

К ПЕРЕИЗДАНИЮ УНИВЕРСИТЕТСКОГО УЧЕБНИКА БАЛИСА СРУОГИ

Марина Ивинская

Библиотека музыки и искусств
г. Вильнюса

Первый том труда Балиса Сруоги (Sruoga 1931; переизд.: Sruoga 2008) был охарактеризован нами отдельно. Вместе с тем мы постарались обобщить имеющиеся у нас сведения о ходе работы писателя над книгой, о наиболее существенных эпизодах ее рецепции, о ее источниках (Ивинская 2007, 135–153; см. также: Ivinskaja, Ivinskij 2008, 429–448, 451–460). Настоящая статья, посвященная второму и последнему тому книги (Sruoga 1933¹; переизд.: Sruoga 2009), продолжает и завершает предыдущую. Как и ранее, своей задачей мы считаем раскрытие как характерного для историко-литературного творчества Сруоги сочетания оригинальности с постоянным изучением опыта предшественников, так и его стремления к актуализации материала русской классической литературы не только в смысловом пространстве литовской культурной ситуации межвоенной поры, но и в широком контексте европейской литературной эволюции.

Второй том учебника посвящен русской литературе XVIII – первой трети

XIX вв. Если древняя русская словесность рассматривалась Сруогой в соответствии с культурной историей Великого княжества Литовского, то русская литература Нового времени описывается им как неотъемлемая часть европейской. Историко-литературная концепция Сруоги сводится, в основном, к следующему.

Вплоть до пушкинской эпохи русская литература существовала в русле европейских школ, течений, стилей. Это был необходимый этап усвоения чужих культурных достижений, без чего невозможно развитие своего творческого потенциала. Пройдя через миры классицизма, сентиментализма и романтизма (Сруога не рассматривает проблемы позднего русского барокко и рококо, впрочем, мало привлекавшие внимание современных ему русских ученых), русская литература обрела собственный голос и собственное эстетическое кредо. Это ее новое качество полнее, ярче и глубже выразил и воплотил Пушкин, которому суждено было ввести ее в ряд мировых литератур.

Подчеркивая исключительное значение Пушкина для русской литературной истории, крупнейший литуа-

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

нист-компаративист все время помнит о наиболее важном для него ее аспекте: она оказывается своего рода свидетельством исключительных возможностей западноевропейской культуры, оказавшей столь масштабное влияние на словесную культуру огромной империи и тем самым подтвердившей свое общечеловеческое значение. Такое видение проблемы во многом было обусловлено размышлениями Сруоги об исторической судьбе литовской культуры, которая в период возвращенной государственности приобрела возможность свободного развития и начала осваивать главные достижения не только польской, но и русской, немецкой, французской, английской литератур. Однако осмысление этой ситуации в ученой среде было медленным. Научные исследования, университетские программы и учебные материалы отмечали присутствие элементов западноевропейского классицизма, просветительства, сентиментализма и романтизма в зарождавшейся литовской светской словесности первой половины XIX в. лишь в их польском преломлении (Biržiška 1931; Biržiška 1938, 393–412). Поэтому, всматриваясь в историю русской литературы, анализируя ее увлечение Западом, Сруога, вместе с тем, обдумывал возможные варианты развития современной ему литовской литературной ситуации.

Это объясняет пристальное внимание Сруоги не только к эстетически наиболее совершенным произведениям русской литературы XVIII в., но и к деталям становления нового литературного сознания в России и к первым,

во многом еще наивным, литературным опытам тех русских писателей, которые стремились создать в своей стране литературу европейского типа.

Известные писатели петровской эпохи Стефан Яворский и Феофан Прокопович рассматриваются Сруогой как фигуры переходные: по судьбе, воспитанию и богословским представлениям они первоначально были связаны с польско-литовско-украинской культурой, а затем, увлеченные проектом европеизации, поддержали дело Петра (Сруога несколько преувеличил лояльность Петру Стефана Яворского, отнюдь не восхищавшегося его церковной реформой). Любопытно отметить, что крупнейший поэт петровской эпохи, написавший и напечатавший стихов больше, чем все его современники вместе взятые, епископ Иоанн (Максимович) не привлекает внимания Сруоги: Иоанн был традиционалист, и к петровским затеям относился скептически. Зато Сруога подробно, вслед за европейски ориентированными русскими историками литературы, анализирует не лишнюю занимательности, но никак не повлиявшую на литературный процесс анонимную «Гисторию о российском матросе Василии Кариотском», в которой Россия именуется «Российской Европией», а заглавный герой сознает себя европейцем.

Русский классицизм Сруога воспринимает как важнейшее следствие петровских реформ. Утвердившиеся волею Петра I европейские идеи просвещенной монархии, общественного служения, потребовали соответствующую

щих изменений в быте и этике, а затем и эстетике: русская культура начала осваивать западный рационализм, которому в литературе соответствовал именно классицизм. Первые русские его адепты обсуждаются Сруогой особенно обстоятельно, причем его занимают не только их произведения и литературные позиции, но и их биографии, в которых по традиции выделяются те эпизоды, которые прямо или косвенно свидетельствуют о европейском тяготении представителей русской культурной элиты.

Едва ли не наиболее благодарный материал такого рода – жизнь Антиоха Кантемира, который, благодаря блестящему образованию и знанию западных языков попадал в поле зрения царствующих особ и в 22 года был назначен на дипломатическую службу в Лондон, затем в Париж, где и умер европейцем. Его литературная деятельность началась переводами с латинского и греческого, продолжилась знаменитыми сатирами, сочинявшимися, главным образом, по французским образцам и закрепившимися на русской почве один из наиболее важных жанров европейского классицизма, и статьей «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744).

