

А. В. Святославский

### Дневник М. Пришвина как уникальный феномен «пограничности» в литературном творчестве

Статья посвящена особенностям уникального творческого метода писателя Михаила Пришвина, все литературное творчество которого выросло из ежедневных дневниковых записей. Тоска по утраченной в юности любви нашла выход в ежедневном записывании своих чувств и мыслей, что привело к рождению своеобразного жанра пришвинской миниатюры, органически вошедшей в «большую» художественную прозу писателя. Постепенно рождается образ «друга читателя», и пришвинская дневниковая проза становится яркой иллюстрацией положения М. М. Бахтина об органичной диалогичности речи, попыткой преодоления границ интимности и слияния мира «в кадре» и «за кадром».

The report presents reflection concerning the role of intimate diary records in belles-lettres creativity. The unique creative method practised by the 20th cent. Russian author Michael Prishvin demonstrates a remarkable example of overcoming the gap between «inward» and «outward».

A. V. Svyatoslavsky

### M. Prishvin's diary as a unique phenomenon of «frontier» in literary creativity

The article is devoted to features of a unique creative method of writer Mikhail Prishvin, all his literary creativity grew from daily diary notes. Melancholy for the love lost in youth found a way out in daily recording of feelings and thoughts that led to the birth of a peculiar genre of Prishvin's miniature, which integrally entered the writer's «big» art prose. Gradually the image of «the reader's friend» is born, and Prishvin's diary prose becomes a bright illustration of M. M. Bakhtin's ideas on organic dialogicity of the speech, attempt to overcome limits of intimacy and merge of the world «in shot» and «off-screen».

Keywords: Michael Prishvin, semantics of «frontier», image of the author, subjectivation of narration, writer's diary, «diary prose», dialogism of fiction, autocommunication, sincerity of creativity, the 20-th cent. Russian literature, lyrical miniature.

Предлагаемый уважаемым слушателям доклад навеян размышлениями над вызвавшим у автора живой интерес научным проектом «Пограничность как философско-эстетический модус культуры», разрабатываемом Ярославским государственным педагогическим университетом. В работе Т. С. Злотниковой и Т. И. Ерохиной «Номо Extremes русской культуры (семантика пограничности)» совершенно справедливо отмечается, что «вопрос о пограничности – это не просто семантическая, но экзистенциальная проблема русской культуры. Отсюда следует предположение о нескольких уровнях концептуализации понятия» [1, с. 240]. Среди таковых, в частности, авторы работы выделяют пограничность, обусловленную естественными оппозициями «автор – произведение» и «факт – описание» (историческое, культурологическое, публицистическое, художественное...), что имеет непосредственное отношение к выбранному нами объекту анализа в виде так называемых «малых» пришвинских дневниковых форм, которые стали своего рода инструментом для преодоления границы *писатель – читатель* и сокращения разрыва между лично-

стью писателя и его литературными масками, между его «я» реальным и «я» авторским, сотворенным.

Поставленная проблема «в кадре» и «за кадром» видится одной из интереснейших в аспекте литературного творчества, когда писатель творит свое alter ego, выпуская его во внешний мир. Изучение дистанции (разрыва) между истинным «я» и сотворенным мифом о себе становится все более популярной темой на границе филологии и культурологии. Здесь следует различать условно объективированный образ человека-писателя, который в реальности может быть представлен лишь неким инвариантом, выведенным из множества образов, сформированных у сторонних наблюдателей этого человека, с одной стороны, с другой – собственное представление писателя: 1) о себе как личности и 2) о себе как авторе. И наконец, еще одна граница разделяет представление писателя о себе как об авторе (созданный им миф на потребу читателя) и тот образ автора, который сформируется у читателя. Для массовой культуры характерно неразличение образов писателя и автора и даже образов писателя и рассказ-

