН БОРЬБЕ ВЕРХОВНОЙ...» (лирический мир Баратынского)

С. Г. Бочаров

1

Подобно другим поэтам, Баратынский создал образ своей Музы, оставил нам ее портрет. Но странная особенность отличает этот портрет: в стихотворении «Муза» (1829) главным образом говорится о том, на кого *не* походит Муза поэта и каких черт она *не* имеет. «Не ослеплен я Музою моею: Красавицей ее не назовут...». Присмотревшись к тексту стихотворения, мы замечаем, что слова отрицания — «не», «ни», «нет» — господствуют в нем. В тени этих слов словно таится героиня стихотворения — «как дева юная темна для певнимательного света». Когда же свету «мельком» откроется ее истинный лик, то и он определяется «отрицательно», по признаку *неподобия*: «лица *необщее* выраженье»¹. Несколько странное само по себе «необщее» слово; однако мы встретим у Баратынского и еще более необычные слова, тоже как бы помеченные отрицательным знаком: «*безвеселье* долгих дней», «Храни свое *неопасенье*», или — из описания страны бессмертия, венчающего стихотворение «Запустение» (1834):

Он убедительно пророчит мне страну,

Где я наследую *несрочную* весну...

«Несрочная весна» — это вечная весна, «безвеселье» — это грусть. Но ведь очевидно, что эти общие значения никак не могли бы заменить у поэта его выразительных неологизмов, что поэту как бы приходится создавать свои новые слова как самые точные, чтобы высказать ими свой смысл и выразить свой мир. «Эти необычные „не“ заостряют его философскую поэзию»². Что же ими выражается, что они заостряют? Очевидно, в этих словах важна их отрешающая, отъединяющая направленность — от какого-то всем знакомого мира и его знакомых свойств: у Баратынского этот знакомый мир называется «светом», и слово это имеет широкий диапазон значений (и современное общество, и вооб-

¹ В цитатах курсив принадлежит автору настоящей статьи, разрядка — цитируемым авторам.

² Слова Ю. Иваска, цитируемые В. В. Виноградовым в кн.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 22.

ще человеческая жизнь в ее обычных проявлениях, и даже шире — весь мир известного, обнаруженного, явленного, мир явлений как таковой). От этого общего выражения отъединяется мир поэта, обретая в отъединении свойство особенной сокровенности, «темной», нескрытой и непроявленной глубины. Об этом свойстве и говорит портрет Музы — автопортрет поэзии Баратынского. Поэт хорошо знал за собой это свойство как свое индивидуальное отличие, обособлявшее его среди «самоцветных поэтов»³ эпохи. Ведь не только от светских красавиц (с «игрою глаз, блестящим разговором») отъединял он свою Музу, но и, например, совершенно иными красками живописал Музу высоко ценимого им Языкова. Во втором послании к Языкову (1831) он призывает друга-поэта явить се «в достойном блеске миру». Свою же, напротив, словно утаивает, сохраняет в сокровенном состоянии, «в себе».

Иван Киреевский, первый высказавший в печати глубокий общий взгляд на поэзию Баратынского, назвал его Музу скромной красавицей⁴. И не один Киреевский обратился к тому же эпитету, чтобы сказать о своеобразном впечатлении от поэзии Баратынского и дать ей «психологическую характеристику». И сам поэт этим словом определял свою позицию в мире («Отпыне с рубежа на поприще гляжу — И скромно кланяюсь прохожим». — «Безпадежность», 1823). Нужно проникнуть в этимологическую глубину этого слова — «скромный», чтобы почувствовать точность его в отношении к Баратынскому. «Скромный» связано с «кромом», огороженным внутренним местом (с ним связан и «кремль»), «укромом»: заключенный в рамки, сдержанный, ограниченный в этом смысле, но и собранный, сосредоточенный, крепкий в себе. О «скромности» в этом богатом смысле поэзии Баратынского лучше всех сказал Киреевский. В самый год появления стихотворения «Муза» Киреевский писал в «Обзрении русской словесности за 1829 год»: «...чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, незамеченного с первого взгляда, — верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии, но доступной не для всякого»⁵.

³ Слово Гоголя о поэтах-современниках Пушкина. См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1952, т. 8, с. 385.

⁴ См.: *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979, с. 109.

⁵ Там же, с. 69—70.

Замечательное слово — *дослышать* — передает то усилие вникания, пропикивования, которого ждет от читателя эта поэзия. Интересно, что к слову с той же направленностью прибегает и Вяземский, но уже передавая впечатление от живой личности самого поэта; и в пее падо было «пропикнуть», ее «раскусить»: «Едва ли можно было встретить человека умнее его, но ум его не выбивался паружу с шумом и обилием. Нужно было допрашивать, так сказать, буровить этот подспудный родник, чтобы добыть из него чистую и светлую струю. Но за то попытка и труд бывали богато вознаграждаемы»⁶. Первые же свои впечатления, вскоре после знакомства, Вяземский так передавал Пушкину (в письме от 10 мая 1826 г.): «Я сердечно полюбил и уважил Баратынского. Чем более растираешь его, тем он лучше и сильнее пахнет. В нем, кроме дарования, и основа плотная и прекрасная»⁷.

Говоря о «скромном» лице поэзии Баратынского, мы, конечно, вспоминаем:

Мой дар убог и голос мой не громок...

Прислушаемся к этой речи: кому она обращена, кому говорится? Кому-то близкому: оттого и голос не громок. Может быть, «другу в поколении», о котором здесь же сказано? — но о нем поэт говорит отстраненно, как будто издалека: «кому-нибудь любезно бытие». Скорее это речь к себе самому. Я отдаю себе отчет, уясняю свое положение: такова интонация этой сосредоточенной речи. Но эта же уединенная и замкнутая речь весьма далеко простирает свой кругозор, «глядит» в безбрежное будущее и провидит свой посмертный (по смерти поэта) путь к неизвестному «читателю в потомстве». В статье 1913 г. «О собеседнике» О. Мандельштам уподобил чтение стихотворения Баратынского получению письма, обращенного из глубины времени к неизвестному адресату как «провиденциальному собеседнику». Мандельштам использует старый образ письма, запечатанного в бутылке, брошенной в море. «Читая стихотворение Баратынского, я испытываю то же чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь — и помог исполнить ее предназначение... И каждый, кому попадутся стихи Баратынского, чувствует себя таким „читателем“ — избранным, окликнутым по имени...»⁸. (Вряд ли Мандель-

⁶ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 346.

⁷ Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. Л., 1937, т. 13, с. 276.

⁸ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 19, 21.

штам, когда писал это, помнил письмо Баратынского 1832 г. Киреевскому, подтверждающее использованную им метафору: «Виланд, кажется, говорил, что, ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделявал бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца. Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления»⁹. С необитаемого острова и бросают бутылку в море.)

Итак, перед нами своего рода «Памятник» Баратынского. Но, конечно, своего рода. Потому что всех внешних классических признаков поэтических «памятников» стихотворение Баратынского не имеет, начиная с самой темы памятника, начиная с первой заглавной строки. Нет у Баратынского никакого *памятника*, нет *славы*, нет ни малейшего признака *оды*. Ведь разве не противоположны одно другому эти два утверждения: «Мой дар убог и голос мой не громок...» — «Я памятник себе воздвиг...». Тем не менее, при отсутствии внешней темы и классических признаков, по внутренней теме своей — это истинный «памятник», можно сказать неклассический. Попробуем сопоставить его с классическим пушкинским — все необщее выражение поэзии Баратынского обнаружится в этом сравнении; почву же для него даст самый текст обоих стихотворений, речь в которых — в обоих — идет о посмертной судьбе поэзии и «души» ее творца.

В двух значительных пунктах, в двух важных словах между стихотворениями есть совпадения. Одно из них: «кому-нибудь *любезно* бытие...» — «И долго буду тем *любезен* я народу...». Однако различие так очевидно в этом совпадении. Что происходит в стихотворении Баратынского? Поэт открывает его признанием слабости своего дара — и что же противопоставляет он этому?

*Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие.*

Мое неповторимое существование, не отмеченное заслугами, которые надо бы было назвать, но как бы оправданное любовью и дружбой другого человека, — вот что передается «в моих стихах» возможному будущему читателю (но не «народу», «языкам», «Руси великой»). Среди отсутствующих непременных признаков поэтического «памятника»

⁹ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, с. 549 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

полностью отсутствует у Баратынского пафос перечисления биографических, поэтических, гражданских и прочих *заслуг* — пафос, у Пушкина и вводимый этим словом «любезен»: пафос заслуги и служит обоснованием «памятника» — классический признак этого вида стихотворений. Заслуги у Баратынского нет, но обоснование есть (структурный признак вида более глубокий) — обоснование, и превращающее стихотворение в «памятник»; только обоснованием здесь являются не заслуги, а самое бытие человека-поэта, оно само по себе «любезно» и ценно, а не те или иные его характеристики — они отсутствуют; и самая эта «любезность», т. е. признание и утверждение моего бытия другим человеческим существом, также служит обоснованием.

И второе слово, на котором глубинно сближаются столь непохожие «памятники» Баратынского и Пушкина (из которых, не забудем, первый создан восемью годами ранее пушкинского, и не в заключение, но в середине пути поэта), — «душа». Сопоставим: «душа моя Окажется с душой его в сношении» — «Душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит». Слово это в пушкинском «Памятнике» включает в себе известный итог пути, который оно проходило в поэзии Пушкина. «И тленья убежит» — на пути к этому было в стихотворении 1823 г.: «Когда бы верил я, что некогда душа, От тленья убежав...». «Памятниковая» державинская формула («но часть меня большая, От тлена убежав...») здесь обращена с поэтического на личное бессмертие и дана в контексте мучительного сомнения, какого не знал твердо веровавший Державин; с «памятниковой» темой бессмертия поэзии эта острая у Пушкина, особенно в 1820-е годы, тема бессмертия души здесь не связана. Но две эти темы уже были связаны — полемически — юным Пушкиным в лицейском послании 1817 г. Илличевскому:

Мой друг! неславный я поэт,
Хоть христианин православный.
Душа бессмертна, слова нет,
Моим стихам удел неравный —
И песни музы своенравной,
Забавы резвых, юных лет,
Погибнут смертью забавной,
И нас не тронет здешний свет!

К трудной теме здесь легкое ироническое прикосновение; скромное признание своего поэтического бесславия — столь же иронически условное, как и «православное» признание

бессмертия души. На самом деле автор — плохой христианин и славный поэт: плохо веруя в бессмертие души, он готов его обменять на поэтическое бессмертие. Легкое прикосновение к большим темам вдруг порождает серьезное противоречие, пророчащее будущий «Памятник»:

Ах! ведаст мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

Ведь именно это противоречие разрешается в «Памятнике» таинственной формулой — «душа в заветной лире», — запинаящей здесь у Пушкина место, принадлежащее в классической композиции «памятника» иному определению бессмертной сущности человека-поэта — «часть меня большая» (Гораций, Державин). Два бессмертия — личное и поэтическое, — спорившие в лицейском стихотворении, объединяются и сливаются в этой новой пушкинской формуле. По существу она не так нова: во втором державинском «памятнике», в «Лебеде», эти два атрибута вместе и составляют петленую «часть меня большую» («Необычайным я пареньем От тленна мира отделюсь, *С душой бессмертною и пенем*, Как лебедь, в воздух поднимусь»). В пушкинской формуле два бессмертия так слились, что «душа»¹⁰ влилась в «заветную лиру» и в ней сохранится; *эта* душа бессмертна, и мир петленного будущего — поэтический мир («доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит»).

У Баратынского в его неклассическом «памятнике» нет ни поэтической заслуги, ни, собственно, поэтической души в этом пушкинском смысле.

Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сплосненьи...

Связь «души» и «стихов» в этой их обоюдной будущей жизни обратная пушкинскому «душа в заветной лире». В самых «стихах» (единственный раз упомянутых — и как сниженно-прозаично это рядом с «заветной лирой») как будто важны не они, а то, что они содержат, хранят и способны (впрочем, «как знать?» — осторожно-проблематичная интонация на месте уверенно-утвердительной «памятниковой») передавать через времена — «бытие» и «душу» создателя (не поэтически-преображенную «душу в заветной лире», но

¹⁰ Самое слово это Пушкин первый в классический «Памятник» ввел.

реальную человеческую сущность и личность, «жизнь» — «Но я живу...» — и неповторимую экзистенцию), а в восприятии их далеким потомком важнее всего контакт, «сношение» (через пространство и время) двух душ, человеческих существований. Глубоко интимное событие человеческого общения (через «стихи», как будто являющиеся лишь передаточным материалом такого общения) — вот «памятник» Баратынского.

И как нашел я друга в поколении,
Читателя найду в потомстве я.

«Друг в поколении», Киреевский, после смерти поэта свидетельствовал: «Баратынский часто довольствовался живым сочувствием своего близкого круга, менее заботясь о возможных далеких читателях»¹¹. «Памятником» своим Баратынский словно заранее возразил на это. Но им же и подтвердил: обретение возможного далекого читателя в потомстве уподобил встрече с другом в поколении. Сравним у Пушкина: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» — стих имеет «характер истины ветра, воздвигшегося и обтекшего неизмеримый край»¹². У Баратынского — ни географических просторов, ни исторических и национальных судеб. Мы цитировали: «Россия для нас необитаема». Резкость и безнадежность этих слов в значительной степени — катастрофическая реакция на правительственное запрещение журнала Киреевского «Европеец», воспринятое поэтом как тяжкий удар. В последние месяцы жизни он будет иначе писать о России¹³, — по России как темы нет в поэзии Баратынского, почти у него одного из великих русских поэтов. Историческое мышление Баратынского, как увидим, обширно, а «обреченность», причастность духовным конфликтам, «борьбе верховной» своего века — глубока, по историко-философская поэтическая мысль его разреженно-обобщенна и простирается поверх национально-исторических конкретностей. Этому характеру мира поэта отвечает и «памятник» его. На месте истории, государства, архитектурных памятников, «народов», «языков», «Руси великой» здесь только два человеческих существа, почти абстрактных, чистые *я* и *другой*, и таинство их чистого существования и общения, являющегося само по себе достойным «памятника» событием. Так «в поколении», так и «в потомстве»:

¹¹ Киреевский Н. В. Критика и эстетика, с. 237.

¹² Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник». — Вопр. лит., 1977, № 8, с. 147.

¹³ В письмах из-за границы в 1844 г.

путь к провиденциальному читателю сквозь космические дали разреженного времени-пространства неизвестного будущего (не пушкинской населенной и звучной истории!), подобно действительно свету звезды (будущий образ Маяковского). И никакого, конечно, «ветра» в стихе (историческое движение, глас народа, даже народов, молва и слава): сосредоточенная тишина интимного акта общения-проникновения, тишина вместе как бы внутреннего мира души человека и космического пространства. И, наконец, максимальная и отвечающая неэластичности, чистой духовности выражаемого события безобразность поэтической речи, отсутствие вместе с главной метафорой памятника и всей метафорической оснастки и богатой наглядной образности, составляющей также классический признак этого редкого вида стихотворений.

«Так как всякий „Памятник“ есть искание наиболее устойчивого, с чем можно связать свою поэзию, отвержение недолговечного и обретение безусловной связи...»¹⁴, — говорит Л. В. Пумпянский. Это устойчивое, безусловное и долговечное (если не вечное): у Горация — Римское государство, у Державина — «славянов род», у Пушкина это — сама поэзия. У Баратынского — если, вопреки всем несоответствиям, включить его неклассический «памятник» в этот классический ряд — такой безотносительной ценностью, которая служит гарантом прочности дела поэта и которой служит его поэзия, является таинство человеческого общения.

2

«Мой дар убог...» и «Муза» созданы в самом конце 1820-х годов, на повороте творческой судьбы поэта. После рапных и ярких успехов «певца Пиров и грусти томной», «нашего первого элегического поэта» (Пушкин) наступала для Баратынского гораздо более драматическая эпоха окончательной зрелости и углубления творчества, в то же время сопровождавшаяся в роковой обратной пропорции невозстановимой утратой поэтической славы и литературного значения в новую пору 30-х — начала 40-х годов. На этом переходе и созданы два стихотворения, в которых поэт сознает себя, отдает себе ясный отчет в особенностях своей поэзии и своем положении в современности, заглядывает в далекое будущее («памятник») и предвидит будущее близкое, даже как бы его «программирует»: так, в «Музе» за-

¹⁴ Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник», с. 149.

ранее описана картина будущего появления и встречи в «свете» сокровенной книги поэта — «Сумерки» (1842). Вот свидетельство влиятельнейшего критика 40-х годов — Белинского: «Давно ли каждое новое стихотворение г. Баратынского, явившееся в альманахе, возбуждало внимание публики, толки и споры рецензентов?.. А теперь тихо, скромно появляется книжка с последними стихотворениями того же поэта — и о ней уже не говорят и не спорят, о ней едва упомянули в каких-нибудь двух журналах, в отчете о выходе разных книг, стихотворных и прозаических...»¹⁵. Поистине — «свет» почтил «Сумерки» небрежной похвалой скорее, чем едким осуждением.

Тогда же, на рубеже 20—30-х годов, над поэтической судьбой Баратынского задумывался Пушкин; эта тема — главная в статье о Баратынском, начатой Пушкиным, видимо, в болдинскую осень 1830 г. Отчего «последние, более зрелые, более близкие к совершенству» произведения поэта имели в публике меньший успех? Пушкин отвечает следующей характеристикой: «Никогда не стремился он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мимолетной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большого эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброшенные колосья; он шел своею дорогою один и независим»¹⁶. В том же году написан пушкинский сонет «Поэту»:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Всем моментам этой картины есть соответствия в пушкинских характеристиках Баратынского; очевидно, Пушкин находил в его облике нечто близкое своему идеалу поэтической независимости и «тайной свободы». Ни к кому из современников-поэтов не относился Пушкин с таким напряженным вниманием и никого не ставил так высоко; в 20-е годы он неизменно отзывается о Баратынском в тоне высшего признания, как о равном поэте, выделяя при этом область его первенства — элегию. Но Пушкин не закончил ни одной из трех начатых им статей о Баратынском, и бол-

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1955, т. 6, с. 4.

¹⁶ Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 11, с. 186.

динская была последним приступом¹⁷. Максимум заинтересованного внимания — в этой статье, но тем более резким кажется падение пушкинского интереса к Баратынскому в следующие годы. Лишь отчасти можно его объяснить поэтической пассивностью Баратынского, как бы поэтической летаргией, остро чувствующейся с начала 30-х годов (с явным неодобрением о его «бездействии» Пушкин пишет Киреевскому 4 февраля 1832 г.) и на поверхности литературной жизни оставлявшей впечатление угасания творчества; однако все же среди немногочисленного напечатанного поэтом до 1837 г. — такие образцы его новой поэзии, как «На смерть Гёте», «Последний Поэт», «Педоносок», «Бокал», «Запустение», «К чему невольнику мечтания свободы?», «Болящий дух врачует песнопенье...»; но мы не знаем об отношении Пушкина к этим стихотворениям, не знаем, следил ли он за развитием Баратынского, — Пушкин больше о нем не высказывается, и все похоже именно на снижение интереса. Начало этой «холодности»¹⁸ заметно в упомянутом письме Киреевскому от 4 февраля 1832 г., существенно оспоренном в ответном письме Киреевским.

Спор возникает вокруг осторожного замечания Киреевского, высказанного (в «Обзрении русской литературы за 1831 год») по поводу поэмы «Паломница», об обозначившемся несоответствии между «формой» и «сущностью» поэзии Баратынского. Из статьи Киреевского Пушкин под-

¹⁷ Баратынский прочитал ее в 1840 г., получив от Жуковского, разбавившего после смерти Пушкина его бумаги.

¹⁸ «Баратынский однако ж очень мил. Но мы как-то холодны друг ко другу» (Пушкин — жене 14—16 мая 1836 г.), — видимо, не только лично: в целом в 30-е годы не только лично, но творчески они далеки друг от друга. Ряд фактов указывает на конец 1831—1832 гг. как на начало взаимного охлаждения: кроме цитируемого письма Пушкина Киреевскому, также труднообъяснимое отвержение Пушкиным (очевидно, раздраженным слабой отзывчивостью Баратынского на замысел «тризны по Дельвигу». См.: Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1941, т. 14, с. 241) одного из двух стихотворений Баратынского («Бывало, отрок, звонким кликом...»), присланных в «Северные цветы на 1832 год» (в феврале 1832 г. поэт просит Киреевского принять отвергнутую пьесу в «Европеец»: «Я не знаю, отчего Пушкин отказал ей место в „Северных цветах“» См.: Татевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899, с. 39); к тому же 1832 г. относятся два резких отзыва Баратынского — уничтожающий о «Евгении Онегине» (это письмо Киреевскому, опубликованное в «Татевском сборнике» (с. 41—42), до сих пор не решающихся перепечатывать издания Баратынского; оно опущено даже в специальном издании: *Баратынский Е. А. Разума великодушный пир: О литературе и искусстве.* М., 1981, подготовлено Е. Н. Лебедевым; см. с. 30) и о сказках Пушкина (519).

хватывает сравнение с Мперисом, голландским живописцем, известным отделкой деталей: «Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?». Те же качества «отделки и отчетливости», всегда с удовольствием отмечавшиеся у Баратынского Пушкиным, здесь выглядят как ограниченность и препятствие перед задачей более широкой, а «ряд прелестных миниатюр» выглядит обобщающей характеристикой. «В одном только позвольте мне не согласиться с Вами: в мнении о Баратынском», — отвечает Киреевский; он спешит ограничить свое сравнение с Мисерисом лишь сходством «в паружной отделке и во внешней форме» и продолжает: «Эта форма слишком тесна для Баратынского, и сущность его поэзии требует рамы просторнее», «сущности» же этой дает характеристику нравственную, говоря об отличающей этого поэта «глубокой, возвышенно-нравственной, чуть не сказал бы гениальной деликатности ума и сердца...»¹⁹. Киреевскому приходится с силой подчеркивать эту духовную «сущность» в споре с «мнением» Пушкина, которое между тем оказывается *последним* по времени пушкинским высказыванием о поэзии Баратынского. Отметив так точно драматический рубеж на пути поэта и с такой возвышенной солидарностью размышляя в болдинской статье об этом трудном пути от «юношеских» к «более зрелым» произведениям, Пушкин в дальнейшие годы на произведения окончательной зрелости и самобытности уже не откликается.

Но так или иначе и Киреевский и Пушкин фиксируют на пути поэта некое трудное противоречие — между теснотой, «стесненностью» формы, «рамы», «круга» его поэзии («когда поэт действует в кругу, слишком ограниченном»: критик вводит новое сравнение — Паганини, играющий концерты на одной струне) и ее растущими задачами, расширяющимся содержанием и почти подспудной «сущностью». Формула изменения, совершившегося в поэзии Баратынского на рубеже 20—30-х годов, общеизвестна: признанный элегик 20-х годов перерождался в «поэта мысли». Формула эта обща и абстрактна, поскольку она не вмещает того самобытного качества, «необщего выраженья», которое отличало и обособляло равно как раннего элегика, так и зрелого поэта мысли в соответствующих литературных потоках (ибо

¹⁹ Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1948, т. 15, с. 19—20.

и поэзия мысли, выдвинутая как программное требование Любомудрами во второй половине 20-х годов, в 30-е — начале 40-х захватила многих поэтов и стала действительно «как бы всеобщим стремлением»²⁰⁾ и которое оставалось на глубине единой «сущностью» поэзии Баратынского в обе эпохи ее развития. Тем не менее были две эти эпохи, и затянувшееся кризисное распутье на рубеже десятилетий, «смутный, переходный период»²¹⁾. Недаром перерастание его поэзией собственной формы как потребность почувствовалось и выразилось на этом переходе в реакциях самых чутких ее читателей, и недаром появилась в их суждениях эта оппозиция тесного, ограниченного, миниатюрного и в то же время отделанного, отточенного, отчетливого, отшлифованного, блестящего — широкому, резкому и свободному. Потребность эта владеет самим поэтом с середины 20-х годов. Он ищет выхода из элегического «уединения» и субъективного «тесного» лирического мира, ищет расширения и укрупнения творчества, и это влечет к большому жанру, каким — «формой времени» — была романтическая поэма. Вообще распутье на грани десятилетий сказывается у Баратынского разнообразием замыслов, проб и планов. Как и поэмы (в сущности, тоже пробы, при всем их самостоятельном интересе), все это опыты творчества в новых и крупных формах (в прозе, критике и журнальной полемике, даже драме), и все приносят лишь изолированные и малые результаты. С конца 20-х годов в письмах поэта и современников попадаются неясные известия о работе его над романом и даже «в роде Бальзака»; интереснейшие мысли о романе — свой набросок теории романа, исходящей «из современных требований»²²⁾, — содержатся в письмах Киреевскому (как раз в это время в России впервые обсуждаются эстетические проблемы романа²³⁾). Все эти попытки и размышления отражают бессильное стремление к широкому объективному творчеству, которое на экстенсивных путях — в эпическом роде и крупных жанрах — Баратынскому в целом не удастся. Но одновременно поэзия Баратынского перерождается на интенсивном пути — на пути насыщения замкнутой, «тесной» лирической формы «широкой мыслью»,

²⁰⁾ Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978, с. 136.

²¹⁾ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 79.

²²⁾ Татевский сборник, с. 14.

²³⁾ См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 249—265.

как скажет позднее по поводу «Осени» С. Шевырев²⁴ (а именно он в 1828 г., разоглася похвальному хору критики, славившему первого элегика, единственный резко оценил первый сборник Баратынского — итог его рапней поэзии, назвав автора «скорее <...> поэтом выражения, нежели мысли и чувства»: «Часто весьма обыкновенную мысль он оправляет в отборные слова и старательно шлифует стихи, чтоб придать глянцу своей оправе»²⁵. На несправедливость этого отзыва и печувствие рецензента к сокровенному существу Баратынского сетовал Пушкин в письме к Погодину: «Грех ему не чувствовать Баратынского»²⁶. Но несколько лет спустя, мы видели, уже Киреевскому приходится отстаивать сокровенное существо Баратынского в споре с пушкинским мнением, сближающимся с шевыревским 1828 г.).

Замечательную, во многом уже итоговую характеристику пути Баратынского дал в 1838 г. принадлежавший к среде Любомудров и близко знавший поэта Н. А. Мельгунов: «Баратынский по преимуществу поэт элегический, но в своем втором периоде возвел личную грусть до общего, философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества»²⁷.

Единство пути поэта и укорененность философской поэзии «второго периода» в ранних элегиях почувствованы здесь точно. Справедливо, что «философская лирика Баратынского зарождалась в любовных элегиях начала 1820-х годов»²⁸. Свою позднюю поэзию поэт назовет в одном из последних стихотворений («На посев леса», 1842) «поэзией таинственных скорбей». Но такой она уже является в любовных элегиях 1820—1823 гг. («Ропот», «Разуверение», «Признание»).

Вот какие странные и в поэзии неизвестные до Баратынского состояния здесь являются:

Судьбы ласкающей улыбкой
Я наслаждаюсь не вполне:
Все мнится, счастлив я ошибкой,
И не к лицу веселье мне.

²⁴ Московский наблюдатель, 1837, ч. XII, июль, с. 320.

²⁵ Московский вестник, 1828, № 1, с. 71.

²⁶ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, с. 5.

²⁷ Письмо А. А. Краевскому от 14 апреля 1838. — Отчет имп. публ. б-ки за 1895 г. СПб., 1898. Приложения, с. 72.

²⁸ Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970, с. 229.

Настоящее время стихотворения — приближение счастья, долгожданного «дня свиданья». Что же с героем?

Не мне роптать; по дни печали,
Быть может, поздно миновали:
С тоской на радость я гляжу,—
Не для меня ее сиянье...

Он разошелся со счастьем, любовью, своей героиней — *во времени*. Нет измены, неразделенной любви, разлуки — нет вообще никаких сюжетных мотивировок, есть только ход времени, в котором с «возвратом нежности твоей» совпадает мое охлаждение. Эта ситуация песовпадения, разминовения, раз-общения чувств во времени — основная в элегиях Баратынского. Это движение *раз-* во времени — основное сюжетное и смысловое движение. И оно приписит *раз-уверение* как основное лирическо-философское состояние. Превращения чувств совершаются как-то помимо чувствующих людей, они «не властны в самих себе», поэтому приходящие здесь к герою счастье, веселье, радость как-то странно отчуждены от него, не вполне его счастье, веселье, радость, поэтому возможны такие странные положения, как это — «С тоской на радость я гляжу» — словно на стороннее явление в собственной душе — как счастье «ошибкой». Сложные и смутные положения, получающие, однако, отчетливое и тонкое выражение. Наслаждаюсь *не вполне* — какой парадокс здесь слышится в этом искании меры и точности выражения: классическая для Баратынского формула неполноты любого чувства и состояния, его расщепленности и разложенности таинственными законами человеческого общения и порождаемой этим рефлексией. Необратимое временное движение (*раз-*) само по себе становится расщепляющей чувства и отношения, «раздробительной»²⁹ аналитической силой. «Ропот» 1820 г. — уже пример того, как «у Баратынского чувство всегда мыслит и рассуждает» и «ум остуживает поэзию»³⁰ — ум «тонкий, так сказать, до микроскопической проницательности»³¹.

В знаменитом «Признании» особенно чувствуется время как господствующая сила: «Но годы долгие в разлуке протекли...», «И пламень мой, слабая постепенно, Собою сам погас в душе моей». Вопреки мимолетной природе лири-

²⁹ Характеристика ума Баратынского Вяземским. См.: Русский архив, 1884, кн. 2, с. 408.

³⁰ Аксаков И. С. Федор Иванович Тютчев. — В кн.: Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981, с. 344.

³¹ Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 235.

ки здесь ритмически воспроизводится самая медленность неуклонного процесса. В прошлом — любовь, в настоящем — грусть, но и будущее известно заранее: «Грущу я; но и грусть минует, знаменуя Судьбины полную победу над мной: Кто знает? мнением солюся я с толпой...». Только еще возможный будущий брак без любви представлен повествовательно, словно уже совершившийся; он «по-своему реальнее „безжизненных воспоминаний“ о том, что действительно было»³². Все три времени так ясно развернуты и разграпичены, временной диапазон элегии так необычно раздвинут, что можно ее действительно уподобить «предельно сокращенному аналитическому роману», образцом которого был любимый Баратынским «Адольф» Констапа³³. По пушкинской формуле, в этом романе «современный человек изображен довольно верно» — можно по праву перенести эту формулу и на «Признание» Баратынского.

С первых стихотворений его ключевое слово — *судьба*, *судьбина* — традиционное имя безличной силы, детерминирующей жизнь и душу человека. Если позже, в поэмах, «судьбина» получит характер нравственно-карающей силы, то в ранних элегиях это сам по себе ход времени. «Признание» — страшное стихотворение, страшное тем «рассудочным оправданием моральных преступлений»³⁴, которое составляет его бесспорный, безжизненный пафос. «Я клятвы дал, но дал их выше сил». Дал клятвы я, назад взял не я, дать в моей власти, сдержать не в моей. Человек не отвечает за то, что в нем происходит помимо него.

Уже писали о необычности любовных элегий Баратынского, в которых — в тех из них, которые Л. Я. Гинзбург называет «методологически наиболее принципиальными»³⁵ (своеобразный «методологизм» их — в этой упорной устойчивости и как бы принципиальности коренной ситуации: нарушенное общение), — любовь «невозвратно пережитая» (говоря позднейшим тючевским словом), она *была*, а сейчас умирает не только она, но и вера в нее. Баратынский строит парадоксальную ситуацию любовной элегии *уже* без любви. Знаменитая строка «Уж я не верую в любовь» — ее формула. Заметим, как эта формула разуверения производна от времени («Уж...»). Отметим и религиозно-молитвенную стилистическую оболочку ее: *не верую*. Оболочка эта не кажется здесь нейтрально-случайной: ведь каким обшир-

³² Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 234.

³³ См.: Гинзбург Л. О лирике, с. 77.

³⁴ Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский. — В кн.: История русской литературы. Л., 1981, т. 2, с. 383.

³⁵ Гинзбург Л. О лирике, с. 77.

пым и сокрушительным смыслом наполняется этот стих благодаря в весьма значительной мере стилистической оболочке этой. Любовной элегии и теме разуверения сообщается как бы духовное расширение. Баратынский воспринял скептическую и эпикурейскую атеистическую интеллектуальную традицию из философии и поэзии XVIII в., однако то состояние «безверия», которое начинает поэтически исследовать он, рядом с Пушкиным (вскоре третьим поэтом-исследователем этого состояния станет Тютчев) — нечто принципиально иное, исторически новое, нежели относительно «легкое» и в философии и в поэзии вольнодумие XVIII столетия. Это глубокий и тяжкий духовный кризис, составивший главное содержание нового, «нашего века»: вспомним стихотворение Тютчева (1851) с этим названием («Не плоть, а дух растлился в наши дни, И человек отчаянно тоскует... Безверием палим и иссушен, Невыносимое он днесь выносит...») и признание Достоевского (1854): «я — дитя века, дитя неверия и сомнения...»³⁶. Вместе с Пушкиным Баратынский открыл в поэзии эту тему безверия «нашего века». И формула из любовного «Разуверения» тяжело и трагически отзовется в зрелой его созерцательной лирике. Новое состояние порождает и новые отношения, новые роли партнеров, странные для любовной элегии:

И, друг заботливый, больнова
В его дремоте не тревожи!

Дружеское врачевание «больной души» — на месте подавленной любви. При этом описанные процессы отличаются какой-то особенной «безличной субъективностью»³⁷. За ситуациями элегии Баратынского не чувствуется разнообразия жизненных положений, индивидуальной биографической конкретности, столь сильной в пушкинской лирике; это всеобщие ситуации человеческой жизни, ее закон: категория также из ключевых в поэтической философии Баратынского.

Итак, «раздробительный» анализ внутренне связан в ней с разрушительным ходом времени. Поэт ищет противодействия, как бы спасения, он пытается противопоставить силе времени популярную философию мгновения, традиционный эпикуреизм, неуверенный и нестойкий. Таково значение эпикурейских и эротических мотивов, столь заметных у раннего Баратынского и составивших ему репутацию «певца

³⁶ Достоевский Ф. М. Письма. М.: Л., 1928, т. 1, с. 142.

³⁷ Мирский Д. Баратынский. — В кн.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений. М.: Л., 1936, т. 1, с. XII (Библиотека поэта).

Пиров» и модного эротического поэта; но и в ранней лирике это лишь ее поверхностный слой. В более крупном плане — на поле «исторической элегии» батюшковского типа, испробованной в «Финляндии» (1820), — этот эгоистический и поэтический эпикуреизм противопоставлен истории: «Что пужды до былых иль будущих племен? Я не для них бренчу пезвонкими струнами». В позднейшей лирике этому раннему эпикуреизму будет подобен по роли своей пантеизм («забвенье мысли» на «пире стихий»), нестойкий также и не приносящий разрешения, «утоленного разума» («Осень»).

Упомянутый выше суровый отзыв Шевырева о сборнике 1827 г. был несправедлив к глубокой «сущности» поэзии Баратынского. Но претензии Шевырева были голосом уже нового поколения деятелей и поэтов, вышедших из московского кружка Любоумров, и выработанным в этой среде новым требованием поэзии, «неразлучной с философией»³⁸. С этой позиции Шевырев отказывался признать Баратынского поэтом мысли; самое стилистическое совершенство его рассматривалось как не соответствующее задачам поэзии мысли. Оценка была груба и несправедлива, однако критическая реакция довольно точна исторически: она отвечала зрелней в самом Баратынском потребности в расширении творчества и точно совпала с моментом внутреннего перерождения его поэзии. В перерождении этом был важный момент философской прививки, воспринятой в атмосфере деятельности молодых московских шеллианцев, в кругу «Московского вестника»: момент существенный как фермент эволюции, но все же вряд ли определяющий, как увидим, для новой поэзии Баратынского как поэзии мысли. Сближаясь с новым поколением философов и поэтов и воспринимая новые умственные веяния, Баратынский-поэт, по слову Пушкина, «шел своею дорогой один и пезависим».

Начинающийся поворот к возведению «личной грусти в общее значение», как об этом скажет Н. А. Мельгунов, обнаруживается «Последней смертью» (1827). Новое качество знаменуется обширной философско-исторической темой (молодой эпикуреизм поэта недавно не хотел знать истории). «Последняя смерть» — видение, «пророческий бред» (вспоминая опять-таки Тютчева) о грядущей истории человечества. Интимная тема рокового хода времени как судьбы человека и человеческих отношений, судьбы любви, расширяется до судьбы человечества, является романтической

³⁸ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980, с. 146.

темой «старения человечества»³⁹ и его «последней смерти» как парадоксального итога успехов «просвещения», «пира разума» на земле; лирическое сознание насыщается содержанием истории и актуальным содержанием современной мысли, романтической философией истории.

Одновременно написана «Смерть» (1828) — философская аллегория, с новой для поэта ориентацией на философскую оду XVIII в. Но аллегория Баратынского вызывающе полемична — с «оливой мира» вместо традиционной косы — и парадоксально-двузначна: за торжественным гимном смерти таится тревожный образ неуспокоенной жизни — космической и человеческой, — в которой единственный разумный регулятор и единственное начало справедливости, мира и жуткого равновесия составляет смерть:

И краски жизни беспокойной,
С их неводержной пестротой,
Вдруг заменяются пристойной,
Однообразной белизной⁴⁰.

Смерть патетически прославляется как полицейская сила, смиряющая «буйство бытия»⁴¹. Одический пафос амбивалентно сливается с тревожным образом мира — образом мира поэзии Баратынского.

И. М. Семенко выявила полемическое отношение двусмысленной оды Баратынского к оде XVIII в., оде Ломоносова и Державина. В ужасе Державина «больше оптимизма, чем в отчаянном „гимне“ Баратынского»⁴². У Державина ужасу смерти ясно противопоставлено эпикурейское обожание жизни как «мгновенного дара» и призыв устроить ее «себе к покою». Но этот здоровый эпикуреизм невозможен для Баратынского; он ведь также пробовал культивировать философию дорогого мгновения и всей жизни как такого мгновения; но вот теперь этот образ жизни сменяется образом «смутных наших дней», эпикурейская позиция сменяется стоической — отношением к смерти как «разрешенью» цепей и загадок жизни (характерно, две эти позиции как выбор для человека названы в «Стансах» 1825 г.:

³⁹ Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский, с. 387.

⁴⁰ Первая редакция, позднее (для второго собрания стихов — 1835) поэтом измененная.

⁴¹ Ср. в письме 1829 г. Вяземскому (написано после смерти дочери поэта): «Смерть подобна деспотической власти. Обыкновенно она кажется дремлющею, но от времени до времени некоторые жертвы выказывают ее существование и наполняют сердце продолжительным ужасом». (Старина и новизна. СПб., 1902, кн. 5, с. 46).

⁴² Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 265.

«И кто нам лучший дал совет, Иль Эпикур, ^{или} Эпиктет?»).

«Смерть» и «Последняя смерть» — это разные образы смерти. Смерть как космический регулятор, начало меры и ритма коренится в языческой космологии; из поздней античности заимствуются философские позиции для самоопределения (Эпикур или Эпиктет?)⁴³. Человеческая судьба — это в оде «Смерть» космическая судьба, она включена в космический круговорот. Но *последняя* смерть — это именно смерть на земле человека. «Последней смертью» открывается поэтическая эсхатология Баратынского; ср. затем: «Последний поэт», «последнее вихревозвращенье» («Осень»). В отличие от космологии «Смерти» эсхатология «Последней смерти» антропоцентрична. В итоге последней смерти «державная природа» вновь воцаряется на земле без человека. Картина эта торжественна и стилистически подобна картине жуткой гармонии в оде 1828 г. — здесь возникают также торжественные черты одического стиля (лексические архаизмы), но природа без человека выглядит торжественно-бессмысленной. Баратынский «не понимает мира без человека»⁴⁴, его картина мира антропоцентрична (что, между прочим, решающим образом отличает ее от тютчевской). В центре же этого антропоцентрического мира — тайна общения, коренная ситуация лирики Баратынского, связующая ранние элегии и позднюю лирику мысли (хотя и сложно превращенная в этой последней; но мы ее обнаружим и в философско-утолических притчах «Сумерек»).