Значение европейского культурного опыта Сруога подчеркивает и в жизни В. К. Тредиаковского. Выпускник московской Славяно-греко-латинской академии (1726), он отправился в Голландию, где жил у русского посла, а затем в Париж, где три года учился в Сорбонне. Вернувшись в Россию, он занялся переводами, филологическими изыскания-

ми и сочинительством многочисленных и разнообразных по жанру стихотворных произведений. Литературные опыты Тредиаковского не обеспечили ему почетного места в русской поэзии, он даже снискал сомнительную славу графомана и педанта; однако его переводы и стиховедческие трактаты получили признание потомства. Так воспринимали Тредиаковского русские историки литературы («переоткрытие» этого поэта произойдет только во второй половине XX в.). Точка зрения Сруоги, в принципе, та же. Он отметил кратковременный успех у современников переведенного Тредиаковским галантного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (1730), перевод «Поэтического искусства» Буало, а также охарактеризовал вклад Тредиаковского в становление русской силлаботоники; при этом его «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) и «Способ к сложению российских стихов» (1752) рассматриваются как своего рода манифесты европейского классицизма, в которых систематизируются его основные поэтические формы.

Наиболее авторитетным представителем русского классицизма Сруога считает М. В. Ломоносова. Обстоятельно обсуждается его жизненный путь, личность, мирозерцание; отдельно рассматривается его деятельность как ученого и особенно подробно его художественное творчество. Впрочем, Сруога обнаруживает некоторую избирательность: Ломоносов – трагик и сатирик почти не привлекает его внимания, вероятно, потому, что не опыты в

этих жанрах принесли Ломоносову славу. Сруога сосредоточился на его одах, стремясь ответить на вопрос, почему Ломоносова называют «русским Пиндаром». Похвальные (в переводе Сруоги: *gigamoji*) посвящены, главным образом, императрице Елизавете, но Ломоносов почти лишает ее индивидуальных черт, ее образ отвлеченно-идеален, сотнесен с принципиально важными для Ломоносова темами Петра I и новой России. Сруога подчеркивает, что именно столь «высокие» темы мотивировали характерную для Ломоносова патетику, его энтузиазм и торжественный стиль при до мелочей выверенной композиции и тщательно отобранных риторических «фигурах». Духовные оды Ломоносова воспринимаются Сруогой как еще одно свидетельство торжества европейского рационализма в России. Грандиозный «космизм» «Утреннего» и «Вечернего» «размышлений» («о Божиим Величестве») интерпретируется как следствие стремления поэта передать ощущение присутствия Бога во Вселенной и, вместе с тем, признаются образцами научной поэзии. Здесь нет противоречия: Сруога понимает связь рационализма и религиозной мистики, принципиально важную для европейской культуры.

А. П. Сумароков, не был, по мнению Сруоги, гениальным писателем, а был талантливым и плодовитым литератором, оказавшим значительное влияние на русскую литературу второй половины XVIII в. В данном случае Сруога опирается на В. Г. Белинского, утверждавшего, что без Сумарокова екатеринская эпоха непредставима. Именно

в его многочисленных и разнообразных произведениях обрел жанровое разнообразие и теоретическое обоснование русский классицизм. Сумароков выступал как драматург, создатель русской трагедии, как поэт, разрабатывавший почти все лирические жанры, как теоретик, историк, публицист, как издатель собственного журнала «Трудолюбивая пчела». Наконец, Сумароков обрел свое место и в истории русского литературного быта: он был одним из первых профессиональных литераторов дворянского происхождения, и при этом литературные занятия стали *главным* делом его жизни. Не случайно он стремился возвысить занятия поэзией в глазах общества. По его инициативе актеры организованного Ф. Волковым театра были переведены в привилегированное дворянское учебное заведение; позднее он выхлопотал для них право ношения шпаг, как дворянам.

Сруога учитывает длительную историю интерпретации творчества Сумарокова, но главной проблемой, привлечшей его внимание, было соотношение слова и дела, задуманного и совершенного, претензий и возможностей. Поэтому Сруога обратился к тем произведениям Сумарокова, которые имели несомненный успех у современников, и попытался осмыслить их эстетическую природу. В первую очередь – к его любовной лирике, с которой Сумароков начал свой творческий путь. С песнями Сумарокова, в которых преобладала любовная тема, тематически пересекаются его эклоги, идиллии и, отчасти, элегии. В 1774 г. он выпустил книгу «пастушьих стихов» – эклог, по-

вествующих о радостях и печалях влюбленных «пастушков» и «пастушек», и посвятил их «прекрасному российского народа женскому полу». Уже эта обращенность к женщине, по мнению Сруоги, выделила любовные песни в ряду лирических опытов других поэтов, предшественников и современников Сумарокова, и предопределила «благородную» трактовку любовной темы, сочетавшую у Сумарокова детальное описание чувств как с любовными «вольностями», так и с дидактикой. Учитывая вкусы елизаветинского двора, Сумароков проявил некоторый интерес к поэтике народной любовной песни с ее драматизмом и, иногда, минорной тональностью. Особое место в его лирике занимают его духовные оды (хорошо понимая значение религиозной поэзии, Сруога даже немного преувеличил значение этого жанра для Сумарокова), выражающие чувства верующих современников, часто озабоченных трудностями реальной жизни. Панегирические, анакреонтические и т. н. «разные» оды Сумарокова тоже «демократизированы», в них приглушена патетика, они передают подлинные переживания автора о земном уделе человека, приближаясь подчас к жанру элегии.

Среди литературных форм, традиционно направленных на исправление общественных пороков, Сруога пристально рассматривает литературные пародии Сумарокова на «пышные» оды Ломоносова, а также появление в творчестве Сумарокова т. н. иронической сатиры («Хор ко превратному свету»). Наибольшее внимание Сруога уделил анализу девяти трагедий и двенадцати

комедий Сумарокова. И те и другие воплощают классицистические принципы и восходят к западным образцам (91). В то же время от французских образцов их отличает отечественная историческая тематика и проецированность героев на реальных исторических лиц. Однако говорить о какой-то «шекспиризации» сумароковской трагедии не приходится. У него нет действия, господствуют монологи–декламации, что характерно для трагедии классицизма. Сруога обращает внимание на то, что Сумароков писал свое подражание «Гамлету», ориентируясь не на оригинал, а на «переводы» Вольтера и Лапласа, и получился не шекспиризм, а классицизм. Оценивая комедийное наследие Сумарокова, Сруога констатирует верность его главному принципу классицизма: «Свойство комедии издевкой править нрав» и одновременно указывает на укорененность сумароковских комических ситуаций в бытовой реальности. Это был путь, по которому пойдут Капнист, Фонвизин, Грибоедов и Гоголь.