чика, повествователя, лирического героя, там, где таковой имеется. И уж тем более велико искушение полностью идентифицировать героя автобиографической художественной прозы и личность того, кто эту прозу создавал. В свое время над этим долго размышлял крупнейший филолог XX в. академик В. В. Виноградов, призывавший даже профессиональных литературоведов быть щепетильными в этом вопросе и не смешивать понятия «образ писателя» (как лежащий в области восприятия реальной культуры) и «образ автора» (как лежащий в сфере художественного мира). «Я ... поглощен мыслями об образе автора, – писал он в 1927 г. – Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это не лицо “реального”, житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это своеобразный “актерский” лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (то есть существовать). Весь вопрос в том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений» [11, с. 311]. Для Виноградова как лингвиста конкретный образ автора прежде всего складывался из особенностей того, что называют языковой личностью писателя. Первоначально он даже пытается исключить обращение к биографии писателя, но впоследствии признает, что, в конечном счете, этот образ формируется под воздействием множества самых разноплановых факторов, включая и биографию.

Чем интересен в данном аспекте Пришвин? Феномен метода этого писателя состоит в максимальной «раскрытости» его личности к читателю. Все творчество произрастает из ежедневных многолетних дневниковых записей, которые нередко сами по себе становятся миниатюрами в составе отдельных произведений (поэма «Фация») или целых книг – «Лесная капель», «Глаза земли», «Незабудки» и др. Личный дневник Пришвина изначально писался и для себя, и для «друга-читателя», как называет его сам автор. Пришвин охотно читает отрывки из дневника друзьям и коллегам-писателям. В 1940 г. он просит Государственный литературный музей (в лице директора В. Д. Бонч-Бруевича) прислать ему домой сотрудника, чтобы помочь навести поря-

док в накопившихся десятилетиями дневниковых записях и, возможно, потом решить судьбу перехода их в общественное достояние. Именно в связи с этой задачей появляется в его доме будущая жена и муза писателя В. Д. Лебедева. На исходе своих лет он завещает ей издать избранные дневниковые записи в виде сборника «Незабудки» – в память о себе, как диалог с читателем уже ушедшего в мир иной писателя.

В 1960 г. в Вологде вышло первое издание этой книжки. В том же знаковом для него, 1940-м году Пришвин публикует очерк «Мои тетрадки», где впервые прямо раскрывает свою творческую лабораторию перед читателями, в том числе ставя вопрос об искренности писателя. «Однажды весной, – пишет он, – я подумал об этом, и вот вижу, на высокой елке, на самом верхнем ее пальчике, сидит маленький птичик. Я догадался, что птичик этот поет, по тому, что клювик его маленький то откроется, то закроется. Но такой он маленький, птичик, что песенка его до земли не доходит и остается вся там, наверху. Птичик этот крохотный пел, чтобы славить зарю, но не для того он пел, чтобы песенка славила птичку. Так я тогда в этом птичике и нашел ответ себе на вопрос: что такое талант. Это, по-моему, есть способность делать больше, чем нужно только себе: это способность славить зарю, но не самоу славиться» [8, с. 258].

Среди существующих понятий, относящихся к сокращению дистанции и попытке преодоления естественной границы между истинным писательским «я» и читателем (правдивость, историческая правда, честность и др.), нам видится наиболее удачным понятие «искренности» писателя. В связи с поставленной темой пограничности возникает еще одно пограничное состояние: искренность/неискренность писателя. Как известно, понятие искренности применительно к характеру творчества в свое время громко прозвучало в статье писателя Владимира Померанцева, опубликованной в журнале «Новый мир» на исходе 1953 г. и ставшей по-своему вехой в истории советской литературы [4]. При этом специфика момента была такова, что, с одной стороны, благодаря мужеству главного редактора, А. Т. Твардовского, статья вышла тогда в свет и стала первой ласточкой грядущей вскоре «литературной оттепели», но с другой – была немедленно подвергнута официальной критике в главном органе Союза писателей СССР – «Литературной газете», опубликовавшей статью В. Василевского «С неверных позиций» [Литера-

турная газета. 1954, 30 января]. После чего последовала «проработка» автора, обвиненного в том, что он хочет омрачить светлую советскую действительность.