3

К этому же поворотному времени рубежа десятилетий относится «Сцена из поэмы „Вера и неверие“» (1829), поднимающая с остротой чрезвычайной тему, выраженную в заглавии (при повторном печатании в собрании 1835 г. диалог этот назвал нейтрально — «Отрывок»). Поднимаются будущие вопросы Ивана Карамазова, и с той же аргументацией: богоборческий ропот с силой аргументируется указанием на правящее несовершенство мира, являю-

⁴³ Сам поэт был согласен с мнением Вяземского, что в «Смерти» его «нет философии христианской». См. письмо Вяземского В. Ф. Вяземской от 19 декабря 1828 г.: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской; он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами» (Инт. наследство. М., 1952, т. 58, с. 85). Письмо сохранило известие об обсуждении стихотворения в кругу поэтов, в том числе о том, что Пушкин держался мнения В. Ф. Вяземской.

⁴⁴ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1911, вып. 11, с. 114.

щего «смутное» и «нестройное» состояние, «смешенье» зла и добра.

Как! не терпящая смещения
В слепых стихиях вещества,
На хаос нравственный воззренье
Не бросит мудрость божества!

Иван Карамазов: «понимаешь ли ты эту ахинею ... для чего эта ахинея так пуща и создана! Без нее, говорят, и пробыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит?»⁴⁵. Бунту Ивана подобен мятеж (так он и назван в тексте диалога) героя «Веры и неверия». Два факта рождают мятеж — смерть и нравственно «смутная» жизнь человека. Смерть уже не является освобождающим «разрешеньем» смутных дней, но мятежным вопросом об их цели и замысле. Возникает проблема теодицеи, она составит сквозную тему у Баратынского, отливаясь в формулу *оправдания Промысла*. В названных уже «Стансах» 1825 г. эта формула возникает впервые в умиротворенно-отрешенной редакции, соответствующей сбалансированной эпикурейско-стоической позе поэта в этом стихотворении: «Хвала вам, боги! предо мной вы оправдались отныне». Но в ином духовном контексте и иначе эта тема поднимается в «Вере и неверии»; уже не античные «боги», а персональный Творец мира *должен оправдаться перед сердцем и умом человека*, ибо он заподозрен в неправости и неблагости, в несовершенстве даже в сравнении с созданным им человеком, поскольку в пестром хаосе человечества есть и благие, правые люди. Свет бытия, при котором проходит жизнь человека, назван лукавым. Теодицея из проникнутого «равнодушием высоким» («Стансы», 1825) эпикурейско-стоического итога обращается в страстный вопрос и нравственное требование: нравственная тема возникает у Баратынского вместе с новым духовным контекстом этого диалога (контекст «философии христианской»: вспомним спор поэтов о «Смерти»).

В дальнейшем формула оправдания Творца возникнет в двух последних строфах «На смерть Гёте» (о них у нас будет речь); наконец, в кульминационных строфах «Осени»:

Пред Промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем...

⁴⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976, т. 14, с. 220.

Но сколько человеческой гордости даже и в этом смирении: человек склоняется перед Промыслом, *оправданным им*.

«Много мятежных решил я вопросов», — будет сказано в заключившем путь поэта стихотворении «Пироскафе». «Строгий и сумрачный поэт», как назвал его Гоголь⁴⁶, Баратынский решал мятежные вопросы и был мятежным поэтом. «Бытия мятежным голосам» он внимал и на них откликался. Эти голоса впервые громко звучат в «Сцене из поэмы „Вера и неверие“»; изначально присутствующий у Баратынского (с первых элегий) «ропот» перерастает в духовный «мятеж» — вместе с укрупнением творчества, расширением картины мира и открытием нравственной темы.

Из факта «смешенья» («наружного беспорядка в видимом мире» — 427) исходит и эстетическая теория Баратынского, единственный раз им публично изложенная в предисловии к поэме «Наложница». Поэтически, как мы видим, роковое «смешенье» переживалось как «хаос нравственный» и порождало сомнение и «мятеж». В эстетической же декларации то же «смешенье», «дозволенное Провидением» (430), как подчеркивает здесь автор (ср., напротив, в цитированных строках негодующий запрос к «мудрости божества», отчего же она не бросит взгляд на смешенье в нравственном мире, какому подобного не допускает «в слепых стихиях вещества»), — оно же парадоксально признано фактом нравственным: «Характеры смешанные... одни естественны, одни нравственны; их двойственность и составляет их нравственность» (428). Здесь формируется, наряду с лирическим *мятежом*, другая реакция и другая позиция по отношению к нравственному хаосу мира — бестрепетное *исследование*. Не случайно она формируется в объяснении на *поэму*, «самый род» которой требует объективно-эпического разворачивания противоречивого мира, и прежде всего противоречивых характеров, и постижения логики и нравственной цели такого устройства мира. Но позиция эта нарастает и в лирике, порождая одно из поздних стихотворений, которое называют программным и которое хочется также назвать методологическим — «Благословен святое возвестивший!» (1839).

Две области: сияния и тьмы

Исследовать равно стремимся мы.

Строки эти всегда цитируются как декларация поэта-исследователя. Это так, но важно почувствовать здесь не один,

⁴⁶ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1952, т. 8, с. 385.

а два неслиянных пафоса, контрастно стыкующихся на границе двух этих стихов: «сияния и тьмы» — «исследовать равно». Это словно из разных языков и разных миров: аналитический, «паучный» метод исследователя вводится в мир мистерии⁴⁷. И ясный ценностный пафос этого мира этим исследовательским «равно» не лишается силы, не погашается, не колеблется (поэтому историческим смещением и модернизацией Баратынского представляется взгляд на эти стихи как раннедекадентские, предбодлеровские⁴⁸). Сквозь интеллектуальный холод исследовательского объективизма проступает тайным жаром эмоция нравственного подвига такого исследования.

Полею как бы экспериментального испытания этого принципа «исследования» явились романтические поэмы Баратынского. Романтическими они были по сознательному авторскому заданию; сам поэт называл их так, а «Наложницу» даже «ультраромантической» (493). Поэмами Баратынский выходил на авансцену литературной жизни, от которой болезненно чувствовал себя удаленным. Он при этом хотел «идти новою собственною дорогою», не подражая «ни Байрону, ни Пушкину», как он объяснялся по поводу «Эды» (420, 473), — однако в итоге трех опытов мог бы повторить также сказанное уже по поводу «Эды»: «Я желал быть оригинальным, а оказался только странным» (473). Итогом стал чрезвычайно чувствительный неуспех «Наложницы», которой он придавал самое серьезное значение, и сознательное оставление поприща поэмы.

К этой специфической «странности» поэм Баратынского ключ дает замечание Пушкина о «Бале». Пушкин почувствовал раздвоенность автора в отношении к героине: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны, напрасно он с принужденной холодностью говорит о ее смерти, сатирически описывает нам ее похороны и шуткою кончит поэму свою. Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню»⁴⁹. В самом деле, позиция автора как бы не сбалансирована, что сказывается в непримиренном соединении рискованного «иммориализма» (напряжен-

⁴⁷ Вновь вспоминается мистерийный мир «Братьев Карамазовых» с их темой двух идеалов — мадонны и содома — и двух бездн, «веры и неверия», разом созерцаемых.

⁴⁸ См.: *Пушлянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева. — В кн.: Урапия: Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 35—36. Пример «декадентской» переинтерпретации стихотворения — такое грубое его резюме, принадлежащее Брюсову: «добро и зло равноценны» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 36).

⁴⁹ *Пушкин*. Полн. собр. соч., т. 11, с. 76.

ный интерес-влечение к «свободным» характерам и их нравственно-экспериментальному поведению, отношение к ним, которое Пушкин назвал «болезненным соучастием») с резким морализмом в характеристиках и оценках, а главное — своего рода сюжетным морализмом в самом ходе действия поэмы, порождающим и особого рода художественную безжалостность — шокирующий натурализм подробностей, физиологизм описаний (умершей Нины), сатиру и эпиграмму (похороны ее, концовка поэмы). Такое «странное» сочетание моральных позиций и стилистических красок составляет философию и поэтику двух главных поэм Баратынского — «Бал» и «Наложница».

Тема этих поэм — возрождение падшей души. Героиня «Бала» и герой «Наложницы» из состояния «омрачения» страстями возрождаются к настоящей любви. Характеры их раскрываются как арена действия сил «сияния и тьмы». В виде романтических поэм Баратынский создал своего рода мистерии падения и возрождения, борьбы мрака страстей и света любви в душе человека. Автор подчеркивал «романтизм» и значительность характера своего Елецкого, отмежевывая его от «прозаического» (на взгляд романтиков 20-х годов) пушкинского Онегина: «Онегин человек разочарованный, пресыщенный; Елецкой страстный, романтический. Онегин отжил, Елецкой только начинает жить... Онегин неподвижен, Елецкой действует» (444). Такой герой решительно отличается не только от Онегина, но и от героя «Признания» самого Баратынского, его «отжившего» эгегического героя 20-х годов. В объяснении автора на свою поэму чувствуется стремление оторваться от этого героя и преодолеть доминанту собственного недавнего творчества иной доминантой, акцентируемой в объяснениях на поэму: пафос порыва и обновления, «просветления» человека должен свидетельствовать как будто не только о герое поэмы, но и о творчестве автора. Падшего, «омраченного» человека автор дает в героической ситуации — таков один полюс действия «ультраромантических» поэм. Однако есть в этом действии и другой полюс, не подчеркнутый в авторских объяснениях, но решающий дело в самих поэмах.

Героизм сюжета — в возрождении человека любовью. Но вот какова она: «Любовь несчастная моя Мне свыше казнь», — произносит Нина в «Бале». Возрождающая любовь посылается человеку одновременно как спасение и как возмездие, как карающее спасение, спасающее возмездие. Героизм сюжета тем самым как-то парализован и охлажден predetermined заранее обреченностью этого порыва

к возрождению. Обновляющая любовь безблагодатна, заранее связана кармой прошлых дел человека. Карма греха и падения и обращает возрождающую любовь в возмездие и «казнь». «Посланный рока ей предстал» — так возвещается о явлении Арсения Нине. Геронзм сюжета одолевается суровым фаталистическим морализмом того же сюжета. Это общая ситуация для обеих поэм, но в «Бале» она имеет свою тяжкую специфику, ту, что нравственно-эстетической «казни» здесь подвергается героиня, женщина.

В статье о «Бале» Пушкин отметил характер Нины как «совершенно новый»⁵⁰. По-видимому, самым значительным открытием для русской литературы в поэмах Баратынского явился этот *свободный женский* характер — свободный на фоне традиционного сложного подчинения — и в то же время укрытости, защищенности — женского образа в иерархической структуре большого, «мужского» мира (ср. древнее: «мужу глава бог, жене глава муж»). На этом фоне женщина Баратынского — героиня «Бала» — вызывающе эмансипирована, словно брошена без защиты в открытый мир и оставлена свободной и ответственной перед лицом человеческого и высшего суда. Вместе с этим характером открываются у Баратынского и разрушительные следствия его свободы. В дальнейшем русская проза даст — у Тургенева, Достоевского, Льва Толстого — многие вариации этого страстного и «преступного» женского типа и подобной женской судьбы⁵¹.

Тот же характер и в то же время очень интересовал и Пушкина; оба поэта взволнованно всматривались в ту же живую модель — Аграфену Закревскую, прототип героини «Бала» и пушкинской «беззаконной кометы» и Зинаиды Вольской. Оба поэта дали лирические «портреты» этой необычайной женщины — по какие разительные между ними отличия! У Баратынского («Как много ты в немного дней...», 1825) — образ трагический, по увиденный резким и беспощадным взглядом со стороны; трагедия на грани морального суда и эпитафии. У Пушкина («Портрет», 1828) — сочувственная и участливая *защита* беззаконного и опасно свободного женского существа, открытого без защиты общественному суду; пушкинская защита — поэтическая и мужская, поскольку с ней поэт обращается к «женам Севера» — обращение к ним пересекает «портрет» и

⁵⁰ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 75.

⁵¹ См.: Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Осло, 1973, с. 381.

преображает стихотворение, оно и берет героиню стихотворения под защиту: «С своей пылающей душой С своими бурными страстями, *О жены Севера, меж вами Она является порой...*». В том же году Пушкин набрасывает статью о «Бале», где под такую же защиту берет «бедную страстную героиню» — уже от автора поэмы, от Баратынского.

Однако при этом «беззаконная комета» — не подлинная, не центральная героиня у Пушкина, тогда как в мире Баратынского этому характеру принадлежит (не только в «Бале», но и целом ряде стихотворений) одно из центральных мест. В последней главе «Онегина» (1830) Пушкин озабочен противопоставить именно этому женскому типу свою Татьяну, усадив ее рядом «С блестящей Ниной Воронскою, Сей Клеопатрою Невы», — и можно увидеть в этом сопоставлении реплику на поэму Баратынского и его княгиню Нину⁵². Ведь Татьяна у Пушкина проходит испытание открывающейся возможностью уклонения на «свободный» путь — и сознательно от него отказывается. Собственный путь Татьяны определяется в рискованной близости к этой манящей возможности, к этому исторически новому варианту женской судьбы. Судьба Татьяны в итоге воспроизводит — по сознательному и твердому выбору — судьбу традиционную, вековую, пародную, *нянину*⁵³ — ту, о которой няня ей поведывала в самый опасный момент ее романтического уклонения. С замечательной чуткостью Баратынский ввел в свою поэму отсылку к этому месту пушкинского романа — речь мамушки перед Ниной, всем сразу напомнившую о няне Татьяны. Мамушка произносит простонародную критику образа жизни своей княгини — по кому она ее произносит? Уже «судбина Нины совершилась», речь говорится мертвой уже героине. «В лицо ей с трепетом взглянула: На нем поспешный смерти ход; Глаза стоят и в пене рот...». Наверное, пушкинское «напрасно» относилось и к этим неприятным чертам, но в поэме это *не напрасно*: это словно сам образ казни, такой ужасной, почти позорной именно потому, что ей предается прекрасная женщина.

⁵² О Закревской как прототипе «Клеопатры Невы» см.: *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Комментарий. Л., 1980, с. 352—354.

⁵³ Эта мысль (как и ряд иных наблюдений, вошедших в настоящую статью) принадлежит Л. В. Дерюгиной. Приписем ей глубокую благодарность за ценное сотрудничество, которое помогло автору написать эту статью.

В «Бале» казнь замыкается на одной заслужившей ее героине (заслужившей! — таков, повторим, суровый фаталистический морализм не поэта даже, отношение которого более сложно и «человечно», по самого поэтического действия). Арсению, ее партнеру, также «омраченному», здесь дано действительно обновиться, вернуться к первоначальной чистой любви, вновь обрести что-то вроде невинности, вернуться, можно сказать, к традиционному доромантическому сюжету и с ним обрести способность и право на продолжение жизни.

Казнь творится и в «Наложнице», но здесь она уже поражает всех вовлеченных в драму. Здесь сильнее звучит героический мотив возрождения (см. цитированную характеристику автором своего Елецкого); зато карающая «судьбина» захватывает шире. Казнь распространяется от героя на обеих любящих его безвинных жепщин. Вот что приписит Вере любовь Елецкого, обновляющая его:

И мир в глазах ее затмит,
И все красы его разрушит,
И все цветы его иссушит,
И жизни путь опустошит.

В предисловии к поэме автор пользуется теологическими аргументами, ссылаясь на провидение. Однако господствующая в поэме непросветленная карающая «судьбина» без возможности спасения ближе к судьбе языческой, чем к христианскому провидению. Действующему герою (а автор в пик Онегицу ставит его на пьедестал за то, что он действует) не дано прорвать ее кольца. Отсюда и в эстетической теории автора (в предисловии) с теологическими аргументами парадоксально соединяются положения как бы позитивистские, наводившие исследователей на аналогии с будущими статьями Золя об экспериментальном романе (известна роль фаталистического детерминизма в таком романе): в литературе надо видеть «пауку, подобную другим наукам, искать в ней сведений», «истины показаний», а не «положительных нравственных поучений»: «что истинно, то нравственно» (430—431, 441). Нечто вроде фаталистического оцепенения перед «показаниями» поэмы как позиция ее автора, порождающая известное отчуждение его от героев, отражается в этой одновременно романтики-иррациональной, нравственно-суровой и натуралистически-холодной эстетике.

Сердцевины творческих волнений поэта касается одно из писем его того же поворотного времени (лето 1832 г.). Баратынский откликается на сообщение Киреевского о гражданской поэзии Гюго и Барбье, рожденной событиями Июльской революции 1830 г. в Париже: «Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма; это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение» (520).

Итак, «новая поэзия» — а потребность в ней составляет предпосылку этого размышления — должна быть «поэзией веры» (заметим, что Баратынский ведь не сказал — «поэзией мысли»: разница, очевидно, есть, и существенная). Сюрилы (исследователи), разумеется ли под верой здесь религиозная или же — по контексту судя — общественная, энтузиазм политический. Очевидно, так названо широко одушевление сверхличными идеалами, поскольку противопоставлена поэзии веры поэзия индивидуальная. Последняя же мыслится связанной с исторически промежуточным состоянием «безверия», «разуверения», также, по-видимому, и религиозного, и общественно-политического (после 1825 г.). Но и поэзия индивидуальная не дает удовлетворения, что наводит на мысль об отказе вообще от поэзии. В конце того же 1832 г. Баратынский мотивирует этот принципиальный отказ в письме Вяземскому: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело» (524; т. е., видимо, время поэзии веры еще не созрело). Впереди, однако, были «Сумерки».

Поздняя поэзия Баратынского была создана в этом осознанном вакууме и стала исторически крупным его выражением. Еще раз вспомним, что в том же 1832 г. Киреевский заговорил о тесноте формы поэзии Баратынского, сущность которой «требует рамы просторнее», причем может казаться

парадоксом тот факт, что ближайшим образом суждение это относилось к поэме («Наложница»), «самый объем» которой «противоречит возможности свободного излияния души», требуя согласования частей и «наружной стройности»⁵⁴; таким образом, «бесполезно стесняющими» сущность поэзии Баратынского признаны эпические условия большого жанра. Баратынский в ответ согласен: «Нимало не сержусь на то, что ты порицаешь род, мною избранный. Я сам о нем то же думаю и хочу его оставить» (515). Оставляя этот род и отказываясь от экстенсивного пути, от большого жанра, поэт находит свой, интенсивный путь укрупнения творчества. Он «углубляется в себе» и на этом «эгоистическом» пути, не покидая тесной рамы своей лирической формы, своей самобытной элегии, необычайно ее изнутри содержательно расширяет. И когда уже в 1837 г. Шевырев заметит по поводу «Осени», что «эти формы как будто тесны для широких дум поэта»⁵⁵, то это уже теснота иная, и составляющая силу новой поэзии Баратынского, происходящая от насыщенности «широкой мыслью», которая бьется «в словесных теснинах»⁵⁶.

Совершается то, что тогда же описано Мельгуновым: возведение личной грусти в общее значение и перерастание в элегию современного человечества. Как это происходит, можно рассмотреть на лучших стихотворениях зрелого Баратынского. «Болящий дух врачует песнопенье...» (1834) — взглядевшись в этот известный стих, мы различаем нечто уже знакомое по «Разуверению» и прочим ранним элегиям. Там — врачевание больной души; но как теперь — до неузнаваемости — преобразовалась эта «протоситуация» лирики Баратынского; каково различие основных понятий — «больная душа» и «болящий дух», и врачует его не женщина, а «песнопенье»: таковы героини новой поэзии Баратынского. Живая ситуация любовного общения преобразуется в чистую мысль, притом «широкую»: «болящий дух» — категория эпохальная, характеризующая «современное человечество», *век* (ср. «Наш век» Тютчева, выше цитированный). Но «испарившаяся» душевная конкретность и драматичность скрыто присутствует в новой духовной ситуации, и чистая мысль не перестает быть поэтической. «Поэт имел дело с самыми туманными задачами», — писал уже в конце столетия (1888) С. Андреевский в статье, положившей начало возобновленному после долгого невнимания обращению

⁵⁴ Киреевский Н. В. Критика и эстетика, с. 114.

⁵⁵ Московский наблюдатель, 1837, ч. XII, июль, с. 320.

⁵⁶ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1, с. 109.

к Баратынскому нового поколения поэтов и мыслителей, — «и остался поэтом»⁵⁷.

Это духовное укрупнение изначальных лирических тем поэта просматривается и в философско-исторических притчах «Сумерек». Ведущую тему ранних элегий мы называли выше — неудавшееся любовное общение, раз-общение, размивание, раз-уверение. Но она же, тема эта, проступает из глубины зрелой лирики поэта, которую мы называем философской. Особенно важно суметь ее рассмотреть в тех стихотворениях «Сумерек», где дана поэтически-утопическая картина хода истории, где речь идет о человеке, поэте, природе, прогрессе, науке, промышленном веке. «Приметы» (1839) легко свести к одному их стиху: «Но чувство пресрев, он доверил уму...». Эта антитеза чаще всего из стихотворения и извлекается. Белинский сурово писал о «Приметах»: «Коротко и ясно: все наука виновата! Без нее мы жили бы не хуже прокезов»⁵⁸. Однако вчитаемся, вникнем: так ли «коротко и ясно?»

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,
О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретама.

Так было,

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой...

Эти культурные изобретения человечества являются как орудия пытки. Вот в чем дело, вот в чем живое событие стихотворения, несводимое к голому противопоставлению чувства уму и науке. Ибо самая антитеза эта уже вторична по отношению к коллизии более глубокой: сочувственного, истинного *общения* человека с природой, которая *для него*, в порядке ответной любви, обретама *язык*, — и иного к ней отношения — «чуждого», односторонне-активного и насильственного, не предполагающего за ней своего языка.

И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Это глубинная лирическая тема поэта — паруженное общение, а не его ретроградная философия. Ведь так же и Муза закрылась от «певимательного света».

⁵⁷ Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1913, с. 6, 29.

⁵⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 471.

Тема поэта рождает в его языке отмеченные, лейтмотивные, ключевые слова. У Баратынского в 30-е годы такое слово — *отзыв*.

И в звучных, глубоких отзывах сполна

Все должное долу отдавший...

(«Па смерть Гете»)

Но не найдет отзыва тот глагол,

Что страстное земное перешел.

(«Осень»)

Одна с божественным порывом

Мирный его твоим отзывом...

(«Рифма»)

Кто в отзыв гибели твоей

Стесненной грудью восстоит?..

(«Когда твой голос, о поэт...»)

В последних строфах «Осени» (на которых, как сообщал поэт Вяземскому, застало его известие о смерти Пушкина) дан грандиозный образ глухого космоса, безотзывного мира: «далекий вой» падения небесной звезды (традиционный символ гибели поэта) не поражает «ухо мира». Силу этого смелого образа, по-видимому, породила сила «отзыва» на гибель Пушкина. *Ухо мира!* Одна из самых резких метафор позднего Баратынского, «отдаленно предсказывающая»⁵⁹ экспрессивную поэтику будущего, XX века. Олицетворение мира — но какое? Мироздание с ухом — чисто метафорическим ухом! (О подобных свойствах метафоры Баратынского у нас еще будет речь впереди.) Резкостью этой метафоры резко подчеркнута тема поэта. Нам с силой дано понять, что в мире острее всего переживал Баратынский. Мир видится существом, внимающим человеку либо глухим к нему. До вселенской метафоры укрупняется драма человеческого общения.

Умопостигаемая метафора Баратынского — ключевая фигура его интеллектуальной поэтики. Присмотримся к ней поближе.

5

Выше мы говорили о философской прививке, воспринятой Баратынским в атмосфере московского любомудрия, и о том, что при этом на пути своей поэзии мысли он остался

⁵⁹ Замечание Л. Я. Гинзбург: в образе этом отдаленно предсказана метафора Маяковского («Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо»). См.: *Гинзбург Л. О лирике*, с. 86.

«одни и независим». Пушкин сдержанно одобрял опыты философской поэзии «молодых поэтов немецкой школы»⁶⁰, однако их игнорировал в своем известном суждении о Баратынском: «Он у нас оригинален — ибо мыслит». Продолжение характеристики говорит о том, что для Пушкина, видимо, отличало Баратынского от поэтов-любомудров: «Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко»⁶¹. Сам Баратынский в одном из писем Киреевскому, своему духовному руководителю (никогда, однако, не посягнувшему на подчинение его творчества отвлеčenным умствєнным задачам), высказался всего яснее о том, что есть философия в поэзии и философия поэзии: «Всякий писатель мыслит, следовательно, всякий писатель, даже без собственного сознания, — философ. Пусть же в его творчестве отразится собственная его философия, а не чужая. Мы родились в век эклектический: ежели мы будем верны нашему чувству, эклектическая философия должна отразиться в наших творениях...»⁶². Последнее заявление равносильно отказу от руководства определенной философской системой (шеллингианской) в пользу руководства состоянием мира, «века», с непримиренным («эклектическим») многообразием и борьбой начал (в это же время, теоретически размышляя о романе как роде литературы, он развивает идею «эклектического романа», также соответствующего состоянию века).

Два стихотворения 1831—1832 гг. выделяются исследователями как наиболее обоснованные руководящей философией, наиболее «шеллингианские» — «В дни безграничных увлечений...» и «На смерть Гёте». Их, действительно, отличают несвойственные Баратынскому программность и философский оптимизм (характерный для русских последователей Шеллинга, мысливших недраматически и исходивших из предпосылки будущего синтеза современных противоречий, по формуле Вепевитинова, примирения мысли с миром⁶³). Можно, пожалуй, сказать, что это у Баратынского «поэзия веры». Потой веры в способность поэзии внести гармоническое «согласье» в тревожную жизнь заключается

⁶⁰ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 105.

⁶¹ Там же, с. 185.

⁶² Татевский сборник, с. 14.

⁶³ См.: Вепевитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 354.

первое стихотворение:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел.

В параллель этому поэтическому тезису можно привести теоретический тезис Киреевского: «Нам необходима философия; все развитие нашего ума требует ее. Ею одною живет и дышит наша поэзия; <...> и самая жизнь наша, может быть, займет от нее изящество стройности»⁶⁴). Философии в этой утопии доверено то же эстетическое действие, что поэзии в стихотворении Баратынского; философия и поэзия у того и другого здесь действуют заодно. Почти такова же у Киреевского характеристика свойств поэзии Баратынского («мерность изящная»⁶⁵); всячески вообще акцентировано единство в его поэзии мысли и красоты. То «изящество» поэтического выражения, которое, например, Шевыревым в отзыве на сборник 1827 г. рассматривалось как внешнее и формальное и прямо пренебрегающее задачам «поэзии мысли», для Киреевского представляет залог того духовно-эстетического преобразования жизни, которое она должна «запять» от философии. Свойства, воспитанные в жуковско-батишковско-пушкинской школе «гармонической точности», — в согласии с целями философской гармонизации мира. В стихотворении памяти Гёте дан образ гармонически завершенной жизни («Почил безмятежно, залп совершил В пределе земном все земное», «И в звучных, глубоких отзывах сполна Все должное долгу отдавший»). Гёте достиг совершенного равновесия «мысли с миром» («Крылатою мыслью он мир облетел, В одном беспредельном нашел ей предел»), «утоленного разума». Однако последние две строфы обнаруживают, что этого отнюдь не достиг автор стихотворения, Баратынский. Рассматриваются на равных правах два варианта ответа на вопрос о бессмертии, без конечного решения («И ежели жизнью земною Творец ограничил летучий наш век...», «И если загробная жизнь нам дана...»), поднимается и проблема теодицеи, здесь пока гармонически разрешаемая примером Гёте, одно явление которого оправдывает Творца, даже если нас «За миром явлений не ждет ничего — Творца оправдает могила его»⁶⁶. Тем не

⁶⁴ Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 68.

⁶⁵ Там же, с. 70.

⁶⁶ См. о концовке стихотворения в статье Вячеслава Иванова: Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes von Wjatscheslaw Iwanow. — In: Corona. München; Berlin, 1933—1934, Heft 6, S. 698.

менее агностическое познание остается последним словом стихотворения. Открывается трещина между «поэзией мысли», глубокомысленнейший образец которой нам является, и «поэзией веры».

Эти последние две строфы обнаруживают, что Баратынский-поэт — не Гёте, каков он в стихотворении Баратынского. В знаменитой его четвертой строфе прославлено пантеистическое единение Гёте с природой и космосом. Близкий мотив — в «Весне» Баратынского (1834): «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...». Пантеистическое чувство достижимо, однако ценой «забвения мысли» — совсем не так, как у Гёте. Душа «забвения мысли» льет на пире стихий, но такого «забвения нет», как твердо знает и говорит в другом стихотворении поэт, и в глубине пантеистического ликования диссонансом звучит отчаяние. (Стоит сравнить, чтобы почувствовать качество лирики мысли Баратынского рядом с прямо-философской поэзией Любимудров, «Весну» с тематически подобным «Желанием» Хомякова, 1827, — «Хотел бы я разлиться в мире...», где этот мотив патетически развит без противоречия, «противочувствия»⁶⁷). Пантеизм Баратынского подобен его же эпикуреизму в ранних стихах, это словно «бегство от несчастья»⁶⁸, он столь же нестоек, и философского разрешения и «утоленного разумения», как Гёте, он не приносит.

Почти одновременно с гимном Гёте и как могучая реплика на него написано стихотворение «К чему невольнику мечтания свободы?» (1833). Здесь разрушен пантеистический образ одушевленного космоса — природный миропорядок предстает подчиненным неукоснительной механической закономерности и проникнутым сплошной «неволей», и природе самым острым образом противостоит человек с его «страстями», «желаньем счастья» и «мечтаниями свободы». Нигде, вероятно, у Баратынского внутренний драматизм и конфликтность его поэтического мира не вскрываются так активно и ярко, как в этом самом диалогическом у поэта стихотворении. Звучат два голоса в остром споре, но очевидно, что эти два голоса не чужды друг другу, больше того — принадлежат одному сознанию и ведут в нем *внутренний* спор. Первый голос приглашает: «Взгляни» — и развер-

⁶⁷ Ю. Н. Верховский о Баратынском: «художник разлада, поэт противочувствий». — В кн.: Поэты пушкинской поры. М., 1919, с. 48.

⁶⁸ Слова Огарева в споре 1846 г. его и Герцена с Грановским о бессмертии, вере и знании. См.: Герцен А. И. Былое и думы. Ч. IV, гл. XXXII.

тывает картину космической несвободы, предлагая и человеку «разумно» ей подчиниться. Когда мы читаем:

Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветер не волен, и закон
Его летучему дыханью положен,—

у нас сверкает в памяти пушкинское (созданное одновременно со стихотворением Баратынского) — «Зачем крутится ветер в овраге?»

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Две картины мира, словно полемизирующие одна с другой. Вероятно, они были бы и несопоставимы, если бы не общий элемент — этот «ветр», полемический элемент (полемический непредумышленно у того и другого поэта, но тем более глубоко) обеих картин.

У Пушкина это картина абсолютной свободы-воли, па-сквозь проникающей все бытие — космос, природу, сердце девы и творчество. «Ветр» — первое звено этой цепи, «поэт» — заключительное звено. Уподобление независимости поэта свободе ветра у Пушкина постоянно («Как ветер, песнь его свободна»; «Минута — и стихи свободно потекут» — с последующим сравнением: «и паруса надулись, ветра полны»); тому и другому придан у Пушкина царственный статус — каждому в его царстве⁶⁹. Но ветер — не только сравнение из природного мира; это образ свободной силы, «неподвластной форме» (Г. П. Федотов), единящей миры природы и творчества, образ пушкинской творческой пневматологии, образ порыва и вдохновения, овеянности свободного творчества духом (ср., как родственно пушкинское утверждение царственного произвола поэта и ветра древнему: «Дух дышит, где хочет»).

«Зачем крутится ветер в овраге?» Логика этих пушкинских вопросов напоминает нам про библейскую «Книгу Иова», а именно речь верховного собеседника, которую Иов

⁶⁹ Этот царственный статус ветра в мире стихий проявлен в его прямом подчинении самому Творцу: «Не бойся никого, кроме бога одного»; «Творцу молитесь; он могучий: Он правит ветром...».

слышит «из бури» (из стихии, из ветра); эта речь состоит из вопросов, а в них мятежному человеку демонстрируется свободное величие мироздания, не дающее человеку отчета, превосходящее всякое человеческое представление и недоступное человеческому суду. Один из вопросов, в частности, о дожде, проливающимся «не на разгороженные поля людей, где он нужен..., а на безбрежную и безлюдную степь»⁷⁰. Дождю этому так же «нет закопа», как пушкинскому ветру, бесцельно крутящемуся в овраге, когда его дыхания жадно ждет корабль в недвижной влаге. 38—41 главы «Книги Иова» были излюбленной темой переложений русских поэтов, и Пушкин неоднократно их вспоминал, для стихотворения же о поэте и черни выписал в рукописи эпиграф из этих глав⁷¹ — для того самого стихотворения, где чернь угодбила песнь поэта равно свободному и бесплодному ветру. Связь пушкинского «Зачем крутится ветр...» с парадоксами библейской книги этим фактом устанавливается бесспорно; логика этих пушкинских вопрошаний-утверждений есть *парадокс*, аргументы этой свободы-воли пушкинской, здесь утверждаемой, бытие проникающей, — парадоксальны (а в другом пушкинском стихотворении сказано: гений, т. е. свободная творческая сила, есть «парадоксов друг»). И этому духу творческого и вольного парадокса выразительно разноречит, можно сказать, железная логика аргументов «раба разумного» в стихотворении Баратынского.

У Баратынского еще в «Эде» дул «ветр, бессмысленно свистящий». В разбираемом стихотворении «бродячий ветер» подчеркнуто подчинен космическому регламенту, детерминизму природного миропорядка столь же всепроникающему, сколь всепроникающ у Пушкина его свободно-вольный аспект мироздания в знаменитых строках. Абсолютная «разумная неволя» мира претендует у Баратынского и на всего человека; речь «раба разумного» — первый голос стихотворения — приходит к безнадежно-успокоенному равновесию:

И будет счастлива, спокойна наша доля.

В том же году, когда, вероятно, возникло стихотворение, поэт писал Гиреевскому, что видит «счастье в покое», а не в «пламенной деятельности» (523). Может быть, стихотворение иллюстрирует эту жизненно выстраданную поэтом истину? Но нет — ибо эта истина в стихотворении принад-

⁷⁰ Аверинцев С. С. Древнееврейская литература. — В кн.: История всемирной литературы. М., 1983, т. 1, с. 294.

⁷¹ См.: Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 3, с. 715.

лежит лишь первому голосу, смолкающему на ней, притом смолкающему на «повисшей в воздухе рифме»⁷², что лишает достигнутую истину окончательности и завершающей силы. Здесь и вступаст повый, противоречащий голос — человек перебивает себя же, поэт восстает на свою же мысль и на собственное созерцание мира (ибо видеть мир под знаком его несвободы, подчиненности всепроникающему «закону» было свойственно Баратынскому).

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

Этот взрыв, «мятеж», приводит стихотворение к сложному и драматическому итогу. Мятежные человеческие страсти непокорны «общему закону», однако сами они законны, они «высоко рождены»; они — от той прометеевой «искры небесной» («Но в искре небесной прияли мы жизнь, Нам памятно небо родное» — «Дельвигу», 1821), которая есть в человеке сознание и творческое стремление, порыв и тревога, «желанье счастья» и «мечтания свободы»; она и обретает «глас» в мощных заключительных строках нашего стихотворения. Глубокое, неискоренимое противоречие двух равно могучих сил в человеке становится драматическим его итогом. «Жизнь» восстает на «судьбу» (та же самая детерминирующая сила в человеческом мире, какая царствует абсолютно в мире природном), но последняя держит ее в узких границах. Это мощное биение и это властное стеснение прямо физически ощущаются в двух последних стихах.

От философски окрашенного примиренного пантеизма камня на камне не остается в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?». Репликой же на программно-философскую «веру» в гармоническое назначение творчества, «поэтического мира», дарующего «согласье» жизни («В дни безграничных увлечений», «Болящий дух...»), звучит в другом, более позднем стихотворении, в антологических гекзаметрах 1840 г. («Мудрецу»):

Нам, из ничтожества вызванным творчества словом тревожным,
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье одно.

Тревожным названо слово высшего творчества, мир тревожен в своей основе.

⁷² Кожин В. В. Как пишут стихи. М., 1970, с. 64.

Высшего выражения «противочувствия» эти достигли в «Сумерках». Последняя книга поэта характером отличалась не только от его собраний стихотворений 1827 и 1835 гг.; в русской поэзии вообще она явилась по самому типу новой. Новыми были и степень и форма лирического единства, сообщавшего книге (вместе с метафорически-выразительным заглавием, непривычным также еще тогда в поэтических сборниках) «характер замкнутого цикла философских стихотворений, по своему внутреннему единству приближавшегося к философской поэме»⁷³. Тем не менее это единство не есть единство философской идеи или программы; ее, как не раз указывалось, из «Сумерек» не извлечь. Напротив, их отличает «противоречие ответов»⁷⁴ в разных стихотворениях, заключенных в продуманную композицию. Драматизация лирического мира поэта составляет структуру «Сумерек». В литературе о Баратынском описаны ее признаки⁷⁵: преобладание объективных лирических форм, сюжетных стихотворений-притч, построенных в ряде важнейших стихотворений на широком сопоставлении современности и утопической древности, почти полное устранение прямого лирического «я» (заменяемого обобщенными категориями «мы», «человек» или даже «ты» к себе самому: «А ты, когда вступаешь в осень дней, Оратай жизненного поля...», «Художник бедный слова! О жрец ее! тебе забвенья нет»; очевидное «я» лирическое тем самым объективируется), в целом — преобладание косвенных (в разной форме и степени) способов выражения лирической позиции автора. Можно легко усмотреть «программу» в стихотворениях «Последний Поэт» и «Приметы». Как программу поэта их и судил Белинский с позиций своей программы социально-исторического прогресса. Однако самая безнадежность представленной в этих стихотворениях ситуации исключает возможность превращения их настроения в программу. В значительно большей степени можно считать программным стихотворение «Благословен святое возвестивший!», однако программа эта (нравственное оправдание бесстрашного исследования) разноречит пафосу «Примет». В свою очередь, концепции этого методологического стихотворения разноре-

⁷³ Куприянова Е. Н. Баратынский 30-х годов. См.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. 1, с. СІХ.

⁷⁴ Мирский Д. Баратынский. — Там же, с. XXVII.

⁷⁵ Альми И. Л. О некоторых особенностях поздней лирики Баратынского. — В кн.: Вопросы литературы. Владимир, 1972, с. 25—44.

чит настрояние стихотворения «Все мысль да мысль!», где это же свойство поэзии (мысль, обнажающая «правду без покрова») предстает с другой, безотрадной для поэта стороны, что не означает тождества точки зрения автора в этом стихотворении и позиции «последнего поэта». Безотрадному знанию противопоставлена поэтическая вера, но с выразительными эпитетами: «Но *детски* вещаньям природы внимал, Ловил ее знаменья с верой», «Исчезнули при свете просвещения Поэзии *ребяческие* сны», «Воспевает, *просто-душный*, Он любовь и красоту...». А в «Ахилле» утверждается «живая вера» как единственное спасение для современного человека. Но эта вера не может быть «детской»; Баратынский, жаждавший и искавший ее (ср. уже после «Сумерек» созданные в начале 40-х годов «Молитву», «Когда, дитя и страсти и сомненья...»), когда бы ее обрел, вероятно, мог бы сказать, как впоследствии Достоевский: «не как мальчик же я верую...»⁷⁶. «Противоречие ответов» запечатлевает коллизия сознания современного поэта и шире — «бойца духовного» в «борьбе верховной» его эпохи, которой он «обречен» («Ахилл»). Диалог «художника бедного слова» и бестрепетного исследователя («Благословен святое возвестивший!») в этом смысле — наиболее выразительный фокус-противоречие «Сумерек»; «Осень» же, представляющая раскрытое сознание современного человека, — их духовный центр.