Длительное царствование Екатерины II (1762–1796) – важнейшая эпоха в развитии русской литературы. Личность и деятельность императрицы оказали определяющее воздействие на все сферы жизни российского государства, в т. ч. на сферу культуры. Будучи сторонницей доктрины просвещенной монархии, Екатерина попыталась перестроить весь государственный быт России в соответствии с идеями раннего французского Просвещения. По мнению Сруоги, это был своего рода геополитический эксперимент, не ме-

нее грандиозный, чем попытка Петра «прорубить окно в Европу». Вслед за либеральными русскими историками, Сруога утверждает, что этот эксперимент не удался: крестьянская война под водительством Пугачева, интенсивная территориальная экспансия, чересчур болезненная реакция русских властей на французскую революцию в полной мере обнаружили несостоятельность политической программы Екатерины. Но ее культурная политика увенчалась успехом: претензия императрицы на руководство деятельностью культурной элиты, стремившейся перенести идеологию европейского Просвещения на русскую почву, была оправданной. Она содействовала переводам книг Монтескье, Мармонтеля, Беккариа; она создала первый русский сатирический журнал по образцам английских; она поощряла изучение европейских языков и европейских литератур. Трех поэтов, прославивших ее царствование, Сруога обсуждает отдельно – М. М. Хераскова, Г. Р. Державина и Д. И. Фонвизина.

Херасков, одаренный ученик Сумарокова, создавший первую русскую героическую поэму («Россияда»), оказался не только продолжателем дела учителя, но и вполне самостоятельным идеологом культуры, попытавшемся ориентировать ее на масонскую мистику. Вместе с тем он подражал выдающимся образцам, например, «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо и «Генриаде» Вольтера; разрабатывая принцип двойного кодирования текста, который «посвященные» должны были воспринимать иначе, чем «профаны», ищущие сюжетной занима-

тельности. Сруога дает краткую характеристику романов Хераскова, в которых сложные религиозные, философские, политические подтексты выражались и на уровне аллегорий, интерпретация которых требовала серьезной подготовки, и на уровне сюжетной прагматики средневековых рыцарских повествований разного рода. Кроме того, Херасков, не без внутренней полемики с учителем, создавал трагедии с ослабленным сюжетным началом, но с усиленным психологическим наполнением, перенося тем самым внимание читателя с внешнего плана на внутренний; «слезные драмы» и приближенные к жизни комедии, свидетельствующие, по мнению Сруоги, о постепенном формировании «реализма» в творчестве Хераскова.

О Державине Сруога пишет с особым интересом, творческим напряжением и с волнением, как поэт о поэте. Его волнует необычный темперамент певца Фелицы, хаотичность его стиля, необузданность поэтической фантазии, нетривиальность образов, пренебрежение авторитетами. Здесь Сруога стремится к предельной конкретности представления материала и подробно останавливается на давно признанных классическими стихотворениях «На смерть князя Мещерского», «Фелица», «Вельможа», «Водопад», «Памятник», «Бог». Последнее Сруога рассматривает как одно из величайших поэтических исследований религиозной темы приближения человека к Богу, и даже сближает его с катехизисом (185).

Приступая к описанию жизни и творчества Фонвизина, Сруога напоминает о

его немецком происхождении, предопределившем тяготение драматурга не только к французской, но и к немецкой литературной традиции. Основная особенность комедий Фонвизина – относительное «равноправие» игрового и серьезно-го, позволявшее ему сочетать, например, морализаторство в духе Л. Гольберга с приемами комедий Мольера. Отмечая данное обстоятельство, Сруога специально оговаривает политическую злободневность и остроту пьес Фонвизина (201). Данный раздел учебника вобрал основные положения театроведческих статей Сруоги 1911–1929 гг., в которых неоднократно затрагивалась поэтика Мольера: „Lietuvių teatro uždaviniai“, „Aplink tuščias pastangas ir taikos derybas“, „Apie teatralinę gestikuliaciją ir teatro darbą“, „Tartuifas“ mūsų scenoje“, „Apie teatrą ir literatūrą“, „Teatro literatūra“, „Nepaprasta premjera“ и др. (Sruoga 2005), а также его переводы.

Обращаясь к русскому сентиментализму, Сруога выделяет три предпосылки формирования этого литературного направления. Во-первых, интерес к литературной культуре европейского сентиментализма был обусловлен внутренней логикой развития русского национального самосознания, следовавшего за европейским, а значит, нуждавшегося в сентиментализме как в необходимой стадии собственного становления. Во-вторых, русская культурно-политическая элита проявляла все возрастающий с 1770-х гг. интерес к новейшей литературе Англии, Франции и Германии, лучших писателей которых читали в оригинале и в многочисленных пере-

водах, выходявших большей частью через короткое время после их появления за рубежом; в первую очередь это относится к романам Руссо, Ричардсона, Гольдсмита, Стерна, Гете; «слезным» или, иначе, «мещанским» драмам Дидро, Лессинга, Дж. Лилло; лирическим поэмам и пейзажной лирике Юнга, Томпсона; стилизациям народного эпоса («Песни Оссиана» Макферсона). В-третьих, в определенной мере русская литература была уже подготовлена к восприятию европейского понимания чувствительности как исключительного объекта словесного искусства; Сруога допускает при этом возможность объяснения бурного развития русской сентиментальной поэзии и, в частности, творчества В. А. Жуковского, не только западным влиянием, но и собственной традицией. Тем не менее – несмотря на ясность исходных положений – предложенная Сруогой интерпретация литературной позиции русских писателей-сентименталистов стремится не к простоте, а к сложности, и в этой сложности обнаруживается ее своеобразие.