Померанцев не принимал в современной ему литературе ряда особенностей, произрастающих из одного корня и противоречащих его представлению об искренности: он определяет эти особенности как «деланность», «состроенность» и «сконструированность» литературного произведения. На наш взгляд, понятие «деланности» как нельзя лучше отражает то самое явление, которое пугало Пришвина и было называемо им с негативными коннотациями – беллетристическим сочинительством. Если в 1953 г. Померанцеву казалась неприемлемой партийная идеологическая заданность схем построения литературных произведений и образов героев, то для Пришвина в первые годы XX в. это не могло быть актуальным, впрочем – стало актуальным со временем, так что по поводу цензуры и идеологического прессинга у него появилась любопытная дневниковая запись от 03.02.1944 следующего содержания: «Я ведь единственный из писателей доказал, что писатель, если захочет, может и при сов. власти отстоять независимость авторства. Был бы рад назвать в литературе другого борца за личность, разве, говорят, Пастернак?» [6, с. 31 – Сокращение в тексте авторское. – А. С.].

Искренность предполагает максимальное сближение писательского представления о себе как личности и сознательного отражения этого «я» в творчестве. Неискренность же может породиться самыми разными факторами: от банального желания казаться лучше, чем я есть, до внутренней самоцензуры (моральной, идеологической), порождаемой наличием цензуры внешней. Поэтому мы понимаем проблему писательской искренности широко, с учетом целого комплекса причин, заставляющих автора увеличивать дистанцию между «я» в кадре и «я» за кадром». Естественным образом здесь же возникает и вечный вопрос: творить «для хлеба», или «для души». Пришвин немало размышляет об этом в дневниках, отмечая, что лишь на седьмом десятке лет он приблизился к слиянию этих двух путей. Тем не менее именно Пришвин, на наш взгляд, оказался писателем, проявившим максимум искренности и душевной открытости к читателю, сократив тем самым дистанцию между «в кадре» и «за кадром». Хотя при создании больших, эпических, не «дневниковых» прозаических форм, вроде «Осударевой дороги», даже в эти

зрелые годы Пришвин не мог вполне избавиться от постоянной «примерки» выходявшего из-под пера текста к тем лекалам, которые задавались господствующей идеологией, соответствие которой и открывало путь к публикации текстов, а стало быть, и к необходимому материальному комфорту в Советском Союзе 1930–1940-х гг.

Размышления на эту тему возвращают нас к известной работе Э. Фромма «Иметь или быть?», где известный психолог приходит к выводу, что «обладание и бытие – это в принципе два основных способа существования человека, и преобладание одного из них определяет различия в индивидуальных характерах людей и типах социального характера» [10, с. 203]. Таким образом, речь идет не об абсолютных величинах, но о преобладающей тенденции в творчестве художника, направленной в ту или иную сторону. Действительно, XX в. в истории отечественной литературы прошел во многом под знаком противоборства этих двух тенденций в сердцах советских писателей, независимо от уровня их таланта. При этом следует иметь в виду, что приспособление к требованиям публикаторов, конечно диктовалось не только материальной заинтересованностью, доходившей у некоторых до корысти, или страхом, или соображениями околотипографического карьеризма, но и элементарным желанием увидеть свое детище напечатанным – не работать «в стол». У Пришвина, любящего аналогии с живым миром, в связи с этим лейтмотивом проходит мысль о писательстве как своего рода вынашивании и рождении плода, подчас мучительном, – благополучные же роды в этом случае знаменуют собой вышедшая книга. Обратившись к непростой эпохе 1930–50-х гг., заметим справедливости ради, что художественное чутье самого Сталина все же спасло от расправы нескольких по-настоящему талантливых советских писателей, не вполне укладывавшихся в рамки официальной идеологической парадигмы и уже поставленных под удар ретивыми гонителями из числа партийных деятелей, критиков и подчас, что самое обидное, из числа братьев-писателей. Пришвину же с благословения «отца народов» были вручены ордена «Трудового Красного Знамени» и «Знак Почета», что стало в 1940-х гг. для него своего рода охранной грамотой.