Поистине о философской поэзии позднего Баратынского можно сказать, что в ней отразилась «собственная его философия, а не чужая». «Сумерки», как «поэма мысли», не есть поэма определенной философской мысли («чужой»), но скорее, по самобытному слову поэта, «вихреобразование» чувств и дум, «отвечающих на важные вопросы века» (Шевырев), — философски незамкнутое, открытое, каким оно представлено в «Осени»; в 11—13 строфах ее воспроизводится вновь вариантная агностическая конструкция завершающих строф «На смерть Гёте», но борьба двух тезисов окончательно лишена исхода и перекрыта ситуацией экзистенциального одиночества, невыразимости, несообщимости «земному звуку» и другому человеческому существу даже достигнутой веры и «утоленного разума»:

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихреобразование...

⁷⁶ Лит. наследство. М., 1971, т. 83, с. 696.

Поэзия, мысль, «живая вера» — три силы, образующие «вихревое вращение», конфликтную философскую ситуацию «Сумерек». Поэзия между мыслью и верой, поэт — между поэзией мысли и поэзией веры. Бесп проблемно и примиренно слиться та и другая не могут (трещина же между ними открылась еще тогда, когда было сказано: «Уж я не верую в любовь...», — и тем началась лирическая рефлексия Баратынского).

Мысль и поэзия, мысль в поэзии — в лирическом сюжете «Сумерек» ведущая тема. И больше чем тема: можно *мысль* назвать героиней поэзии Баратынского 30-х годов; она и действует прямо как героиня в ряде стихотворений — «О мысль! тебе удел цветка...», «Сначала мысль, воплощена...», «Все мысль да мысль!» Последнее — классическое для поэзии мысли Баратынского, обращенной здесь на самое себя, исследующей самое себя. Мысль — героиня стихотворения — является в устрашающих уподоблениях-символах карающей справедливости и безжалостного света истины:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Последний мотив, очевидно, гамлетовский («так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли»⁷⁷); в цепи же образных соответствий поэзии Баратынского это действие мысли подобно действию смерти в стихотворении 1828 г. («И краски жизни беспокойной, С их неводержанной нестройной, Вдруг заменяются пристойной, Однообразной белизной»). Так само по себе явление поэзии мысли в глазах поэта мысли предстает заключающим в себе суровый конфликт: поэзия, в которой «бледнеет жизнь», испаряющаяся в мысль, поэзия, как бы сама себя отрицающая и выводящая из круга «чувственных», полнокровных, звучащих, зримых, красочных, осязаемых, «счастливых» искусств, несчастная поэзия, «художник бедный слова».

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

Последним эпитетом конфликту сообщается религиозно-аскетическая интерпретация, художник бедный слова облекается в монашеский образ (а рядом в «Сумерках» — ярко-

⁷⁷ Пер. М. М. Морозова. См.: Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. М., 1954, с. 376.

страстная эротическая концепция творчества в стихотворении о *скульпторе*). Такова современная поэзия и таков современный поэт («простодушный» «последний поэт» противостоит ему в общем плане «Сумерек» как внеисторическая утопия), таков его трудный подвиг, таков Баратынский сам.

Пушкинское «оригинален — ибо мыслит» так или иначе было затем повторено о Баратынском всеми. Однако с оригинальностью этой связалось и представление об известной неполноценности, даже ущербности его поэзии как поэзии. «Он мыслил стихами, если можно так выразиться, не будучи собственно ни поэтом в смысле художника, ни сухим мыслителем»⁷⁸ — это суждение Белинского (1844), в сущности, будет повторено И. С. Аксаковым в его биографии Ф. И. Тютчева (1874): Баратынский-поэт здесь поставлен между Хомяковым, стихи которого «это как бы отрывки целой, глубоко обдуманной, исторически-философской или нравственно-богословской системы»⁷⁹, и Тютчевым, которому «элемент мысли» не мешал быть непосредственным, «чистейшим»⁸⁰ поэтом, «поэтом в смысле художника» (по Белинскому). Подобное отграничение проводил и И. С. Тургенев (в письме С. Т. Аксакову, 1854 г.): «Баратынский не поэт в единственно истинном, в пушкинском смысле... Ума, вкуса и проницательности у него было много, может быть, слишком много — каждое слово его носит след не только резца — подпилка, стих его никогда не стремится, даже не льется»⁸¹. Тогда же Тургенев писал о стихах Тютчева, что «они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гёте», и оттого их мысль «никогда не является пагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы...»⁸². Итак, в сравнении с Тютчевым усматривалась определенная межеумочность и поэтическая недостаточность Баратынского. Этот взгляд

⁷⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 447.

⁷⁹ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика, с. 344.

⁸⁰ Там же, с. 328.

⁸¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М.; Л., 1961, т. 2, с. 222.

⁸² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М.; Л., 1963, т. 5, с. 424, 426. Ср. в известном письме Хомякова (1850), разграничивавшего стихи свои и тютчевские: «Мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает и, следовательно, должен наконец задушить стихотворца. Он же насквозь поэт (durch und durch), у него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине, как в Языкове, натура античная в отношении к художеству» (Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900, т. 8, с. 200). Не случайно, конечно, отсутствие Баратынского в этом «пушкинском» ряду, в который включается Тютчев.

на поэта был обычным в ближайшем потомстве, на протяжении XIX столетия (приведенные отклики характерно охватывают разные его периоды).

Баратынский редко бывал, как Тютчев, поэтом «на случай», и его «широкие думы» чаще всего лишены, действительно, тютчевской непосредственной порожденности лирическим моментом⁸³ или картиной природы; у Баратынского обратная связь природы и мысли: если в порядке текста монументальная, «державинская» картина осени вызывает к размышлению осень человека и человечества («современного человечества»), то по существу, конечно, порядок картины и мысли иной, и звучно-красочное описание времени года оказывается — уже в итоге — интеллектуальной метафорой. Так «бледнеет жизнь» в стихе Баратынского, обращаясь в мысль, но последняя в этой исключительной для русской поэзии прошлого века (в том числе и в сравнении с Тютчевым) умозрительно-разреженной атмосфере заживает действительной, драматической, поэтической жизнью. Киреевский после смерти поэта скажет, словно оспаривая не только недооценку современников, но и собственное его аскетическое самоопределение («Все мысль да мысль!»), о его «музыкальных мыслях», «сердечной мысли»⁸⁴.

Поздний Баратынский создал свою трудную поэтику, свою необычную пластику выражения отвлеченного содержания и духовных событий, свою метафору, полностью выходящую из круга традиционного поэтического языка. Как образуется эта поэтика, можно разглядеть на одном примере из «Сумерек». В «Ахилле» первое пятистишие рисует древнего героя, в бою уязвимого «лишь в пяту». За этим следует историческое сопоставление.

Обречен борьбе верховной,
Ты ли долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней?

Омовен ее водою,
Знай, страдаешь пад собой
Волю полную ты дал,

⁸³ Например, такое несущее обширную историческую мысль стихотворение, как «Я лютеран люблю богослуженье...», — это тоже «на случай». Поэт зашел в лютеранский храм, осматривает его и прозревает в его «ученье». «*Не видите ль?* Собравшись в дорогу, В последний раз вам вера предстоит...». К универсальному созерцанию и всемирно-исторической ситуации здесь восхождение от единичного впечатления.

⁸⁴ Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 236—237.

И одной пятой своею
Невредим ты, если сю
На живую веру стал.

Краткое стихотворение вмещает «широкую думу», обнимающую и связующую оба конца истории. Происходит при этом полная дематериализация и одухотворение исторического движения и борьбы: «борьба верховная» наших дней совершается вся в духовной сфере, так что ее Ахилл — современный «боец духовный» — представлен как своего рода негатив древнего героя. Соответственно все материальные атрибуты древней истории — купель, вода и пята — обращаются в пластические знаки, метафоры идеального содержания «новых дней». И само содержание это «негативно» по отношению к содержанию древней борьбы, и знаки полностью перевернуты. В итоге — обширное обобщение в зримом пластическом образе, резко и странно (почти гротескно) наглядном, однако наглядном чисто метафорически, символически (таково же и «уху мира», о котором была у нас речь, — того же типа и резкости образ). Тема стихотворения — переключение исторической событийности из физической сферы в духовную — порождает свою поэтику, обретает образ. Поэт как бы в самом деле *видит* это умозрительное событие. Без этой пятки на веру была бы и вправду «голая мысль». Такова умопостигаемая метафора Баратынского.

«Ахилл» — метафора исторического содержания, «Недоносок» — метафизического. Единственный раз в своей лирике Баратынский в этом стихотворении передал голос другому «я», удивительному персонажу, которого наделил самостоятельным, хоть и метафорическим бытием: это его характеризует «необычная для авторской интонации Баратынского щемящая наивность, инфантильность интонации»⁸⁵. В то же время эта «чужая речь» — чистая и проникновенная лирика Баратынского.

«Я» стихотворения — существо неопределенной природы, некий человекодух, чей образ и даже характер (в стихотворении создан его характер!) складывается из непредставимого совмещения признаков. «Недоносок» ни на что не похож и в лирике Баратынского, и во всей русской поэзии. Никак иначе не назовешь природу этого лирического героя, как метафорической, ибо это *только* метафора — но метафора олицетворенная, ставшая персонажем, лицом, *сущест-вом*. Это, как верно замечено, «не человек в маске, в роли

⁸⁵ Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 257.

духа, но действительно особое существо»⁸⁶. Не человек, а дух, олицетворенный «крылатый вздох», однако вдруг обретающий черты физического тела, которое бьет древесный лист, удушает прах летучий, и самая нематериальная легкость «вздоха» оборачивается лишь крайней физической слабостью: «Вьет, крутит меня, как пух». Не человек, а дух, но высказывающий свое состояние на языке человеческих чувств, исполненный человеческой психологии, очень душевный дух, привязанный к человеку всем своим внутренним строем. Но все же — не человек, а особое существо — метафора, не поддающаяся простой расшифровке. Метафора человеческого сознания, той прометеевой искры, над которой не переставал всю жизнь размышлять Баратынский и которая здесь предстала столь слабой и неочищенной человеческой духовностью.

«Недопосок» также отчасти реплика на стихотворение памяти Гёте.

И если загробная жизнь нам дана,
Оц, здешней вполне отдышавший,
И в звучных, глубоких отзвуках сполна
Все дольное долу отдавший,
К Предвечному легкой душой возлетит,
И в себе земное его не смутит.

Как обычно у Баратынского, очень «побобщее» и очевидно неортодоксальное понимание посмертного бытия души. Это *легкое* бытие тогда, когда человек на земле вполне изжил свою земную природу и этим вполне очистил от ее тяжести и от смешенья с земным, «смущенья» земным, от памяти о земном освобождающуюся душу. Но для этого надо при жизни не воспарять духом к небу, но, напротив, вполне отдышать здешней жизнью, отдать все дольное долу: концепция, очевидно, отвечающая жизненной философии самого Гёте.

Но так же как Баратынский-поэт никак не Гёте — идеальный образ его поэзии, так Недопосок по всем статьям отличен от легкой души идеального человека-поэта. Недопосок — это реализованная метафора как раз неочищенного смешения в человеческом духе небесного и земного, легкого и тяжелого. Оттого этот дух так душевен и психологичен и так гротескно невесомо-материален. Стремящееся, духов-

⁸⁶ *Альми И. Л.* Метод и стиль лирики Баратынского. — Рус. лит., 1968, № 1, с. 106.

ное, легкое в человеке оказывается тяжелым для неба:

И едва до облаков
Возлетев, паду слабей.

Ритму этого маятникового движения, ограниченного полета, качания «меж землей и небесами» соответствует легкий хорей «Недоноска». Он слишком тяжел для неба, «крылатый вздох», и слишком легок и слаб пред стихиями промежуточного пространства, — и в ритмической пляске стиха непосредственно выражаются неуправляемые метания этого существа «в полях небесных».

Стихотворение пазвано «Недоносок» — это его основная загадка. Собственно, о недоноске речь идет в последних строках — о недоноске, которого на земле, очевидно, на миг «оживил», дал ему душу наип «бедный дух». «Отбыл он без бытия: роковая скоротечность!» Можно понять этого земного недоноска как мертворожденного, но, может быть, здесь говорится о роковой скоротечности человеческой жизни. Так или иначе, но несомненно, что пазвание недоноска метафорически переносится с земного человека на самого бессмертного духа и становится символическим сгустком значений этого странного образа. Он остался невоплощенным и неприкаянным в «бессмысленной вечности», ущербным и жалким, подобно реальному недопоску: в метафорическом расширении этого слова важнее предметного его значения становится значение экспрессивное, внушающее представление об ущербности. Эта экспрессия и реализуется метафорически. «Недоносок» — стихотворение об ограниченной человеческой духовности и «бедности земного бытия» (слова Киреевского из статьи, написанной после смерти поэта⁸⁷).

7

Путь Баратынского заключился двумя стихотворениями, решительно отделившимися от всей его прежней поэзии. Предшествовало же этому в начале 40-х годов сгущение тяжести противоречий и искание выхода. В стихотворении уже последнего года жизни «Когда, дитя и страсти и сомненья...» (первое из трех его последних стихотворений, написанных за границей), посвященном жене, страшным словом назван внутренний мир поэта: «Ты, смелая и кроткая,

⁸⁷ «... такие люди смотрят на жизнь не шутя, понимают ее высокую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия» (Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 236).

со мною В мой дикий ад сошла рука с рукою...». За этим словом то состояние открытого противоречия голосов и сил бытия, в котором поэт видел свою поэзию, тот внутренний спор, который ведут в ней ее «тревожные» и «мятежные» и ее же «смиряющие», гармонизирующие голоса, та борьба без исхода, на которой кончалось «К чему невольнику мечтания свободы?»⁸⁸. Поэт ждет помощи от любви; она — спасение (сошествие во ад!): «Рай зрела в нем чудесная любовь». Баратынский знает в конце пути, «где стерегут нас ад и рай», и мир его поляризуется в этих категориях. Тех же поздних лет «Молитва» — об успокоении «болезненного духа».

И на строгий твой рай
Силы сердцу подай.

Какого трудного усилия исполнены эти строки, какая скрывается в них не покоренная до конца мятежность! И не радостный, светлый, но «строгий рай» доступен преодолевшему «дикий ад».

И на этом фоне загадкой и чудом поэзии Баратынского возникает венчающий ее удивительный «Пироскаф». Ибо это *последнее* стихотворение тоном своим отлично от *всей* поэзии Баратынского: *единственное* беспримесно-бодрое, уверенно устремленное в будущее стихотворение. При этом и постоянные отличительные черты своей поэзии здесь не забыты — поэт о них говорит; но они уверенно отнесены в прошлое, очень определенно звучит мотив подведения итога:

Много зсмелъ я оставил за мною;
Вынес я много смятенной душою
Радостей ложных, истинных зол;
Много мятежных решил я вопросов,
Прежде чем руки Марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ!

Удивительное для Баратынского слово — *решил*; никогда не говорил он так прежде. Что оно означает? Означает ли «утоленное разуменье» и выход к «поэзии веры»?

Можно только гадать о том, чем могло стать для поэзии Баратынского это стихотворение, в котором с необычной

⁸⁸ Духовному состоянию, выраженному в зрелой поэзии Баратынского, близко философское понятие «агония», как его описал в начале XX в. испанский мыслитель Мигель де Унамуно. «Агония» им описана как философское состояние человека, который «и хочет, и не может верить, и отчаивается, и надеется» (*Тергеран И. А. Мигель де Унамуно: личность, свершения, драма.* — В кн.: Мигель де Унамуно. Избранное. Л., 1981, т. 1, с. 13).

для него ясностью проведена черта, разделяющая прошедшее («смятенное» и «мятежное») и будущее, берег, оставленный позади («С берегом набережное скрылось, ушло!»), и новый берег впереди.

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!
В сердце к нему приготовлена нега.

«Брегу» этому было предвестие у поэта — плавание к берегу веры, оправдания Промысла и утоленного разума в 12-й строфе «Осени»:

Иль, отряхнув видения земли
Порывом скорби животворной,
Ес предел завидя певдали,
Цветущий берег за мглою черной...

Не к этому ли берегу сейчас направляется пироскаф? Биографически-географически он плывет из Марселя в Италию, а поэтически, символически? «Завтра увижу я башни Ливурны, Завтра увижу Элизий земной!» Такая уверенная надежда — тоже новая пота. И близящийся Элизий земной, к которому приготовлена нега, — это не напряженный и аскетический «строгий рай».

Комментаторы пробуют объяснять настроение «Пироскафа» приливом общественных надежд, в особенности парижским общением с молодыми русскими эмигрантами-радикалами, друзьями Герцена, с которыми поэт вел речи об уничтожении крепостного права. Действительно, необычный для него подъем общественной заинтересованности и патриотического чувства засвидетельствован не только мемуаристами, но и его заграничными письмами. Это хотя и слабо выражено, но родственно той общественной «вере», о которой поэт писал, откликаясь на политическую поэзию Барбье. Тем не менее мы мало что можем сказать о переменах в мировоззрении Баратынского в его заграничный год. Вероятно, зрели «новые сердечные убеждения», говоря его словами из того же письма о Барбье, и общественно-патриотические надежды входили сюда элементом. Главным свидетельством о сокровенном мире поэта — свидетельством о чуде — остается для нас пафос и тон его последнего стихотворения.

Эти пафос и тон недавно были объяснены «предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, навстречу которой он плыл». Так почувствованное, это плавание к блаженному и «цветущему» («за мглою черной») новому берегу (до которого «нужды нет», близко ли, далеко ли) обращается в

«плавание из времени в вечность»⁸⁹. Интуиция эта, кажется, подкрепляется и совсем последним стихотворением — «Дядьке-Итальянцу», о котором почти всегда забывают исследователи; между тем оно вместе с «Пироскафом» являет новые звуки поэзии Баратынского. В стихотворении этом сливаются итальянско-райские и смертные мотивы; поэт вспоминает, сколько «сердец мятежных» в протекшей истории искало отдохновения здесь, в садах Неаполя. «И кто, бесчувственный среди твоих красот, Не жаждал в их раю обрести навес или грот, Где б скрылся, не на час, как эти полубоги, Здесь Лету пившие, чтоб креннуть для тревоги, Но чтоб незримо слить в безмыслии златом Сон неги сладостной с последним, вечным сном».

«Дядьке-Итальянцу» пово для Баратынского героем, материалом, взглядом на историю. Жизнь человека совсем простого, состоящая из густого быта. Однако дапа эта жизнь на фоне большой истории и слита с глубокими экзистенциальными темами. Рядом с дядькой-итальянцем встают по воле поэта типически-романтические (каковы, например, они в пушкинском «К морю») фигуры Наполеона и Байрона. Наполеон отнял у ничтожного итальянца (по военной копрibuции) его серебряные ложки и этим приобщил его к истории — к такой истории, близко-современной, национально и хроникально конкретной, до которой ранее не спускалось, поверх которой всегда простиралось разреженно-философское историческое созерцание поэта. Но, отнимая у маленького человека, сам Наполеон в это время был «Уж жиждущий свои гигантские потери». Тема потерь, составляющих жизнь человека, — сюжетный стержень стихотворения; вся жизнь дядьки-итальянца — сплошные потери, отказы от каких-то неосуществляющихся возможностей («Янтарный виноград, лимон ее златой Тревожно бросивший...», «Вздохнув, оставил ты В глушь севера тебя привлечшие мечты»), не жалея о них и легко принимая свой ограниченный, малый жребий («Не сетуя о том, что за пределы мира Он улететь бы мог на крыльях Зефира»). И противопоставляется в этом он Байрону, «сумрачному поэту» (а вскоре Гоголь именно так назовет самого Баратынского: «строгий и сумрачный поэт»), с его романтической титанической неудовлетворенностью, душевной отравой, неутолимой тапталовой жаждой — и бытия и забвения. Скрыто же — во внутренних связях мира поэта — столь милый теперь ему,

⁸⁹ Чумаков Ю. П. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1981, с. 39.

почти что завидный ограбленный малый жребий его простого героя противопоставлен все тому же идеальному образу Гёте с его универсальным духовным стяжанием («совершил В пределе земном все земное»). Наибольшей утратой дядьки, о которой он не посетовал, был рай его родины, в котором теперь его поминает давний его воспитанник. Стихотворение, полное низкого быта, завершается реквиемом.

Лелей по-своему твой подземельный сон,
Наш бурнодышащий, полночный Аквилон,
Не хуже веющий забвением и покоем,
Чем вздохи южные с душистым их упоем.

Последние написанные Баратынским строки. «Не хуже» — распространяется с них на всю судьбу давно покойного дядьки; «не хуже» и малый жребий его высоких жребиев исторических героев и титанов духа. Жребий же самого поэта по написании стихотворения спустя какие-то дни оказался обращенным жребием его дядьки: внезапная смерть на чужой отчизне, на родине дядьки, под южными вздохами с их упоем.

Когда твой голос, о Поэт,
Смерть в высших звуках оставит,—

писал недавно Баратынский (1843). Самого его смерть остановила в новых звуках, оставшихся у него единичными и изолированными, волнующих нас несбывшимся обещанием новой эпохи творчества, намекавших как будто бы на открывавшийся новый путь, но в то же время прочитывающихся убедительно как итог поэтической судьбы и благодатно-завершающие звуки его «поэзии таинственных скорбей».

ПОВЕСТЬ О СМЫСЛЕ ВРЕМЕНИ

(«Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого)

Э. Ф. Володин

1

В реальном времени повести, которую мы попытаемся здесь проанализировать, имеются три отчетливо наблюдаемых, внешне обособленных, но идейно-эстетически неразрывных временных пласта. Это прежде всего время рассказчика — автора, это следующее за ним по художественной значимости время действий и переживаний Ивана Ильича и время Петра Ивановича, обособленное в первой главе повести, на что мы обратим внимание несколько позже. Такая соотнесенность общего времени повествования с существующим в нем временем автора и временем героя в литературе не была повсюду как в формальном, так и в содержательном отношении, тем более для Л. Н. Толстого, ставшего к 1886 г. уже непререкаемым авторитетом в русской и мировой литературе. Но за внешней обыкновенностью течения времени стояли глубочайшее знание жизни, проникновение в ее смысл и толстовская морально-философская концепция жизни, помноженная на гений русского писателя, что, вместе взятое, превращало обыкновенность в необходимость художественной системы и через нее в оригинально используемый художественный прием, требующий специального изучения и осмысления.

Начало истории жизни Ивана Ильича, ведущейся автором, сразу же вводит читателя в проблему смысла человеческого существования на земле, и с первой же фразы (мы намеренно опускаем сейчас первую главу) произносится всей жизни его приговор: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»¹. Этическая заданность повествования намеренно подчеркнута, чтобы прежде всего отделить *концепцию* бытия автора от *жизни* героя повести, и это надо постоянно помнить при чтении особенно последних глав повести, где перед самой смертью Иван Ильич приходит к этической системе автора произведения.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14-ти т. М.: ГИХЛ, 1952, т. 10, с. 277 (далее ссылки на страницы цитируемого тома приводятся в тексте).

Когда же нравственный топ повествования был задан, Л. Н. Толстой идет уже по истории жизни, вводит нас во временную систему Ивана Ильича, еще полностью владея этим временем и не позволяя субъективному времени героя обособляться от времени авторского повествования. И вот эта жизнь сразу же подтверждает или, лучше сказать, вводит нас в лейтмотив повести о пути к смерти Ивана Ильича, причем не историей главного героя, а четкой, лаконичной, но предельно важной характеристикой жизни отца Ивана Ильича, в которой уже как бы сконцентрированы возможные выводы о жизни интересующего Л. Н. Толстого лица: «Он был сыном чиновника, сделавшего в Петербурге по разным министерствам и департаментам ту карьеру, которая доводит людей до того положения, в котором, хотя и ясно сказывается, что исполнять какую-нибудь существенную должность они не годятся, они все-таки по своей долгой и прошедшей службе и своим чинам не могут быть выгнаны и потому получают выдуманные фиктивные места и нефиктивные тысячи, от шести до десяти, с которыми они и доживают до глубокой старости.

Такой был тайный советник, *ненужный* член разных *ненужных* учреждений, Илья Ефимович Головин» (277; курсив паш.— Э. В.).

Неоднократно подчеркнутое Л. Н. Толстым в небольшом абзаце бессмысленное существование на земле отца Ивана Ильича вполне создает эмоциональный фон разворачивающемуся повествованию о жизни героя. Если же к этому добавить, что в 45 лет Иван Ильич в результате «переворота» в министерстве получает примерно такой же, как у отца, оклад и соответствующий чин, то эпизод с отцом уже по внутренней логике художественного произведения становится зеркалом, отражающим жизненный путь сына. Время жизни отца органически совмещается с временем жизни сына, а в силу единого внутреннего смысла жизни того и другого происходит не развитие времени, а его холостой ход, в котором могут меняться даты, но не изменяется жизнь.

Вот почему начало летописного рассказа о жизни Ивана Ильича насыщено последовательной характеристикой героя как лица обычного, ординарного, не выходящего за установленные социальной средой рамки: «Он был середина между ними (братьями.— Э. В.) — умный, живой, приятный и приличный человек» (277); «В Правоведении уже он был тем, чем был впоследствии всю свою жизнь: человеком способным, весело-добродушным и общительным, но строго исполняющим то, что он считал своим долгом; долгом же он своим

считал все то, что считалось таковым паивыше поставленным людьми» (277); «он отдавался и чувственности, и тщеславию, и — под конец, в высших классах — либеральности, но все в известных пределах» (278). Помимо характеристики внутреннего мира героя, его личности, приведенные цитаты представляют собой систему, оправдывающую авторский произвол над временем героя, летописность новостования. Не выделяющийся ничем, герой вполне соответствует социальному стереотипу чиновника, созданному бюрократическим аппаратом царской России, и это оправдывает позицию автора, свободно (до определенного момента) распоряжающегося теми временными периодами, которые показывают изменения в жизненных обстоятельствах Ивана Ильича. Лишь одна вольность разрешена Ивану Ильичу в начале истории его жизни. Из временной системы, формируемой автором, той системы, где все происходит так, как происходило бы с тысячами других молодых людей, вырывается сугубо личностная для Ивана Ильича деталь, в которой его время на мгновение выплескивается из единого временного потока. Мы имеем в виду медальку с надписью *respicea finem*, которую Иван Ильич повесил на брелоки. Думается, что выбор девиза сделан не случайно. Двусмысленное толкование афоризма безусловно. По сравнению с однозначным *memento mori*, *respicea finem* трактуется и как конец жизни и как конец какого-либо дела, события. Двусмысленность афоризма вполне соответствует создаваемому Л. Н. Толстым образу чиновника, который может превратить в двусмыслицу и, значит, в бессмыслицу не только определенную работу, но и всю жизнь. Игра с концом бытия на земле, игра в жизнь и с жизнью намеренно выделена этой деталью, уже весьма индивидуально характеризующей Ивана Ильича.

Дальнейшее течение времени связано прежде всего с описанием внешних обстоятельств жизни, что имеет свою заданность и необходимость для характеристики Ивана Ильича.

Пять лет службы у губернатора чиновником особых поручений.

Два года в другой губернии судебным следователем и по истечении их встреча с будущей женой.

Через три года — товарищ прокурора.

«Так шла жизнь Ивана Ильича в продолжении семнадцати лет со времени женитьбы» (284).

И все. Никаких встрясок, никаких неожиданностей, никакого самопроявления духа. Это история карьеры чинов-

ника в административном аппарате, но не эволюция человека — носителя нравственных ценностей. Право же, в том перечислении, которое дает Л. Н. Толстой, просто напрашивается гениальная фраза из летописи, когда под тем или иным годом стояло — не было ничего. Однако этот прием летописания истории чиновничьей карьеры² Л. Н. Толстой дополняет или, лучше сказать, этим приемом усиливает тот важнейший анализ психологического настроя в жизни и нравственного обезличивания человека системой бюрократии, который находим между перечисленными только что вехами карьеры Ивана Ильича.

Первый временной цикл жизни Ивана Ильича после выхода из правоведения равен семи годам (до женитьбы на Прасковье Федоровне) и ограничен «легким и приличным отношением к жизни» (282), когда человек, уже втянутый в сферу действия административного механизма, еще сохраняет иллюзию независимости своей личности. Однако именно на этот период падает формирование в Иване Ильиче чувства господства над людьми, с одной стороны, растлевающее человека, с другой — уничтожающее его индивидуальность: «Теперь же, судебным следователем, Иван Ильич чувствовал, что все, все без исключения самые важные, самодовольные люди — все у него в руках» (279). И далее, что особенно важно: «Иван Ильич очень быстро усвоил прием отстранения от себя всех обстоятельств, не касающихся службы, и обличения всякого самого сложного дела в такую форму, при которой бы дело только внешним образом отражалось на бумаге и при котором исключалось совершенно его личное воззрение и, главное, соблюдалась бы вся требуемая формальность» (280). И чтобы яснее была обычность нивелирования личности, Л. Н. Толстой здесь же добавляет: «Дело это было новое. И он был один из первых людей (один из первых, но не первый и не последний. — Э. В.), выработавших на практике приложение уставов 1864 года» (280). Важное замечание — Иван Ильич не только продукт обездушивающей системы (тогда была бы трагедия), но и сам творец ее, что в данном случае не оставляет места ни для соболезнования, ни для сопереживания. Причем для Л. Н. Толстого это положение человека настолько естественно, что, сказав лишь одну фразу, он больше не останавливается на проблеме и развивает по-

² О «Летописном времени» см. интереснейшие замечания в работе Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971, с. 347—382).

вестование дальше — к изучению так называемых «семейных радостей», вошедших в жизнь Ивана Ильича.

Судя по рассказу, они не приносят усугубления приятности и веселости жизни. Характер жены, дети, домашние заботы оказываются непомерным грузом, мешающим, по мысли Ивана Ильича, самостоятельности и свободе человека. Начинается тихий бунт героя против «семейного счастья», начинается борьба за «личное» время, но выбор цели борьбы, «свобода» бытия уже предопределены вкусом к власти и бытием внутри бюрократического аппарата. «По мере того как жена становилась раздражительнее и требовательнее, и Иван Ильич все более и более переносил центр тяжести своей жизни в службу. Он стал более любить службу и стал более честолюбив, чем он был прежде» (282). Химерическое «освобождение» личности от засилья семьи, в сущности, становится добровольным растворением себя в системе судопроизводства, растворением, извращенно понимаемым как утверждение самоценности «я» героя: «Главное же то, что у Ивана Ильича была служба. В служебном мире сосредоточился для него весь интерес жизни. И интерес этот поглощал его. Сознание своей власти, возможности погубить всякого человека, которого он захочет погубить... все это радовало его и вместе с беседами с товарищами, обедом и вистом наполняло его жизнь» (233—234). Вполне естественно отсюда вытекает система временного перечисления фактов, к которой обратился Л. Н. Толстой. Герой повести сознательно отдал себя и личное время бюрократическому механизму, утратив индивидуальность, но приобретя выверенную поколениями (рассказ об отце) направленность развития времени — жизнь внутри отчужденного от человека, бесчеловечного и бессмысленного института юстиции.

Движение времени строго детерминировано, таким образом, служебной карьерой Ивана Ильича. Но и в государственной машине, и министерстве юстиции, распоряжающемся временем героя, бывают перебои в работе. Такой перебой произошел в карьере Ивана Ильича, когда прокурорское место как бы остановило дальнейшее движение времени — прекратило продвижение по службе, и странность, случайность подобной ситуации констатируется Л. Н. Толстым в третьей главе повести, когда в 1880 г. Иван Ильич поражается тем, что его карьера завершена не в соответствии с логикой действия машины, а из-за внешних обстоятельств. Эту остановку Иван Ильич воспринимает как случайность, как странность холостого хода у отлаженного механизма, и лето в деревне, когда Иван Ильич остается не у дел во

время отпуска, помогает глубже понять, насколько случаен и бессмыслен для Ивана Ильича этот вынужденный простой в движении. Обезличивание тоже лицедейство, требующее выхода энергии, но «в деревне, без службы Иван Ильич в первый раз почувствовал не только скуку, но тоску невыносимую, и решил, что так жить нельзя и необходимо принять какие-нибудь решительные меры» (285). Отсюда поездка в Петербург для апелляции в высшую инстанцию, необходимая по сути развития характера героя и по смыслу развертывания времени, которое еще имеет возможность обладать направленностью движения в заданном бюрократическом аппарате русле. Отсюда и внешне случайная (своеобразный «бог из машины») встреча с Ф. С. Ильиным, история с «переворотом» в министерстве и новое назначение Ивана Ильича. Внутренне, в основе самой художественной и временной системы эта встреча и это изменение в карьере закономерны и оправданы как раз простым в делании карьеры Иваном Ильичем. Он еще способен развиваться в заданных условиях, его время еще развивается в рамках министерских перемещений, и случай становится необходимостью в «трудовой» биографии Ивана Ильича. Благодаря этой перемене в министерстве Иван Ильич «неожиданно получил в своем прежнем министерстве такое назначение, в котором он стал на две степени выше своих товарищей: пять тысяч жалования и подъемных три тысячи пятьсот. Вся досада на прежних врагов своих и на министерство была забыта, и Иван Ильич был совсем счастлив» (285—286). Справедливость восстановлена, время скачком восстанавливает свой ход и ...замыкает второй цикл своего развития в жизни Ивана Ильича, потому что своим назначением Иван Ильич, во-первых, достигает конца карьеры (вспомним биографию отца), во-вторых, отсутствие перспективы необходимо приводит к новому простоя, с которым герой уже совершенно согласен и внутри которого он начинает искать новых радостей от новых интересов, приходящих в остановившуюся жизнь чиновника, достигшего своей «вершины» на служебной лестнице. Теперь начинается новый временной цикл, который, надо полагать, должен будет окочиться вместе с тихой смертью чиновника. Но не высохшее, а наполненное соками жизни древо предстает перед читателем, когда мы читаем историю жизни Ивана Ильича после 1880 г. Великий писатель, переводя героя в новую временную систему, показывает, что и в ней есть свои прелести и великие радости для чиновника на вершине карьеры. Быт, домашний уют — вот теперь смысл существ-

вования Ивана Ильича, и это пастолько захватывает его, что происходит невероятное, что с прежним Иваном Ильичем, делавшим карьеру, никогда бы не случилось: «В заседаниях у него бывали минуты рассеянности: он задумывался о том, какие карпизы на гардины, прямые или подобранные» (287). Устройство квартиры поглощает его. Иван Ильич наконец-то вырвался из механизма, он обрел хотя бы в устройстве квартиры свое «я», он пишет жене — «чувствую, что с меня соскочило лет пятнадцать» (287) — и остается той же ординарностью, живущей по сформированным ранее стереотипам, как жил во время служебной гонки к выгодному и удобному месту: «В сущности же было то самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и потому только похожи друг на друга: штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, темное и блестящее,— все то, что все известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание; по ему все это казалось чем-то особенным» (287). И, уточняя характеристику новообретенного Иваном Ильичем «бытового» стереотипа, Л. Н. Толстой добивает очередную бессмыслицу бытия, принимаемую героем за откровение смысла жизни, высшей радостью, которую испытывает этот «счастливый» человек: «Радости служебные были радости самолюбия; радости общественные были радости тщеславия; по настоящие радости Ивана Ильича были радости игры в винт» (290). Открытое убивание времени, что является главным содержанием умеренной игры в карты (а Иван Ильич именно умеренно любил играть), превращается в высшую радость убившего в бессмысленности карьеры и домашнего уюта жизнь Ивана Ильича. Итогом и приговором всей жизни и звучит фраза Л. Н. Толстого об эмоциональном восприятии героями пустоты жизни, пустоты времени: «Так они жили. И все шло так, не изменяясь, и все было очень хорошо» (280).

2

История жизни Ивана Ильича до начала болезни уместается на четверти страниц всей повести. Сорок пять лет жизни героя оказались столь незначительными по внутреннему содержанию и смыслу, что в пределах временной длительности он (смысл) равен приблизительно четверти общего времени во вступлении, четверти времени, отданного описанию болезни, и четверти временной длительности

повести, рассказывающей о последнем дне мучений Ивана Ильича. Такое равное распределение временных периодов повести существенно важно в идейно-эстетическом отношении, так как помогает усилить значение тех поисков жизненного смысла, которые ведет Л. Н. Толстой в описании истории своего героя. Сорок пять лет бессмысленного существования в равности времени описания с тремя месяцами болезни, более того, с одним последним днем сознательного существования Ивана Ильича на земле создают впечатление пустоты зря потраченного времени. Тем большую важность приобретает новая система отсчета реального времени, к которой прибегает Л. Н. Толстой, описывая развитие болезни Ивана Ильича. Летописная система снята и вводится «протоколирование» истории болезни, что вполне естественно, ибо изменяется сам принцип описания события. Если до сих пор (исключая вступление) Л. Н. Толстой абсолютно владел временем повествования и временем Ивана Ильича (что мы отметили в определении летописности строя повествования во второй и третьей главах), то теперь, начиная с четвертой главы, автор, еще наблюдая и направляя ход событий, все больше места выделяет в реальном времени (и повествования и событий, о которых идет рассказ) субъективному времени Ивана Ильича, что вполне согласуется с самим процессом открытия героем ничтожности своей жизни и первым проблеском сознания подлинного назначения жизни и деяний человека.

Еще во второй и третьей главах можно было найти всплески субъективного времени Ивана Ильича. Первый раз, об этом мы уже сказали, субъективное время заявляет о себе в подписи *respicere finem*. Далее оно врывается в повествование безразличным вопросом о жепитьбе: «В самом деле, отчего же и не жепиться» (281). Затем оно заявляет о себе телеграммой, отправленной жене: «Захар вместо Миллера при первом докладе получаю назначение» (285). Потом в письме о счастье устройства квартиры: «Чувствую, что с меня соскочило лет пятнадцать» (287). И, наконец, в рассказе об ушибе: «Я педаром гимнаст. Другой бы ушибся, а я чуть ударился вот тут; когда тропешь — больно, но уже проходит; просто синяк» (288). Как видим, это субъективное время вырывается из общего времени закономерно, фиксируя наиболее важные события в жизни и карьере Ивана Ильича. В этом отношении Л. Н. Толстой изумительно точно подчеркивает эмоциональную и нравственную реакцию героя на внешние события, и «всплески» субъективного времени вполне гармонично сочетаются с летописью его

жизни, ведущейся автором. Эти же «кусочки» субъективного времени помогают гармонически связать «летопись» с «историей болезни», когда герой с шутливого рассказа об ушибе переходит к размышлению о своей болезни: «Мы, больные, вероятно, часто делаем вам неуместные вопросы... Вообще, это опасная болезнь или нет?» (292). И уже дома после разговора с женою о визите к доктору — снова о болезни: «Ну что же... Может быть, и точно ничего еще» (293). Теперь субъективное время Ивана Ильича начинает все больше отделяться от времени окружающих его людей, теперь вместо «всплесков» его время настойчиво будет искать русло для выделения из общего временного потока, потому, что и сам Иван Ильич, начиная с болезни, постепенно, но последовательно будет развиваться от ординарности к индивидуальности, от маски чиновника и хозяина дома к человечности и духовности. Труден этот путь, трудно обретение индивидуальности, и Л. Н. Толстой не уходит от изображения сложности духовного развития, что можно было бы сделать, создав эффектную сцену внезапного озарения (см. «Отец Сергей»), случившегося с Иваном Ильичем. Такой поворот вполне допустим как литературный прием, но не отвечал бы ни правде жизни, ни правде характера чиновника И. И. Головина. Правда жизни требовала именно эволюции сознания и характера героя, постепенного освобождения от пут привычек, шаблонов, штампов.