Очевиднее всего это тяготение к сложности проявилось в предпринятом Сруогой описании эволюции мирозерцания, эстетики и поэтики Н. М. Карамзина. Сделав в «Письмах русского путешественника» желаемое сближение России с Западом своей главной темой, Карамзин очертил его преимущественно сферой культуры. В Германии он встречается с Кантом, Платнером, Гердером и Виландом; в Швейцарии восторгается пейзажами и вспоминает о Руссо, в Париже сопоставляет увиденное с сю-

жетами прочитанных книг. Такая, построенная на встрече с ожидаемым, эстетика, конечно, усиливала впечатления и живость описаний, адресованных русскому читателю, но одновременно обнаруживала определенную вторичность по отношению к текстам западных поэтов и философов. Впрочем, как оказалось очень скоро, эта «вторичность» была с интересом принята западноевропейским читателем: «Письма ...» еще при жизни Карамзина были переведены на несколько языков. Едва ли не наиболее своеобразная черта «Писем...», по мнению Сруоги, – их удаленность от реальности: даже таким грандиозным событиям, как Французская революция, Карамзин отводит лишь несколько страниц. Разумеется, цель «Писем...» иная – описание впечатлений от виденного, однако по причине вторичности большинства наблюдений вызываемые ими восторги повторяются из письма к письму, становятся монотонными. Противоречивы оценки Сруогой и повестей Карамзина, включая знаменитую «Бедную Лизу». И в данном случае Сруога отмечает идилличность, отдаленность от реальности описанного, как и чрезмерность в описании переживаний, давших право назвать Карамзина „ausmingojo sentimentalizmo atstovu“ («представителем чувствительного сентиментализма», 218). С другой стороны, понимая, что анализ «Бедной Лизы» предполагает интерпретацию особого типа литературной условности, Сруога отмечает достоинства карамзинской повести (251–258).

Критически относится Сруога к Карамзину-историку, совпадая в этом с

советскими историками литературы. В сущности, Карамзин предстает под пером Сруоги кем-то вроде политического ренегата, который, будучи напуган якобинской диктатурой, отказался от либеральных идей и, с самого начала царствования Александра I, сделался идеологом консервативного лагеря. Многотомная «История Государства Российского» выразила идеи божественного происхождения самодержавия, незыблемости социального устройства общества и имперский принцип незыблемости границ. Сруога сочувственно цитирует приписываемые Пушкину строки, написанные, как обычно считается, после прочтения первых восьми томов карамзинского труда: «В его «Истории» изящность, простота / Доказывает нам без всякого пристрастья / Необходимость самовластья / И прелести кнута». Сруога отказывает труду Карамзина в научности, относя его, скорее, к исторической беллетристике. Конечно, литовский интерпретатор, глубоко знавший историю взаимоотношений Руси-России с Великим княжеством Литовским и Речью Посполитой, не мог не отнестись критически к концепции Карамзина.

Отдельно Сруога разбирает лирические стихотворения Карамзина, опираясь при этом на труды А. Н. Веселовского и справедливо подчеркивая из значение для понимания русского сентиментализма. Наиболее важной для Сруоги оказалась идея Веселовского о парадоксальном единстве рационализма и чувствительности в поэзии Карамзина. Иллюстрируя эту идею, Сруога приводит

наиболее эмоциональные и одновременно рационализирующие лирической темой строки Карамзина: «Что есть поэт? – Искусный лжец, / Ему и слава и венец» («К бедному поэту»); «О меланхолия!.... / Сравнится ль что-нибудь с твоею красотою, / С твоей улыбкою и тихою слезою?» («Меланхолия. Подражание Леллию»); «И только лишь от нежных чувств вздыхает / И только лишь от счастья слезы льет» («Горлица») и т. п.

Раздел учебника, посвященный сентиментализму, завершает глава о творчестве В. А. Жуковского. Сруога опирается на исследования многочисленных предшественников, но в концептуальном плане ориентируется на известный труд А. Н. Веселовского. В принципе соглашаясь с концепцией, согласно которой Жуковский «наполовину сентименталист», «наполовину романтик», Сруога, тем не менее, включает поэта в направление сентиментализма и стремится детально обосновать эту точку зрения. Его основные аргументы таковы. Именно с европейским сентиментализмом связан основной мотив автобиографической лирики Жуковского – мотив тождества жизни и поэзии, сочетающийся не с романтическим «бунтарством», а с «меланхолией», «чувствительностью», покорностью судьбе. О преимущественном тяготении Жуковского к поэтической системе сентиментализма, по мнению Сруоги, свидетельствует и стремление поэта, не принимавшего романтической брутальности, смягчать звучание наиболее драматических сцен переводившихся им европейских

баллад и поэм. Например, написанная по подобию бюргеровской «Леноры» баллада «Светлана», резко отличается от оригинала уже своей счастливой развязкой; подобное переосмысление текста-источника было с восторгом принято русской читающей публикой, и Жуковский в литературном обиходе стал именоваться «Певцом Светланы». Но и интимная лирика Жуковского, соответствует эстетике сентиментализма. Сруога разбирает стихотворения Жуковского, отмечая их автобиографизм, стремление к естественности и возвышенности чувств, «небесную» идеальность ценностей, лишенную романтических диссонансов музыкальность.

«Поздний классицизм» первой четверти века рассматривается Сруогой в контексте западноевропейского неоклассицизма, достигшего наивысшего развития в Германии («веймарский классицизм»). Отличительные особенности неоклассицизма, согласно Сруоге, таковы: 1) отказ от столь распространенной в XVII – XVIII вв. практики приспособления античных форм к современным и установка на восстановление их аутентичного облика; 2) древние жанры рассматриваются как наиболее пригодные для обобщения тех сложных смыслов, которыми прирастала европейская цивилизация Нового времени, и как 3) наиболее адекватные для выражения идеи личности, на основе которой формируется литературное самосознание начала XIX в. Конечно, Сруога отдавал себе отчет в том, что продуктивность данного метаописания может быть доказана только путем анализа конкретных

произведений, в той или иной степени воплотивших своеобразие национальных литератур. Крупнейшими представителями позднего классицизма в России Сруога считает И. А. Крылова, А. С. Грибоедова и К. Н. Батюшкова.