Специфика творчества Пришвина была задана уже в самом начале литературного пути, когда вполне успешный профессионально человек (агроном, автор научных работ) в возрасте за тридцать лет чувствует постоянную тоску и душев-

ную боль из-за потери возлюбленной и неспособности вполне понять суть и смысл своего запутанного романа с девушкой, оставшейся для него несостоявшейся невестой. Вдруг совершенно неожиданно для самого себя находит выход из этого состояния, поставившего его на грань помешательства, – выход в записывании на первом попавшемся клочке бумаги своих мыслей и ощущений. Тоска и чувство одиночества еще долго не покидали его, вполне разрешившись лишь с приходом новой большой любви в лице Валерии Дмитриевны Лебедевой, когда писателю уже исполняется 67 лет. Но творчество навсегда стало отдушиной, заставившей легко расстаться со своей прежней профессией и придти к обретению новой истинной любви. Лучше всего об этом говорит сам Пришвин: «Я боролся еще в ранней молодости с этим одиночеством пустыни, обращаясь в дневниках своих с призывом к неведомому другу. Вначале наивные и чисто фактические, записи с годами совершенствуются и становятся источником всех моих книг, привлекавших в мою пустыню много друзей. В этом преодолении пустыни и состоит цель моего писательства и смысл того “оптимизма” (радости жизни), о котором столько раз говорили мои критики. Никогда соблазн сочинительства (беллетристика) не привлекала меня, и если отбросить несущественное, то во всех своих книгах я остаюсь автором записок о непосредственных своих переживаниях» [7, с. 269].

Обращает на себя внимание фраза: «Никогда соблазн сочинительства не привлекал меня». И второе: поиск неведомого друга (а это будет любимый пришвинский герой-собеседник – «друг-читатель») как спасение от одиночества. Естественно, что такая установка предполагает максимальную искренность писателя, поскольку речь идет не о «выигрывании» себя в разных игровых масках, не о литературном заработке, не о моделировании реальности и прочих стимулах литературного творчества, а об уменьшении душевной боли – столь необычным, казалось бы, путем. Непрерывно осмысляя в дальнейшем высший смысл творчества, Пришвин приходит к еще более серьезному выводу о том, что «желанную сущность художественного творчества следует понимать как человеческую деятельность, направленную к восстановлению целомудрия и связанной с ним красоты» [5, с. 251]. Целомудрие же понимается им как восстановление болезненного разделения человека на плоть и дух, возникшего в результате грехопадения. Такого рода

«пограничность» этих составляющих человеческое бытие «компонентов» и является, по Пришвину, источником душевного неудобства, тоски, томления по утраченному целому в себе, то есть целомудрию. Литературное же творчество в высоком смысле становится средством восстановления целостности и постепенного стирания границы. Дневники 1940–1953 гг. позволяют сделать вывод о том, что именно этот долгий и трудный творческий путь дал Пришвину возможность строить свою новую семью и отношения с обретенной на склоне лет возлюбленной на совершенно новых основаниях, предполагающих гармоничное слияние любви плотской и любви духовной.

Еще один характерный писательский позыв к уходу из «закадрового» образа в конструируемый образ «в кадре» связан с желанием человека прожить много разнообразных жизней, что литератор-беллетрист или драматург пытается осуществить, «проживая» жизнь своих героев, в том числе лирических героев, повествователей, рассказчиков, то есть превращая себя из человека-писателя в «образ автора», который вмещает всю полноту создаваемых им конкретных образов. Эта характерная черта, столь ярко проявляющая себя в игре актера, вполне относится к авторам произведений, и не только драматических. Писатель – это человек, которому как бы тесно в рамках собственной судьбы, он стремится преодолеть границы своей личности, создавая галереи образов, в которых непременно звучит его «я», преодолеть, выходя в люди, к читателю. При анализе творчества Пришвина обращает на себя внимание тот факт, что произведения, тяготеющие к эпичности, вобравшие целые галереи разнообразных образов, создавались этим автором с большим напряжением, чем «дневниковая» проза, иногда называемая им даже поэзией, где основу составляет своего рода диалогизированный монолог – рефлексия в виде беседы с читателем. Применяя это выражение, мы, естественно, вспоминаем знаменитую концепцию М. М. Бахтина о диалогичности любого высказывания, что предполагает установку на некую явную или неявную внешнюю реакцию. Пришвин же со своим любимым образом «друга-читателя» в дневниковой прозе и с «родственным вниманием» (так он определял свой творческий метод) как нельзя лучше иллюстрирует мысль Бахтина.