И потому совершенно верным было мотивирование жизни Ивана Ильича в течение двух месяцев болезни стремлением восстановить нормальную функцию организма. Это еще не пробуждение, это лишь *вынужденный* (из-за болезни) выход из бездумного существования внутри механизма государственного аппарата, механизма семейных отношений. Но выход, который немедленно обрекает на одиочество героя и изолирует его временную систему от общего потока времени. Самоизоляция Ивана Ильича от окружающих, смена его интересов в жизни напоминаются Л. Н. Толстым неоднократно, и если мы вспомним, что в конце жизни героя его лучшими часами была игра в карты, то насколько же изменился Иван Ильич теперь, когда во время партии он «проигрывает шлем без трех, и что ужаснее всего — это то, что он видит, как страдает Михаил Михайлович, а ему все равно. И ужасно думать, отчего ему все равно» (296).

Вот эта-то потеря связи с окружающим его обществом, обретение субъективного времени немедленно приводят к изоляции героя. Точнее говоря, изоляция была всегда, но если раньше она прикрывалась единством бездушия и

внешним соблюдением правил игры всеми участниками человеческой комедии, то теперь выходящий из игры Иван Ильич нарушает своею болезнью привычный ход отношений и времени. И наступает полное отчуждение. Вскрывается оно на службе: «В суде Иван Ильич замечал, или думал, что замечает, то же странное к себе отношение: то ему казалось, что к нему приглядываются, как к человеку, имеющему скоро опрастать место; то вдруг его приятели начинали дружески подшучивать над его мнительностью... Особенно Шварц своей игривостью, жизненностью и камилфотностью, напоминавшими Ивана Ильичу его самого за десять лет назад, раздражал его» (296). Открывается пропасть между ним и семьей: «Он приехал домой и стал рассказывать жене. Жена выслушала, но в середине рассказа его вошла дочь в шляпке: она собиралась с матерью ехать. Она с усилием присела послушать эту скуку, но долго не выдержала, и мать не дослушала.

— Ну, я очень рада,— сказала жена,— так теперь ты, смотри же, принимай аккуратно лекарство. Дай рецепт, я пошлю Герасима в аптеку.— И она пошла одеваться.

Он не переводил дыхания, пока она была в комнате, и тяжело вздохнул, когда она вышла» (293).

И, наконец, удар наносит ему та самая система, призванная заботиться о здоровье людей, к которой он обратился за помощью, которая, что выделено Л. Н. Толстым, будучи составляющей общественного механизма, сама бездушна, бесчеловечна и вполне сходна с юридическим государственным институтом, призванным излечивать пороки общества: «Все это было точь-в-точь то же, что делал тысячу раз сам Иван Ильич над подсудимыми таким блестящим манером» (292). Сопоставление, раскрывающее бесчеловечность здравоохранения и юстиции в государственном аппарате, дает возможность почувствовать выразительность создаваемой Л. Н. Толстым картины одиночества Ивана Ильича и по-повому позволяет взглянуть на обретенное Иваном Ильичем субъективное время.

Оказывается, что субъективное время, обретенное героем, не плод борьбы за человечность в человеке, не результат активной борьбы за личное «я», а всего лишь ужасающая необходимость, дающаяся человеку, когда его выбрасывает установленный порядок, потому что он *мешает* своим существованием привычному круговороту людей в едином безличном механизме. Мы подчеркиваем, чиновник Иван Ильич случайно обретает субъективное время, *виной* тому болезнь, и не будь ее — никогда, никогда бы Иван Ильич Головин

даже и не помыслил бы о том, что жизнь его бессмысленна, что он не человек, а винтик и колесико в чудовищной системе извращения сущности человека. Субъективное время оказывается не даром, а наказанием для героя, и именно так он воспринимает его на всем протяжении болезни, ведущей к смерти и уничтожающей даже формальные связи с другими людьми: «И жить так на краю гибели надо было одному, без одного человека, который бы понял и пожалел его» (297).

Только оказавшись в изоляции, только оставшись наедине со своим проклятием — субъективным временем, теперь отграниченным от единого временного потока, Иван Ильич сначала узнает, а потом и внутренне осознает, что его болезнь безусловным следствием может иметь только смерть. Пятая глава как нельзя лучше показывает этот процесс узнавания — осознания смерти. Сначала Иван Ильич во взгляде шурина читает приговор себе, и лихорадочность метаний Ивана Ильича вокруг открывшейся ему тайны резко ускоряет течение времени вплоть до того момента, когда он подслушивает разговор шурина и жены. Теперь уже не взгляд, а слова шурина подтверждают конец, и немедленно следует естественная для больного реакция — к доктору, узнать о болезни, освободить себя от ужаса надвигающейся смерти. Время снова вроде бы входит в русло, снова течет механически, эмоционально не окрашиваясь, подчиняясь, ставшими уже привычными рассуждениями о своей болезни, чтению книги и другим мелочам повседневности. Но вот Иван Ильич гасит свечу, вот накатывается боль, одиночество полнейшее — и скачок в движении времени: «И вдруг ему дело представилось совсем с другой стороны. „Слепая кишка! Почка,— сказал он себе.— Не в слепой кишке, не в почке дело, а в жизни и ... смерти“» (299). Горячее движение времени все ускоряется, пока наконец становится невыносимым его темп. Иван Ильич поднимается, чтобы привести мысли в порядок, и время его уменьшает скорость движения. «Что-нибудь не так; надо успокоиться, надо обдумать все сначала». И вот он начал обдумывать (слова Л. Н. Толстого, прерывающие внутренний монолог Ивана Ильича, помогают почувствовать «усиление» времени). «Да, начало болезни. Стукнулся боком, и все такой же я был, и нынче и завтра; немного ныло, потом больше, потом доктора, потом унылость, тоска, опять доктора; а я все ближе, ближе к пропасти (синтаксис, ритм фразы снова будоражат и ускоряют движение времени.— Э. В.). Сил меньше. Ближе, ближе. И вот я псчах, у меня света в глазах нет,

И смерть, а я думаю о кишке. Думаю о том, чтобы почитать кишку, а это смерть. Неужели смерть?» (скорость движения времени настолько интенсивна, что внутренний монолог не способен отсюда передать экспрессию субъективного времени Ивана Ильича, и Л. Н. Толстой берет на себя функцию изображения этой дикой пляски времен и героя). «Опять на него нашел ужас, он запыхался, нагнулся, стал искать спичек, давил локтем на тумбочку. Она мешала ему и делала больно, он разозлился на нее, давил с досадой сильнее и повалил тумбочку. И в отчаянии, задыхаясь, он повалился на спину, ожидая сейчас же смерти» (299—300). Оцепенение Ивана Ильича, взвинченность времени становятся тем более выразительными, что его временную систему Л. Н. Толстой сталкивает с временной системой семьи (приход жены, которая провожала в это время гостей), ненавистной уже и едва переносимой героем.

В пятой главе Л. Н. Толстой гениально владеет возможностями эмоционального воздействия на читателя самим процессом течения реального времени и субъективного его восприятия. Пульсация времени, на которую мы обратили внимание, доведена до такого уровня, когда становится необходимейшим средством изображения душевного состояния героя и усиливает психологизм произведения искусства, раскрывающего всю бездну трагедии человека в пaskвозь фальшивом и лицемерном обществе. Но эта же глава выводит нас из протокольной системы истории болезни и открывает возможность самостоятельному функционированию субъективного времени Ивана Ильича, что соответствует тому одиночеству, в котором герой оказался перед лицом смерти. Теперь время рассказчика будет лишь дополнять субъективное время Ивана Ильича, оно отдается в его распоряжение, чтобы усилить значимость сцен, событий и переживаний, составляющих содержание последних глав повести.

3

Автор продолжает отмечать движение реального времени (третий месяц болезни, прошло еще две недели, так прошло две недели), но теперь, когда Иван Ильич погрузился в свой страх, в свой ужас перед смертью, для него движение реального времени обесмыслилось, потеряло значение, что открыто утверждается началом восьмой главы: «Было утро. Потому только утро, что Герасим ушел и пришел Петр-лакей, потушил свечи, открыл одну гардину и стал потихоньку убирать. Утро ли, вечер ли был, пятница, воскресенье ли

было — все было все равно, все было одно и то же: поющая, ни на мгновение не утихающая, мучительная боль: сознание безнадежно все уходящей, но все не ушедшей еще жизни; надвигающаяся все та же страшная непамятная смерть, которая одна была действительность, и все та же ложь. Какие же тут дни, недели и часы дня?» (307).

Кроме того, что здесь еще одно объяснение саморастворения времени автора в субъективном времени героя, приведенная цитата вводит нас в саму систему изображения течения этого субъективного времени, когда не хронометром, а наплывами страха, отчаяния, боли, надежды человек ощущает свое присутствие на земле. Восьмая глава, описывающая один день болезни Ивана Ильича, и показывает, как течет субъективное время: «Все то же. То капля надежды блеснет, то взбунтуется море отчаяния, и все боль, все боль, все тоска и все одно и то же» (308—309). Подготовленные ранее изображенной Л. Н. Толстым слепой пульсации времени между отчаянием и надеждой, мы теперь весь день (следовательно, и две последние недели жизни Ивана Ильича) воспринимаем вне реального временного контекста, по внутри описываемых физических и душевных страданий героя. На фоне пульсации страха и надежды и постоянной боли еще отчетливее становится понятно уничтожение смысла реального времени, которое продолжает отмечать автор (было утро; половина девятого; часа два проходит так; в половине двенадцатого приехал знаменитый доктор; стало смеркаться; поздно ночью вернулась жена; часов до трех он был в мучительном забытии). Реальное время остановилось для Ивана Ильича, он живет уже в субъективном времени, внутренним содержанием своим вышедшим из-под контроля реального времени. И авторские указания на течение времени превращаются в выразительное средство уточнения и углубления противоположности этих двух временных систем, тем более важное, что отчужденные от героя дочь, жена, жених, доктор своими репликами, напоминающими о движении реального времени, еще более увеличивают пропасть между реальным и субъективным временем.

Описание вышедших из реального времени страданий Ивана Ильича приводит к наблюдению ритмически повторяющихся циклов ужаса и веры в спасение, которые в самой повторяемости уничтожают содержание последних дней героя, оставляют только страх смерти, страх потерять даже боль, которая только и служит указателем на тление жизни в организме. Постоянные напоминания автора-героя о страданиях, одиночестве, «когда все то же, и все нет конца, и все

страшнее неизбежный копец» (313), когда остается страх, один только страх, утверждают очередной крах Ивана Ильича. Он, получивший свое время, получивший возможность обрести индивидуальность, не имеет сил, способностей направлять по собственному желанию движение субъективного настоящего времени и позволяет смерти уничтожить те крупинцы времени, которые еще остались ему в жизни. «Он шел в кабинет, ложился и оставался опять один с *нею*. С глаза на глаз с *нею*, а делать с *нею* нечего. Только смотреть на *нее* и холодеть» (303). Чиновник и глава семейства Иван Ильич Головин оказался и в самой критической ситуации рабом внешних обстоятельств, ничтожеством, потратившим великий дар обладания собственным временем — собственной судьбой на трусливое ожидание конца, так и не представив себе возможность активно распоряжаться жизнью своей и своею смертью.

Но если великий русский реалист беспощаден и бескомпромиссен в разоблачении чиновника и главы семьи, то, как гуманист, как наследник человечности русской культуры, Л. Н. Толстой не может даже в этом ничтожестве не пайти крупинцы добра, живой жизни. Критический реализм велик ведь не только бичеванием пороков, но верой в человека, верой в возможность преодолеть ту гнусность и лживость, которая наполняла жизнь русского общества XIX в. Пусть исторически бесперспективны были предлагаемые Л. Н. Толстым пути обновления жизни человека и общества. Главное то в том, что духом произведений своих, содержанием творчества гений русской литературы звал к изменению жизни, верил в возможность ее изменения, верил в человека, чего никогда не было в голом критиканстве и нравственном цинизме, пришедшем в литературу модернизма с конца XIX в. и продолжающем существовать в респектабельной надмирности всеотрицания современных течений и школ буржуазного искусства.

Вот почему, сорвав все маски, которыми Иван Ильич заменял лицо живого человека, показав крах Ивана Ильича во всех возможных ситуациях государственной службы и механизма семейных отношений, показав окончательную пустоту героя в обладании им субъективным временем, Л. Н. Толстой делает поворот в анализе личности и, высвечивая самое дно русла, в котором текло субъективное время, обнаруживает, что есть в человеке нравственное начало, есть в человеке основа подлинных этических ценностей. В этом отношении мы имеем перед собой еще один временной цикл (внутри обесмысленного субъективного времени),

Когда появляется возможность изолированному субъективному времени вернуться в единый временной поток окружающих его людей, вернуться, не теряя индивидуальности, но гармонически единая с временной системой других людей на качественно новом уровне.

Впервые новый временной цикл (как это было с другими циклами, о чем мы говорили ранее) появляется внутри бессодержательного субъективного времени и мотивирован, с одной стороны, реакцией на силлогизм о Касе, с другой — всеобъемлющим страхом смерти, детерминирующим всю систему субъективного времени. Это первое осознание того факта, что он, Иван Ильич, личность, индивидуальность, а не только чиновник: «...он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мамá, с папá, с Митей и Колей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня! Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? Разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? Разве Кай так был влюблен? Разве Кай так мог вести заседание?» (301). Хочется обратить внимание на особенность этой цитаты. По сути дела, впервые с такой последовательностью утверждается Л. Н. Толстым индивидуальность героя, впервые чувственно-конкретно обрисовано его индивидуальное восприятие жизни. И вместе с тем герой еще в плену привычной истории жизни, где карьера заменяет подлинное существование; еще эгоизм, взбудораженный страхом смерти, вызывает к жизни воспоминания о прожитой жизни. По содержанию своему приведенная цитата лишь внешне может быть эмоциональной альтернативой сухому силлогизму о Касе. Внутренний ее смысл (в той последовательности, которая концом своим имеет фразу о ведении заседания) пока соотносится с силлогизмом в рамках «эмоционального схематизма» и лишь содержит намек на возможность вырваться из бездушного холода посылок и выводов разума.

Существенным фактором, повлиявшим на обретение Иваном Ильичем смысла субъективного времени, следует считать встречу с Герасимом и именно потому, что среди отчужденности временных систем, которая абсолютно преобладает в жизни Ивана Ильича, общение с Герасимом, не лицемерящим, не притворяющимся будто смерть не коснулась барина, открывает ту истину, что люди должны не сосущество-

зовать, а сопереживать и сотрудничать. И как бы подчеркивая эту мысль, Л. Н. Толстой в седьмой главе дает сцену общения Ивана Ильича и Герасима, вдруг объединяющую субъективное время героя с реальным временем и временем Герасима, сцену настолько живую, объемную, что по чистоте своей, по незапятнанности лицемерием, отчужденностью, ложью она вполне может быть названа лучшей в повести. Это как бы нисхождение идеала в жизнь, гармония реального и субъективного времени, высокая простота, которую сам Л. Н. Толстой считал высшим счастьем человеческой жизни. Вот почему только после этой сцены можно видеть подлинно глубокое проникновение самого Ивана Ильича в смысл своей жизни, самоприговор, но тем самым и обретение человечности и содержания субъективного времени. В настоящее субъективное время органически входит прошлое, которое имеет эмоциональную насыщенность и глубокое нравственное содержание: «И он стал перебирать в воображении лучшие минуты своей приятной жизни. Но — странное дело — все эти лучшие минуты приятной жизни казались теперь совсем не тем, чем казались они тогда. Все — кроме первых воспоминаний детства. Там, в детстве, было что-то такое действительно приятное, с чем можно бы было жить, если бы оно вернулось. Но того человека, который испытывал это приятное, уже не было: это было как бы воспоминание о каком-то другом» (314).

Прошлое, прорывающееся через плотину бессмысленно прожитых лет, все больше занимает времени в субъективном времени Ивана Ильича и соотносено во времени повествования. Совмещение трех временных пластов — органическая необходимость конца повести, потому что Л. Н. Толстой стремится наиболее ярко показать значимость этого чистого и доброго прошлого как для настоящего субъективного времени героя, так и для смысла и содержания всей идейно-эстетической системы произведения. Прошлым, безвозвратно ушедшим, но обаятельным и чистым, автор и герой еще раз подтверждают никчемность «простой и самой ужасной» жизни: «...и чем дальше от детства, чем ближе к настоящему, тем ничтожнее и сомнительнее были радости. Начиналось это с Правоведения. Там было еще кое-что истинно хорошее: там было веселье, там была дружба, там были надежды. Но в высших классах уже были реже эти хорошие минуты. Потом, во время первой службы у губернатора, опять появились хорошие минуты: это были воспоминания о любви к женщине. Потом все это смешалось, и еще меньше стало хорошего. Далее еще меньше хорошего, и что дальше, то

меньше... И что дальше, то мертвее. Точно равномерно я шел под гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь... И вот готово, умирай» (314—315).

Теперь начинается борьба прошлого (до Правоведения) с настоящим субъективным временем, обесмысленным карьерой, семейной жизнью и страхом смерти. Вера в «законность, правильность и приличие своей жизни» (317) сталкивается с прошедшим, которым теперь начинает жить Иван Ильич. В этом столкновении на уровне эмоциональном верх берет прошедшее, и Л. Н. Толстой показывает это нам в эпизодах, где Иван Ильич вспоминает о сыром сморщенном французском черносливе, о сафьяне, о пирожках. Эмоционально теперь в субъективном настоящем времени единственной реальностью становится детство. В сознании же своем, разумом Иван Ильич не может пересчеркнуть карьеру, и еще две недели, две недели мук, страданий, страха смерти и безнадежных надежд он силится найти оправдание своей жизни. И только когда здоровье его ухудшилось (что оговаривает автор), сознание освобождается от последней иллюзии о правильности пройденной жизни, и Иван Ильич теперь уже осознанно в субъективном времени признает свой крах: «Не то. Все не то, чем ты жил и живешь, — есть ложь, обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть» (319—320). Потрясенный собственным приговором, уничтоженный в последних иллюзиях, Иван Ильич становится почти животным, физиологически противящимся приближающемуся концу, и начинается тот трехдневный крик, в котором чиновник делает отчаянную попытку утвердить свою ценность на земле, а сознание и чувства уже вынесли приговор: «Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила... Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, то он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучило его» (320).

И только за два часа до смерти, когда сознание возвращается к нему, когда сознание берет верх над животностью, Иван Ильич без сомнения и без сожаления признает, что жизнь прожита зря, время утрачено. Однако теперь единственный внешний толчок — поцелуй и слеза сына, вернувшие сознание, открывают новую реальность, новый смысл времени, где нет эгоизма и любовь и сострадание к людям

определяют смысл и содержание жизни и времени: «В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще исправить... И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. „Как хорошо и как просто“» (321).

Новый смысл жизни, новое движение времени уничтожает страх смерти и боль (хотя в реальном времени агония продолжается еще два часа). Обретенная цель, смысл субъективного времени снимают все, что мучило его и делают свободным Ивана Ильича от всего внешнего, страшного и убивающего его душу: «Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!» (321).

Человек победил чиновника, личность подавила лицедея. Пусть в последние минуты жизни, по герой сбросил с себя непомерный груз тех условностей, привычек, стереотипов, которые пагромождались на него в течение многих лет. Повторяем, при всей утопичности нравственной и религиозной позиции, которая сказалась на сцене пробуждения личности, — это все-таки глубочайше человеческая позиция великого русского писателя, сумевшего в растленной общественными нормами поведения, бюрократическим аппаратом, бездушием окружающих личности, увидеть возможность духовного и человеческого обновления, наполнить, следовательно, обезличенное субъективное время смыслом и дать ему (времени) перспективу.

4

Только теперь мы переходим к анализу времени в первой главе повести Л. Н. Толстого. И делается это не потому, что в реальном времени ее содержание связано с событиями, последовавшими *после* смерти Ивана Ильича, но и в связи с глубоким смыслом расположения событий, которые излагает писатель. А смысл этот заключается в том, что, рассказывая об обычном дне судебной палаты, автор намеренно создает картину обычности, тривиальности истории, им расска-

зываемой. Мы так и воспринимаем первую главу, пока не дойдем до истории жизни, болезни и смерти Ивана Ильича. Прозаизация же повествования сочетается с использованием единства (или почти единства) реального времени, времени повествования в первой главе и времени Петра Ивановича (друга, так сказать, Ивана Ильича).

Действительно, первая сцена в главе создает вполне естественную для художественного произведения иллюзию единства времени события (реального времени) и времени повествования. Не снимается эта иллюзия и тогда, когда автор описывает размышления чиновников по поводу передвижения по служебной лестнице в связи со смертью Ивана Ильича, который был «сотоварищ собравшихся господ и все любили его» (269). Естественна и реакция физически здоровых людей на смерть товарища: «Самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я» (270). И вполне закономерно, что после созданной экспозиции автор перемещает свое внимание на Петра Ивановича, отправляя его на квартиру Ивана Ильича для соболезнования семье покойного. В этой «индивидуализации» реальности происходит соединение, опять-таки обычное для литературы, времени повествования и времени героя. Только за естественностью-то хода времени рассказа и субъективного времени Петра Ивановича постоянно следует или ему постоянно предшествует принцип долженствования, принципиальный нормативизм, снимающий даже попытку понять содержание первой главы и действий Петра Ивановича как внутреннюю нравственную *потребность* проститься с умершим, сочувствием своим облегчить горе осиротевшей семьи. Петр Иванович едет к покойнику, потому что «считал себя обязанным Иваном Ильичем» (270). «Петр Иванович вошел (в комнату покойного.— Э. В.), как всегда это бывает, с недоумением о том, что теперь ему надо будет делать» (271). Он идет на панихиду, потому что его перехватила жена умершего, а самой Прасковье Федоровне он выражает сочувствие опять-таки в соответствии с ритуалом: «Петр Иванович знал, что как там надо было креститься, так здесь надо было пожать руку, вздохнуть и сказать: „Поверьте!“». И он так и сделал. И, сделав это, почувствовал, что результат получился желаемый: что он тронут и опатронут» (273). Затем следует ритуал соболезнования и рассказа о последних днях покойного с вопросами о том, «как бы по случаю смерти мужа достать денег от казны». Наконец следует панихида — «свечи, стоны, ладан, слезы,

всклипывания» (276), — в подобном перечислении ее составляющих вполне обязательное, но бездуховное действие. И Петр Иванович освобождается от обязанности сочувствия — он свободно едет играть в карты.

Из перечисленного становится ясным, что совмещенность реального времени, времени повествования и субъективного времени Петра Ивановича имеет целью вскрыть бессмысленность и утрату времени персонажем. Вместе с тем ритуальность действий по смыслу своему соизмеряется с комедией масок, упиточжает содержание реального времени, сводя всю первую сцену к гротеску и превращая людей в марионеток, послушных руке некоего непозванного существа.

Подлинный смысл и подлинное лицо, руководящее действиями людей и их временем, раскрываются в истории жизни Ивана Ильича, жизни, отданной обезличивающей и упиточжающей личностной системе управления, карьере в государственном механизме и фарсу семейных отношений. Петр Иванович становится персонажем, как бы олицетворяющим весь мир того чиновничества, которое показано в первой сцене первой главы, продолжающем трату времени и жизни, что составило содержание жизни Ивана Ильича. Обособление времени Петра Ивановича лишь усиливает эффект пародии жизни, созданный всей повестью в целом.

Только после чтения всей повести и начинается подлинное понимание первой главы. Теперь она должна восприниматься не как прелюдия к жизни героя, но как гневное обличение бездушного чиновничьего мира, ничего не понявшего и ничему не научившегося в истории, в трагедии Ивана Ильича. Теперь первая глава обретает в своей гротескности драматическое звучание темы отчужденности людей, бессмысленности их временной системы, пустоты ее и бесперспективности. Но встающая в сознании *читателя* повести первая глава, когда он заканчивает чтение произведения, становится предостережением от бездушия, от пустоты целей, к которым устремляются подобные И. И. Головину. Это безапелляционный приговор машине, истребляющей человека и время, это призыв к читателю проверить нравственный жизненный идеал, определяющий движение субъективного времени и его соотносительность с реальным движением времени и жизни. Соглашаясь или отрицая толстовское решение проблемы смысла существования человека на земле, толстовское понимание содержания и цели субъективного времени — в любом случае мы благодарны ему за ответственность перед собой и народом — личную и бескомпромиссную, которая порождается его гениальным произведением.

САМОКРИТИКА СИМВОЛИЗМА

(из истории проблемы соотношения
идеи и образа)

В. А. Богданов

Символизм полагается в самоопределениях его крупнейших представителей согласованной системой отдельных форм знания и сознания, в конечном итоге — универсальной формой духовной деятельности, «цельным знанием», в котором, взаимопроникая, органически срастаются и все формы идеологии, достаточно обособленные в прежних культурах, и волевые импульсы личности, и даже ее практическая жизнедеятельность. Символизм — это, по определению В. Иванова, «тип духовного зияждительства»¹, исходная точка «всех теоретических построений — теории познания, религии, эстетики»².

Искусство в этой системе занимает особое и принципиально иное положение, чем в других культурах, например в таком «ряду», как материализм, историзм мышления и, с другой стороны, теория реализма. Материализм и историзм, предопределившие реализм, сохранили бы, грубо говоря, свое общественно-идейное значение, если почему-либо искусство и не поднялось бы к реализму. И если вначале символическое искусство мыслилось по преимуществу искусством нового идейного содержания, то на кульминационной стадии развития символизма его «общие задания» (В. Иванов) искусству становятся еще «заданиями» на создание искомой универсальной формы духовной жизни. Разрешение художественных и формально-художественных задач мыслилось символистами как разрешение других жизненно-практических задач. «...Новое слово жизни в эпохи всеобщего упадка, — декларирует А. Белый, — вынашивается в поэзии»³. В том типе «духовного зияждительства», каким представляет себя символизм, искусству предписано «переступить за пределы безотносительно прекрасного» и стать «преображающей силой нового прозрения»⁴.

¹ *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия. — В кн.: Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909, с. 190.

² *Белый А.* Детская свистулька. — В кн.: Белый А. Арабески. М., 1911, с. 269.

³ *Белый А.* Магия слова. — В кн.: Белый А. Символизм. М., 1910, с. 448.

⁴ *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия, с. 190.

Это особое положение искусства в символистском движении и придает ему качества художественного движения, «подведомственного» литературно-эстетическому изучению (хотя к символизму примкнуло и немало «чистых» философов). Отсюда — то высокое «напряжение», с каким символисты разрабатывают проблематику художественного творчества. Символисты актуализируют с исключительной силой и бескомпромиссностью специфику искусства — его творческий характер, его художественную образность, повышают общественный авторитет и общественно-идейную самоценность искусства.

Это обстоятельство и привело к тому, что русский символизм обычно изучают и оценивают в «координатах» литературных направлений, сопоставляя его с романтизмом и противопоставляя реализму. Но для понимания своеобразия его эстетических и теоретико-литературных идей более плодотворные перспективы открывает признание другого и не менее очевидного обстоятельства: русский символизм так и не стал литературным направлением — он не смог и не мог создать, во-первых, такого «слагаемого» направления, как символистское художественное творчество, что признают с горечью сами символисты, а во-вторых, единой программы творчества. Нередко поэтому первыми и наиболее прощупательными критиками эстетических и художественных исканий символизма выступали сами же символисты.

Достаточно широко известны пародийно-иронические отзывы Вл. Соловьева о выпусках «Русских символистов». Ничего символического не увидел он в поэмах А. Голенищева-Кутузова. Резко критически встретил и первые художественные опыты символистов и первые декларации символизма А. Волынский. Так, он отказался считать поэмы Д. Мережковского символическими, поскольку мистицизм в них — «случайный придаток к бабально разработанным сюжетам», а стихи Н. Минского не признал новыми, поскольку в них выражена лишь «жажда новых святынь»⁵, т. е. избитый романтический мотив. «Бесплотными призраками» назвал он героев рассказов З. Гиппиус. А. Волынский же достаточно убедительно выявил несостоятельность теории символа, предложенной Д. Мережковским в его докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Особенно категорично возражал он против того, чтобы считать символистами, как это сделал Д. Мережковский, крупнейших русских писателей-реалистов: «Гончаров не символист, а художник, создавший ряд превосходных типов.

⁵ Волынский А. Л. Борьба за идеализм. СПб., 1900, с. 369, 358.

Тургенев не символист, а поэт с огромной способностью общения... А символов у них нет»⁶.

Критически была встречена и работа Д. Мережковского «Христос и антихрист в русской литературе». Л. Шестов отмечал, что идея новой религии, которую Мережковский искал в романах Толстого и Достоевского, так же относится к содержанию этих романов, как топор к щам, сваренным героем народной сказки⁷. Забегая вперед, скажем: пройдет немного времени — «младшие символисты» объявят «примитивной, общей, известной»⁸ и позицию А. Вольнского.

Эта тенденция к *самокритике*, присущая символизму с самого начала его возникновения, с особой силой и остротой проявит себя прежде всего в статьях Валерия Брюсова и Андрея Белого — на второй, собственно символистской стадии его развития, кульминационной и в то же время последней.

Думается, Вл. Орлов преувеличивал, когда утверждал, что понятия «декадентство» и «символизм» «строгому разграничению не поддаются»⁹. Во многих работах, в частности в работах Б. В. Михайловского, проведена достаточно четкая дифференциация этих течений и понятий: родственные по своим истокам и негативным обоснованиям, декадентство и символизм существенно расходятся в своих позитивных самоопределениях.

И нам представляется, что Вл. Орлов усложняет и затрудняет понимание соотношения между течениями, когда предлагает «различать декадентство как тип сознания и форму культуры, а символизм — как явление более узкое, как эстетическое выражение философии декаданса и как литературную школу...»¹⁰. Однако и символизм бытовал как тип сознания и миропонимания¹¹, но не тождественного — что очень важно — философии декадентства в узком смысле этого слова. И, на наш взгляд, поэтому резоннее понятием «декадентство» обозначать ранний период символизма, а также второй «взрыв» индивидуализма в литературе, раздавшийся после поражения первой русской революции.

⁶ Вольнский А. Литературные заметки. — Северный вестник, 1893, № 3, с. 134 (вторая пагинация).

⁷ Шестов Л. Власть идей. — Мир искусства, 1903, т. IX, № 1/6, с. 78.

⁸ Белый А. Отцы и дети русского символизма. — В кн.: Белый А. Арабески, с. 273.

⁹ Орлов Вл. Перепутья. М., 1976, с. 19.

¹⁰ Орлов Вл. Перепутья, с. 19.

¹¹ «... символизм — это вовсе не только и не столько (!) эстетика и художественное творчество, но целая философия жизни» (Орлов Вл. Перепутья, с. 22).

Различая же декадентство и символизм как «формы культуры», как «литературные школы», можно утверждать, что декаденты обстоятельно обосновали и развернули концепцию своего эстетизма. Многим постулатам этой концепции Брюсов, один из ее авторов, останется верен и в период «Весов», что, как увидим, и поставит его в оппозицию к Вяч. Иванову, пытавшемуся подчинить искусство религиозным догмам.

Сколько-нибудь глубокого, тем более философского обоснования индивидуализма как нового миропонимания, которое «обещали» декаденты русскому обществу, они не предложили. Но в лирике ранних, или «старших», символистов индивидуалистическая идеология предстает с такой экспрессивностью, что именно этот ее индивидуалистический пафос и будет принят за основную доминанту символизма, тогда же, в первый период его развития, и определенного как *декадентство*. «Кульť личности, индивидуализм» предложил считать отличительной особенностью декадентства как «течения» Брюсов: «То мировоззрение, которое дорого было всем „декадентам“, уже достаточно выяснено: это крайний индивидуализм»¹². Индивидуализм «идейного» содержания признает доминантой декадентства и Вяч. Иванов. Те же дефинитивные разграничения примут и первые марксистские исследователи русского символизма. Так, для А. В. Луначарского (см. его статьи «Брюсов и революция», «О Бодлере») декадентство — это прежде всего «гиперболизированный индивидуализм», культ гордого, возвышающегося над миром Я, не признающего никаких нравственных законов.

И все же, повторяем, индивидуализм предстает в декларациях декадентов расхожим, упрощенно понятым «ницшеанством». Так, главной и величайшей заслугой Ницше Д. Философов объявит «бичевание стадной морали позитивизма», «демократического альтруизма», «веры в прогресс»¹³. К тому же приверженность декадентов «ницшеанству» оказалась быстро преходящей. В 1896 г. Брюсов еще отстаивает свое право быть индивидуалистом: «...если я интересуюсь только собой и „обожая“ лишь сам себя, что принудит меня поступать иначе?..»¹⁴. Но уже в 1899 г. он охарактеризует любовь к себе и поклонение только себе «низшей заповедью»¹⁵. В 1905 г. появится статья Вяч. Ива-

¹² Брюсов В. Торжество победителей.— *Весы*, 1907, № 12, с. 7.

¹³ Новый путь, 1903, № 2, с. 169.

¹⁴ Лит. наследство. М., 1976, т. 85, с. 743.

¹⁵ Брюсов В. Дневники. М., 1927, с. 61.

нова «Кризис индивидуализма», а в 1906 г. Андрей Белый объявит: «Вчерашний индивидуализм современного искусства жалко вырождился... мы одни из первых индивидуалистов стали сознавать узость индивидуализма»¹⁶. А Брюсов, как бы подтверждая сказанное, в том же году напишет: «Я не могу более жить изжитыми верованиями, теми идеалами, через которые я перешагнул. Не могу более жить „декадентством“ и „пиццеанством“»¹⁷. И символистская критика перейдет к такому истолкованию и оправданию индивидуализма, в котором он выступит необходимой переходной ступенью к своей антиномии, — к «сверхиндивидуализму», к «соборности» (Вяч. Иванов).

С наибольшей полнотой и возможной для него последовательностью и завершенностью символизм выразил себя в деятельности писателей, сгруппировавшихся вокруг В. Брюсова в журнале «Весы» (1904—1909).

В силу ряда причин на оформление мировоззренческой концепции символизма оказали влияние и кантовская гносеология, мистифицирующая «вещь в себе», и философия Шопенгауэра, полагавшего «реальной подкладкой» явлений запредельный абсолют, постигаемый не интеллектом, а интуицией, и теософия Вл. Соловьева. Последнему в истории символизма отводится обычно особое и даже исключительное место: так, например, Н. Бердяев предлагал считать стихотворение «Милый друг, или ты не видишь...» квинтэссенцией символизма.

И тем не менее философия русского символизма отличается явным «плюрализмом», о чем, в частности, говорят искания и колебания А. Белого, о которых говорилось, да и Соловьев в своей теософии по сути лишь аккумулировал идеалистические учения предшественников о двух действительностях. К. Мочульский тонко подметил, что в сознание Блока «через призму» учения Вл. Соловьева входили идеи Платона. И подлинным философским центром второй «волны» оказался мистический реализм, который, признавая действительность реальную, видит за ней иную «реальность», мистическую.

Основополагающее «задание» символизма искусству, сложившееся из постулатов идеалистической, мистической гносеологии, провозглашало параллелизм двух миров — *gaelia* и *realiora*. За миром «феноменов», т. е. реальных, дан-

¹⁶ Белый А. Место анархических теорий. — В кн.: Белый А. Арабески, с. 279, 280.

¹⁷ Лит. наследство, т. 85, с. 791.

ных чувственному опыту явлений, предлагалось провидеть мир «ноуменов», т. е. мир духовных сущностей, «вещей воистину», не доступных ни чувственному, ни рассудочному познанию.

Но «собственно символизм» не исчерпывается идеалистическим учением о двух мирах и не амбивалентен ему. Приняв его общие положения и приготовившись к постижению запредельных абсолютов и сущностей, символисты подвергают это учение эстетической конкретизации. «За откровения символизма,— постулирует Вяч. Иванов,— поскольку они были истинными откровениями, бояться нам нечего; но, если искусство должно быть носителем этих откровений, нам важно прежде всего, чтобы символизм был в полной мере искусством»¹⁸.

Но эстетическая конкретизация символизма и в этот период свелась к достаточно декларативным «заданиям» искусству — стать средством постижения запредельных абсолютов, «поуменов».

В. Брюсов уже в статье 1902 г. «Непущная правда» формулирует такое собственно символистское положение: «Предмет искусства всегда в мире сущностей»¹⁹. В статье 1903 г. «Искусство или жизнь» В. Брюсов идет еще дальше: задача искусства — запечатлеть «мгновенные прозрения» подлинного познания вещей; «Объекты науки — явления или условия явлений. Объекты искусства — сущности»²⁰. А в 1904 г. появляется его статья «Ключи тайн» с программными для «Весов» положениями, со ссылкой на авторитет Шопенгауэра: «...искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность»; «Исключая задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения... быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»²¹.

Брюсов выразил убеждение, общее для всех символистов. «„Вещи во истину“, — разъяснял Вяч. Иванов, — открываются только „ознаменованию“, „при котором, — В. Иванов ссылается на Платона и тем самым на „первоисточник“ всего учения, — случайные признаки их отобра-

¹⁸ Иванов Вяч. О границах искусства. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 209.

¹⁹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1975, т. 6, с. 64.

²⁰ Там же, с. 213.

²¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 91—93.

жения в физическом мире должны отпасть, как затемняющие правое зрение пелены»²². Этот вывод разделял и Н. Минский. За пределы реальной действительности предлагал выйти художнику и А. Белый путем такой «символизации», при которой художник выступает «провидцем нового мира, не данного в видимости»²³.

Как петрудно заметить, эти литературно-эстетические задания искусству сокращали *содержание* его произведений до субъективных переживаний художников, вызванных умозрительными, мистическими представлениями о «другой действительности», сокращали до того «переживаемого содержания сознания», о котором идет речь в статье А. Белого «Об итогах развития нового русского искусства». Как выяснилось, единственно «удобной» формой выражения столь субъективного содержания могли стать только лирические жанры литературы. И даже Вяч. Иванов вынужден был самокритично признать, что символизм ограничивает творческие возможности искусства.

В творческом процессе, учит Вяч. Иванов, есть две «линии», три «точки». Первая — это «линия *восхождения*», это подъем духа в область сверхчувственного сознания, экстаз, разрешающийся «видением» или «диописейской эпифанией»²⁴. На этой «линии» в «экстатическом состоянии» (в первой «точке») поэт, «вмещающий в себе два лица — собственно поэта и художника» (208), проявляет по преимуществу свой первый облик, облик поэта.

Вяч. Иванов явно критически высказывается о тех символистах, кто, оставаясь верным заветам «восхождения», задерживался на этой линии и выражал свое экстатическое состояние только в лирических песнях: «...будучи поэтами, художниками были... во всяком случае не вполне» (204). Вслед за Вяч. Ивановым предостерегает символистов и Эллис, прежде всего от повторения ошибок, характерных для романтиков, которые в своем «безумном стремлении... стать еще в мире по ту сторону мира» презрели «пышность пестрой радуги жизни», отреклись от «последних форм, осязательности и впали в опасность аллегоризма, убивающего искусство»²⁵.

²² Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме.— В кн.: Иванов Вяч. По звездам, с. 255.

²³ Белый А. Смысл искусства.— В кн.: Белый А. Символизм, с. 214.

²⁴ Иванов Вяч. О границах искусства, с. 191—192 (далее ссылки на эту статью приводятся в тексте. Курсив здесь и во всех других цитатах наш, разрядка — цитируемых авторов.— В. Б.).

²⁵ Эллис. Русские символисты. М., 1910, с. 60, 29.