Басенному творчеству Крылова, принесшему ему славу, предшествовали комедийная драматургия и сатирическая журналистика, сознательно ориентированные на поэтику и эстетику классицизма. Предложив читателям краткий очерк литературной биографии Крылова, Сруога останавливается на его драматическом переходе от жанрового многообразия к басне, сделавшейся для поэта формой универсальной. При этом Сруога стремится учесть мнения литературных современников баснописца, в первую очередь Жуковского, чью статью 1809 г. «О басне и баснях Крылова», напечатанную в журнале «Вестник Европы», обстоятельно комментирует. Статья интересна в том отношении, что в ней первый сборник басен Крылова (1808) соотносится с баснями Лафонтена и устанавливается факт «наследования». У Лафонтена Крылов заимствует понимание басни как «низкого» жанра, принцип сочетания бытового материала с аллегоризмом, «легкость» языка, образ «простодушного рассказчика». Разумеется, Сруога понимает, что Крылов учитывал и уроки национальной традиции, которая рассматривается в подразделе «Русские басни до Крылова» (здесь Сруога дает сжатые описания басенного творчества Симеона Полоцкого, Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова, Хемницера,

Хвостова, Измайлова, Дмитриева). Однако именно Крылова он считает, в полном соответствии с его литературной репутацией, создателем национальной русской басни. Сруога показывает, что в крыловских баснях основой сюжетов, характеров, бытовых зарисовок и исторических аллюзий стала современная поэту русская жизнь, мир русской сказки, народный язык, а отчасти и сам народный характер, в котором так органично соединились лукавство и простодушие, веселость и скепсис.

Тесная связь Батюшкова с неоклассицизмом, по мнению Сруоги, выразилась в осознании художественности как единственно необходимого атрибута истинной поэзии. Поскольку в русской литературе до Батюшкова не было подобных прецедентов, Сруога пытается изучить те биографические факты, которые могли бы пояснить формирование подобной литературной позиции. Принадлежность к старинной дворянской семье и домашнее образование; учеба в Петербургских пансионах О. П. Жакино и И. А. Триполи, где Батюшков прекрасно овладел французским, итальянским и латинским языками; влияние двоюродного дяди М. Н. Муравьева, известного поэта, под руководством которого Батюшков изучал философию и литературу французского Просвещения, античную поэзию, итальянское Возрождение; личное знакомство со многими известными литераторами; длительное пребывание за границей, связанное с участием в Прусском походе 1807 г. (здесь автор учебника сообщает литовские аспекты биографии русского поэта:

будучи тяжело ранен под Хайдельбергом, Батюшков был переправлен в Юрбаркас), в войне со Швецией и затем в Отечественной войне, в «битве народов» под Лейпцигом и штурме Парижа. Детально анализирует Сруога те произведения Батюшкова, которые раскрывают своеобразие его эстетической позиции («Прогулка по Москве», «Нечто о морали, основанной на философии и религии», «О лучших свойствах сердца», «Вечер у Кантемира», «Петрарка», «Ариост и Тасс», «Нечто о поэте и поэзии», «Речь о влиянии легкой поэзии на язык»); особое внимание уделяется его стихотворным декларациям («Мои пенаты», «Странствователь и домосед», «Теон и Эсхин», «Видение на берегах Леты»), элегии Батюшкова и его анакреонтику, «воскрешающую» античность.

Комедию Грибоедова «Горе от ума» Сруога, опираясь на труды А. Н. Веселовского и Н. К. Пиксанова, сопоставляет с «Мизантропом» Мольера и приходит к выводу о ее неоклассицизме. Впрочем, в данном случае признает, что этот вывод основывается, главным образом, на особенностях общей композиции и системы персонажей, тяготеющих к мольеровской традиции, и отмечает, что все в грибоедовской комедии исполнено «жизненной естественностью», как будто готовой взорвать классицистические рамки, однако этого не происходит, и в этом отношении «Горе от ума» вряд ли может рассматриваться как текст-предшественник гоголевского «Ревизора», который порывает с классицизмом.

Русский романтизм, по мнению Сруоги, явление сравнительно позднее: рас-

цвет данного направления он относит к эпохе Николая I. Разграничивая три вида романтизма («философский», «индивидуалистический» и «исторический»), Сруога рассматривает каждый из них в европейском контексте, придавая особое значение «байронизму», «гофманианству», шеллингианству, мистическим учениям, вальтерскоттовской теории и практике исторического романа и др. При этом на первый план выдвигается проблема оригинальности русского романтизма. В целом он понимается как свидетельство становления национального общественного и художественного самосознания и осмысливается как адекватный западному творчеством талантливых, хотя и не первой величины писателей, проявивших свои индивидуальности полно и ярко, но при этом не вышедших за пределы уже сложившейся на Западе мировоззренческой и художественной системы. Однако поэты первой величины, создавшие величайшие образцы русского романтизма, Пушкин, Лермонтов, Гоголь – трансформировали западноевропейские источники настолько, что в России, наконец, начался период активной работы, направленной на создание оригинальных художественных систем.

Завершает учебник раздел о Пушкине. Его творчество мыслится Сруогой не только как итог длительной литературной эволюции, но и как принципиально новое явление: только в произведениях этого поэта русская жизнь получила адекватное художественное воплощение, которое в ряду сменяющихся художественных направлений можно на-

звать «классическим реализмом», или, по аналогии с общепринятым понятием «байронизм», – «пушкинизмом». Царствования Александра I и Николая I, «Священный союз», «декабризм» и польское восстание, постепенное освоение русской культурой достижений западной литературы, философии, эстетики, – все это и многое другое обрело у Пушкина художественное бытие. Сруога понимает и другое: он говорит об освоении Пушкиным того аспекта исторического времени, который обретает смысл только в контексте надисторического замысла Провидения. Таков был результат «учебы» Пушкина у Гете и Шекспира, и даже Байрон и Вальтер Скотт были восприняты им как явления подлинно глубокие. Общеевропейское «измерение» творчества Пушкина, таким образом, не сводится к поверхностным «заимствованиям», доступным и самым ничтожным эпигонам, и обретает особый статус бытия в культуре, устремленной к «последним» смыслам европейской цивилизации.