В связи с поставленной проблемой приходит также на ум одна из типологических схем куль-

туры, предложенных Ю. М. Лотманом: различные культуры, тяготеющих к типу коммуникации «Я – ОН», и культур, тяготеющих к типу «Я – Я», названному Лотманом автокоммуникацией, или внутренней коммуникацией. Если более привычный тип внешней коммуникации в большей степени ориентирован на передачу информации, то автокоммуникация связана с рефлексией, осмыслением, медитацией, записями на память «для себя»... [2, 3].

Пришвинская проза малых форм, которую он нередко называл поэзией, как и все его творчество, философична, адресат должен уподобиться автору в деле осмысления каких-то реалий бытия. Подобное искусство ориентировано на элитарного читателя, поскольку массовый читатель ищет, главным образом, новой информации (так, например, не раз встречались обвинения в адрес Льва Толстого, Валентина Пикуля и других исторических беллетристов в «искажении исторических фактов», ибо массовый читатель не различает художественную прозу и научно-публицистические трактаты). Для Пришвина всякое движение сюжета обладает второстепенной важностью, ему важнее рассуждение-диалог. Любая пришвинская миниатюра есть приглашение читателя к соразмышлению. Факты, сюжет, фабула носят чисто служебный характер, помогая пробуждению рефлексии. О миниатюрах, составивших книгу «Глаза земли», Б. Л. Пастернак писал вдове Пришвина Валерии Дмитриевне: «Я стал их читать и поражаюсь, насколько афоризм или выдержка, превращенные в изречение, могут много выразить, почти заменяя целые книги» [9, с. 191].

В осмыслении своего творческого метода Пришвин заходит еще дальше, видя в нем форму уже не только социальной, но даже трансцендентальной коммуникации: мы находим в дневнике следующую запись от 30 августа 1940 г.: «Начинать дневник надо как молитву, то есть как будто в своих поступках и мыслях даешь отчет Богу» [5, с. 259].

Нельзя утверждать, конечно, что Пришвину удалось полностью разрушить границу между собой и читателем, порой проскальзывает неизбежная для всякого литературного творчества игра, даже кокетство с читателем, но в целом Пришвин остается достаточно уникальной фигурой в аспекте преодоления границ и достижения очень высокой степени искренности и открытости в диалоге с читателем. Рассуждая о трех возможных путях писательства: писать для себя,

писать для всех и писать для любимого конкретного человека, Пришвин приходит к выводу, что он почти всегда пишет «для себя», потом выбирая из этого что-то «для всех» как предлог обращения к «другу». Приступая в 1940 г. к новой книге очерков «Неодетая весна», он собирался в ней намеренно раскрыть механизм своего творчества и показать читателю, как отбираются этюды, написанные «для себя», образуя собою внутренне цельную книгу «для всех». Такого рода попытка увидеть себя глазами читателя увлекла Пришвина настолько, что он продолжал эту творческую рефлексию и далее, выйдя за пределы задуманного произведения. Итогом ее стала следующая запись-размышление, оканчивающаяся авторским многоточием: «...огромное большинство записей мгновенны и так неожиданны для сознания в своем явлении, что писатель еще не успел излукавиться, как это бывает почти всегда в крупном произведении. Миниатюра как искреннее...» [5, с. 148].