«Поэт,— продолжает Вяч. Иванов,— должен быть поэтом вполне, следовательно, и художником, и именно художником столь же драмы и эпоса, сколько и лирики; символизм хотим мы утвердить не в легенде и не в истории (история же и без того утвердила его), но в общих заданиях искусства и в искусстве грядущем» (208—209). А искусством символизм может стать только на линии «восхождения» в той «точке» на этой линии, когда происходит «завершительное осуществление», «овеществление сонной грезы» (193), «окончательное воплощение слов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе» (195). Воплощая, «осуществляя» в образе содержание, возникающее в процессе «восхождения», поэт становится художником.

Но логика концепции «символического реализма» заставляет его крупнейших теоретиков возложить свои надежды на те виды искусства и жанры, которые по природе своей свободны от «видимых» образов, т. е. на *музыку* и *лирику*.

Вяч. Иванов объявит музыку не только «могущественнейшим из искусств»²⁶, но и «вообще... единственным искусством нового мира, о котором можно условно сказать, что пафос художества всенародного еще жив среди нас»²⁷. Идеально выражающей символ считает ее и А. Белый: «Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания»²⁸.

Однако музыка — это идеальная форма. А в реальном литературном процессе, констатирует А. Белый, «с наибольшей полнотой символическое творчество отобразилось в... притче, изречении, афоризме»²⁹. И Н. Мипский, несмотря на табу, наложенное теоретиками символизма на аллегорию, именно ее и считает единственно возможной формой символического искусства, а пьесы Метерлинка — его образцом и нормой, потому что самостоятельная значимость «видимых образов» в них минимальна, потому что эти пьесы своим содержанием не связаны с реальной действительностью и образы Метерлинка говорят не то, что означают состав-

²⁶ *Иванов Вяч.* Символика эстетических начал.— В кн.: Иванов Вяч. По звездам, с. 31.

²⁷ *Иванов Вяч.* Кошье Афины.— Там же, с. 48—49.

²⁸ *Белый А.* Символизм как миропонимание.— В кн.: Белый А. Арабески, с. 224.

²⁹ *Белый А.* Символическая драма.— В кн.: Белый А. Арабески, с. 300.

ляющие их детали. Н. Минский особенно удовлетворен тем, что трагедии Метерлинка созданы «прозрением», что время и место действия в них — «всегда и везде», что герои Метерлинка «не могли быть поставлены в обыкновенные условия реальной жизни...». «Реальность» же некоторых сюжетов Метерлинка, в первую очередь в таких его пьесах, как «За стенами», «Непрощенная», «Слепые», представляется Минскому самым слабым местом его драматургии: названные пьесы — «неудачные попытки», так как в первых двух «будничная обстановка» смешивает реальное с идеальным, а в третьей — «фабула трагедии еще не отделилась от реального мира». Аналогичный упрек адресует Минский и Достоевскому, поскольку его герои, даже те, кто мечтает о «богах», связаны тысячами нитями с «грубой действительностью»³⁰.

Предприняв отчаянную и по-своему героическую попытку преодолеть, хотя бы теоретически, односторонность в развитии символистского искусства, эстетика символизма создает ситуацию, которую даже Вяч. Иванов вынужден был признать «трагедией» противоречия между ликом Альдонсы и ликом Дульсинеи»³¹.

Теория символического искусства разрабатывается Вяч. Ивановым как теория «символического реализма», и она устремлена к тому, чтобы «повое» искусство оставалось «в полной мере искусством» (Вяч. Иванов), чтобы художник, пребывая на «линии происхождения», изображал посястороннюю действительность — землю, а не небо. И эта теория разворачивается в общем русле всех других теорий искусства, которые признают его спецификой образное отражение реальной действительности. У Вяч. Иванова были предшественники и в русле самого символизма: «ощутительным изображением» жизни считал искусство Вл. Соловьев; в защиту «чистоты и ясности» символических образов, с призывами к описанию «мира простых и очевидных явлений» выступал А. Волынский. В своей статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Вяч. Иванов завершает, достраивая и надстраивая, эту тенденцию символистской мысли. Стремление человека к «подражательному воспроизведению наблюдаемого» он объявляет «постоянным субстратом художественного твор-

³⁰ Минский Н. Морис Метерлинка. — В кн.: Метерлинка М.: Соч. В 3-х т. СПб., 1907, т. 1, с. 7, 10, 13, 8.

³¹ Иванов Вяч. Лев Толстой и культура. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 81.

чества», включая и символическое, а художника-символиста — родственным художнику-реалисту, потому что и тот и другой коренным образом отличаются от художника-«идеалиста», создающего «представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей неадекватное, но более удобное и желанное, нежели самая вещь»³².

В этих пока еще самых общих «заданиях» символистская эстетика совпадала с реалистической эстетикой, также ориентирующей художника на «ощутительное» изображение предметов, на отражение жизни в формах, аналогичных «самой жизни». Вяч. Иванов даже ставил символизм в связь с «литературным движением реализма» и предлагал считать его разновидностью реализма, а называть «символическим реализмом» или «реалистическим символизмом». Аналогичное «предложение» встретим мы и у А. Белого. Но это «пересечение» символизма с реализмом они допускали только в паружной, внешней, «предметной», а не формально-содержательной плоскости.

В самом деле, что такое в конечном итоге реализм «символического реализма»? «Реализм как принцип ознаменования вещей», разъясняет Вяч. Иванов, выявляет вещи в форме и звуке и вызывает «в других наиболее близкое, по возможности адекватное представление о той или иной вещи». И далее: «... художник-реалист ставит своею задачею беспримесное принятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе»; он, «имея перед собою объектом вещь, поглощен чувствованием ее реального бытия и, вызывая ее своею магией в представлении других людей, не вносит в свое ознаменование ничего субъективного». Символический реализм «требует от художника только правильного списка, точной копии, верной оригиналу передачи того, что он наблюдает или о чем осведомлен и поскольку осведомлен»³³.

«Реализм» Вяч. Иванова никак, следовательно, не совпадает с понятием реализма как художественного метода, необходимо предполагающего обобщения, осуществляющиеся в процессе претворения объекта. Было бы наивным думать, что Вяч. Иванов не видел и не знал различия между «реализмом» и реализмом, между ознаменованием и отражением на основе реалистической типизации. Он сам — и в только что цитируемой статье — замечает, что «беспримесное принятие объекта», изображение без субъективного

³² Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме, с. 252.

³³ Там же, с. 252, 253, 258.

преображения — это скорее и более признак натурализма, чем реализма: «Когда подражательность утверждается до преобладания, мы говорим о *натурализме*». И тем не менее Вяч. Иванов призывал именно к такому «преобладанию». Он обрушивается на искусство «художников-идеалистов», которое «возвращает вещи иными, чем воспринимает». «Не налагать свою волю на поверхность вещей» — таков, по Вяч. Иванову, «высший завет художника»³⁴.

Солидарен с Вяч. Ивановым и А. Белый: «...чем случайней поверхность явлений, тем величественнее сквозящая в нем вечность»³⁵.

Символистов не смутило, что построенный в исполнение этого «завета» образ может стать «снимком с натуры». Д. В. Философов выступает с критикой критики в адрес такой символической образности³⁶. Более того, символисты готовы были даже поставить себе в заслугу то, что они завершают эстетические послышки натурализма. В «Диалоге о реализме» В. Брюсова Мистик, сравнивая и сближая символизм и натурализм, утверждает не без гордости: «Самые последовательные натуралисты не могли довести себя до того, чтобы действительно стать простым фотографическим аппаратом... И вообще все творчество Эмиля Золя вполне подходит под то определение символизма, какое мы здесь слышим»³⁷.

И в этой ориентации символистов на натурализм также была своя логика: «беспримесное» изображение «феноменов» рассматривалось ими как условие и средство преодоления романтизма, мотивы которого, проникая в их творчество и теоретические построения, ставили под сомнение самостоятельность и оригинальность символизма как «нового искусства».

Романтизм и символизм как широкие культурно-исторические явления возникают, в сущности, на одной и той же мировоззренческой «почве»: «Романтизм, — указывал В. Жирмунский, — связан с возрождением мистического чувства». В истории романтизма В. Жирмунский выделяет два основных этапа — ранний, представленный иенской школой, и поздний: «Иенские романтики — мистики. Но мистическое чувство присутствия бесконечного в конечном связано у них с любовью ко всему конечному, земному...

³⁴ Иванов Вяч. Две стихи в современном символизме, с. 252, 253, 250.

³⁵ Белый А. Поэзия Валерия Брюсова. — Новый путь, 1904, № 7, с. 135.

³⁶ Философов Д. В. Старое и новое. М., 1912, с. 32.

³⁷ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 126. Называет Эмиля Золя символистом и А. Белый.

В непосредственном чувстве раннего романтика земное и божественное слиты, все земное — только чувственное выражение божественного... В противоположность этому для *поздних* романтиков конечный и бесконечный мир опять разделены... мир бесконечный — только мечта, во всем непохожая на жизнь, противоположная ей; мир земной — только холодная и пустая материальная действительность, лишенная живого, бесконечного содержания»³⁸.

Нетрудно понять и представить, что в искусстве, восходящем к учению «поздних» романтиков, «живого» содержания лишались и образы: они воплощали только «мечту», становясь аллегорией. И тем не менее эта романтическая тенденция проникает и в теоретические построения символистов. Так, Ф. Сологуб еще в 1893 г. в стихотворении «Творчество» отличительной чертой символической поэзии объявил то, что она «возносится к дверям *мечтательного* рая». Типичными романтиками выглядят символисты в статье 1900 г. «Элементарные слова о символической поэзии» К. Бальмонта: символисты — это поэты, «отрешенные от реальной действительности», они видят в ней только свою *мечту*³⁹. Типично романтическая и его интерпретация образа Дон-Жуана: «Мы хотим небесного в любви, хотя бы наши желания были, по-видимому, совсем земными. Мы хотим небесного, а достигаем всегда только земного, — небесное скрывается перед земным прикосновением»⁴⁰. «Мечтой» назовет Брюсов и то субъективное переживание, вызванное мистическими представлениями о «другой» действительности, которое А. Белый определит как «переживаемое содержание сознания»⁴¹. «Желательной», «невоплощенной», а по контексту статьи о Метерлике и мечтательной, мыслится «другая» действительность и Н. Минским. Искусством, восстанавливающим в своих художественных правах мечту, объявляет символизм М. Волошин: «Будущая действительность... может быть выявлена только мечтой... Мечта — это великая и страшная сила»; «Русская литература в течение целого столетия вытравила мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть...»⁴².

³⁸ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919, с. 17, 9.

³⁹ Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904, с. 76.

⁴⁰ Бальмонт К. Тип Дон-Жуана в мировой литературе. — Мир искусства, 1903, т. IX, № 1/6, с. 291—292.

⁴¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 64.

⁴² Волошин М. Магия творчества. — Веса, 1904, № XI, с. 4—5.

Символистам вначале не смутила их одноприродность романтизму, зачеркивающая все претензии на оригинальность и новаторство. Но «собственно символизм», самоопределяясь эстетически, устанавливая свое место в текущей художественной литературе и ее истории, предпринимает решительные, напряженные усилия, чтобы размежеваться с романтизмом. И хотя полностью преодолеть романтические тенденции, особенно сильные в творчестве писателей-символистов, теоретики символизма не смогли, именно в процессе этого размежевания их литературно-теоретические взгляды обретают специфически символистскую конкретизацию, исполненную, однако, неразрешимых противоречий.

Вяч. Иванов подвергает критике тех из символистов, кто «обволакивал» сверхчувственные прозрения, мистические переживания «в кокон поэтической мечты»⁴³. А Эллис так конкретизирует, точнее, популяризирует критические замечания Вяч. Иванова: «Погружаясь в бесконечность созерцания, неизбежно отрешаясь от первичной грубой реальности... субъект созерцания неминуемо начинает видеть в феноменах лишь призраки, лишь фантомы... является сатанинское искушение догматизировать, то есть условно, аллегорически и безапелляционно фиксировать свои переживания, данные своего внутреннего опыта... на выручку являются неизбежные аллегории, абстрактные понятия с большой буквы или условные „абсолюты“, словно ждущие за кулисами желанного момента для того, чтобы окончательно погубить все. Тогда аллегория, эта абстракция сердца, и абстракция, эта аллегория разума, тесно обнимают друг друга и наступают конец всякому искусству...»⁴⁴.

Категорически размежевываясь с «поздним» романтизмом, символисты, с другой стороны, наследуют традиции «иенских» романтиков. И развивая и переосмысляя их, они неожиданно для себя сталкиваются с противоречием, неразрешимым и теоретически и литературно-практически.

«Истинному символизму,— постулирует Вяч. Иванов,— свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука... Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней. Он не подменяет вещей и, говоря о море,

⁴³ Иванов Вяч. О границах искусства, с. 203.

⁴⁴ Эллис. Русские символисты, с. 28—29.

разумеем земное море, и, говоря о высях снеговых («а который век белее там, на высях снеговых, а заря и пылее розы свежие на них» — Тютчев), разумеет вершины земных гор»⁴⁵.

Но образами явлений, при всех декларациях о самоценности явлений, о гармонических созвучиях, символистская эстетика отводила сугубо прикладное, служебное назначение. Еще «старшие» символисты указывали на образы «феноменов» как на возможное художественное *средство* выражения этого мистически переживаемого содержания. «Дуновения, идущие из области запредельного», призвал связывать с изображением реальной жизни К. Бальмонт⁴⁶. «Внешний мир, — читаем у В. Брюсова, — только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам»⁴⁷. По этому же пути начинает движение и своей концепции символического образа (о ней чуть ниже) и А. Белый. Он уже в первых своих работах полагает его содержанием «переживаемые в глубинах духа мысли и чувства», а средством выражения этого содержания — образно воспроизведенные явления реальной действительности. И позднее ему останется только уточнить свою позицию: «Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания»⁴⁸.

Обобщая эту тенденцию символистской эстетики, Вяч. Иванов постулирует параллелизм земного, «феноменального», и небесного, божественного, «поуменального»: «сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и поуменального; гармонически найденное созвучие, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*); oznaменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же — „только подобие“ *nur Gleichniss*) и его умопостигаемой или мистически прозреваемой сущностью, отбрасывающей от себя тень видимого события», — вот отличительный признак «чисто символического искусства»⁴⁹.

⁴⁵ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 158.

⁴⁶ *Бальмонт К. Д.* Горные вершины, с. 94.

⁴⁷ *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 64.

⁴⁸ *Белый А.* Об итогах развития нового искусства. — В кн.: Белый А. Арабески, с. 258.

⁴⁹ *Иванов Вяч.* Заветы символизма. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 134—135.

«...Дело художественного гения — являть ноуменальное в облачении феномена...»⁵⁰, — обращается Вяч. Иванов к символистам. Но еще Вл. Соловьев, как бы предвидя ту ситуацию, в какой окажется художник, исполняя такое дело, рефлексировал: «Милый друг, иль ты не видишь...». Всем смыслом звучащих и зримых деталей, всем предметным своим «облачением» образы феноменальной действительности являли «видимое нами», «житейский шум трескучий». «Отблески» же и «тени от незримого очами», «торжествующие созвучия» оставались с неизбежной необходимостью за «материей» образа. И неопровержима правота, с какой скептический Автор брюсовского «Диалога о реализме в искусстве» утверждает, что содержанием символического образа, несмотря на все старания прозревать в воспроизводимом явлении «внутреннее содержание», остается содержание, равное «художественному значению первого, внешнего содержания»⁵¹. А Ф. Сологуб приведет позднее такой пример пережитой символистами трагедии противоречия между двумя «ликами». «Приветствуй Дульсинею», — приказывает Дон-Кихот Санчо Пансе. Но тот видит только Альдонсу и не может увидеть иного, Дульсинею, потому что он, как следует это из текста статьи, «натуралист»⁵².

О «роковом» (Брюсов) характере противоречия, созданного эстетической мыслью символистов, свидетельствует прежде всего сама символистская литература. Эпические и драматические жанры, функционирующие художественно прежде всего и в основном своими «видимыми» образами, оказали упорнейшее «сопротивление» попыткам символизации отражаемых в них явлений, событий и характеров. И сама символистская критика вынуждена была признать, что «видимые образы», «чувственный материал» являются «камнем преткновения»⁵³ для художественного выражения параллелизма земного и небесного, что художественные опыты символистов в эпических и драматических жанрах оказались неудачными или несостоятельными. Известны критические отзывы А. Белого и Вяч. Иванова о романах Мережковского: «не романы», писал о них первый, «доктрины» — уточнял второй. Скептически выскажется А. Белый и о возможностях создания символистской драматургии:

⁵⁰ *Иванов Вяч.* Лев Толстой и культура, с. 81.

⁵¹ *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 123.

⁵² *Сологуб Ф.* Искусство наших дней. — Русская мысль, 1915, № XII, с. 51 (вторая пагинация).

⁵³ *Белый А.* Брюсов. — В кн.: Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 183.

«... в настоящее время и не может быть символической драмы... символическая драма неосуществима»⁵⁴.

Символисты предпринимают, повторим, отчаянные усилия, чтобы преодолеть «роковое», «трагическое» противоречие между ликами Альдонсы и Дульсинеи, или — в переводе на язык теории — между *содержанием* образа (постулируемые идеализмом «вещи во истину», «ноумены») и *предметом* изображения (реальная, «феноменальная» действительность, ее явления во всех индивидуальных подробностях и особенностях их посюстороннего бытия, включая и особенности, созданные социально-политическими отношениями). Но чем настойчивее и напряженнее они искали этого выхода, тем очевиднее и с неотвратимой необходимостью выяснялось, что существует лишь субъективное, лежащее за пределами изобразительно-выразительной системы художественного произведения условие преодоления противоречия, что, формулируя это условие, Вяч. Иванов ориентирует искусство на решение не эстетических, не собственно художественных задач.

Это условие — «*ритуальное мышление*», при котором устанавливается и заранее задается строго определенная смысловая значимость тех или иных реалий, не совпадающая с их номинативной, общепринятой значимостью, при которой образы этих реалий обретают с самого начала значимость условную, инсказательную. Ритуальное мышление, пишет исследовательница, порождает то, «что на современном языке можно назвать крайней семиотичностью, — обостренное чувство формы, обостренное восприятие знакового, символического значения слов, жестов, вещей, любых внешних проявлений человека и обстоятельств»⁵⁵. И символисты приложили по-своему исключительные усилия, чтобы обострить нужное им «чувство формы» как у поэтов-символистов, так и у читателей. Это, в сущности, и имел в виду В. Гофман, когда отмечал, что они «были озабочены воссозданием таких мировоззренческих предпосылок, которые позволяли бы находить в поэтической речи затаенный символический смысл»⁵⁶. Именно эти предпосылки и стремится обосновать и утвердить в своих последних заданиях искусству Вяч. Иванов.

⁵⁴ Белый А. Символическая драма, с. 301.

⁵⁵ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 155.

⁵⁶ Гофман В. Язык символистов. — Лит. наследство. М., 1937, т. 27/28, с. 66.

«Так как символизм означает отпощение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то,—делает решающий вывод Вяч. Иванов,—от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет. Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: „Из-под таинственной, холодной полумаски звучал мне голос твой...“—хотя, по всей вероятности (!), для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию и он имел в виду лишь встречу на маскараде... нас, символистов, нет,—если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта»⁵⁷. «О символизме можно говорить,—уточняет Вяч. Иванов,—лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям... Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение»⁵⁸. А в статье «О границах искусства» Вяч. Иванов формулирует «внутренний канон» символизма, согласно которому символистом художник становится, оказывается, и не на «нисходящей» линии, не в процессе образного воспроизведения и воплощения действительности: «То, что я назвал внутренним каноном, относится вовсе не к художнику, как таковому, а к человеку, следовательно,—и к художнику-символисту, поскольку символизм разумеется не в смысле внешнего метода, а в смысле внутреннем и, по существу, мистическом...»⁵⁹.

Принимает принцип «субъективации» и Андрей Белый: «Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия»⁶⁰.

Пример того, как можно и должно переносить «центр тяжести» от образа к способу его восприятия,—статья Ф. Сологуба «Искусство наших дней». Дон-Кихот, пишет Ф. Сологуб, взял для творения наименее обработанный материал и видит то, чего нет, по что должно быть, требуя

⁵⁷ Иванов Вяч. Мысли о символизме, с. 155—156.

⁵⁸ Там же, с. 153—154.

⁵⁹ Иванов Вяч. О границах искусства, с. 210.

⁶⁰ Белый А. Об итогах развития нового искусства, с. 258.

пресображения мира, раскрытия мира, прекрасных его возможностей: «В зримой Альдонсе для него только материал для творения желаемой Дульсины». Дон-Кихот не просто говорит жизни «нет» и не просто ставит выше нее прекрасную форму, прекрасную мечту (как это делали романтики). «Лирический подвиг Дон-Кихота в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса и принята лишь как Дульсинья. Не мечтательная Дульсинья, а вот та самая, которую зовут Альдонсою...»⁶¹.

Дон-Кихоту Ф. Сологуб противопоставляет Санчо Пансу: он «реалист», а не символист потому, что в нем нет для такого видения и требуемого «волевого акта», и «творческой силы», и представления о «желаемой Дульсинье», иными словами, нет определенной субъективной «предрасположенности». И Ф. Сологуб приходит к выводу, что реальная Альдонса остается реально Альдонсой же, что за Дульсиней она может быть принята лишь «донкихотствующим», способным к дульсинированию субъектом и что образы реальной действительности символическими становятся не объективно, не предметно-образной своей материей, а субъективно.

Одним из основных объектов «творческой субъективации» становится *слово*, лирическое слово. Символисты хорошо сознавали, что лирика предоставляла им большую творческую свободу для выражения мистического содержания: «В пей,— отмечал Вяч. Иванов,— наименее ощутимо нисхождение; она может осуществляться эстетически и в самом восхождении поэта»⁶². Но вначале Вяч. Иванов считал ограниченностью символизма то, что в его литературе преимущественно и даже исключительно развиваются лирические жанры. Художественная же практика символистов, творчески бесплодная в эпических и драматических жанрах, вынуждает совершить его теоретическую переориентацию: декларации верности земным вещам, как потенциальным символам, сменяются в статьях Вяч. Иванова разочарованием в вещах, и единственным символом, способным соединить предельное с беспредельным, называется слово.

Белый предлагает лирической поэзии такой способ символизации словом и в слове, как «способ приведения к музыке»⁶³.

«Приведение» лирики к музыке, а шире — перенесение

⁶¹ Сологуб Ф. Искусство наших дней, с. 151.

⁶² Иванов Вяч. О границах искусства, с. 208.

⁶³ Белый А. Принципы формы в эстетике.— В кн.: Белый А. Символизм, с. 193.

«центра тяжести» символистских заданий на слово привело к несомненному подъему русской поэзии. Символисты возрождают в поэтической речи те ее изобразительно-выразительные возможности и свойства, которые, как отмечал Брюсов, были известны Пушкину, Фету и о которых «забыла» поэзия 80-х годов. Символисты ищут пути для приращения смысла в его фактуре — в звукописи, в ритмико-интонационной расстановке слов, в том, что составляет *музыкальную* стихию речи. Особенно ощутима она в поэзии Бальмонта.

Но и теоретическая переориентация символистской эстетики на слово не выводит ее из заколдованного круга. Теперь «роковым» и, по сути, непреодолимым барьером для символизации слова встало его логически-понятийное содержание, его общепародное, в нем воплощенное значение. Как подчеркивает В. Жирмунский, «с помощью слов создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не исказив при этом природы словесного материала... невозможно»⁶⁴.

Символисты стремятся максимально ослабить, нейтрализовать логическую стихию слова, преобразовать семантический строй речи, вычертить новые ассоциативные круги общепародного слова.

И Вяч. Иванов нагнетает в свои стихи старославянскую лексику, всякого рода неологизмы, формы и обороты, часто непонятные без объяснения. В поэзии В. Брюсова тенденция к «творческой субъективации» приводит к предельному развоплощению слова, к потере отдельными словами реального смысла⁶⁵. Символ «развоплощал» слово Блока и «гнал его (поэта. — В. Б.) к сложным словесно-музыкальным построениям»⁶⁶. А К. Бальмонт, двигаясь в том же направлении, приписывает самостоятельное смысловое, «сокровенное» значение даже отдельному звуку.

Так было в поэзии символистов. В теоретических же «заданиях» поэзии символизм выводил ее за границы словесного художественного творчества. Вяч. Иванов иронизирует над убеждением, что в поэзии все разрешимо словесно,

⁶⁴ Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 14.

⁶⁵ См.: Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. — В кн.: Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 158.

⁶⁶ См.: Тынянов Ю. Блок. — В кн.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 250.

и объявляет «главнейшей заслугой» декадентов то, что они «разлучили поэзию с „литературой“... и приобщили ее снова... к хороводу искусств: музыки, живописи, скульптуры, пляски». Раскрывая смысл «заслуги», он пишет: «... еще недавно стихи казались только родом литературы и потому подчинены были общим принципам словесного и логического канона. Декаденты поняли, что у поэзии свой язык и свой закон, что многое, иррациональное с точки зрения общелитературной, рационально в поэзии, как специфическом искусстве слова, или специфическом слове»⁶⁷. А чтобы сделать живое слово этим «специфическим словом», «только указавшем», «только намеком», «неадекватным внешнему слову», «темным в последней глубине»⁶⁸, слово, требует Вяч. Иванов, должно стать «тайнописью неизреченного», а символизм — «первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов»⁶⁹.

Бесспорно, что исполнить эти заветы «символического реализма» можно было не иначе, как создавая кастовый, эмблемный язык, вступающий в конфликт с языком общенародным и общелитературным, на что и указал О. Мандельштам, критикуя «запечатанную» речь символистской поэзии. И ключ к такой речи, писал О. Мандельштам, можно обрести, лишь став членом касты, лишь будучи посвященным в тайны «литургического употребления»: «Они (символисты. — В. Б.) запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для *литургического* употребления... печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение). Хозяина выгнали из дома, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению, неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь и называл ее придуманным именем»⁷⁰.

Теория «символического реализма» — это высшая, завершающая кульминация в развитии символизма как теории искусства. Завет «творческой субъективации» корректировался «высшим заветом», который запрещал художнику по-

⁶⁷ Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии. — В кн.: Иванов Вяч. По звездам, с. 242.

⁶⁸ Иванов Вяч. Поэт и чернь. — Там же, с. 38—39.

⁶⁹ Иванов Вяч. Заветы символизма, с. 135, 127.

⁷¹ Мандельштам О. О природе слова. — В кн.: Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 42.

кидать линию «нисхождения» и требовал образного воспроизведения действительности. Но, вынося критерий символичности произведения за грани его изобразительно-выразительной системы, смещая «центр тяжести» с результатов «художественной объективации» на отношение к ним, символизм тем самым, как заметил А. Белый, подводил искусство к той черте, за которой оно переставало быть только искусством. И по мере расширения и углубления влияния на символистов учения Вл. Соловьева происходит качественное преобразование символизма, существенно меняется характер его «заданий» искусству: оно получает теперь «предписание» (А. Белый) переступить «роковую черту» и перестать быть только искусством. Конечные цели символизма, трансформированные учением Вл. Соловьева, призывают искусство к такой его внутренней перестройке, которая, будь она возможна, несомненно привела бы к появлению принципиально отличного от искусства феномена. Этот феномен, а не художественное творчество, и составлял основной предмет напряженных идейно-философских исканий и незавершенных теоретических построений символизма на последней — *мифотворческой* и *теургической* стадии его развития.

Тенденция к мифологизации художественных образов, к отождествлению символа и мифа всегда существовала в теоретических построениях символистов. Так, С. Франк уловил ее уже в книге Вяч. Иванова «По звездам» и упрекнул автора в противоречивости и непоследовательности.

Как известно, миф не противопоставляет реального идеальному, объекта — субъекту, образа вещи — самой вещи, образно-чувственной формы — идее, через нее выраженной. Об этом и «памянул» Вяч. Иванову С. Франк, а именно: символ — образ, «фикция», отличная от других образов тем, что смысл его лежит вне его конкретного значения, а миф — это «фикция», ставшая реальностью... для религиозного человека⁷¹. Но противоречивость и «забывчивость» Вяч. Иванова была глубоко содержательной. Она создавалась не логическим промахом эстетической мысли, а ее внутренней закономерностью развития, заложенной в исходных философских посылах, в которых — по мере их развития — собственно творческое начало уступает место «субъективации» и далее — *вере*.

Мифологизирующее сознание не различает веру и зна-

⁷¹ Франк С. Л. Артистическое народничество. — Русская мысль, 1910, № 1, с. 32.

ние, миф предполагает веру в реальность созданных художественной фантазией образов, в их онтологическое бытие. Но именно такой веры и требовали от читателя (слушателя, зрителя) символисты! «Когда я,— пишет А. Белый,— говорю: „Месяц — белый рог“, конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения *не могу не верить* в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный»⁷².

Символисты «спимают» противоречие не разграничением образа и мифа с последующим обоснованием свособразия того и другого, а императивными утверждениями их тождественности: «Символизм реален; символ не может быть только иллюзией»⁷³. Но предпринятая А. Белым попытка разработать поэтику такого символа, а тем самым доказать и явить возможность перехода от иллюзорности образа к его реальности не дала и не могла дать желаемых символистами результатов. Об этом неумолимо свидетельствуют им же приводимые примеры. Вот одип из них. «Некоторое реальное единство (бог) открывается художнику в образе видимости (в виде человека или животного), вызывая в душе его соответствующие переживания; художник в материале (в камне) извлекает видение бога. Тут, во-первых, он символический реалист, ибо (!) бог для него реальность, во-вторых, он реалист и в буквальном смысле слова, управляясь в творчестве от образа, данного в природе»⁷⁴.

Приведем и другой: «Творчество предопределяет созерцание в учении о творческом примате функций сознания: художественный символ всегда есть символ того, что единство (а) предопределяет дуализм между „b“ и „c“. И художественный символ всегда триада „abc“, где „b“ — функциональная зависимость элементов формы, „c“ — субъективная (переживаемая) причинность, „a“ — образ творчества»⁷⁵. И далее: «Художник сосредоточивается на том или ином предмете видимости (b)»; этот предмет вызывает в нем некоторое переживание (c), углубляющее художественное восприятие; предмет видимости преобразуется; художник в материале слов или красок *воссоздает* преобразенное переживанием *восприятие*; воссозданный образ (a) есть

⁷² Белый А. Магия слова, с. 447—448.

⁷³ Белый А. Realiora.— В кн.: Белый А. Арабески, с. 244

⁷⁴ Белый А. Смысл искусства, с. 213.

⁷⁵ Там же, с. 212.

для него откровение некоей скрытой сущности; откровение здесь совершается в самом процессе творчества, а не до него. Художник, оставаясь символическим реалистом, все же не рассматривает созданный символ как точное воспроизведение внутренней правды; образ здесь — памятник; в то же время художник в образе своем стремится быть верным природе. Таковы некоторые Мадонны итальянских художников (Рафаэль), некоторые портреты Дюрера, Гольбейна младшего и других»⁷⁶.

Как нетрудно заметить, при всех теоретических усилиях А. Белого символический образ и в намеченной концепции продолжает оставаться традиционным художественным образом: он скрепляет в себе объективное и субъективное, сохраняя дистанцию между «прямой» значимостью «видимости» и внутренней, художественной правдой. И А. Белый, следовательно, не смог преодолеть «рокового» противоречия между ликами Альдонсы и Дульсинеи, не смог опровергнуть резонной и скептической критики Автора из брюсовского «Диалога о реализме в искусстве». «Ведь ваша „идея“, — замечает он Мистику, — может быть усмотрена „зоркими глазами“ в любом жизненном событии, в любом явлении природы (как усмотрел ее Дон Кихот. — В. Б.), а следовательно, и в их реалистическом воспроизведении. По вашему определению, символическая поэзия отличается от несимволической лишь тем, что читателю в ней *легче* от данного внешнего содержания перейти к идее, а никак не тем, что в ней есть и идея и явление»⁷⁷.

А. Белый предлагает совершить такой «переход» *отождествлением* явления и идеи, формы и содержания, «прямых» значений предметных и словесных деталей образа и его идейного содержания. Именно к этому и зовет его третий «лозунг»: «... поскольку образ есть символ, постольку в его форме уже отражается содержание»⁷⁸. Но постольку же и с необходимостью, как говорит о том статья «Магия слова», образ превращался и в ... миф.

А. Белый стремится открыть такие возможности языка, которые можно бы было поставить на службу символизации, соединению двух опытов, «внешнего» и мистического: «Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключен-

⁷⁶ Белый А. Смысл искусства, с. 214.

⁷⁷ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 126.

⁷⁸ Белый А. Символизм. — В кн.: Белый А. Арабески, с. 245.

ные»⁷⁹. Словообразование, поясняет А. Белый, претерпевает три стадии развития — эпитета, сравнения и символа. «Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но, как только достигается эта цель средствами изобретательности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим ... символ становится воплощением; он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа: *символ становится мифом*; месяц есть теперь внешний образ тайноскрытого от нас небесного быка или козла: мы видим рог этого мифического животного, самого же его не видим»⁸⁰. Но, как мы убедились, «видим» только тогда, когда верим в существование реальности, отображением которой является созданный метафорический образ...

Еще дальше за эстетические границы уходит символизм в тех своих последних самоопределениях, где он представляет себя русской общественности цельным, универсальным миропониманием. Высшей формой символизма, как особого типа идеальной духовной деятельности, особого типа «зидательства», объявляется *теургия*. «Поэт отныне (после усвоения учения Вл. Соловьева.— В. Б.) должен стать не только певцом, но и руководителем жизни»⁸¹, — декларирует А. Белый. От «тайнодействия символов» устремиться к «тайнодействию жизни»⁸² призывает художников и Вяч. Иванов, ибо «Соловьев определил истинное искусство как служение теургическое»⁸³.

Как видим, на последней стадии своего развития символизм особенно близок к тому, чтобы стать неоромантизмом. «Романтическая поэзия, — подчеркивал В. Жирмунский, — не хочет быть „только искусством“: ее желание быть больше, чем эстетической действительностью. Иногда это стремление к своеобразному художественному познанию мира, желание выразить в словесных символах свое особое чувство жизни. Иногда это мысль о том, чтобы подчи-

⁷⁹ Белый А. Магия слова, с. 430.

⁸⁰ Белый А. Магия слова, с. 446—447.

⁸¹ Белый А. Апокалипсис в русской поэзии. — В кн.: Белый А. Луг зеленый, с. 239.

⁸² Мемуаристы рассказывают, как этим «тайнодействием» проникались не только литературные, но и реальные, жизненные отношения и биографии. Однако это особая тема. Она освещена, в частности, в статье: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978.

⁸³ Иванов Вяч. Религиозное дело Вл. Соловьева. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 115.

нить других своему чувству жизни, заставить почувствовать открывшуюся истину»⁸⁴.

Жизнестроительный смысл теургических «заданий» искусству с наибольшей полнотой и последовательностью раскрыт Вяч. Ивановым в его теории *мистерии*. И с такой же полнотой эта теория обнаруживает *религиозный* характер символизма последнего его периода.

Вяч. Иванов приходит в «Весы», чтобы, как сам он сформулирует свою позицию, включиться в «борьбу за утвердившиеся... ценности религиозного сознания»⁸⁵. А что представляли для него эти «ценности», об этом красноречиво говорит его истолкование «мистического апархизма», с проповедью которого выступил Г. Чулков: в нем Вяч. Иванов увидел «символизм, пронизанный лучом соборности»⁸⁶. Этим «лучом» пропозывает Вяч. Иванов и свою теорию драмы.

Разработкой этой теории Вяч. Иванов занимался на протяжении всей своей деятельности. Однако в основных эстетических положениях, в драматургических и сценических «предложениях» она остается на всем этом протяжении почти неизменной. Изменяется степень религиозности Вяч. Иванова, а вместе с тем и те содержательные условия, при которых драма превратится в мистирию.

Действительная энергия драмы, теоретизирует Вяч. Иванов, должна быть направлена не только к обогащению нашего сознания новым образом красоты, а прежде всего к тому, чтобы «стать активным фактором нашей духовной жизни, произвести в ней некоторое внутреннее событие»⁸⁷, произвести, как пишет он в другом месте, «преображение всего душевного склада», которое и является первым и единственным условием «просветления лика земного»⁸⁸.

Чтобы исполнить свою не столько эстетическую, сколько историческую миссию, драма, прежде всего трагедия, должна вернуться к первоисточнику, каким были для нас жертвенный культ Диониса, литургические служения у алтаря этого страдающего бога и от которого она уклонилась особенно далеко и резко в эпоху Возрождения.

Коренная, изначальная идея Диониса, являемая в этих

⁸⁴ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма, с. 7.

⁸⁵ Лит. наследство, т. 85, с. 514.

⁸⁶ Там же, с. 492.

⁸⁷ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия, с. 202.

⁸⁸ Иванов Вяч. Ницше и Дионис.— В кн.: Иванов Вяч. По звездам, с. 11.

культовых служениях и деяниях, — мистическая идея единения с божеством, устанавливающегося в том «оргазме», когда все священнодействующие активно участвуют в культовом богослужении, отождествляя жертву и жертвователя с самим божеством, которому жертвы приносятся. В этом экстатическом состоянии — сущность Диониса, его религия⁸⁹. И в этом состоянии, зияющем раздвоением, разрывом, совмещающем противоположные влечения, то драматургическое зерно, та «диада», которая раскрывается в искусстве действия, в трагедии.

«Искусство диады, — развивает свою концепцию Вяч. Иванов, — не есть искусство просто антагонистическое, т. е. изображающее любой антагонизм, любую вражду враждебных сил. Силы, которые она представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии»⁹⁰. Таким целостным характером, единым, при внутренней его раздвоенности (но не «удвоенности»), обладал дионисийский человек и *хор*, создававший себя одним лицом и говоривший о себе в единственном числе.

Появление хора Вяч. Иванов приурочивает к тому моменту, когда театр становится искусством, когда коллектив разделился на действующих в масках хор и лицедеев. В эту эпоху театр остается еще литургическим актом, но, с другой стороны, здесь намечается и отступление от принципа «диады», так как выражается она внешне, как «противоположение хора богу или герою, выступившему на середину круга»⁹¹.

Последующая история всех форм сознания и духовного самоопределения человечества есть, с точки зрения Вяч. Иванова, история потерь и «выветривания» религиозной истины из их начального первоисточника. Особо далеко от своих религиозных истоков уклонилась современная трагедия, поскольку в ней дифференцировались первоначально единая в своем экстатическом состоянии община священнодействующих, и наступил кризис «соборного начала».

Для того чтобы трагедия прониклась дионисийской стихией и вновь стала религиозным, преобразующим сравненных действием, Вяч. Иванов предлагает положить конец «раздельному раскрытию частей ее изначального содержания»

⁸⁹ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога. — Новый путь, 1904, № 9, с. 59.

⁹⁰ Иванов Вяч. О существе трагедии. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 240.

⁹¹ Там же, с. 252.

ния», — «опрозрачить маску» страдающего героя, т. е. сделать ее «маской» страдающего бога⁹², и — самое главное и решающее — восстановить в своих правах хор. Он «должен быть восстановлен сполна»⁹³, т. е. из зрителей, пусть и сочувствующих, собравшиеся должны превратиться в участников действия, проникнуться «соборной» правдой сверхличного сознания, правдой «сверхразумной» духовной совокупности индивидов, противопоставив ее самоутверждению героической личности современной трагедии. «Искусство сценическое, — считает Вяч. Иванов — утверждает свою коренную природу не в моменте героического почина, но в моменте соборного согласия, — не в начале личном, но в начале общественном», когда «осуществляется соборность внутренним слиянием всего собравшегося на зрелище сонма в одно душевное тело... не тогда, когда зритель срastaется в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как себе имманентный акт в его трансцендентном выявлении»⁹⁴.

Но, спрашивает сам же Иванов, «при каких условиях возможен хор, в смысле свободно и согласно действующего коллектива?». При каких условиях собравшиеся от созерцания и лицедействия перейдут к действию, став его активным субъектом? Достаточно ли для этого провести реформу театра, внедрить в постановочную практику новые режиссерские приемы?