Особое внимание Сруога уделяет переводам сочинений Пушкина, учитывая не только и не столько старую проблему переводимости поэзии, но и ситуацию в межвоенной Литве, полагая появление адекватных переводов из Пушкина необходимым испытанием зрелости национальной литературной традиции, испытанием, приобретавшим особое значение в условиях ускоренного развития литовской литературы. Полагаем не лишним напомнить, что проблему эту осознавали старшие современники и сверстники Сруоги, переводившие

Пушкина и писавшие о мировом его значении. Это относится и к основоположнику новой литовской поэзии Майронису, отмечавшему исключительную роль Пушкина в становлении новой русской литературы (Maironis 1926, 237); и к Тумасу-Вайжгантасу, который в молодости переводил Пушкина, а позднее оценивал удачные переводы как заслуживающие общего внимания (Tumas 1924, 222), и к Миколайтису-Путинасу, талантливейшему поэту и переводчику, который постоянно откликался на переводы из Пушкина и работы о нем в межвоенные десятилетия и в конце концов написал книгу «Пушкин и литовская литература». Наконец, и сам Сруога еще до чтения лекций в Каунасском университете перевел либретто опер Чайковского «Евгений Онегин» и Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», участвовал в теоретических и практических дискуссиях по вопросам переводов Пушкина на литовский язык, в частности писал о значении пушкинского стиха для развития в литовской поэзии силлабо-тонической системы, успехе перевода К. Бинкисом нескольких глав «Евгения Онегина» и пр.

Обзор творческого наследия Пушкина Сруога начинает с лирики. В лицейский период, по преимуществу ученический, особенно наглядно обнаружилось западные, главным образом французские (Парни, Делиль) и отечественные традиции (Батюшков, Жуковский, Державин). Сруога стремится проследить, как постепенно формируются пушкинский стих, система жанров, стиль, тематика и останавливается на тех случаях, когда

пушкинские «стилизации» превосходят оригинал. При этом выделяются те вещи, которые тяготеют к «реализму» и, вместе с тем, отмечены особой сердечностью («Под вечер осени ненастной...», «Козак: Подражание малороссийскому», «Городок» и др.). Послелицейский период отмечен становлением политической лирики Пушкина.

Лирика южного периода обогащается влиянием Андре Шенье. Сруога кратко характеризует его лирику, стремясь показать, как глубоко он понял дух античной поэзии. Результатом пушкинского увлечения Шенье явились подражания древним («Виноград», «Дориде», «Нереида», особенно «Муза»; переводы «Дионея», «Близ мест...», «Покров, упитанный язвительною кровью...» и др.). Сруога считал, что именно Шенье, помог Пушкину освободиться от традиционных стихотворных форм, и уже на Юге он смог добиться почти полной свободы в работе с большим количеством жанров, в совершенстве овладев поэтикой элегии, романа, стихотворного фрагмента, идиллии, послания, сатиры, эпиграммы, оды. Обращает внимание Сруога и на любимые пушкинские метры: четырехстопный ямб, которым написана большая часть его стихотворений; четырехстопный хорей; используемый им в элегиях пятистопный ямб; гекзаметр и пентаметр в т.н. антологических стихах; александрийский метр в посланиях, обновленный Шенье и романтиками. Не чуждается Сруога полемики по принципиальным вопросам. Один из них – качество автобиографизма лирики Пушкина. Оспаривая мне-

ние М. О. Гершензона о том, что стихи Пушкина следует соотносить напрямую с пережитыми им событиями и впечатлениями, Сруога высказывает мысль об опосредованности пушкинских эмоций и описаний эстетической памятью и, следовательно, нужно говорить не о субъективности, а об объективированности даже самых интимных его лирических излияний (436). Не вполне согласен Сруога и с попытками рассматривать лирику Пушкина «по мотивам», т.к. сам Пушкин верил, что поэт – несравненное эхо, откликающееся на все звуки, на все явления жизни (436). Руководствуясь данным представлением, Сруога проследивает эволюцию «декабристски» ориентированных стихотворений Пушкина, сопоставляя их с «проправительственными» произведениями («Друзьям», «Клеветникам России»); обстоятельно описывает пушкинскую трактовку темы поэта и поэзии («Поэт», «Пророк», «Эхо», «Чернь»), возраставший драматизм которой определялся у Пушкина осознанием принципиальной неразрешимости основных противоречий (поэт – толпа, поэт – власть).

Появление «Руслана и Людмилы» связывают с рождением романтизма в русской литературе. Однако эта поэма не была вполне романтической: Пушкин создал сюжет и характеры в духе классического сентиментализма, «перепутывая» традиции волшебного-рыцарского романа и русского сказочного фольклора. Примером – и одновременно материалом для аллюзий – ему послужили, кроме творчества М. Чулкова и В. Левшина, «Илья Муромец» Карам-

зина, «Бова» А. Радищева, «Добрыня» П. Львова, «Двенадцать спящих дев» Жуковского, а вместе с тем и «антиклас-систические» поэмы В. Майкова («Елисей»), И. Богдановича («Душенька»), Хераскова («Бахариана»), В.Пушкина («Опасный сосед»). Творец «Руслана и Людмилы» приглашал читателей-современников добродушно посмеяться, иногда просто улыбнуться, что отчасти разрушало иллюзию достоверности действия и характеров, подчеркивая условность избранной автором литературной модели.

Поэмы южного периода Сруога характеризует с привлечением значительнейших на то время исследований и изданий русских пушкинистов. «Гавриилиаду» – с указанием на научное издание Б. В. Томашевским текста поэмы (Пушкин 1922), где показывается, что Пушкин использовал в своей поэме сюжетные мотивы различных предосудительных апокрифов о Деве Марии, а также пародии библейских текстов французской поэзии XVIII в. (Вольтер, Парни и др.). При обсуждении т. н. байронических поэм Пушкина обращается к знаменитой книге В. М. Жирмунского (Жирмунский 1924) и кратко реферировует ее, выделяя как основные аспекты поэтики «байронизма», так и тематические ассоциации поэм Пушкина с поэмами Байрона и другими западными романтиками («Братья разбойники» сопоставлены с «Шильонским узником», «Цыганы» – с «Рене» Ф.-Р. Шатобриана). Однако в отличие от названных исследователей, Сруога настойчивее указывает те особенности пушкинских

поэм, которые не находили соответствий в образцах. Не романтически, а реалистически, по мнению Сруоги, изображена Зарема в «Бахчисарайском фонтане», как и весь цыганский образ жизни, их нравы, психология в «Цыганах». По-видимому, слудует учесть, что размышления Сруоги о европейских традициях, влиявших на Пушкина – создателя «Цыган», могли быть связаны с его описаниями творческого пути К. Петраускаса, который в 1908 г. участвовал в постановке оперы литовского композитора К. Галкаускаса «Цыганы» (Sruoga 2005, 475, 563–564).