#### Библиографический список

1. Злотникова, Т. С., Ерохина, Т. И. Номо Extremes русской культуры (семантика пограничности) [Текст] / Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 3. – С. 238–245.
2. Лотман, Ю. М. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры» [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2010. – С. 666–668.
3. Лотман, Ю. М. О двух типах ориентированности культуры [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2010. – С. 425–427.
4. Померанцев, В. М. «Об искренности в литературе» [Текст] / В. Померанцев // Новый мир. – 1953. – № 12. – С. 218–245.
5. Пришвин, М. М. Дневники. 1940–1941 [Текст] / М. М. Пришвин / подг. текста Я. З. Гришиной, А. В. Киселевой, Л. А. Рязановой. – М. : РОССПЭН, 2012.
6. Пришвин, М. М. Дневники. 1944–1945 [Текст] / М. М. Пришвин / подг. текста Я. З. Гришиной, А. В. Киселевой, Л. А. Рязановой. – М. : Новый Хронограф, 2013.
7. Пришвин, М. М. Признание [Текст] // М. М. Пришвин. Избранное / сост. Ю. А. Ковалевский. – М. : Правда, 1977. – С. 269.
8. Пришвин, М. М. Собр. соч. [Текст] / М. М. Пришвин ; в 8-ми тт. – М. : Художественная литература, 1983. – Т. 5.
9. Пришвина, В. Д. Круг жизни [Текст] // В. Д. Пришвина. – М. : Худож. лит-ра, 1981.
10. Фромм, Э. «Иметь или быть?» [Текст] / Э. Фромм ; перевод с англ. – Киев, 1997.

11. Чудаков, А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века [Текст] / А. П. Чудаков // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М. : Наука, 1980. – С. 285–315.

#### **Bibliograficheskiy spisok**

1. Zlotnikova, T. S., Erohina, T. I. Homo Extremes russkoj kul'tury (semantika pograničnosti) [Текст] / Т. S. Zlotnikova, Т. I. Erohina // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2016. – № 3. – С. 238–245.

2. Lotman, Ju. M. O dvuh modeljah kommunikacii i ih sootnošenii v obshhej sisteme kul'tury» [Текст] / Ju. M. Lotman // Lotman Ju. M. Semiosfera. – SPb. : Iskusstvo-SPb, 2010. – С. 666–668.

3. Lotman, Ju. M. O dvuh tipah orientirovannosti kul'tury [Текст] / Ju. M. Lotman // Lotman Ju. M. Semiosfera. – SPb. : Iskusstvo-SPb, 2010. – С. 425–427.

4. Pomerancev, V. M. «Ob iskrennosti v literature» [Текст] / V. Pomerancev // Novyj mir. – 1953. – № 12. – С. 218–245.

5. Prishvin, M. M. Dnevnik. 1940–1941 [Текст] / М. М. Prishvin / podg. teksta Ja. Z. Grishin, А. V. Kiselev, L. A. Rjazanov. – М. : ROSSPJeN, 2012.

6. Prishvin, M. M. Dnevnik. 1944–1945 [Текст] / М. М. Prishvin / podg. teksta Ja. Z. Grishin, А. V. Kiselev, L. A. Rjazanov. – М. : Novyj Hronograf, 2013.

7. Prishvin, M. M. Priznanie [Текст] // М. М. Prishvin. Izbrannoe / Sost. Ju. A. Kovalevskij. – М. : Pravda, 1977. – С. 269.

8. Prishvin, M. M. Sobr. soch. [Текст] / М. М. Prishvin ; v 8-mi tt. – М. : Hudozhestvennaja literatura, 1983. – Т. 5.

9. Prishvina, V. D. Krug zhizni [Текст] // V. D. Prishvina. – М. : Hudozh. lit-ra, 1981.

10. Fromm, Je. «Imet' ili byt'?» [Текст] / Je. Fromm ; perevod s angl. – Kiev, 1997.

11. Chudakov, A. P. V. V. Vinogradov i teorija hudozhestvennoj rechi pervoj treti XX veka [Текст] / А. П. Чудаков // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М. : Наука, 1980. – С. 285–315.