Критика единодушно ответила Вяч. Иванову: недостаточно и, более того, искусство не в силах создать условий для осуществления чаемой Вяч. Ивановым мистерии, ибо ее корень — в религии, в религиозности собравшихся творить и действовать. В частности, Д. Философов указал Вяч. Иванову, что мистический опыт сам по себе соборности не постулирует, что без религии мистика к соборности привести не может и что программируемый им театр «может быть лишь продуктом, следствием религиозной жизни людей»⁹⁵.

⁹² *Иванов Вяч.* Новые маски. — В кн.: Иванов Вяч. По звездам, с. 56.

⁹³ *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия, с. 211.

⁹⁴ *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра. — В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 264—265, 273.

⁹⁵ *Философов Д. В.* Мистический анархизм. — В кн.: Философов Д. В. Слова и жизнь. СПб., 1909, с. 122.

Но именно к этому и стремился Вяч. Иванов, проявляя определенную смелость и последовательность. Он не только сам отдает себе отчет в том, что зрелище, осуществляющее переход сценического действия в реальное событие, отвечает не эстетической, а норме религиозного действия, что театр-мистерия «внеположен эстетике», что «искусство бес- сильно создать хор; но жизнь может»⁹⁶. От сцены, театра Вяч. Иванов обращает свои задания к жизни, к формам жизненных отношений, и решающим условием воплощенности в этих формах мистерии называет *церковь*, степень воплощенности истины о церкви и «луча соборности» в самих жизненных отношениях. «Задача, — формулирует он, — определяется как преображение всей культуры — и с нею природы — в церковь мистическую»⁹⁷. Трагедия, заключает свою концепцию Вяч. Иванов, «была от жизни. Ее спасло до наших дней и передаст будущим временам лежащее вне искусства живое начало непрестанного умирания во имя высшего бытия, начало диады»⁹⁸.

Вяч. Иванов замкнул круг, по которому вращалась символистская эстетическая мысль, постулируя особую миссию искусства. Попытки развить художественное творчество до творческого отношения к жизни, преобразовать искусство в новый тип культуры, а его произведения — в духовные «ценности», способные собственной силой изменить формы самой жизни, социальные отношения, поставили в итоге искусству внеположные ему цели и разрушили эстетику как таковую. Идеи соборности, идеи преображения всей культуры в церковь, увенчавшие теоретические концепции Вяч. Иванова, исчерпали художественный потенциал символизма, и тот пафос «адогматизма», обновления и творческих исканий, который увлек крупнейших представителей русского искусства и сделал символизм заметным творческим «слагаемым» культурной жизни России конца XIX — начала XX в.

Стремление Вяч. Иванова пронизать искусство «лучом соборности», подчинить его религии встретило отпор не только со стороны Брюсова, но и А. Белого.

Брюсова поставило в оппозицию к концепции Вяч. Иванова прежде всего чувство «эстетизма», сильное в нем и в годы руководства «Весами» и оказывающее упорное сопротивление всяческим попыткам утилитаризации искусства. И по

⁹⁶ *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра, с. 276, 286.

⁹⁷ *Иванов Вяч.* Лев Толстой и культура, с. 92.

⁹⁸ *Иванов Вяч.* Эстетическая норма театра, с. 253.

поводу «мистического алархизма» он напишет Вяч. Иванова: «В проповеди, затеянной тобой с Георгием Ивановичем, мне видится нечто глубоко *гибельное* для того движения в литературе, которому я служу. В одной полемической статье ты восклицал: «Ибо ведь не тенденциозность же я защищаю!». Увы, мне кажется, что именно тенденциозность,— и я готов панадать на тебя с той же яростью, как когда-то на критиков школы Михайловского»⁹⁹. Известно и его публичное выступление против «теургов» — статья «О „речи рабской“, в защиту поэзии». Иронически отозвавшись о тех, кто считал унижением быть «поэтом», Брюсов противопоставил «теургам» понимание символизма как искусства: «Быть теургом, разумеется, дело очень и очень недурное. Но почему же из этого следует, что быть поэтом — дело зазорное?.. Как это им ни досадно, но «символизм» *хотел быть* и всегда *был только искусством*... Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи»¹⁰⁰. А прослушав доклад Вяч. Иванова, положенный им в основу статьи «Заветы символизма», Брюсов записывает в дневнике: «Его основная мысль — искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка... Расстались с Вяч. Ивановым холодно»¹⁰¹.

Для А. Белого в теоретических построениях Вяч. Иванова оказался неприемлемым прежде всего его религиозный *догматизм*.

При всех своих увлечениях мистикой агностиков, антропософфов и Вл. Соловьева А. Белый в существе своем оставался нерелигиозным мыслителем. И это хорошо почувствовал и передал, в частности, Н. Бердяев, когда писал по поводу «Серебряного голубя» Андрея Белого, что автор оторван от онтологических основ религии, что для него бог есть не сущее, не бытие, а творческий акт, и что он «просмотрел» церковь. И символизм А. Белый ценил и разрабатывал в основном как учение об «эпергии творчества». Он, разумеется, преувеличивал и даже ошибался, когда приравнивал все виды творческой деятельности к искусству: «Искусство есть творческая деятельность; но всякая творческая деятельность есть искусство»¹⁰². Однако главное для него — творчество. Поэтому А. Белый и религиозной природе соловьевской системы не придавал определяющего зна-

⁹⁹ Лит. наследство, т. 85, с. 493—494.

¹⁰⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т., т. 6, с. 177—178.

¹⁰¹ Брюсов В. Дневники, с. 142.

¹⁰² Белый А. Смысл искусства, с. 212.

чепия: он улавливал в ней в основном призыв к синтезу форм духовной деятельности. И религия и теургия получают у него истолкование, далекое от соловьевского. А. Белый оспаривает, более того — отвергает «откровенное требование о подчинении теории символизма религиозной догматике». Религия, считает он, «утратила способность соприкасаться с жизнью; она отошла в область схоластики...»¹⁰³.

Поэтому и в религиозных увлечениях Вяч. Иванова он увидит измену пафосу искания, а тем самым, с точки зрения А. Белого, и символизму. Позднее он так объяснит причину своих расхождений с Вяч. Ивановым: «... от темного становления, от „как“ и примата динамики направляется он к свету истины, ставшей статической... от истины Гераклита, от Вагнера, Ницше идет он то к истине Августина, то к истине православия»¹⁰⁴. И А. Белый отрицательно отнесется и к «мистическому анархизму» и к такой, по его словам, «грезе» Вяч. Иванова, как является мистерия: «...мой протест против современной символической драмы вытекает из моего убеждения, что символическая драма не может быть формой искусства, а есть обряд религиозный»¹⁰⁵.

В 1911 г. в предисловии к французской «Антологии русских поэтов» Брюсов предложит считать период символизма в русской поэзии «уже завершившимся»¹⁰⁶, а «былые руководящие идеи», добавит он через год, «изжитыми»¹⁰⁷. Это предложение поддержат акмеисты. «Символическое движение в России, — утверждает в 1913 г. С. Городецкий, — можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, завершенным». С. Городецкий пишет о «катастрофе» символизма и объясняет ее тем, что он проиграл «борьбу за этот мир... Символизм, в конце концов, заполнил мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценность»¹⁰⁸.

¹⁰³ Белый А. Символизм и современное русское искусство. — В кн.: Белый А. Луг зеленый, с. 49, 33.

¹⁰⁴ Белый А. Поэзия слова. Эпоха. Пг., 1922, с. 29.

¹⁰⁵ Белый А. Realismo, с. 314.

¹⁰⁶ Лит. наследство, т. 85, с. 204.

¹⁰⁷ Лит. наследство, т. 85, с. 524.

¹⁰⁸ Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. — Аполлон, 1913, № 1, с. 46, 48.

Но и сами крупнейшие и авторитетнейшие теоретики символизма признают, и чуть раньше акмеистов, что они подвели искусство к той «роковой черте» (А. Белый), за которой, оно переставало быть искусством, что они поставили перед ним «сверхзадачи», не разрешимые его средствами. Вяч. Иванов, проявив и теоретическую смелость и последовательность, подтвердит: «Символизм лежит вне эстетических категорий»¹⁰⁹. И в 1910 г. Андрей Белый прочтет доклад «Кризис символизма», а Вяч. Иванов — «Заветы символизма», в котором заявит: «Историческою задачей новейшей символической школы было раскрыть природу слова как символа, и природу поэзии как символики истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи»¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме, с. 154.

¹¹⁰ *Иванов Вяч.* Заветы символизма, с. 135.

ПУБЛИКАЦИИ



ЧЕМ ЖИВА ТЕКСТОЛОГИЯ

(Б. В. ВАРНЕКЕ, Н. К. ПИКСАНОВ)

Ниже печатается четыре материала растянувшейся на ряд лет дискуссии о принципах установления текста комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

В 1911 г. под редакцией Николая Кирияковича Пиксанова (1878—1969) вышел первый том Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова, изданного Разрядом изящной словесности Академии наук. В 1913 г. появился второй том, в 1917 — третий. Издание это, вышедшее в серии «Академическая библиотека русских писателей» (вып. 7, 8, 9), включало все известные к тому времени произведения Грибоедова в драматическом, лирическом и эпическом жанрах, а также статьи и письма. В нем впервые на научной основе был установлен текст главного произведения Грибоедова — комедии «Горе от ума», чем было положено начало прекращения распространенного до того времени разнобоя и произвольных переделок текста комедии при издании и постановке на сцене.

Принципы, положенные Н. К. Пиксановым в основу решения этого сложнейшего текстологического казуса, за прошедшие с того времени 70 лет полностью оправдали себя и ни в чем не поколеблены. Издание Разряда изящной словесности Академии наук не утратило своего научного значения, признано образцовым достижением эдичионной техники и практической текстологии, наиболее авторитетным и лучшим, до сих пор не замененным изданием сочинений А. С. Грибоедова. Другие редакторы этих сочинений — В. Н. Орлов (с 1940 г.), Я. С. Билипкис (1961), В. А. Филиппов (1965), И. Н. Медведева (1967) приходили, в сущности (если не считать мелочей), к тем же самым результатам. Таким образом мы имеем фактическую стабильность текста «Горя от ума», несмотря на явное неблагополучие судьбы текста, не напечатанного при жизни автора, осложненного фальсификациями и пр. Попытка И. К. Ениколопова ревизовать эту традицию со ссылкой на какие-то «авторизованные» рукописи, хранившиеся якобы у кавказских друзей драматурга, не получила поддержки*.

* См.: *Ениколопов И. К. проблеме канонического списка «Горя от ума»*. — *Вопр. лит.*, 1977, № 4, с. 218—225; *Гришунин А.* Не считаясь с научными аргументами: (По поводу статьи И. Ениколопова). — Там же, с. 225—232.

Борис Васильевич Варнеке (1874—1944), филолог-классик и историк театра*, выступил с рецензией на первые два тома осуществленного Н. К. Пиксановым грибоедовского издания, положив начало публикуемой ниже дискуссии.

Касаясь прежде всего текста «Горя от ума», он поднимает важные методологические вопросы текстологической работы вообще. Дискуссия эта примечательна и поучительна во многих отношениях.

Урок практической текстологии дает прежде всего Н. К. Пиксанов — в ответе на рецензию Варнеке, помещенном в «Известиях II Отделения Академии наук» (1914, № 2), и в более поздней статье «Рецедив редакторской безграмотности». Неприятие Н. К. Пиксановым дилетантских предложений Б. В. Варнеке, а потом и П. П. Гнедича — ориентироваться в вопросах текста на «специалиста-декламатора» — вполне объяснимо, естественно. Ответ ученого на такую критику его работы был необходим и чрезвычайно полезен. Строгая логика Н. К. Пиксанова, безусловно, предпочтительна и одерживает верх. С полной убежденностью защищает он свой принцип — упование на «волю автора», как на «suprema lex» (наивысший закон) текстологии. Актерская же «традиция», пишет ученый, относится не к тексту пьесы, а к общим приемам ее сценического исполнения.

Правомерность «театрального текста» «Горя от ума» отстаивал позднее и Л. П. Гроссман — в одной из рецензий на издание великой комедии. Осуждая позицию Н. К. Пиксанова, заявлявшего себя «противником всякого театрального развития текста, т. е. его сценического обогащения творческими находками актера и режиссера», Л. П. Гроссман писал: «Театральное искусство имеет свои законы, весьма отличные от почтенного, но специфического труда ученого филолога»**.

Однако очевидно, что научное установление текста не имеет ничего общего с самоуправством иных актеров и режиссеров. Режиссер, обладающий известной культурой, не станет перекраивать по своей прихоти установленный авторский текст. В. И. Немирович-Данченко высоко ценил работу Н. К. Пиксанова по Грибоедову и писал ему в апреле 1936 г.: «Ваши работы удивительны прежде всего необыкновенной, исключительной преданностью поставленной Вами перед собой задаче, — преданностью, которую можно назвать подвигом. Отсюда и глубокое изучение материалов, и великолепный анализ творчества, и счастливые догадки. И написаны Ваши книги

* См. о нем: *Алексеев М. И.* Проф. Б. В. Варнеке: (К 35-летию его литературной и научной деятельности). — *Силуэты*, 1924, № 5 (43), с. 6—7; Библиографический список научных трудов профессора Б. В. Варнеке, 1889—1924. Одесса, 1925.

** Театр, 1947, № 7, с. 61.

и статьи так, что читаются легко, несмотря на кажущуюся узость темы»*.

Есть привлекательные стороны и в позиции Б. В. Варнеке, несмотря на весь его «театральный» дилетантизм. При всей неубедительности защиты им «театрального» издания П. П. Гнедича в заключающем публикацию письме Б. В. Варнеке содержатся очень здравые и важные для текстологии антидогматические положения — возражения против жестких «правил» и пассивного воспроизведения последнего текста. «Это могло бы осуществиться в день смерти филологии,— пишет Б. В. Варнеке.— Ее правило — *plus quam centum codices valet ratio* (т. е.: разум сильнее ста кодексов.— А. Г.), а его работа безгранична». Варнеке защищает принципиальное право текстолога «на основании своего понимания замысла Грибоедова исправить его явные просчеты...».

Твердая установка Н. К. Пиксанова на принцип «авторской воли», которой надлежит подчиняться, невзирая ни на какие «психологические» соображения, представляется преувеличенной и проведенной здесь излишне ригористично в пылу полемики. К «особому редакционному методу — смысловому, эстетическому или психологическому», и только к нему, игнорируя документы, призывать было бы неразумно, но от смысловых, эстетических и психологических соображений текстология не вправе отмахнуться. Они играют существенную роль во всякой текстологической работе**. Пример с «должниками» и «кредиторами» мало убедителен, потому что свидетельствует о крайней, дремучей текстологической безграмотности исполнителей.

Публикуемая полемика учит нас и другому: культуре научного общения, научной этике, ведению спора. Принципиальность, убежденность и строгость не мешают доброжелательности и взаимному уважению спорящих.

Понимая всю важность темы и интерес к ней членов Отделения русского языка и словесности Академии наук, А. А. Шахматов, как это явствует из заключительного письма, предлагал Б. В. Варнеке выступить со специальной статьей в «Известиях II Отделения Академии наук», которые он тогда редактировал.

Рецензия Б. В. Варнеке на I—II тома Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова под редакцией Н. К. Пиксанова напечатана в «Известиях Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», т. XIX, 1914, кн. 2, с. 286—292. Ответная статья Н. К. Пиксанова («По поводу отзыва...») помещена в том же издании, т. XX, 1915, кн. 1, с. 18—23. Книга «Научные известия. Сборник второй. Фи-

* Архив Н. К. Пиксанова.

** См.: Лизачева Д. С. Эстетическая оценка и текстологическое исследование: (Тезисы).— В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л.: Наука, 1966, с. 449—455.

лософия. Наука. Искусство», где напечатана статья Н. К. Пиксанова «Рецидив редакторской безграмотности», вышла в Государственном издательстве с большим опозданием: датированная январем 1920 г., она появилась в печати в лучшем случае лишь в середине 1922 г. В рецензии на эту книгу И. Айзеншток (Путь просвещения. Харьков, 1923, № 3, с. 275—276) отнеси статью Н. К. Пиксанова к особенно примечательным и интересным работам сборника.

Все три перечисленных материала впоследствии не переиздавались.

Письмо Б. В. Варнеке, впервые публикуемое нами, сохранилось в архиве Н. К. Пиксанова, поступившем теперь в Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Оно послано из Одессы, где в то время служил Б. В. Варнеке, видимо, с оказией, потому что на конверте нет ни адреса, ни марок, ни почтовых штемпелей, а только надпись: «Профессору Н. К. Пиксанову от Б. Варнеке».

Все четыре материала (два исходящие от Варнеке и два — от Пиксанова) объединены тематически, постоянно между собой перекликаются и составляют единый комплекс, вследствие чего здесь и принято решение об их совместной публикации, хотя вполне новой публикацией является текст заключительного письма Б. В. Варнеке.

А. С. ГРИБОЕДОВ. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Н. К. ПИКСАНОВА. ТОМЫ I И II

Можно только приветствовать решение руководителей Академической библиотеки русских писателей¹ дать своим читателям после ранее изданных Кольцова и Лермонтова Полное собрание сочинений Грибоедова. Великого творца «Горе от ума» громадное большинство знает только по этой комедии, имея самое смутное представление об остальных его произведениях, а между тем только знакомство с первыми литературными работами Грибоедова может уяснить ход его художественного роста и развития, поразительный по своей быстроте. Кроме того, сравнение некоторых сцен и персонажей «Горе от ума» с разными драматическими опытами Грибоедова дает материал для любопытных сближений и сопоставлений, уясняя сверх того кое-что из области тех сложных загадок, которыми полна эта пьеса, представляющая большие трудности для истолкования отдельных ее сцен и стихов. Во всяком случае знакомство с Грибоедовым по одной великой его пьесе является далеко не полным и страдает опасной односторонностью, но так как давнее Полное собрание сочинений Грибоедова, выполненное под редакцией И. А. Шляпки-

па², давно уже вышло из книжной продажи, а кроме того, и ранее по своей цене мало было доступно, напр(имер) для учащихся или учителей низшей школы, то отсутствие общедоступного по цене полного издания всего, что осталось после Грибоедова, являлось существенным препятствием к распространению надлежащих сведений о Грибоедове в такой степени, какая необходима ввиду его положения в истории русского театра и литературы. Теперь это препятствие устранилось, и при редкой дешевизне всякий может теперь иметь экземпляр полного собрания сочинений одного из крупнейших отечественных писателей. Уже в этом одном заключается весьма существенное значение рассматриваемого издания. Но переиздание Грибоедова было совершенно необходимо по другим еще причинам. Самые условия, при которых происходило первое обнародование трудов Грибоедова, делали крайне неустойчивым и загадочным состав тех рукописей, на которых должно быть построено критическое издание его сочинений. Грибоедов из всех наших классиков, пожалуй, больше всего нуждается в методическом изучении именно со стороны и высшей и низшей критики текста. Стоит вспомнить здесь хотя бы множество тех затруднений, которые возникают при восстановлении первичного чтения многих стихов его великой комедии. Осложненно этого вопроса способствовало множество самых разнородных причин, начиная с непрерывных переделок самого автора и кончая теми произвольными искажениями посторонних лиц, которые являются неизменными спутниками всякого «режиссерского» экземпляра, с присущими последнему «купурами», «сводками» и т. п. В свое время осмотнительное трудолюбие И. А. Шляпкина способствовало устранению очень многих неясностей Грибоедовского рукописного предания, и эта его заслуга навсегда сохранит за ним почетное место в истории изучения Грибоедовского текста. Но со времени его издания рукописное богатство Грибоедовских текстов значительно возросло: стоит вспомнить примера ради хотя бы одну только рукопись «Горе от ума», изданную Московским историческим музеем³. Стало быть, являлось необходимым это пополнение критического аппарата связать с ранее известной рукописной традицией. Таким образом, перед редактором нового издания естественно возникла задача сложного критического характера. Поэтому вполне понятно, что такая ответственная работа могла быть удачно разрешена только лицом, соединяющим исчерпывающее знание грибоедовской литературы с умением разрешать трудные задачи по чисто филологической критике текста. Н. К. Пиксанов, уже давно и успешно работающий над Грибоедовым⁴, оказался наиболее подготовленным для осуществления и тех и других требований.

Первый том начинается с обширного биографического очерка Грибоедова, на 147 страницах. Затем идут несомненные его стихотворения (числом 15), а далее только приписываемые ему стихотворения,

причем в основу некоторых стихотворений первого разряда положены автографы, найденные в императорской Публичной библиотеке и в Московском театральном музее А. А. Бахрушина. В достаточно обстоятельных при всей своей сжатости примечаниях указан источник каждого из «приписываемых» стихотворений и, по-видимому, 6-е: элегия «из Леопа́ра» более всего возбуждает сомнений насчет своей принадлежности самому Грибоедову; мало ли кто мог скрываться под буквами А. С. Г-ов?⁵

Чрезвычайно ценны те примечания, которыми г. Пиксанов снабдил переизданные в этом же томе ранние драматические произведения Грибоедова. Здесь по поводу каждой пьесы указываются, во-первых, ее печатные или рукописные источники, причем комедия «Студент» напечатана по рукописи П. А. Катенина, принадлежащей ныне редактору рассматриваемого издания⁶; далее указывается сценическая судьба пьесы и ставится вопрос о ее источниках. Иное из этих примечаний представляет собой целое исследование, только изложенное в очень сжатом виде, причем часть этих примечаний принадлежит И. А. Шляпкину, напр<имер> на стр. 291 по поводу имен из комедии «Студент». Несмотря на всю ценность этих примечаний, позволю себе сделать попутно одно замечание. Насчет комедии «Свои семья, или Замужняя певичка» дано указание на газеты, где говорится о ее позднейших постановках. По этим указаниям читатель может составить заключение, что последний раз пьеса эта шла на сцене в 1888 г. в бенефис М. Г. Савиной. Между тем в действительности пьеса эта шла и значительно позже: напр<имер> 30 августа 1893, 20 и 30 января 1896 г. и т. д. Точный список ее возобновлений составить было бы вовсе необременительно при помощи Ежегодника императорских театров⁷, где ежегодно печатаются репертуарные таблицы. Эти указания очень были бы важны, так как являлись бы наглядным доказательством исключительных сценических достоинств этой чрезвычайно благодарной для актеров пьесы. Думаю также, что делу вовсе не повредило бы, если бы было указано позднейшее распределение ролей между актерами труппы. Современному читателю при скудости наших сведений о старинных актерах это говорило бы гораздо больше сообщенного г. Пиксановым списка первых исполнителей этой пьесы.

В свое время г-жа Крамарева в своем французском исследовании о Грибоедове⁸ и я высказали предположение, что в основу этой пьесы Грибоедов, Хмельницкий и Шаховской положили какую-нибудь французскую пьесу⁹. На это г. Пиксанов возражает: «Но сама г-жа Крамарева не могла найти следов предполагаемого оригинала во французской литературе. Сюжет пьесы очень прост и шаблонен, в чем признается и сам кн. Шаховской, его сотрудники легко могли пришить и развивать дальше нить сценического действия; сам Грибоедов в письмах к Бегичеву и Катенину совсем не упоминает о

французском подлиннике, что делает в других случаях» (стр. 294). Из этих трех доводов в моих глазах некоторое значение имеет только последний. При необъятности французского репертуара нельзя требовать от г-жи Крамаревой, чтобы она свою догадку непременно подкрепила ссылкой на определенную пьесу. Такие открытия делаются по большей части случайно. Иначе на поиски одной пьесы пришлось бы положить не один десяток лет, тем более что Грибоедов и его друзья могли иметь в виду не читанную, а виденную ими пьесу у французских авторов и в печать не попавшую. Кроме того, у нас достаточно примеров, какие неясности получаются, когда разные авторы самостоятельно пробуют развивать дальше нить действия. Поэтому я очень рад, что и г. I. Patoillet¹⁰ признал эту пьесу заимствованной с французского (*Le théâtre de mœurs russes des origines à Ostrovski*. Paris, 1912, p. 101, примеч. 1). Чутье француза сразу распознало здесь родную почву и дух, свойственный как раз пале-ро-йскому водевилю.

Все 360 страниц второго тома отданы «Горе от ума» и представляют собой богатейший подбор относящихся к великой комедии источников и материалов. Сначала дан «основной» текст пьесы, затем перепечатан изданный в 1903 г. покойным В. Е. Якушкиным¹¹ список комедии, принадлежащий московскому Историческому музею и представляющий особую ценность ввиду уже одного того, что $\frac{9}{10}$ этой рукописи вышло из-под пера самого Грибоедова. Затем в примечании исследованы, кроме этих обоих списков, еще Бехтеевский список¹² и Жандровская рукопись¹³, первопечатные ее текст¹⁴, Булгаринский список¹⁵, Гарусовский текст¹⁶, приписываемый Грибоедову пролог к комедии¹⁷, обзор театральных и других списков, а также ее печатных изданий, дан обзор литературы о Грибоедове, занимающий несколько десятков страниц, причем оценка «Горе от ума» в литературной критике выделена в особую главу. Две заключительные статьи посвящены прототипам действующих лиц комедии «Горе от ума» и сценическим постановкам пьесы.

Уже этот обзор состава 2-го тома показывает, какой богатый материал дан здесь для изучения великой комедии. Несомненно им будет пользоваться теперь всякий, кому явится необходимость изучать эту пьесу или сознательно поставить ее на сцену, и надо всячески желать, чтобы руководители наших театральных школ ознакомили их питомцев с этим изданием, прокладывая ему широкую дорогу в театральные круги. Содержание этого тома академического издания стоит в теснейшей зависимости от другой, более ранней работы Н. К. Пиксанова: изданной под его редакцией в 1912 г. Л. Э. Бухгейм¹⁸ Жандровской рукописью, хранящейся также в музее Александра III¹⁹. Это тот исправленный самим автором пьесы текст ее, который Жандр поспешил изготовить для себя по тем полулистам, которые Жандр себе выпросил, опасаясь, как бы не погибло гени-

альнейшее создание (стр. XXIX). И. А. Шляпкин в своем издании 1889 г. сообщал, что ему удалось воспользоваться этой Жандровской рукописью и вносил в свой критический аппарат ее разночтения. Но Н. К. Пиксанов, проверив основательность и точность этих указаний, признал их постропскими на недоразумении (стр. XXXV), убедившись, что большинство приписываемых изданием 1889 г. Жандровской рукописи вариантов сй не принадлежат в действительности²⁰. Путем сравнения этого текста с ранней и позднейшими редакциями пьесы Н. К. Пиксанов в своей работе пытался определить ее значение. В итоге он приходит к выводу, резко отличающемуся от безнадежности его предшественников, отчаявшихся установить основной текст пьесы: «...сравнительное изучение трех главнейших рукописей „Горе от ума“ позволяет установить дефинитивный (!! почему не окончательный? ²¹) текст с неменьшей достоверностью, как если бы комедия вся, и без цензурных вторжений, была напечатана при жизни автора» (LXX).

Придя к такому выводу, Н. К. Пиксанов в академическом издании строит свой основной текст по двум рукописям: Жандровской 1821/2²² и Булгаринской 1828 г., тем более что он почти буквально тождественен в обеих редакциях (II, 214). Для комедии Грибоедова чрезвычайно важно решение вопроса и об ее орфографии — оказывается, в этом отношении сам Грибоедов не был особенно последователен. Тут же г. Пиксанов отмечает, что Грибоедов в пунктуации допускал странные особенности. В таком случае при пунктуации следовало главным образом создателю основного текста держаться прежде всего ныне установленных приемов. От них, однако, г. Пиксанов почему-то отступает и, по-видимому, в ущерб ясности текста. Для примера возьму первый монолог Лизы. Г-н Пиксанов дает такое чтение:

«Идем друга». — Нужен глаз да глаз,
Не спи, покудова не скатишься со стула.

Но, очевидно, что между этими двумя стихами нужна пауза сильнее той, которую определяет запятая. Поэтому безусловно предпочтительней с декламационной стороны является интерпункция Суворинского издания 1886 г.²³, где после «глаз и глаз» дан восклицательный знак. Зато этот знак едва ли подходит между 23 и 24 ст.:

Не мог придумать я, что эта за беда!
То флейта слышится, то будто фортепьяно.

А. С. Суворин отделил эти стихи простым тире, и это гораздо удачнее. Таких возражений против знаков препинания, принятых г. Пиксановым в основном тексте, можно привести очень много. Этого можно было бы избежать, если бы г. Пиксанов привлек себе на

помощь в этом специалиста-декламатора или послушал бы, как размечает комедию своей читкой В. Н. Давыдов²⁴.

Что касается самого текста, то при разночтениях отдельных рукописей он не может не носить следов личной оценок редактором того или другого разночтения; поэтому всегда необходимо, чтобы у читателя постоянно был перед глазами весь рукописный материал, нужный для проверки редактора и его вкусов. Поэтому очень жаль, что г. Пиксанов отказался от тех приемов издания, которые установил Тихопроров для своего Гоголя²⁵. Теперь, несмотря на всю обстоятельность и точность указаний г. Пиксанова, приходится тратить много времени на ту или другую справку насчет вариантов. Например, я захотел по новому изданию узнать, не имел ли А. С. Суворин каких-нибудь рукописных данных для того, чтобы в ст. 62 дать чтение: «До света запершись, *а* кажется все мало» — вместо принятого теперь: и кажется. Для этой справки понадобилось раскрывать издание г. Пиксанова чуть ли не в 8 местах. Это неудобно.

В своем месте г. Пиксанов приводил жалобу Жандра на «ужасные брульоны»²⁶, с которыми приходилось ему иметь дело (Жандровская рукопись, стр. XXIX). Поэтому вполне возможно, что с ними худо справилась и «целая канцелярия»²⁷, готовившая Жандру его текст. При таких условиях не надо было жертвовать ради этой Жандровской рукописи многими ценными вариантами Музейного автографа. Здесь я, расходясь с почтенным издателем, имею в виду, между прочим, ст. 416:

Не мудрено из них спросить один, как ваш²⁸.

Музейный автограф дает его не Лизе, как это обычно, а самой Софье, как это указал в свое время П. П. Гнедич²⁹. Н. К. Пиксанов возражает ему (стр. 357), но далеко не убедительно, и это гораздо больше подходит к психологии и всему облику Софьи.

Этими попутными замечаниями я хочу возразить против слишком, на мой взгляд, радужного воззрения издателя на состояние рукописного материала великой комедии. Я продолжаю думать, что и теперь, после нахождения Жандровской рукописи, в тексте комедии осталось еще немало места для споров и разномыслий, но зато не подлежит ни малейшему сомнению, что все дальнейшие догадки и домыслы в этом направлении должны будут исходить из материалов, собранных в рассматриваемом издании.

Стр. 279—360 второго тома носят критико-биографический характер, представляя собой обзоры важнейших трудов, посвященных науке о Грибоедове. Тщательность неутомимого собирателя, лично обогатившего эту литературу многочисленными ценными вкладами, простерлась даже на газетные статьи. Располагая эту литературу по отдельным рубрикам, Н. К. Пиксанов пересказывает главные статьи, этим значительно облегчая справки будущему исследователю

того или другого вопроса, стоящего в связи с Грибоедовской литературой, а подчас он входит в критическую оценку этих статей. Этот путь невольно должен был привести Н. К. Пиксанова к опасностям произвольных пристрастий. Сюда отпущу его восторженный отзыв о постановке Грибоедовской пьесы Художественным театром и вызвавшей ее оправданию статье Вл. Немировича-Данченко³⁰ (стр. 358 сл.). Но ведь Н. К. Пиксанову, наверно, известны и те всекие возражения, которые приводились против этой постановки? См., напр(имер), «Театр и искусство», 1914, № 18, стр. 407³¹. Он их не разделяет? Это его полное право! Но, думается, было бы гораздо интереснее для читателя вместо личных вкусов издателя пайти ссылки на важнейшую литературу, высказавшуюся и за и против этой постановки. Это и соответствовало бы более духу академического издания.

Несмотря на эти отдельные замечания, вызвавшие повышенными требованиями, предъявляемыми к образцовому изданию, оба тома академического Грибоедова представляют собой явление очень крупное, и надо надеяться, что третий том, с перепиской Грибоедова, достойно завершит это капитальное издание³².

Б. Варнеке

ПО ПОВОДУ ОТЗЫВА ОБ АКАДЕМИЧЕСКОМ ИЗДАНИИ СОЧИНЕНИЙ А. С. ГРИБОЕДОВА

Во второй книжке «Известий II Отделения Академии наук» за текущий 1914 год помещена рецензия проф. Б. В. Варнеке на редактируемое мною в «Академической библиотеке русских писателей» собрание сочинений А. С. Грибоедова (тт. I и II). Написанная в очень благожелательном тоне, эта рецензия тем ценнее для редактора издания, что принадлежит известному знатоку русского театра, автору большой книги о нем³³. Нельзя не быть признательным профессору Варнеке, когда он дает одобрительный отзыв об общем составе издания, о примечаниях к произведениям Грибоедова, о «подборе относящихся к великой комедии источников и материалов». Не менее дорого пожелание автора, «чтобы руководители наших театральных школ знакомили их питомцев с этим изданием, прокладывая ему широкую дорогу в театральные круги».

Однако некоторые суждения уважаемого критика вызывают меня на возражения.

После изучения рукописной традиции «Горя от ума» я утверждаю, что по двум тождественным авторизованным рукописям (Жанд-

ровской и Булгаринской) окончательный текст «Горя от ума» определяется с такою же достоверностью, как если бы пьеса вся и без цензурных вторжений была напечатана при жизни автора; эти рукописи уничтожают всякие основания к скептицизму, существовавшие прежде в литературных кругах. Однако Б. В. Варнеке возражает «против слишком радужного воззрения издателя на состояние рукописного материала великой комедии» и продолжает думать, «что и теперь, после нахождения Жандровской рукописи, в тексте комедии осталось еще немало места для споров и разномыслий». К сожалению, критик не перечисляет подобных мест (он ссылается только на одну строчку текста, о которой скажем ниже), но заслуживает внимания и общее суждение. На что оно опирается? На своеобразную оценку Жандровской рукописи, которой я придаю чрезвычайно важное значение. Проф. Варнеке пишет: «В своем месте г. Пиксапов приводил жалобу Жандра на „ужасные брульоны“, с которыми приходилось ему иметь дело. Поэтому вполне возможно, что с ними худо справилась и „целая канцелярия“, готовившая Жандру его текст. При таких условиях не надо было жертвовать ради этой Жандровской рукописи многими ценными вариантами Музейного автографа». В этом суждении кроются сразу две ошибки: одна фактическая, другая методологическая. Фактически не верно, что Жандровскую рукопись готовила целая канцелярия и что она худо справилась с делом. Жандровскую рукопись списал один переписчик, и он прекрасно справился с своей задачей; несомненно, в показании Жандра о «брульонах» было сильное преувеличение (надо иметь в виду, что это показание известно нам только в позднейшей передаче Д. А. Смирнова³⁴, который склонен к подкрапиваниям и неточностям), и переписчик хорошо разбирался во всех особенностях оригинала. Кроме того — и это самое важное, — Жандровская рукопись тщательно пересмотрена самим Грибоедовым и покрыта им множеством новых исправлений; значит, получила для нас наивысшую авторитетность. Не распространяюсь о подробностях, так как обо всем этом много говорится в моем специальном исследовании о Жандровской рукописи, известном и Б. В. Варнеке. Составив неправильное мнение о достоинстве Жандровской рукописи, проф. Варнеке впадает и в другую ошибку: он предлагает составить окончательный текст «Горя от ума» эклектически, из смеси Музейного автографа и Жандровской рукописи (как однажды было уже сделано Ю. Э. Озаровским³⁵); именно так надо понять его фразу: «не надо было жертвовать ради этой Жандровской рукописи многими ценными вариантами Музейного автографа». Для примера он приводит известный стих:

Но мудро из них один скроить, как вам.

В академическом издании этот стих отнесен к Лизе. Проф. Варнеке с этим не согласен и настаивает, чтобы он был отдан Софье. Почему

же? Потому, во-первых, что «Музейный автограф» дает его не Лизе, как это обычно, а самой Софье», и, во-вторых, потому, что «это гораздо больше подходит к психологии и всему облику Софьи». Но Музейный автограф есть *ранняя* редакция пьесы, впоследствии коренным образом переделанная автором. В Жандровекой рукописи, первоначальном тексте и в Булгаринском списке, т. е. во всех позднейших авторизованных текстах, эта реплика уже передана Лизе; значит, сама по себе ссылка на Музейный автограф недоказательна³⁶. Проф. Варнеке хочет укрепить ее ссылкой на «психологию». Таким образом он хотел бы склонить меня к особому редакционному методу — смысловому, эстетическому или психологическому. Это старый метод, некогда широко практиковавшийся не только редакторами, но и просто издателями и режиссерами, бесцеремонно исправлявшими слог поэтам, в том числе и Пушкину. Относительно «Горя от ума» можно было бы рассказать много примеров такого «смыслового» и эстетического редактирования текста. Приведем один, первый попавшийся. У Грибоедова Чацкий говорит о разорившемся на крепостном балете московском театралье:

Но *должников* не согласил к отсрочке.

Так это сказано во всех авторизованных рукописях (в том числе и в Музейном автографе). Многим редакторам старых изданий комедии эта фраза казалась бессмысленной, и они ее исправляли «по смыслу»:

Но *кредиторов* он не согласил к отсрочке.

Однако в старинном словоупотреблении (да и теперь еще кое-где в областном) слово «должник» имело обоюдное значение: и кредитор и собственно должник. Таким образом, это «исправление» есть просто порча текста.

Такие примеры (а их можно привести множество) должны бы остеречь от «смыслового» и «психологического» метода. Что же касается метода эклектического или компилятивного, складывающего текст мозаически из отрывков разновременных и разнокачественных рукописей, то и он так же субъективен и ненаучен; если в окончательном тексте поэт отверг ранний вариант, редактор обязан подчиниться авторской воле, хотя бы этот вариант был (или казался) художественнее окончательного текста.

Остановлюсь еще на одном суждении Б. В. Варнеке. Он пишет: «Что касается самого текста, то при разночтениях отдельных рукописей он не может не носить следов личной оценки редактором того или другого разночтения; поэтому всегда необходимо, чтобы у читателя постоянно был перед глазами весь рукописный материал, нужный для проверки редактора и его вкусов». «Теперь, несмотря на всю обстоятельность и точность указаний г. Пиксанова, приходится тратить много времени на ту или другую справку насчет ва-

риантов». Действительно, в прежних изданиях, особенно редактированном И. А. Шляпкинским издании 1889 года, под строкой приводились обильные разночтения к основному тексту «Горя от ума». В академическом издании этого нет — потому, что не нужно. Редактор издания 1889 года вынуждался к бесконечным перекрестным ссылкам на варианты списков и печатных изданий потому, что сам не располагал авторитетным основным текстом и должен был свою редакцию *компилировать* из разных источников. Это давало, конечно, простор «личной оценке» и «вкусам» и могло вызывать критику на систематический контроль редакторской работы. Теперь огромное большинство «вариантов» отпадает, так как в распоряжении редактора имеется окончательный текст комедии, удостоверенный двумя тождественными авторизованными рукописями. Теперь нет нужды приводить под строкой целых три варианта стиха: «Но кредиторов он не согласил к отсрочке», как это сделано в издании 1889 года, так как все три — просто искажение подлинного текста. Совпадающие друг с другом тексты Жандровской и Булгаринской рукописей в академическом издании даются как основной = окончательный текст. Текст Музейного автографа дается и должен даваться не в вариантах, а весь, полностью, ввиду его своеобразия. Гарусовский текст не подлежит разнесению под строкой по разночтениям в силу доказанной тройной его фальсификации³⁷. Огромное большинство сохранившихся списков и основанных на них печатных изданий тоже совершенно недостоверно. Что же касается первопечатного издания и некоторых авторитетных (но не авторизованных) списков, то варианты из них даны мною в примечаниях.