Сопоставляя Пушкина с Байроном, Сруога учитывает не только литературный, но и политический аспект проблемы. Как он полагает, Пушкин уступает Байрону в трактовке идеи национальной независимости, что проявляется, главным образом, в том, как русский и английский поэты интерпретируют историю борьбы кавказских и балканских народов за свою независимость (447). Особенно сложной оказалась интерпретация исторической поэмы «Полтава», в которой собственно политическая проблематика оказывается почти полностью подчинена этической. В связи с этим Сруога замечает: «Похоже, что Пушкин готовился понять историческую личность и беспристрастно ее изобразить» (452). И действительно, в «Полтаве», посвященной победе Петра I над войсками Карла XII, есть понимание драматизма общественно-политической ситуации в Украине, отнюдь не благосклонной к Петру и России. Однако Пушкин, который, в отличие от

К. Рылеева, придавшего деятельности Мазепы позитивный смысл («Войнаровский»), утверждал и героизировал образ Петра как создателя Российской империи, не мог сочувствовать попытке Мазепы оторвать Украину от России и опереться на Швецию; отсюда сложность психологической характеристики гетмана в пушкинской поэме.

Как одну из вершин творчества Пушкина Сруога воспринимает «Медного всадника». Он сжато излагает содержание «петербургской повести». Пушкинская ода Петру – создателю Северной Пальмиры не вызывает у Сруоги негативной реакции, а сопряженная с Фальконетовым памятником несчастная судьба Евгения воспринимается как реалистическое описание событий. С некоторой долей скептицизма автор учебника излагает основные интерпретации философско-политического плана поэмы (протест потомственного дворянства, ответ Мицкевичу, символика восстания декабристов, пророчество будущей социальной революции, столкновение государства и частного человека), и дистанцируется от попыток слишком прямолинейного истолкования идейной структуры петербургской повести: для Сруоги важнее всего художественное совершенство (455).

Как центральное произведение Пушкина Сруога рассматривает его роман в стихах, описание структуры которого дополняется детальным пересказом, выполняющим функцию краткого комментария. Но Сруога не пытается решить все загадки, связанные с этим

произведением, напротив, он сознательно создает у читателя ощущение недосказанности, подчеркивая принципиальную невозможность исчерпывающей смысл текста интерпретации, а потому открыто апеллирует к интуиции (469–470).

Анализ «Бориса Годунова» Сруога строит на сопоставлении с историческими хрониками Шекспира, прежде всего с трагедией «Генрих IV», следуя при этом как за самим Пушкиным, неоднократно писавшем о своем следовании английскому драматургу, так и за исследовательской традицией. Сруога стремится показать, что «Борис Годунов» обнаруживает свою самобытность в контексте истории русской драмы, и самобытность эта проявилась в реалистических тенденциях произведения (476). По не вполне понятным причинам Сруога не обращается к тем западноевропейским опытам художественного изучения «смутного времени», которые были известны Пушкину; так, например, он не замечает незавершенной трагедии Ф. Шиллера «Димитрий» (1802–1804). Впрочем, странно было бы упрекать Сруогу в этом «недосмотр»: серьезный анализ многообразных переключек «Димитрия» и «Бориса Годунова» (система персонажей, приемы композиции, идейная структура) все еще остается делом будущего.

В композиции всех «маленьких трагедий» Сруога усматривает черты классицизма (479). Он называет Сальери сумароковским героем (477); это суждение восходит к высказыванию

Белинского, который считал основной идеей «Моцарта и Сальери» «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения» и который рассматривал пушкинскую трагедию как свидетельство культурного слома, суть которого в замене сумароковского типа творчества моцартианским (Белинский 1955, 557).

Проза Пушкина была мало знакома литовскому читателю. Только в 1937 г. А. Венцлова и П. Цвирка перевели и издали несколько его повестей. Поэтому мастерски пересказанные и глубоко проанализированные Сруогой прозаические произведения Пушкина оказались по существу первым их представлением литовской культурной общественности. Разбирая «Повести Белкина», Сруога особое внимание уделяет образу повествователя, сложность которого обусловлена сочетанием комических и трагических черт; последние впрочем, в полной мере проявились лишь в формально не связанной с циклом «Истории села Горюхина» (486–487). Анализу романа «Капитанская дочка» Сруога предпослал краткое описание незавершенного романа «Арап Петра Великого» и наброска «Рославлев», попытавшись наметить как основные тенденции развития пушкинской прозы, так и ее исторические контексты. Вместе с тем он осуществил отбор наиболее важных суждений русской критики о прозе Пушкина – Белинского, Гоголя, Л. Толстого (481, 484).

В главе о Пушкине Сруога в полной мере выразил свою концепцию становления и развития новой русской литературы в ее связях с западноевро-

пейской; она предстала частью общего художественного движения от классицизма к сентиментализму, романтизму и реализму. Именно Пушкин оказался центральной фигурой этого движения, поскольку все его основные стадии в той или иной мере отразились в его творчестве, но почти всегда уже в некотором претворенном виде: это было творческое заимствование, подразумевавшее и состязательность, и полемику. Не случайно, по мнению Сруоги, Пушкин, в его движении к реализму, существенно опередил западные опыты.

Этот пушкинский опыт был осмыслен Сруогой как важная модель ускоренного развития национальных культур. 12 февраля 1937 г. он выступил на торжественном заседании Гуманитарного факультета каунасского университета с докладом о Пушкине, в котором детально обосновал свой тезис о «пушкинизме» как необходимой ступени духовно-эстетического развития. Несомненно, его подталкивало к этому и охватившее на пороге Второй мировой войны Европу безумие. Через несколько лет, уже в условиях оккупированного немцами Вильнюса, Сруога вознамерится прочесть в Университете спецкурс «Пушкин и Германия». Удалось ли исполнить это намерение, неизвестно. Но что предусмотренное темой спецкурса сопряжение наследия Пушкина с наследием Гете, Шиллера, Гофмана, всей немецкой культуры не могло не мыслиться как противостояние фашизму, это безусловно. Так он будет понимать ситуацию и в Штуттгофском концентрационном лагере, о чем напишет позднее в книге «Лес богов».

Университетский учебник Сруоги остается первым и единственным научным описанием русской литературы XVIII – первой трети XIX вв. в литовской русистике. Ориентированный в основном на дореволюционное русское литературоведение, учебник Сруоги, при всей дискуссионности отдельных его положений, не уступает «советским»

учебникам и синтетическим обзорам ни по уровню концептуального осмысления русской литературной эволюции, ни по остроте и точности частных наблюдений над текстами, ни даже по полноте привлечения материала. А по манере изложения, исключаяющей прямолинейную политическую тенденциозность, превосходит многие из них.

ЛИТЕРАТУРА

Белинский 1955 – Белинский В. Г., *Полн. собр. соч. в 13 томах*, Москва, 1955, Т. 7.

Biržiška 1931 – Biržiška M., *Iš mūsų kultūros ir literatūros istorijos*, Kaunas, 1931, Т. 1.

Biržiška 1938 – Biržiška M., „Lietuvių literatūros istorijos programa: Literatūros kursai: 1922–1938“, *Biržiška M., Iš mūsų kultūros ir literatūros istorijos*, Kaunas, 1938, Т. 11.

Жирмунский 1924 – Жирмунский В. М., *Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы*, Ленинград, 1924.

Ивинская 2007 – Ивинская М., «Литовско – славянская компаративистика Балиса Сруоги», *Literatūra* 2007, Nr. 49(2).

Ivinskaja, Ivinskij 2008 – Ivinskaja M., Ivinskij P., „Apie Balio Sruogos Rusu literatūros istoriją“, *Sruoga 2008*, 429–448, 451–460.

Пушкин 1922 – Пушкин А. С., *Гавриилиада*. Ред., примеч. и коммент. Б. В. Томашевского, Петербург, 1922.

Maironis 1926 – Maironis, *Raštai*, Kaunas, 1926, Т. V.

Sruoga 1931 – Sruoga B., *Rusų literatūros istorija. T. 1. Rusų sienoji literatūra*, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universiteto Humanitarinių Mokslų Fakulteto leidinys, 1931.

Sruoga 1933 – Sruoga B., *Rusų literatūros istorija: T. 2. Klasicizmas. Sentimentalizmas. Romantizmas. Puškinas*, Kaunas: Vytauto Didžiojo Universiteto Humanitarinių Mokslų Fakulteto leidinys, 1933.

Sruoga 2005 – Sruoga B., *Raštai*, Vilnius: LLTI; Alma littera, 2005 (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas), Т. 10.

Sruoga 2008 – Sruoga B., „Rusų literatūros istorija. T. 1. Rusų sienoji literatūra“, *Sruoga B., Raštai*, Vilnius: LLTI; Alma littera, 2008 (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas), Т. 14.

Sruoga 2009 – Sruoga B., „Rusų literatūros istorija: T. 2. Klasicizmas. Sentimentalizmas. Romantizmas. Puškinas“, *Sruoga B., Raštai*, Vilnius: LLTI; Alma littera, 2009 (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas), Т. 15.

Tumas 1924 – Tumas J., *Lietuvių literatūros paskaitos; Draudžiamas laikas*, Kaunas: Aušrininkų grupė, 1924.

APIE BALIO SRUOGOS UNIVERSITETINĮ VADOVĖLĮ „RUSŲ LITERATŪROS ISTORIJA“

Marina Ivinskaja

S a n t r a u k a

Antras „Rusų literatūros istorijos“ tomas apima XVIII – pirmą trečdalį XIX amžiaus. Skirtingai nuo pirmojo tomo, kur senovės rusų raštiją B. Sruoga nagrinėjo LDK istorijos kontekste, naują rusų literatūrą jis pateikia ryšium su Vakarų Europos literatūra, kaip bendro meninio proceso dalį. Tomo paantraštė tai nurodo: „Klasicizmas. Sentimentalizmas. Romantizmas. Puškinas“. Dėl to komparatyvistika – vertimai, siekiami, įtakos, paralelės, nuorodos

į užsienio šaltinius, personalijos ir originalus bei lietuvių kalba kurinių pavadinimai, atitinkama bibliografija – neatskyrimas ir organiškasis perleidžiamas vadovėlio teksto sluoksniš. Vadovėlio teksto pagrindas – kaip ir pirmo tomo – išlikę paskaitų konspektai (LLTIR, f.1, b.5763, antra d. „Naujoji rusų literatūra“, 1–53 p.; f. R, b.766, 134 p.; f.1, b. 5766, XVIII a. iki Puškino su variantais 239 p.). Rusų ir užsienio autorių tyrinėjimai ir vadovėliai (dauguma jų nurodyta

skygiuje „Literatūra“, p. 495–500) panaudoti bendruose aprašymuose. Konceptualiniai aspektai priklauso B.Sruogai ir neretai pateikiami poleminiuose priešpastyuose su pirmtakomis. B.Sruogos nau-

jos rusų literatūros ir jos ryšiai su Vakarų Europos literatūromis koncepcija, realizuota antrame vadovėlio tome, išlieka aktuali filologijos mokslui, universitetiniam išsilavinimui bei Lietuvos kultūrai.

Получено: 2009, сентябрь

Принято: 2009, октябрь

Адрес автора:

VCSB Muzikos ir meno biblioteka

Arklių g. 20, LT-01129 Vilnius

E-mail: marinaivi@yahoo.com