Таким образом, в установлении окончательного текста в академическом издании не оставалось и места личной оценке и вкусам редактора.

Некоторые колебания могли быть только в *орфографии* и *пунктуации*. Кажется, проф. Варнеке не совсем удовлетворен и орфографией академического издания, но не указывает, в чем именно (если только он не сливает вместе орфографию и пунктуацию, см. у него на стр. 290)³⁸. Что же касается знаков препинания, то он полагает, что «при пунктуации следовало главным образом создателю основного текста держаться прежде всего ныне установленных приемов. От них, однако, г. Пиксанов почему-то отступает и, по-видимому, в ущерб ясности текста». Каковы «ныне установленные приемы», автор прямо не указывает, но тут же приводит для примера четыре стиха из «Горя от ума», и из попутных замечаний становится ясно, в чем дело. Критик недоволен моей интерпункцией «с декламационной стороны». Он настаивает, чтобы редактор академического издания «привлек себе на помощь в этом специалиста-декламатора или послушал бы, как размечает комедию своей читкой В. Н. Давыдов». Такой совет имел бы свое значение для издания ко-

медиц, предназначенного для театральных училищ, каково, например, издание Ю. Э. Озаровского 1905 года. Да и здесь трудно осуществить пожелание проф. Варнеке. Почему Давыдов, а не другой кто, Стапиславский³⁹ например? И потом: мне приходилось не раз видеть В. Н. Давыдова в роли Фамусова, и всегда славный артист был неодинаков, богато разнообразен в своей читке. Что же касается научного издания, то «декламационный» метод пунктуации в нем совершенно не применим. При разногласиях авторизованных рукописей редактору остается выбирать среднее и более характерное для общего типа подлинной грибоедовской интерпункции. Сцепическая же «читка» — не его забота.

Проф. Б. В. Варнеке затронул несколько вопросов, важных в методологическом отношении, и я считал себя обязанным дать по ним разъяснения. Принять к исполнению пожелания уважаемого ученого я не могу, но признателен ему за благожелательную критику.

И. Пиксанов

РЕЦИДИВ РЕДАКТОРСКОЙ БЕЗГРАМОТНОСТИ

(А. С. Грибоедов. Горе от ума. Редакция театрального текста и примечания П. П. Гнедича. Издание Театрального Отдела Народного Комиссариата по просвещению. Петербург. 1919, 104 с.)

Не случайно новое издание «Горе от ума» связано с именем П. П. Гнедича. За свою долгую литературную деятельность П. П. Гнедич не раз возвращался к изучению комедии Грибоедова. Еще в 1890 году, по поводу только что появившегося Полного собрания сочинений Грибоедова под редакцией И. А. Шляпкина (два тома. П., 1889), Гнедич напечатал статью: «О Грибоедовском „Горе от ума“» («Русский вестник», 1890, I). Здесь автор рассыпал много метких психологических и эстетических суждений о Чацком, Софье, Молчалине, Скалозубе. Для сценической постановки комедии он предложил несколько оригинальных, по тогдашнему времени смелых советов, потом воспринятых Александринским⁴⁰ и другими театрами. После специального этюда А. Н. Веселовского о влиянии Мольера на Грибоедова («Вестник Европы», 1881, III)⁴¹ Гнедич в своей статье сумел подобрать ряд новых параллелей между «Мизантропом» и «Горем от ума», если не всегда убедительных, то во всяком случае свидетельствующих о живом интересе к вопросу, осведомленности и наблюдательности. Наконец, изучая «Горе от ума» по изданию Шляпкина, Гнедич внимательно сопоставил варианты окончательного текста с ранней редакцией, поскольку последняя тогда могла быть констати-

рована по изданию Шляпкина, для которого еще был недоступен драгоценный Музейный автограф «Горе от ума».

Десятью годами позже П. П. Гнедич напечатал другую, более обширную работу: «„Горе от ума“ как сценическое представление. Проект постановки комедии» («Ежегодник императорских театров», сезон 1899—1900, Приложение I. П., 1900). Многими элементами эта статья близка к предыдущей, но, согласно своему специальному заданию, она больше всего трактует о сценическом воплощении пьесы. Восприняв от своих предшественников по театральной критике (В. Александрова⁴², С. Васильева-Флерова⁴³) несколько метких суждений, Гнедич удачно сочетал их с своими собственными размышлениями о пьесе и сумел дать такое правдивое понимание задач ее сценической постановки, что его работа должна считаться важным моментом в театральной истории «Горя от ума». Здесь сказались и знание эпохи, и психологическая чуткость, и большой сценический опыт Гнедича. Он дает много указаний о внешней обстановке пьесы, о сценическом воплощении отдельных ролей, групповых сцен. Центральным в статье является особое понимание роли Чацкого, заявленное Гнедичем еще в 1890 году: «Раздраженное самолюбие влюбленного — вот что более всего руководит Чацким, а уж никак не сатира и не обличение». Такое понимание заглавной роли было потом усвоено и осуществлено в постановке Художественного театра, воспринявшего от Гнедича и многие частичные счастливые данные и предложения. В статье 1900 года уже не говорится о влиянии «Мизантропа» на «Горе от ума», но соотношения раннего и позднего текстов комедии продолжали интересовать Гнедича, и он неоднократно цитирует первоначальные варианты пьесы.

Специальному обсуждению текстуальной истории «Горе от ума» Гнедич посвятил фельетон в «Новом времени» 1904 г. (28 января, № 10022, перепечат. в «Литературном вестнике», 1904, кн. 2) — «Черновая рукопись „Горя от ума“». Статья вызвана публикацией Музейного автографа комедии под редакцией В. Е. Якушкина (М., 1903). Гнедич внимательно прочел издание этого раннего текста, выделил все наиболее крупное, отличающее этот текст от позднейшего, и охарактеризовал для своих читателей «исправления и изменения», «сделанные автором-ювелиром, окончательно гранившим свои алмазы».

Эти три статьи Гнедича до известной степени подготовили его к выступлению в качестве редактора «театрального текста» комедии и дали ему права на то. Но они же способны были возбудить некоторые сомнения и тревоги.

Еще в статье 1890 года Гнедич обнаружил странную, неожиданную в опытного литератора печатность в обсуждении вариантов комедии. Он с полным доверием отнесся к грубым фальсификатам, внесенным пресловутым Гарусовым в издание 1875 г. Правда, в распоряжении Гнедича не было тех документальных данных об этой

подделке, которые опубликованы мною в 1913 г. в академическом издании «Горя от ума», по эстетическое безвкусие и фальшивость тона говорили сами за себя, и против них в том же 1875 году возражал М. А. Гамазов⁴⁴, а А. Н. Веселовский не считал возможным удерживать вставки Гарусова в издании 1878 г.⁴⁵ Гнедич же, приняв подделки Гарусовской рукописи за подлинный грибоедовский ранний текст, расхваливал «рельефность» фальсифицированных реплик Хлестовой и сожалел, что в позднейшей редакции будто бы по ошибке поэта «слишком безжалостно сокращения коснулись великолепного типа старухи Хлестовой, в значительной степени утратившей свои характерные черты»⁴⁶. В статье 1900 г. он с тем же непоколебимым доверием выписывает поддельные реплики Хлестовой и к этой ошибке прибавляет новую, еще более опасную. В издании Шляпкина он нашел вариант (на этот раз подлинный) раннего текста монолога Чацкого:

Однако кто теперь, дворцовый Донкишот,
Хоть в рабстве самом пылком,
Решится, чтоб смешить народ,
Отважно жертвовать затылком.

Этот вариант ему понравился более, чем окончательный, и он, считая последний, «вероятно, цензурной поправкой», находил, что его «желательно было бы заменить первоначальной редакцией». Цензурные мотивы переделки здесь очень сомнительны (документально о них ничего неизвестно), а сравнительные эстетические достоинства раннего варианта весьма спорны. Неудачное рифмование: Донкишот — народ могло быть достаточным поводом к переработке. Но опасно здесь было то, что критик так легко готов был вмешиваться в работу автора и заменять один вариант другим. Рискован был и другой домысел Гнедича: будто бы в творческую работу Грибоедова постоянно вмешивались литературные друзья. Гнедич раз навсегда остался недоволен той новой редакцией финала комедии, где Молчалин откровенничает с Лизой, а Софья и Чацкий это невольно подслушивают⁴⁷; по его мнению, «сцена Лизы с Молчалиным, вставленная в позднейшую редакцию, едва ли удовлетворяет художественной правде». В действительности, конечно, не так: новая редакция обогатила драматизм финала, придала ему истинно-катастрофическое значение, закончила психологическую и бытовую разработку образа Молчалина, художественно завершила сценическую (и психологическую) ситуацию Софьи. Сам поэт считал новую вставку «живой, быстрой вещью»⁴⁸ и гордился ею. Но не будем спорить; пусть вкус Гнедича здесь тоньше вкуса самого Грибоедова. Но критику хочется опорочить вставку с другой стороны: он внушает читателю, что она даже и не принадлежит, собственно, поэту: «вся сцена точно приписана по требованию друзей Грибоедова, которым, быть может.

Молчалин показался слишком порядочным человеком, и для большей рельефности Чацкого поэт наделил Молчалина всевозможными подленькими сентенциями». В статье 1900 г. Гнедич к этому в виде аргумента добавляет: «Даже сам Пушкин и тот нашел, что Молчалин недостаточно подл». Но Пушкин высказал это свое мнение (в письме к Бестужеву) в самом конце января 1825 года, когда окончательный текст комедии уже давно (летом 1824) был завершён⁴⁹, и мнение Пушкина повлиять на Грибоедова не могло. И что требования друзей здесь ровно ни при чем, Гнедич обязан был знать, так как в том самом издании Шляпкина, на которое он опирался в своей статье, было напечатано полностью замечательное письмо Грибоедова к Бегичеву (июль 1824), где он много говорит о работах над «Горем от ума» и где сообщает: «Кроме того, на дороге мне пришло в голову приделать новую развязку; я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою пегодяйку со свечою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее; живая, быстрая вещь, стихи искрами посыпались, в самый день моего приезда». Однако Гнедич игнорировал прямое показание Грибоедова, и это оказалось первым проявлением произвола, обнаружившегося ярко впоследствии.

Общий итог, какой получается от рассуждений критика в трех статьях о развитии текста «Горя от ума» и о приемах его редактирования, таков: во многих случаях Грибоедов перерабатывал окончательный текст под давлением цензуры или под влиянием советов «литературных друзей»; в таких случаях возможно и желательно заменить в «Горе от ума» новое старым. При этом Гнедич не обременял своих рассуждений ссылками на точные документальные данные, и вышеизложенный эпизод наглядно показывает, как легко он мог ошибаться в своих домыслах; вопреки его утверждению, что о поправках под влиянием друзей «до нас дошло немало сведений», могу категорически заявить, что таких «сведений» очень мало и они совершенно глухи (за исключением одного показания П. А. Вяземского⁵⁰); «поправки цензурного характера» — одни очевидны, но их всего две-три, другие чрезвычайно гадательны, и о них не дошло до нас прямых показаний поэта или текстуальных данных. Самое же основное, что является непрерываемым мерилom для редактора научного издания поэтических текстов, — воля поэта, как она отобразилась в окончательном тексте произведения, — этот основной принцип не был воспринят П. П. Гнедичем, более того — подвергся систематическому нарушению, о чем ярко свидетельствует последняя и самая ответственная работа Гнедича — издание «Горя от ума» 1919 года.

В старые годы, при простоте правок и неразработанности научно-редакционных методов, были беззаботны к охранию неприкосновенности художественных текстов и с поэтами не церемонились. Режиссеры хозяйничали в театральных пьесах всюю: сокращали текст,

передавали реплики от одного действующего лица другому, а актеры иной раз славилась своими «отсебятинами» (и милый этот термин был очень популярен). Да и издатели или редакторы не стеснялись исправлять слог поэтам, в том числе и самому Пушкину. Не избежал такой участи и Грибоедов. Вот один пример. У Грибоедова Чацкий говорит о крепостном балете, московском театrale:

Но должников не согласил к отсрочке.

Так это сказано во всех авторизованных рукописях (в том числе и в Музейном автографе). Старым редакторам эта фраза казалась бессмысленной, и они ее исправляли:

Но кредиторов он не согласил к отсрочке.

Однако в старинном словоупотреблении (да и теперь еще кое-где в областном) слово «должник» имеет обоюдное значение: и кредитор и собственно должник. Таким образом, это «исправление» есть просто порча характерного текста. Другой пример: в самое первое время сценических постановок «Горя от ума» режиссеру Александринского театра по каким-то техническим соображениям заблагорассудилось в XVII явл. третьего действия выпустить для разговора с Загорецким вместо графини-внучки — Наталью Дмитриевну Горичеву; он так и сделал, а в режиссерском экземпляре везде в этой сцене зачеркнул имя графини-внучки и написал Наталью Дмитриевну. А так как тогдашний «театральный текст» был единственным, по которому цензура позволяла печатать «Горе от ума»⁵¹, то переделка режиссера попала и в печать (см., напр<имер>, издание Смирдина 1854 года⁵²).

Почти столетие спустя, театральный деятель нашего времени, П. П. Гнедич, оказался во власти этой старинной и — скажу уже прямо — невежественной традиции. Характерный пример: по поводу реплики, после вопроса Чацкого о смешении двух языков, — «Но мудро из них один скроить, как ваш», Гнедич еще в 1890 г. рассуждал: «Замечание это, совершенно ложное, во всех изданиях отнесено к Лизе; это — не в типе горничной, да и по смыслу дальнейшей речи Чацкого исходит от Софьи», в статье 1900 г. он уже решительно требовал от исполнительницы роли Лизы: «Первым делом вычеркнуть фразу, ошибкой попавшую к ней от Софьи», и, наконец, в издании 1919 г. передал-таки злосчастную реплику Софье (см. стр. 18). Редактор при этом руководился особым дилетантским методом установления текста — вкусовым и смысловым. Сохранить реплику за Лизой ему казалось безвкусным: «это — не в тоне горничной». А что касается «смысла» сцены, то в истолковании его Гнедич необычайно смел: «В это время Лизы и нет на сцене. Ее забыл увести автор из комнаты (!), а уж, конечно, она не осталась при дальнейшем свидании друзей детства». Трудно оспаривать такую категоричность и само-

уверенность суждений: ведь все равно не убедишь. Еще в академическом издании сочинений Грибоедова 1913 г. (т. II, стр. 357) я разъяснял Гнедичу, что если так расправляться с подлинным грибоедовским текстом роли Лизы — ради условного реализма, — то за инкриминируемой репликой следовало бы вычеркивать еще более жеманные ее фразы, напр<имер>, «кто так чувствителен и весел, и остер, как Александр Андрееч Чацкий», — и многие другие реплики Лизы с ее традиционным типом французской субретки. Но это не подействовало, как и указание на то, что Грибоедов удержал реплику за Лизой и в Жандровской и в Булгаринской рукописях, и в первопечатном тексте «Русской Талии» 1825 г. Теперь на новые домыслы о том, будто «автор забыл увести из комнаты» Лизу, которой из деликатности не следовало-де оставаться «при свидании друзей детства», можно бы возразить, что Лиза ассистировала и не при таких свиданиях: не надо же забывать ночные дуэты Софьи с Молчалиным. Но, конечно, и это не было бы принято критиком, который имеет претензию исправлять классиков.

Эта претензия осуществлена П. П. Гнедичем в издании 1919 г. так последовательно, с такими характерными приемами старой издательской и режиссерской традиции, что изучить эти приемы становится интересным не только для оценки одного из изданий «Горя от ума», но и в исторических перспективах текстуальной методологии.

Новый редактор «Горя от ума» уклонился от изложения своих общих методологических взглядов на редактирование поэтических текстов, в частности «Горя от ума». На обороте титульного листа его издания мы находим только коротенькую заметку: «Настоящий текст комедии представляет собою воспроизведение издания Академии наук 1913 года, причем внесены изменения, особенно в знаках препинания, в таком количестве: в первом акте — 410, во втором — 355, в третьем — 390, в четвертом — 420. Итого, настоящее издание отличается от академического 1575 поправками». Как видим, «поправок» очень много, и редактор, очевидно, очень удовлетворен своей распорядительностью. Однако, раз он исходит от академического издания, в котором подробно изложена вся история текста комедии и мотивированы научные приемы редактирования, Гнедичу необходимо было отчетливо изложить свои взгляды на соотношения разновременных редакций текста, опровергнуть приемы редактора академического издания и т. д. Однако он ограничился в своем предисловии такой лаконической заметкой: «В конце книги приложен ряд примечаний, объясняющих причины изменения текста того или другого стиха, а также предложены некоторые варианты». Вот и все. Такой лаконизм рождает недоумения, и, чтобы дать общую оценку редакционной работы П. П. Гнедича, придется и нам, следуя за ним, пересмотреть «причины изменения текста того или другого стиха».

Начнем с первой же «поправки». В академическом издании напечатано:

«Ждем друга». — Нужен глаз да глаз,
Не спи, и т. д.

«А по-моему, — заявляет Гнедич, — следует:

«Ждем друга: нужен глаз да глаз!»
Не спи, и т. д.

Итого — три поправки в одной строке. Тут вопрос в том, — чьи это слова: Лизы или повторение слов Софьи, сказанных ею с вечера». В самом деле: чьи слова и как это установить? Читатель ждет от редактора справок, как думал сам Грибоедов, как стих передал в авторизованных рукописях, но вот что получает в ответ: «Стрельская, превосходно передававшая роль Лизы, придавала именно словам „нужен глаз да глаз“ интонацию наказа барышни». Этим и решается вопрос. А что если Стрельская ошибалась, если другая талантиливая актриса передавала реплику совершенно иначе, если обе они, узнав подлинную волю поэта, переменили бы интонацию? Воля же автора именно такова, как это передано в академическом издании. На снимке первой страницы Музейного автографа, приложенном к изданию Якушкина 1903 года (которое, предполагается, Гнедич пересматривал внимательно), пунктуация реплики Лизы дана та самая, что в академическом издании; то же самое и в Жандровской и в Булгаринской рукописях. Итак, сразу и без колебаний новый редактор отвергает волю поэта и ставит выше нее домыслы актеров. Об этом он определенно говорит на той же странице: «Такие знатоки декламации, как Щепкин, Самарин, Сосницкий, Давыдов, Ленский, Южин⁵³, выработали известный канон, дали нам известную традицию. С этой традицией следует считаться несравненно больше, чем с знаками препинания в рукописях» (у Гнедича добавлено тут: «воспроизведенных писарской рукой», но это только маленькое лукавство, легко разоблачаемое дальнейшим изложением: Гнедич одинаково легко пренебрегает и писарской и авторской рукой). Если даже забыть непрекаемое правило, что воля поэта для редактора — *suprema lex**, и поставить на ее место волю актеров, то и здесь редактор в безысходном положении. Во-первых, кем и где закреплена эта актерская традиция? Ведь ни один из перечисленных знаменитых артистов не оставил нам экземпляра «Горя от ума» со своими разметками. «Традиция», стало быть, устанавливается устным преданием, со всеми его случайностями, и, конечно, относится не к тексту пьесы, а к общим приемам ее сценического исполнения. Да и может ли быть здесь что-нибудь прочное, раз навсегда установившееся? Стоит хотя немного вдуматься в сопоставление названных Гнедичем имен, чтобы

* наивысший закон (лат.). — *Ред.*

усомниться в прочности и неогрешимости актерской «традиции» как руководительницы редактора текста. Каждый талантливый артист всегда глубоко индивидуален, во-первых; во-вторых, даже один и тот же актер не одинаков в исполнении одной и той же роли, он постоянно ищет лучшего, иногда совершенно меняет весь тип игры. Впрочем, Гнедичу все это известно не хуже других, и, пренебрегая требованиями авторизованных рукописей, т. е. волей самого поэта, он конечно, вовсе не склонен следовать актерской традиции,— что и невозможно, в сущности, а предпочитает иное мерило: свою собственную волю. При ближайшем знакомстве она оказывается произволом. Примечания Гнедича пестрят такими заявлениями: «а по-моему, следует», «я совершенно не согласен», «я бы предложил такое чтение» и т. д. Нам остается только присмотреться, какие эффекты дает такой прием и как воля редактора борется и побеждает волю поэта.

Выписав из академического издания стих: «От шляпок их! Чепцов! И шпилек! И булавок!»— и другой: «И тапцам! И пенью! И нежностям! И вздохам», Гнедич остается недоволен столь характерным для грибоедовской манеры «обилием знаков восклицательных» и заявляет: «Зачем? Достаточно тут поставить запятые». Еще: «Академическое издание в первом монологе Фамусова вместо „все о нем с прискорбием поминуют“, пишет „прискорбно“. Думаю, что первое лучше». Почему первое лучше, Гнедич не объясняет, да и не в его объяснениях дело, а в том, что «пишет» не академическое издание, а сам Грибоедов, и вместо шаблонно-литературного «с прискорбием» во всех трех авторизованных рукописях стоит оригинальное: «прискорбно». Указав, что в старинных изданиях (к слову сказать, Гнедич относится к этим некритическим, переполненным ошибками, прежним изданиям с большим доверием,— с большим, чем к автографам Грибоедова) «прежде печаталось: „Уж так и быть, я не заплачу“», Гнедич продолжает: «Теперь Академия поставила „поплачу“. Почему многократный вид здесь предпочтительнее?» Почему? Да потому, что его не „Академия поставила“, а сам Грибоедов — в Музейном автографе (и в других авторизованных рукописях). В стихе 498 третьего акта в академическом издании стоит: «Ну все, так верить поневоле». Гнедич категорически заявляет: «Это просто описка — падо „верить“». Почему так надо, неизвестно; у самого Грибоедова и в Музейном автографе, и в Жандровской рукописи, и в первопечатном тексте, и в Булгаринском списке — всюду стоит оригинальное: «верить». Совершенно так же судит Гнедич о стихе, в прежних изданиях печатавшемся так: «А ты, мой батюшка, не излечим, хоть брось»; «в Академическом издании поставлено — «и и с с е л и м, хоть брось“». Это описка, заявляет Гнедич.

Так, руководясь своими собственными домыслами и без дальнего обоснования, Гнедич напизывает свои полторы тысячи поправок.

Он «поправляет» не только знаки препинания, не только отдельные словечки, но и целые фразы. Перебирая варианты раннего, Музейного текста, Гнедич встречает первоначальную редакцию монолога Чацкого: «А судьи кто»:

А судьи кто!— За древностию лет
В отставке, вечный толк их о придворных штатах,
Сужденья черпают из забытых газет...

Почему-то эта редакция ему нравится больше, чем та, которую Грибоедов дал в окончательном тексте:

А судьи кто?— За древностию лет
К свободной жизни их вражда
непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских и покоренья Крыма.

Не задумываясь, Гнедич вставляет в окончательный текст кусочек первоначального (не преминув при этом «поправить» орфографию и пунктуацию автора), а читателям бросает: «Начало монолога Чацкого „А судьи кто“ по цензурным условиям изменено в позднейших редакциях». Откуда Гнедичу это известно? Нигде в документах он не найдет указаний на изменения приведенных стихов по цензурным соображениям. Это только досужая догадка, явно несостоятельная, если вдуматься в текст. Стих «К свободной жизни их вражда непримирима», конечно, сильнее, резче, чем ранняя редакция: «В отставке, вечный толк их о придворных штатах». Стих же «годов семьсот осмидесятых» устранен Грибоедовым, конечно, не по цензурным, а по эстетическим соображениям и заменен бесспорно более удачным и образным: «времен Очаковских и покоренья Крыма». Итак, вставка старой заплаты в новый текст ничем не оправдывается. Вся произвольность такой замены будет ясна, если еще указать, что, сделав вставку из старого текста в начале монолога, Гнедич, однако, не берет в окончательный текст другого раннего варианта в том же монологе:

Тот Нестор негодяев старых,
Туда же в самых знатных барах
И повелитель многих слуг.

Такую же непоследовательность обнаруживает Гнедич и в другом случае. Вставив в монолог Респетилова приглянувшийся ему стих из ранней редакции: «за правительство путем бы взяться надо», Гнедич продолжает: «Ответ Загорецкого на этот монолог в первой редакции превосходен; он говорит:

Извольте продолжать — поверьте,
Такой же я, как вы,— ужасный либерал!
И рабства не терплю до смерти,—
Чрез это много потерял!»

Однако, к удивлению, не вставляет этого «превосходного» варианта в свой «театральный» текст, тем еще более увеличивая непоследовательность и пестроту своей компиляции.

Отвергнув волю поэта, редактор новейшего издания «Горя от ума» в установлении текста и пунктуации хочет следовать своему личному вкусу. О вкусах не спорят, и, констатировав погрешение основного научного принципа в редактировании художественных текстов, мы могли бы и не следовать дальше за П. П. Гнедичем. Но бывают такие бесспорные ошибки вкуса, на которые можно и должно указать. В одном из примечаний Гнедич пренебрежительно обмолвился о «приверженцах старого привычного чтения» и сам по отношению к Грибоедову проявил большое новаторство. Но, всматриваясь в его поправки и подводя им итоги, видишь, к большому удивлению, что новый редактор фатально тяготеет к старым печатным изданиям, к привычной ему с юности вульгате. Свои примечания он пестрит одной и той же фразой, повторяемой на разные лады: «в прежних изданиях», «лучше, как прежде», «следует читать, как это поставлено в других изданиях», «по-прежнему, эту строку следует печатать так» и т. д. Выше я уже отмечал случаи, когда Гнедич отступал перед оригинальностью подлинного грибоедовского текста, воссоздаваемого в академическом издании по рукописям, и ревниво оберегал привычные шаблоны печатной вульгаты («верить», «неисцелим»). Вот еще образчики такого литературского консерватизма. В академическом издании Молчалин говорит о Софье: «пойдем любовь делить и плачевной нашей краля»; Гнедич укористельно возражает: «в прежних изданиях — печальной» — и вносит это «исправление» в свой «театральный текст». Пусть при этом для Гнедича необязательно показание авторизованных рукописей, где стоит «плачевной»; но если даже руководиться смысловым и эстетическим критерием, то и тогда следовало бы принять эпитет «плачевной». Сам Гнедич утверждал, что Софья «полна сентиментализма», «носит на себе печать романтизма, меланхолии». Тогда надо признать, что эпитетом «плачевная краля» поэт только ярче определяет настроение Софьи и иронию Молчалина. Гнедича шокируют такие оригинальности рукописного — академического — текста, как: добираться (вм. добиваться), спосылать, хоть подерётся (вм. подеритесь), и он твердит: лучше, как прежде.

И в оценке пунктуации у Грибоедова новый редактор проявил склонность к рутине, к школьному шаблону. Выше уже отмечалось, что его раздражает обилие восклицательных знаков у Грибоедова (иногда поэт ставит рядом два, три, даже четыре восклицательных

знака), и он старательно заменяет их запятыми. Но ведь этим он уничтожает одну из характернейших примет общего лирического, патетического, стремительного тона пьесы; удивительно, как было не понять этого. Непонятым осталось особое музыкальное значение точки во многих репликах. Грибоедов часто ставит точку там, где мы по школьному навету поставили бы знак восклицания. Например: Фамусов — «Друг. Нельзя ли для прогулок»; Чацкий, опрыскивая Софью водой, — «Вот так. Еще. Еще». Этой оригинальной пунктуацией придается словам особая значительность, и здесь после точек постом мыслятся выразительные паузы, придающие речи особую ритмичность. Я уверен, что актеры живо воспримут замысел драматурга и отлично передадут подсказываемые интонации. А вот такой опытный литератор, как Гнедич, остается здесь глух. Замечательно, что раньше он был более чуток к оригинальной грибоедовской пунктуации. Под первым живым впечатлением от Музейного автографа он писал в 1904 году: «очень важно проследить знаки препинания, расставленные Грибоедовым»; они «иногда очень ярко отмечают ту интонацию, которую автор требует от исполнителей». И приводит примеры:

- А ты, сударыня, чуть из постели прыг —
С мужчиной! С молодым!
- Уж о твоём ли не радели
Об воспитанье: С колыбели!
- А дядя, что твой князь? что граф? и др.

Увы, в издании 1919 года все это сглажено и заменено осторожными запятыми...

П. П. Гнедич захотел дать «театральный текст» «Горя от ума». До некоторой степени он был к этому подготовлен. Когда появилось первое научное издание комедии под редакцией И. А. Шляпкина, в котором подробно сопоставлялись варианты разных текстов, Гнедич отозвался на него большой статьей; появление в печати 1903 г. текста Музейного автографа вызвало его на новый пересмотр эволюции ранних и поздних текстов пьесы. Наконец, академическое издание 1913 г., исполненное на основании всей печатной и особенно рукописной традиции, с привлечением впервые найденных списков, послужило новым предметом для изучения Гнедича. Академическое издание установило, детальным сопоставлением всех данных, что окончательный текст «Горя от ума» совершенно точно определяется двумя авторизованными рукописями — Жадровской и Булгаринской; ранняя редакция Музейного автографа дает для окончательного текста ценные подкрепления. Гнедич считает, что академическое издание «по справедливости должно быть названо лучшим и полным текстом произведений писателя»; многие подробности текста, впервые установленные в академическом издании, Гнедич считает ценным приобретением; в общем и целом он берет академический текст и сразу

предупреждает читателей: «настоящий текст комедии представляет собою воспроизведение издания Академии наук 1913 г.». Однако тут же сообщает, что внес в академический текст ни больше, ни меньше как 1575 изменений. Научных приемов установления текста в академическом издании Гнедич не оспаривает, своих приемов точно не определяет. Попробовав сослаться на сценическую традицию, он тотчас ее бросает, и становится очевидно, что новый редактор предпочитает положиться на свой собственный смысл и вкус. Впрочем, во многих случаях он придерживается старых изданий, восходя до издания 1839 г., искалеченного цензурой⁵⁴, и обнаруживает склонность к столь же старым редакторским приемам — вкусовым и смысловым. В этом отношении за Гнедичем оказалась длительная традиция — от изданий тридцатых годов до начала XX века.

Выше я указывал, как расправлялись режиссеры с текстами «Горя от ума» ради интересов театрального дня. Но и в печати бывало не лучше. В 1889 г. вышло в свет Полное собрание сочинений Грибоедова под редакцией И. А. Шляпкина. В этом издании впервые опубликовано несколько неизвестных дотоле произведений и писем Грибоедова, тексты окружены обширными комментариями, словом, это было лучшим из всех тогдашних изданий и надолго оставалось таковым. Но текст «Горя от ума» оказался в нем неблагополучным. Сам редактор заявил: «Текст, напечатанный у нас, сводный, из лучших, по нашему разумению, рукописей и изданий: известно, что подлинного текста руки Грибоедова пока неизвестно». И. А. Шляпкину, однако, были доступны Жандровская рукопись и Булгаринский список, т. е. два основных тождественных текста, дающих окончательную редакцию комедии. Но редактор не сумел ими воспользоваться. Окончательный текст оказался, таким образом, пестрым, компилятивным, составленным по личному разумению редактора. Но еще хуже вышло дело с воспроизведением первоначальной редакции «Горя от ума». Правда, Шляпкин не располагал Музейным автографом, который стал доступен исследованиям только в начале девятисотых годов. Но он имел в руках работу Д. А. Смирнова, который сам пользовался Музейным автографом, изучил его и подвел под обычный окончательный текст комедии варианты первоначального текста. Следовало выбрать эти варианты и напечатать их в приложении как фрагменты Музейного автографа и этим ограничиться. Но Шляпкин вздумал дать полный «первоначальный текст». Как он его получил? Об этом он сам пишет (т. II, стр. 536): «Текст напечатан сводный: по рукописи (копии 1851 года) Д. А. Смирнова, подаренной нам А. Н. Аксаковым⁵⁵, по текстам, обнародованным Алексеем Николаевичем Весселовским в его замечательной статье «Очерк первоначальной истории „Горя от ума“» («Рус. арх.» 1874, стр. 1513, и в «Русской библиотеке», т. V. СПб., 1875 и 1878) и Гарусовым в его издании «Горя от ума», откуда мы взяли те большие варианты, которые

ни в одной известной рукописи, кроме рукописи Гарусова, не встречаются. Кроме того, приложены из других рукописей крупные варианты последнего монолога Чацкого». Итак по крайней мере из четырех источников составилась этот «первоначальный» текст. Что при этом получилось, видно из текста последнего монолога Чацкого, в котором три стиха:

Беречь и пеленать и посылать за делом.
Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей,
Высокий идеал московских всех мужей —

оказались повторенными в двух разных частях монолога!⁵⁶ В погоне за вариантами, вносимыми в текст, Шляпкии вставил туда огромные куски из Гарусовских рукописей, оказавшихся, как мне удалось установить, фальсификатами. Таким образом, и окончательный текст и первоначальный оказались у Шляпкина компилятивными, скомпонованными по личному разумению и вкусу и недостоверными. В истории научных изданий русских классиков издание «Горя от ума» Шляпкина осталось примером неточной, неметодической работы. Позднее, особенно на редактировании текстов Пушкина, русская литературная наука все более и более усовершенствовала эдичионную технику, избегая произвольных вкусовых и смысловых приемов и стремясь точнее и строже выполнять волю поэта, объективно засвидетельствованную в авторизованных текстах. Но соблазн самовольного вмешательства остался. Ему поддавались особенно люди, прихорюпшие к редактированию классиков со стороны, дилетанты.

В 1905 г. другой деятель Александринского театра, Ю. Э. Озаровский, тоже предложил свой «театральный» текст «Горя от ума», скомпилировав его из двух редакций: самой ранней — музейной и самой поздней — булгаринской. Получилась поразительная мешанина разновременных и разнокачественных отрывков. За Озаровским последовал Московский художественный театр, который в смесь Озаровского добавил несколько фрагментов музейной редакции, еще более испортив подлинный окончательный текст Грибоедова. К чести Ю. Э. Озаровского и Вл. И. Немировича-Данченко следует сказать, что, когда появилось академическое издание, они признали свою ошибку, и теперь в Художественном театре «Горе от ума» исполняют по научно установленному академическому тексту.

Но неожиданно рецидив редакторской безграмотности повторился не в среде театральных деятелей, а в среде академической. Доктор классической филологии, проф. Б. В. Варнеке напечатал в «Известиях II Отделения Академии наук» в 1914 году отзыв о отредактированном мною академическом издании «Горя от ума». Здесь он опять рекомендует скомпилировать окончательный текст из смеси раннего Музейного автографа и поздней Жапдровской рукописи. Для примера он приводит известный стих: «Но мудрено из них один

скрыть как ваш». В академическом издании этот стих отнесен к Лизе. Проф. Варнеке с этим не согласен и настаивает, чтобы он был отдан Софье. Почему же? Потому, во-первых, что «Музейный автограф дает его не Лизе, как обычно, а самой Софье», и, во-вторых, потому, что «это гораздо больше подходит к психологии и всему облику Софьи». Но Музейный автограф есть ранняя редакция пьесы, впоследствии коренным образом переделанная автором. В Жандровской рукописи, в первопечатном тексте и в Булгаринском списке, т. е. во всех позднейших авторизованных текстах, эта реплика уже передана Лизе, значит, сама по себе ссылка на Музейный автограф недоказательна. Проф. Варнеке хочет укрепить ее ссылкой на «психологию». Таким образом, он хотел бы склонить меня к особому редакторскому методу — смысловому, эстетическому или психологическому. Т. е. он хочет меня вернуть к старому приему режиссеров и издателей сороковых-пятидесятих годов. Чтобы окончательно солидаризироваться с дилетантами редакторской работы, проф. Варнеке сделал еще один шаг. Критик недоволен моей интерпункцией «с декламационной стороны». Он настаивает, чтобы редактор академического издания «привлек себе на помощь в этом специалиста-декламатора или послушал бы, как размечает комедию своей читкой В. Н. Давыдов. Т. е. здесь доктор классической филологии Б. В. Варнеке предвосхищал приемы, позднее поддержанные театральным деятелем и беллетристом Гнедичем. Мне пришлось в тех же академических «Известиях» разъяснять научные принципы редактирования классиков, и, сколько я знаю, проф. Варнеке принял мою аргументацию⁵⁷. Но через пять лет тот же рецидив редакторского произвола повторился вновь.

П. П. Гнедич не принял академического текста; он предпочел составить свой собственный, и в этом деле проявился рецидив редакторской безграмотности, простительной в тридцатых или пятидесятых годах, но не ныне. В сущности, грубость редакционных приемов, практиковавшихся в доброе старое время и повторенных Гнедичем теперь, так очевидна, что нашла свою меткую характеристику давным-давно у одного любителя «Горя от ума», вовсе не специалиста-словесника, именно у М. А. Гамазова, в его статье о первых представлениях «Горя от ума» («Вестник Европы», 1875, VII, 331). Возражая по поводу хозяйничья Гарусова в грибоедовском тексте, против незаконного внесения в окончательный текст комедии вариантов ранней редакции, Гамазов пишет: «Это все равно как если бы кто вздумал сшитое платье украсить оставшимися обрезками, потому только, что они принадлежали тому же куску материи, из которого оно выкроено». Через 45 лет этот прием применил П. П. Гнедич.

Впрочем, и П. П. Гнедич, при всей внешней самоуверенности в расправах с текстом, едва ли так тверд в своем внутреннем убеждении. Об этом заставляет догадываться один прием в его Примеча-

лиях. Вводя свои «исправления», на разные лады он повторяет одно и то же: «академическое издание не ставит никакого знака», «академическое издание уводит со сцены одну Софью», «академическое издание пишет», «Академия поставила» и т. д. У поверхностного читателя может получиться такое впечатление, что речь идет о произвольных вариантах, принадлежащих не поэту, а изданию, точнее говоря, его редактору, т. е. мне, нижеподписавшемуся. Но первые же две-три справки в издании Академии (я дал их выше), тотчас убеждают, что Гнедич говорит о подлинных авторских, грибоедовских вариантах, точно установленных по достоверным рукописям. Как могло это случиться? Можно было бы думать, что новый редактор просто не утруждал себя справками в обширных комментариях академического издания, где малейшие особенности текста строго документированы, и считался только с окончательным текстом комедии, напечатанным впереди. Что Гнедич не очень вникал в рукописные тексты, показывает одна ошибка, систематически проведенная им в его примечаниях. Многократно он говорит о какой-то «Румянцевской рукописи» «Горя от ума». Такой не существует. Очевидно, Гнедич напугал и решил, что «Музейный» автограф находится в Румянцевском музее (в действительно он хранится в московском Историческом музее) и, пренебрегая установившейся терминологией, окрестил Музейный автограф «Румянцевской рукописью». Есть и другие приметы поверхностного, дилетантского отношения к делу, о которых не стоит здесь говорить. Но все-таки несомненно, что Гнедич, упорно говоря об «Академии», разумел при этом самого Грибоедова. Такой фальшивый прием недопустим в научно-литературной работе. Но он же обнаруживает, как неуверенно чувствует себя новый редактор. Ведь сам-то он отлично знает, что оспаривает, исправляет не «академическое издание», а самого поэта, т. е. прибегает к варварскому приему. И только сокрытием правды может он на время спасти свое положение. Однако любой рядовой читатель, взяв в руки академическое издание, быстро установит истину.

Жаль, конечно, что разбираемое издание выпущено под фирмою Театрального Отдела Комиссариата Просвещения и, быть может, проникнет поэтому в театральную среду. Но я убежден, что грубые приметы порчи текста П. П. Гнедичем скоро сами аннулируют его вредное действие. И сам же Театральный Отдел, если вникнет в дело, то захочет переиздать вновь «Горе от ума» по подлинному, грибоедовскому, а не произвольному гнедичевскому тексту. Переиздать слабую комедию для театрального употребления следовало бы и по другим еще мотивам. П. П. Гнедич предлагает только текст комедии да еще свои лаконические замечания о тех или других стихах и знаках препинания. Между тем для пужд театра нужны разнообразные комментарии: литературные, исторические, а больше всего — сценические. Важно иметь при издании краткий очерк сценических поста-

новок «Горя от ума» в былое время, установить крупные черты именно той сценической традиции, о которой так глухо упоминает Гнедич. Следует подробнее остановиться на постановках пьесы на лучших сценах в последнее десятилетие, напр<имер> в московском Малом театре⁵⁸ и особенно в Художественном театре. Желательны указания по монтажке пьесы, да и многое другое. Словом, нужен не «театральный текст» (который, конечно, одинаков с научно установленным текстом), а «театральные» комментарии⁵⁹.

«Театральный» же текст П. П. Гнедича останется печальным и, надеюсь, последним рецидивом редакторской безграмотности.

Янв. 1920 г.

Н. Пиксанов

⟨Б. В. ВАРНЕКЕ — Н. К. ПИКСАНОВУ⟩

11.XI.1923

Глубокоуважаемый Николай Кирьякович!

Только на днях дошла до Одессы книжка журнала с Вашей статьей о рецидиве редакторской безграмотности. Ее содержание было для меня крайне интересно, и я рад, что она не ускользнула от меня, что так теперь легко при множестве вновь возникающих и исчезающих журналов. Жалею, что Вы не прислали мне ее оттиска. Вы пишете в ней, между прочим, что я принял доводы, заключавшиеся в Вашем возражении на мою рецензию на Ваше издание⁶⁰. Это не так. Вы, вероятно, о моем согласии заключаете из моего молчания, но оно вызвано было вовсе не согласием с тем, что Вы привели в опровержение моих замечаний. Промолчал я по совсем иным соображениям.

Я вообще терпеть не могу никакой личной полемики и за 30 лет своей литературной работы никакого прока от нее не видал и всегда за критику брался против охоты или по должности факультетского оппонента, или по особому настоянию редакций. И за разбор Вашего издания я взялся после двукратной просьбы редакций. Уже тогда я очень высоко ценил Ваши труды и потому постарался своим возражениям придать такую форму, чтобы лично Вас они нисколько не задевали и чтобы Вы почувствовали глубину моего уважения к Вашим действительно прекрасным трудам. Если Вам случайно попадались мои рецензии на книги Потапова об Озере⁶¹ или Нагуевского⁶², то Вы знаете, что я при желании могу писать достаточно язвительно, но рецензию на Ваше издание я хотел сделать *под нажимом*, между прочим, и потому, что один из самых дорогих мне людей, покойный А. А. Чебышев⁶³ и Марья Леоптьевна⁶⁴, постоянно

с редкой теплотой говорили о Вас, и уже одно это заставляло меня особенно щадить Ваше самолюбие. Прочитав, однако, Ваше возражение, я почувствовал тогда, что пером Вашим владело не только объективное стремление к правильному разрешению научной задачи, но и некоторое чувство как бы личной обиды, и я брал себя за то, что, стало быть, не сумел достаточно деликатно справиться с своей задачей и совершенно ценою все-таки задел Вас. Каждое положение Вашей реплики я легко мог бы перевернуть двойной порцией антиаргументов, и А. А. Шахматов предлагал мне хоть два листа для этого ввиду важности темы вообще и практической ее приложимости к академическому изданию⁶⁵, тем более что наш спор с Вами привлекал к себе внимание членов II Отделения Академии при их партийных группировках и пикировках. Но я вспомнил пословицу: чем дальше в лес, тем больше дров, рассудил, что если первая моя заметка задела Вас, то вторым возражением я, пожалуй, еще больше задену Вас, и, заваленный тогда множеством журнальной работы в русских и немецких журналах, перешел к другой теме, менее тяжелой из-за необходимости считаться не только с правдой, но и с личным самолюбием автора, забывать которого, повторяю, у меня не было ни малейшего желания и за которым я уже иногда видел так много заслуг и перед нашей литературой вообще и перед Грибоедовым в частности. Вот откуда возникло то *silentium**, из которого Вы, как показала Ваша статья с медицинским заглавием⁶⁶, сделали совершенно неверный вывод. Поэтому, если еще будете касаться этого вопроса в печати, отнесите меня смело к числу единомышленников не Вашего, а столь жестоко Вами осужденного будто бы за безграмотность П. П. Гнедича.

Это вовсе не значит, что я не ценю Ваше академическое издание. Менее месяца тому назад я сдал в печать одну работу, где, между прочим, пишу, что из всех русских драматургов только два, Гоголь и Грибоедов в лице Тихонова и Вашем напши себе достойных издателей. Достоинства Вашего издания громадны, и Вы, если бы не напечатали ни одно из Ваших капитальнейших изысканий о Грибоедове с историко-литературной точки зрения, навсегда связали самым почетным образом свое имя с Грибоедовым. Достоинство Вашего издания состоит в образцовом описании отдельных рукописей и детальнейшей их филиации, то, что классики называют стеммографией рукописей, Вами сделано исчерпывающим образом и, скажу откровенно, лучше Тихонова, который к тому времени был уже слишком стар, а для этой ответственной работы нужна та полнота свежих сил, которыми судьба Вас так обильно наделила. Когда прошлым летом в Харькове у Н. Ф. Сумцова⁶⁷ шла беседа о критике пушкинского текста, под влиянием полемики П. О. Морозова, Брюсова, Гофмана и др.⁶⁸, мы оба вместе с Р. М. Волковым⁶⁹ и другой

* молчание (лат.).— *Ред.*

молодежью сослались на взгляд, что из тупика пушкинский текст будет выведен только в том случае, если Вы возьметесь за его обработку. И я уверен, что рано или поздно Академия это бремя возложит на Ваши плечи⁷⁰.

Но при всем моем уважении к Вашим заслугам перед Грибоедовым я не менее высоко ценю заслуги П. П. Гнедича. Конечно, мой старый друг и понятия не имеет о том совершенстве филологических приемов, которыми Вы владеете мастерски. Но ведь комедия Грибоедова есть сценический текст, и для воссоздания ее основного текста нужно обладать и знанием сцены и знакомством с декламацией. Гнедич, сам один из опытейших драматургов, десятки лет стоявший в гуще актерской среды, обладает этими знаниями в полной степени. Если Вы с ним лично знакомы, то знаете, конечно, как он любит и знает Грибоедова. Он не только знает вместе с покойными Л. И. Поливановым⁷¹ и В. В. Стрельской наизусть всю комедию, но прекрасно помнит, как каждый стих произносили лучшие исполнители главных ролей, так что он является живым С. В. Флеровым-Васильевым, обладавшим теми же самыми познаниями.

Неужели Вы, прежде чем напечатать свою статью о рецидиве, не подумали, почему Гнедич напечатал *свой* текст вместо того, чтобы перепечатать Ваш *будто бы* основной текст? Заплатили бы ему за это, вероятно, не многим меньше, а ему, разбитому параличом, работать вовсе не так легко. При его благоговении к Грибоедову ради денег он никогда не позволил бы *лучшее* заменить безграмотным рецидивом, если бы верил, что это *лучше*, если бы мы согласились с Вашим построением этого основного текста. За годы революции я с ним не виделся и не говорил про Ваше издание. Но знаю слишком хорошо его любовь к Грибоедову и поэтому уверен, что только полная невозможность согласиться с Вашими редакционными приемами заставила его взяться за свою редакцию.

В этом деле сценическому опыту надо придавать первенствующее значение. Вы, конечно, знаете, что исполнители, например Гамлета, никогда не играют всю роль по одному какому-нибудь переводу, а каждый Гамлет составляет свою сводку текста по всем ему доступным переводам. С этой работы начинается то толкование роли актером, которое составляет самую существенную часть его творчества и определяет весь дальнейший ход его воплощения. Лишать его права на это, привязать к какому-нибудь определенному переводу — значит ограничить свободу его творчества, что едва ли нужно и возможно.

С этой точки зрения понимается и «рецидив» Гнедича. Он, наоборот, с благодарностью признал Вашу работу по подбору «критического аппарата», но из собранных там материалов он сделал самостоятельные выводы в зависимости от его личного понимания замысла поэта. Неужели в этом направлении могут быть какие-нибудь

рогатки и veto? И его толкование во всяком случае не так интересно и закономерно, как всякого другого издания? Радует же мы, классики, каждому новому изданию потому, что во всякой новой recensione⁷² видим новую, всегда любопытную попытку проникнуть в душу поэта и никогда не думаем, что в этом направлении какой-нибудь писатель исчерпан. Этим самым Вам становится ясной причина моего «рецидива», да Вы сами и объяснили ее. Дважды при моей фамилии ставите Вы титул доктора классической филологии. Правда, Вы недостаточно заострили эту стрелу, и я не вполне понимаю, что Вы этим хотели сказать. То ли что я как классик не должен был вмешиваться в чуждую мне область критики текста русской драмы, или что мне как классику особенно стыдно не подчиняться правилам критики текста. Если правильно первое толкование, то, повторяю, я не сам взялся самовольно за это дело и вина падает на тех, кто меня выбрал для такой задачи. В случае же второго толкования именно знакомство с практикой критики текстов древних писателей и заставило меня рекомендовать Вам мой способ издания, который Вам кажется безграмотным. И в России и в Германии я работал в семинарах у больших мастеров этого дела. У классиков есть авторы, критический аппарат которых установлен до мелочей, и тем не менее никому до сих пор еще не приходило в голову считать исчерпанной работы по recensione. После изданий таких мастеров, как Лео⁷³ и Штудемунд⁷⁴, постоянно появляются конъектуры и новые издания Плавта, после Наука — Софокла⁷⁵ и т. д. И никто еще в этом не видел рецидива безграмотности. Недаром, 25 <лет> толкуя студентам авторов, я постоянно предоставлял им при критике текста выбирать то чтение, которое каждому из них казалось наиболее приближающимся к замыслу автора. И особенно бывал рад, если к существующему уже обилию гипотез кто-нибудь из них прибавлял свою. Тогда как по Вашему методу все дело сводится к избранию «дефинитивного» издания⁷⁶ и пассивному восприятию его чтений. Но это могло бы осуществиться лишь в день смерти филологии. Ее правило — *plus quam centum codices valet ratio**, а его работа безгранична, из всех классиков я знаю только одного М. Н. Крашенинникова⁷⁷, который так слепо подчинялся рукописям, но убедить ему до сих пор, кажется, еще никого не удалось. Затем пужно делать разницу между отношением писателей к своим рукописям. Я еще понимал бы, пожалуй, Вашу точку зрения, если бы Вы издавали Мельникова⁷⁸, дрожавшего над каждой буквой своего текста, или Н. С. Лескова⁷⁹, свидетелем работы которого был я. Но ведь Вы же сами приводите множество данных для очень недоверчивого отношения к грибо(едовским) рукописям. 1) Брульоны его были утеряны. 2) В Булгаринской рукописи — «грубые ошибки самоочевидны». 3) Грибо-

* *разум* сильнее ста кодексов (лат.). — Ред.

едов» «пропускал явные неточности». 4) «В пунктуации у него страшные особенности и он непоследователен». Приводи эти совершенно справедливые наблюдения, почему же Вы лишаете Гнедича и др. права устранять на основании своего понимания замысла Гр<ибоедова>, исправлять его явные пропуски, как с перепутанной репликой Лизы и Софьи, или исправлять несовершенство его интонаций на основании не только ratio, но и живой сценической пунктуации. Ведь Гнедич помнит, как читал стихи Ив. Ив. Сосницкий, а его чтение подходило к чтению самого Грибоедова⁸⁰, который или не умел, или не хотел выработать точную систему пунктуации, и т. п. Вас особенно возмутило, что я позволил себе посоветовать Вам прослушать читку В. Н. Давыдова, и Вы спрашивали меня на страницах Известий, почему именно Давыдова, а не Станиславского. Да потому, что Дав<ыдов>, как ученик Самарина, не только сам толкует стихи Гр<ибоедова>, но помнит чрез своего учителя, как читали еще при Грибоедове, если не сам Грибоедов. Стало быть, он отчасти представляет собой то, что богословы зовут священное предание. Станиславского, как актера и режиссера, за очень многое я ценю весьма высоко, но стихов-то ни он сам, ни у него в труппе <читать> не умеют. Вся беда его в том, что он, уйдя в сторону зрительной изобразительности, в области речи все свел к паузам, а для читки у него нет уха.

Если у Вас хватило терпения дочитать до сих пор мои каракули, Вы, наверно, спросите меня, чего ради я расписался и не жалею Ваших сил и времени. Делаю я это только потому, что для меня важен и самый предмет спора и особенно Ваше мнение, как заслуженного специалиста по Гр<ибоедову>. Из Вашей же статьи в Науч<ных> из<вестиях> я вижу, что Вам совершенно не ясна моя точка зрения. Может быть, теперь мне удалось высказаться определеннее, хотя для этого нужно личное свидание, но для меня это неосуществимо. До войны я нарочно поехал бы в Москву, чтобы лично поспорить с Вами. Точно так же, при всем отвращении к полемике, в былые годы я напечатал бы по этому поводу еще одну статью, чтобы объяснить врачу причины рецидива той болезни, которую Вы, видимо, считаете совершенно устраненной. Теперь и это невозможно, но крайней мере для меня. И не потому, что теперь мало журналов. Перефразируя некрасовский стих, можно сказать:

Нет у нас темы для дела,
а для полемики есть.

Можно было и мне найти какой-нибудь орган. Но и без того на нас с Вами, «цензовых ученых», разные Лемке⁸¹ и другие ненавистники профессуры достаточно собак вешают, и всякая лишняя полемика между нами должна только питать их злорадство. То, что для нас с Вами — вопрос отвлеченного и чистого искания научной и худо-

жественной правды, для них — «скандал в благородном семействе», из которого они сумеют сделать «свои» выводы. На виду у таких арбитров фехтоваться и опасно и противно, и потому выбираю такую неудобную форму частного письма. Не знаю, как с Гнедичем, но на мне Ваша статья в Изв(естиях) не только не прогнала болeзнь, но сделала ее хронической. Я ни в чем не изменил своего первоначально-го взгляда. Не сердитесь за это на глубоко Вас уважающего и высоко ценящего Вашу работу

Б. Варнеке

На конверте:

Профессору Н. К. Пиксанову
от Б. Варнеке

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Серия паучных изданий «Академическая библиотека русских писателей» осуществлялась Разрядом изящной словесности имп. Академии наук. Из многих задуманных изданий вышло только четыре: сочинения Кольцова (1909), Лермонтова (1910—1913), Грибоедова (1911—1917) и Баратынского (1914—1915).
- ² Полное собрание сочинений А. С. Грибоедова под редакцией приват-доцента С.-Петербургского университета И. А. Шляпкина. СПб., 1889. Т. I—II.
- ³ Рукопись ранней редакции «Горя от ума» была оставлена Грибоедовым у С. Н. Бегичева в Москве в 1824 г., хранилась потом у дочери Бегичева и в 1902 г. приобретена московским Историческим музеем. По месту хранения эта рукопись получила наименование «Музейный автограф». Текст Музейного автографа впервые был напечатан В. Е. Якушкиным в издании Исторического музея: «Описание памятников. Выпуск III. Рукопись комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1903.
- ⁴ Еще в студенческие годы Н. К. Пиксанов опубликовал собранные им «Материалы для библиографического указателя произведений А. С. Грибоедова и литературы о нем» (Учен. зап. Юрьевского ун-та. Юрьев, 1903, т. IV, с. 3—42). С того времени Н. К. Пиксанов вошел в контакт со многими исследователями и собрал огромное Грибоедовское собрание, поступившее теперь в Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. К началу 10-х годов Н. К. Пиксанов был одним из лучших знатоков Грибоедова и оказался самым подготовленным человеком для редактирования Полного собрания сочинений драматурга, начатого в 1911 г. Участие И. А. Шляпкина в I томе этого издания было небольшим и в значительной мере номинальным. В 1912 г. Н. К. Пиксанов издал один из важнейших источников текста грибоедовской комедии — Жандровскую рукопись 1824 г. («Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова. Текст Жандровской рукописи... Редакция, введение и примечания Н. К. Пиксанова. М., изд. Л. Э. Бухгейм, 1912), определил ее тождественность по верхнему слою более позднему Булгаринскому списку, доказав, таким образом, высокую ценность обеих ру-

- копией и устранив всякие основания к скептицизму относительно возможности установления точного текста «Горя от ума».
- ⁵ Элегия (из Леонара) напечатана в I томе Полного собрания сочинений Грибоедова, в разделе «Стихотворения, приписываемые А. С. Грибоедову», под № 6 (с. 26). В альманахе «Радуга на 1830 год, изданном П. Араповым и Д. Новиковым в Москве», элегия эта напечатана за подписью: «А. С. Г-в». Элегия вошла также в Полное собрание сочинений Грибоедова под редакцией И. А. Шляпкина (СПб., 1889, т. II, с. 415) со ссылкой: «по мнению М. Н. Лонгинова и по литературному преданию (Московские ведомости, 1858, № 89, с. 359), перевод этот принадлежит А. С. Г.» (с. 535). В новейших изданиях сочинений Грибоедова стихотворение это включается в разряд приписываемых.
- ⁶ Рукопись комедии А. С. Грибоедова и П. А. Катенина «Студент» (1817) — единственный источник этого произведения, в составе Грибоедовского собрания Н. К. Пиксанова поступила теперь в ИРЛИ.
- ⁷ «Ежегодник императорских театров» выпускался дирекцией имп. театров в Петербурге с 1892 по 1915 г.
- ⁸ Крамарева Ольга — русская, жившая в Париже. В Парижском университете писала диссертацию на тему: «Грибоедов и его время». В 1906 г. через П. Е. Щеголева вступила в переписку с Н. К. Пиксановым и выпустила книгу: *Alexandre Sergiévitch Griboiédov. Sa vie — ses oeuvres. Par Olga Kramareva. Paris, 1907.*
- ⁹ Б. В. Варнеке писал о «Своей семье...» в 1910 г.: «Если Грибоедов, работавший вообще не очень быстро, теперь, работая наспех ко дню бенефиса, так удачно попал в тон общему содержанию пьесы, то не объясняется ли это тем, что у него и у его сотрудников был перед глазами какой-нибудь иностранный подлинник? Слишком удачен сюжет пьесы для того, чтобы его самостоятельное изобретение можно было приписать Шаховскому, не любившему обходиться без помощи иностранных образцов» (*Варнеке Б. В. История русского театра. Казань, 1910, ч. II, с. 106*).
- ¹⁰ Патуйе Жорж — французский литературовед, работал в Париже и Петербурге; особенно известен названной монографией об Островском (*Patouillet J. Ostrovski et son theatre de mœurs russes. Paris, 1912*).
- ¹¹ Якушкин Вячеслав Евгеньевич (1856—1912), историк литературы.
- ¹² Бехтеевский список — рукописная копия «Горя от ума», единственный список, восходящий к Музейному автографу. Датируется 1824 г. Список принадлежал близкому другу и соседу С. Н. Бегичева, И. П. Бехтееву (ум. 1853). В его имении Пружники, Задонского уезда, Воронежской губ., Грибоедов бывал летом 1823 г., когда создавались третий и четвертый акты комедии. Бехтеевский список хранится в Грибоедовском собрании Н. К. Пиксанова.
- ¹³ Жандровская рукопись (1824) — один из главных источников текста «Горя от ума». Писарская копия, изготовленная в канцелярии приятеля Грибоедова, А. А. Жандра (1789—1873). Четыре страницы переписаны Грибоедовым собственноручно, многие другие страницы имеют сделанные им поправки и изменения. Хранится в Отделе письменных источников Гос. исторического музея. Текст Жандровской рукописи изучил и издал Н. К. Пиксанов (см. примеч. 4).
- ¹⁴ Единственная прижизненная публикация отрывков комедии «Горе от ума» в альманахе «Русская Талия, подарок любителям и любительницам отечественного театра на 1825 год. Издал Фаддей Булгарин» (СПб., 1825). Здесь со множеством цензурных изъятий и

пересделок напечатаны 7—10 явления первого действия и весь третий акт.

- ¹⁵ Позднейший из четырех авторизованных текстов «Горя от ума», названный так по фамилии владельца, Ф. В. Булгарина, которому Грибоедов, уезжая в Персию, оставил этот список с собственноручной надписью: «Горе мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов. 5 июня 1828». Хранится теперь в Гос. публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
- ¹⁶ Текст «Горя от ума», изданный под редакцией И. Д. Гарусова (СПб., 1875), во многом совершенно расходящийся с общепринятым. Редактор опирался на свой список, восходящий якобы к оставленному самим Грибоедовым у А. Д. Юматовой. Н. К. Пиксанов доказал несомненную фальсифицированность Гарусовского текста.
- ¹⁷ Фальсифицированный «Пролог» к «Горю от ума» был напечатан в сборнике «Помощь голодающим» (М., 1892) Н. М. Городецким.
- ¹⁸ Бухгейм Лев Эдуардович (1880—1942), московский издатель. Об издании Жандровской рукописи см. в примеч. 4. К памяти этого издателя-энтузиаста, выпустившего, не считаясь с непроизводительными затратами, несколько очень хороших книг, Н. К. Пиксанов относился к большим пиететом.
- ¹⁹ Так до революции назывался Гос. исторический музей.
- ²⁰ И. А. Шляпкин привял за «Жандровскую» не ту авторизованную рукопись, которую в 1912 г. издал Н. К. Пиксанов, а другую, «парадную» писарскую рукопись, числящуюся в Отделе письменных источников Исторического музея под № 1431, с надписью и печатью Жандра. Эту же ошибку в наши дни повторил И. К. Епиколопов (см.: Вопр. лит., 1977, № 4, с. 228—229). Эта рукопись изготовлена в 1840-х годах, и Грибоедов, умерший в 1829 г., конечно, не мог иметь к ней отношения.
- ²¹ Термины «дефинитивный», «окончательный» (а также еще: «канонический», «стабильный», «основной») для обозначения устанавливаемого текста и в наше время вызывают принципиальные споры и разными текстологами употребляются по-разному. Предлагаемый Б. В. Варнеке термин «окончательный» (как и «канонический», «стабильный») наименее удачен, ибо предполагает завершение текстологической работы, тогда как обнаружившиеся новые источники или более глубокое изучение уже известных могут привести к пересмотру ранее установленного текста.
- ²² Ошибка Б. В. Варнеке или опечатка «Известий...»: Жандровская рукопись — 1824 г.
- ²³ Роскошное издание «Горя от ума», предпринятое А. С. Суворипым (СПб., 1886), с предисловием издателя.
- ²⁴ Давыдов Владимир Николаевич (1849—1925), артист Александринского и других театров, замечательный исполнитель роли Фамусова, отличавшийся реалистической манерой игры.
- ²⁵ Имеется в виду критическое издание сочинений И. В. Гоголя, изданное в 7-ми томах (М., 1889—1896) под редакцией академика Н. С. Тихонова (1832—1893).
- ²⁶ Из воспоминаний А. А. Жандра в передаче Д. А. Смирнова об истории Жандровской рукописи: «... Когда Грибоедов приехал в Петербург и в уме своем перделал свою комедию, он написал такие ужасные брьюлоны, что разобрать было невозможно» (Исторический вестник, 1909, апр., с. 153).
- ²⁷ Из тех же воспоминаний: «У меня была под руками целая канцелярия; она списала „Горе от ума“ и обогатилась, потому что требовали множество списков» (Там же).

- ²⁸ Так в источнике. Грубое искажение журналом 416-го стиха I действия «Горе от ума», который читается: «Но мудрепо из них один скроить, как ваш».
- ²⁹ См.: *Гнедич П. П.* «Горе от ума» как сценическое представление. Проект постановки комедии.— Ежегодник имп. театров. Сезон 1899—1900 гг. Приложение I.
- ³⁰ *Немирович-Данченко Вл. И.* «Горе от ума» в постановке московского Художественного театра.— Вестник Европы, 1910, № 5—7. Постановка «Горя от ума» Художественным театром впервые осуществлена в 1906 г. Фраза Б. Варнеке при публикации искажена.
- ³¹ В «Заметках» Ното novus (псевдоним редактора журнала А. Р. Кугеля) субъективной критике подвергались гастроли в Петербурге московского Художественного театра. Здесь, в частности, говорилось: «Если задачей театра ставить иллюстрацию произведений литературы — а это-то именно и поставлялось всегда в заслугу Художественному театру,— то и греха тут нет, а, напротив, есть последовательное и неуклонное проведение принципа. Плохой «Ревизор», очень плохое «Горе от ума», весьма слабый «Юлий Цезарь» и т. д. восхвалялись как иллюстрации литературного текста». Далее утверждалось, что Художественный театр «всегда был грубым театром», вносил в искусство «неизменный материализм», заменял искусство «реалистическим подобием», присваивая себе «монополию художественности» (Театр и искусство, 1914, № 18, с. 407, 408—409).
- ³² Третий том Полного собрания сочинений А. С. Грибоедова под редакцией Н. К. Пиксанова, включающий прозу и письма, вышел в 1917 г. Условия военного времени не позволили Н. К. Пиксанову выпустить еще один, дополнительный том, куда должны были войти официальные письма и бумаги Грибоедова.
- ³³ Н. К. Пиксанов имеет в виду труд Б. В. Варнеке «История русского театра» в 2-х т. (Казань, 1908—1910; 2-е изд.— 1913).
- ³⁴ Смирнов Дмитрий Александрович (1819—1866), племянник Грибоедова, собиратель материалов о нем.
- ³⁵ Имеется в виду книга режиссера Александринского театра Ю. Э. Озаровского «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене». Вып. II. «Горе от ума». СПб., изд. М. Д. Музиной, 1905.
- ³⁶ В издании «Горя от ума» в серии «Литературные памятники» (*Грибоедов А. С. Горе от ума*/Изд. подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М.: Наука, 1969) я убедил Н. К. Пиксанова передать реплику: «Но мудрепо из них один скроить, как ваш»,— все-таки Софье, как это делается и в других изданиях грибоедовской комедии. Он с этим согласился, правда скорее не по убеждению, а отнеся случай на мою ответственность. Аргументация моя такова: исправление вносится по раннему, Музейному автографу, собственноручно грибоедовскому. В дальнейшем, при снятии копий переписчиками, очевидно, была допущена ошибка (что очень легко могло произойти при постоянном переименовании имен «Софья» и «Лиза», причем не входящих в собственно стихотворный текст комедии, а только обозначающих реплики). В дальнейшем ошибка механически переходила в прочие списки, в том числе Жандровский и Булгаринский. Ошибка эта психологически объяснима, а не заметить ее автору тоже было легко, потому что допущена она не в стихотворном тексте, а в обозначении действующего лица, которое не читается и не входит в стих. Если допустить, что это не ошибка, а сознательное изменение автора, то следует его объяс-

нить. Но зачем Грибоедов передал бы эту реплику Лизе, которой она никак не идет? Злоязычие Чацкого — постоянная тема Софьи, а не Лизы, которая в пьесе вообще сочувствует Чацкому и как бы принадлежит к его партии. К тому же трудно допустить, чтобы служанка так запросто вмешивалась в разговор бар, да еще с язвительным замечанием, и тут же устаивалась ответа Чацкого: «По крайней мере не надутый...» (и далее: «...свиданьем с вами...» — обращение явно к Софье).

- ³⁷ О тройной фальсификации гарусовского текста «Горя от ума» см.: *Грибоедов А. С. Горе от ума*/Изд. подгот. Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришунина. М.: Наука, 1969, с. 345—347.
- ³⁸ Соответствует с. 198 настоящей публикации.
- ³⁹ Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), актер и режиссер, основатель Московского художественного театра. Совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко поставил там «Горе от ума» (1906), сам создал в этом спектакле образ Фамусова.
- ⁴⁰ В петербургском Александринском театре постановку «Горя от ума» П. П. Гнедич осуществил в 1900 г.
- ⁴¹ *Веселовский А.* Альцест и Чацкий: Отрывок из этюда о «Мизантропе». — Вестник Европы, 1881, № 3, с. 91—112.
- ⁴² Александров В. — псевдоним драматурга В. А. Крылова (1838—1906), автора брошюры «Некоторые из лиц комедии „Горе от ума“ в сценическом отношении» (СПб., 1862).
- ⁴³ Васильев С. — псевдоним театрального критика С. В. Флерова (1841—1901), автора статей о характерах «Горя от ума», собранных в издании: «Драматические характеры. Опыт разбора отдельных ролей как пособие при их исполнении. Комедия „Горе от ума“». М., 1889—1891, 4 выпуска.
- ⁴⁴ См.: *Гаматов М. А.* Первые представления комедии «Горе от ума» 1827—1832: Из воспоминаний участника. — Вестник Европы, 1875, июль, с. 331.
- ⁴⁵ Имеется в виду издание Алексея Н. Веселовского: Русская библиотека, т. V. А. С. Грибоедов. СПб., 1875; 2-е изд. — 1878.
- ⁴⁶ В гарусовском тексте Хлестовой приписано много пикантности в авторизованных источниках не зафиксированных реплик, вроде:

Ах! Боже мой; племянница, гляди,
Как у второй княжны измято назади...

Ах, как растрепана она,
Как будто дома и одна!..

Какие нынче стали моды,
Конец векам! — Какие талии! — Уроды!
Ну, что за галстуки? как — словно хомуты

и т. д.

(См.: *Грибоедов А. С. Горе от ума*. М.: Наука, 1969, с. 342—344).

- ⁴⁷ Новая развязка комедии пришла Грибоедову на ум при переезде из Москвы в Петербург 29 мая — 1 июня 1824 г., о чем драматург сообщал С. Н. Бегичеву в письме от июля 1824 г.
- ⁴⁸ См. в упомянутом письме к С. Н. Бегичеву (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1917, т. III, с. 155).
- ⁴⁹ По наблюдениям А. Г. Гукасовой, Пушкин «слушал» комедию Грибоедова в январе 1825 г. не в окончательной, а в первоначальной редакции, до того как Грибоедов внес в нее изменения, углубившие характеры пьесы и придавшие всему произведению завершенность

и цельность. См.: *Гукасова А. Г.* Пушкин и Грибоедов: (К вопросу об оценке Пушкиным комедии «Горе от ума»).— В кн.: Пушкин в школе. М., 1951, с. 112—141.

- ⁵⁰ По воспоминаниям П. А. Вяземского, он предложил Грибоедову расчленив реплику Чацкого (д. II, явл. 8):

Желал бы с пим убиться для компаньи.

Слова: «Для компаньи», по предложению Вяземского были переданы Лизе (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. Л., 1929, с. 132). Свидетельство Вяземского подтверждается Музейным автографом комедии.

- ⁵¹ Резолюция Николая I на очередном прошении о печатании «Горя от ума» в 1833 г. гласила: «Печатать слово от слова, как играется, можно; для чего взять манускрипт из здешнего театра» (Вопр. лит., 1967, № 5, с. 254.) Только в 1862 г. удалось издать полный текст комедии, без цензурных урезок.
- ⁵² Горе от ума: Комедия в четырех действиях, в стихах. Соч. А. С. Грибоедова. СПб., изд. А. Смирдина, 1854.
- ⁵³ Щепкин Михаил Семенович (1788—1863), актер. Один из первых исполнителей роли Фамусова (с 1830 г.); Стрельская Варвара Васильевна (1838—1915), актриса Александринского театра, обратившая на себя внимание исполнением роли Лизы, которую она играла как русскую крепостную девушку; Самарин Иван Васильевич (1817—1885), актер Малого театра; наиболее значительная его роль — Чацкого — стала образцом для последующего поколения актеров; Сосницкий Иван Иванович (1794—1872), актер, с 1830 г. до конца жизни с большим успехом играл роль Репетилова; Ленский Александр Павлович (1847—1908), актер и режиссер Малого театра, исполнитель ролей Чацкого, Фамусова; Южин (Сумбатов) Александр Иванович (1857—1927), актер, драматург и режиссер, с блеском играл в Малом театре Репетилова (1911), Фамусова (1917—1918). О В. Н. Давыдове см. примеч. 24.
- ⁵⁴ Второе издание «Горя от ума» (СПб., 1839), как и первое (М., 1833), имело множество цензурных изъятий и искажений и отражает дефекты театральных списков, по которым оно печаталось.
- ⁵⁵ Аксаков Александр Николаевич (1832—1903), писатель.
- ⁵⁶ См.: Полн. собр. соч. А. С. Грибоедова/Под ред. И. А. Шляпкина. СПб., 1889, т. II, с. 508, 509.
- ⁵⁷ Это утверждение Н. К. Пиксанова оказалось ошибочным (см. ниже, с. 219).
- ⁵⁸ Московский Малый театр, ставивший «Горе от ума» и в прежние годы, в 1902 г. осуществил новую постановку А. И. Южина, возобновленную в 1911 г.
- ⁵⁹ Такое издание «Горя от ума» было подготовлено Кабинетом театра Островского и русской классики Всероссийского театрального общества: *Грибоедов А. С.* Горе от ума: Пьеса, статьи, комментарии/Под ред. Н. Пиксанова и Вл. Филиппова. М.: Искусство, 1946. Издание имело специальное назначение: для театра — для постановщиков, актеров, театральных художников и других работников театра. Первоочередной задачей было предоставить театрам предельно точный текст «Горя от ума», публикация которого сопровождалась текстологической статьей Н. К. Пиксанова. Статьи В. А. Филиппова и Н. С. Алупкина анализируют язык комедии и отраженный в ней быт старого московского барства. Вторая статья Н. К. Пиксанова излагает этапы, итоги и проблемы сценической истории «Горя от ума».
- ⁶⁰ См. выше, с. 217.

- ⁶¹ Имеется в виду книга приват-доцента Новороссийского университета П. О. Потапова «Из истории русского театра: Жизнь и деятельность В. А. Озерова» (Одесса, 1915. 959 с.). Рецензия Б. В. Варнеке на эту книгу, представленную в качестве диссертации на степень магистра русской словесности, напечатана в издании: Записки Новороссийского университета, официальный отдел. Одесса, 1916, вып. VIII, с. 107—167.
- ⁶² Нагуевский Дарий Ильич (1845—1918), профессор Казанского университета, автор многих трудов по истории древнеримской литературы. Рецензию Б. В. Варнеке на его книгу «История римской литературы» (Казань, 1911, т. I) см.: Журнал Министерства народного просвещения, 1911, июль. Критика и библиография, с. 79—113. Подпись: «Б. В.»
- ⁶³ Чебышев Александр Александрович (1866—1917), историк литературы, специалист по истории драмы. В 1911 г. издал в «Русской старине» письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. Рецензию Б. В. Варнеке на это издание см.: Изв. Отд. рус. яз. и словесности имп. Академии наук. СПб., 1912, т. XVII, кн. 2, с. 297—304.
- ⁶⁴ Марья Леонтьевна — лицо не установленное. Возможно, это — Мария Леонтьевна Гейд. В 1928 г. она жила в с. Екатерининском, бывшем имении С. Н. Бегичева, где писалось «Горе от ума», вела список комедии и вела переписку с Н. К. Писановым.
- ⁶⁵ Академик А. А. Шахматов (1864—1920) был с 1906 г. председателем Отделения русского языка и словесности Академии наук и редактором «Известий» этого Отделения.
- ⁶⁶ Т. е. «Рецидив редакторской безграмотности» (с. 204—219).
- ⁶⁷ Сумцов Николай Федорович (1854—1922), историк литературы.
- ⁶⁸ Морозов Петр Осипович (1854—1920), пушкинист; Гофман Модест Людвигович (1887—1959), пушкинист. Poleмика о пушкинском тексте велась в связи с осуществлявшимся в предреволюционные годы и зашедшим в методологический тупик академическим Полным собранием сочинений Пушкина.
- ⁶⁹ Волков Роман Михайлович (1885—1959), литературовед.
- ⁷⁰ Непосредственно в подготовке советского академического Полного собрания сочинений Пушкина Н. К. Писанов не участвовал.
- ⁷¹ Поливанов Лев Иванович (1838—1899), педагог, директор частной гимназии в Москве, автор книги о Жуковском (1883), издал со своими примечаниями сочинения Пушкина и др.
- ⁷² *Recensio* — текстологический термин, означающий выбор текста для издания.
- ⁷³ Лео Фридрих (1851—1914), немецкий филолог-классик, профессор Геттингенского университета. Двухтомное критическое издание Плавта под его редакцией вышло в 1895—1896 гг.
- ⁷⁴ Штудемунд Вильгельм (1843—1889), немецкий филолог-классик, особенно отличившийся изучением Плавта.
- ⁷⁵ Наук Август Карлович (1822—1892), филолог-классик. С 1859 г. работал в Петербургском университете, академик. Б. В. Варнеке, вероятно, ошибается, называя в связи с ним Софокла; главный труд Наук — критическое издание Еврипида (3 т., 1854—1877).
- ⁷⁶ В этом месте подлинника письма Б. В. Варнеке — помета рукой Н. К. Писанова: «авторского текста».
- ⁷⁷ Крашенинников Михаил Никитич (1865—19?), филолог-классик. Был профессором Юрьевского университета.
- ⁷⁸ Мельников (Печерский) Павел Иванович (1818—1883), писатель.
- ⁷⁹ Б. В. Варнеке писал о Н. С. Лескове: «Суеверный и мнительный писатель не любил держать у себя дома непринятые редакциями

свои работы, оставляя их у редакторов или раздавал их близким людям, как столяры охотно дарят стружки из-под своего верстака. Поэтому много разных рукописей ходит по разным рукам» (*Варнеке Б. В.* Растерянный Лесков.— В кн.: Посев. Одесса — Поволжью. Литературно-критический и научно-художественный альманах. Одесса, 1921, с. 83).

⁸⁰ И. И. Сосницкий непосредственно общался с Грибоедовым и получал от него наставления относительно роли Репетилова. См.: Исторический вестник, 1898, № 10, с. 215.

⁸¹ Лемке Михаил Константинович (1872—1923), историк русского общественного движения, журналистики и цензуры, издатель сочинений Герцена, Добролюбова и др. Будучи в 1920—1921 гг. членом редколлегии журнала «Книга и революция», получил репутацию пристрастного и злобного критика, выступавшего (под псевдонимом «М. Маврин»), в частности, против Некрасоведческих работ и «Крокодила» К. И. Чуковского. (см.: *Чуковский К.* Несобранные статьи о Н. А. Некрасове. Калининград, 1974, с. 81—82, 94—95). М. К. Лемке умер в Петрограде 18 августа 1923 г., т. е. почти за три месяца до комментируемого письма Б. В. Варнеке.

Вступительная статья, публикация и примечания

А. Л. Гришунина

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Язык художественной литературы	3
<i>М. Б. Храпченко.</i>	

Проблема происхождения литературы и искусства	58
<i>Ю. Б. Борев.</i>	

К проблеме высказывания	83
<i>В. В. Федоров.</i>	

«Обречен борьбе верховной...» (лирический мир Баратынского)	96
<i>С. Г. Бочаров.</i>	

Повесть о смысле времени («Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого).	144
<i>Э. Ф. Володин.</i>	

Самокритика символизма (из истории проблемы соотношения идеи и образа)	164
<i>В. А. Богданов.</i>	

ПУБЛИКАЦИИ

Чем жива текстология	195
<i>(Б. В. Варнеке, Н. К. Пиксанов)</i>	

КОНТЕКСТ · 1984

*Литературно-теоретические
исследования*

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького АН СССР

Редактор издательства *В. Ф. Журавлева*
Художник *Р. С. Эрман*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технические редакторы *Т. В. Калинина,*
А. М. Сатарова
Корректор *Л. Д. Собко*

ИБ № 28444

Сдано в набор 07.02.85.
Подписано к печати 28.08.85.
А-11179

Формат 84×108¹/₃₂
Бумага книжно-журнальная
Гарнитура обыкновенная
Печать высокая

Усл. печ. л. 12,6. Усл. кр.-отт. 12,6
Уч.-изд. л. 14,8. Тираж 3250 экз. Тип. зак. 604.
Цена 1 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., 90

4-я типография издательства «Наука»
630077, Новосибирск, 77,
Станиславского, 25

19. 802.



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА