

Русская литература

№ 3

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1982

Год издания двадцать пятый

СОДЕРЖАНИЕ

Наследие Федина и современность

В. А. Ковалев	3
Н. А. Грознова	7
В. В. Бузник	13
Б. П. Гончаров. Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского	18
П. В. Бекедин, В. Г. Белинский и проблема эпопей	38
Е. И. Семенов. Эстетические идеи Ф. И. Буслаева	56
В. И. Мельник. Философские мотивы в романе И. А. Гончарова «Обломов» (к вопросу о соотношении «социального» и «нравственного» в романе)	81
Д. В. Чалый. Кольцов и Шевченко	100
А. В. Чичерин. Лексическая основа чеховского стиля	112

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Л. С. Гейро. О проблемах научного издания Гончарова	119
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Т. Ф. Волкова. Малоизученный источник «Казанской истории»	135
А. Б. Шишкин. К истории работы В. К. Тредиаковского над «Сочинениями» (неизданные материалы)	138
Г. Г. Силянская. «Карманный песенник» И. И. Дмитриева	143
В. Ф. Шубин, В. М. Файбисович. К литературной жизни пушкинского Петербурга	149
М. Г. Мазья. Раннее переводное стихотворение В. К. Кюхельбекера «Песнь лапландца»	160
Б. В. Мельгунов. Из поэтического наследия Бенедиктова	164

(См. на обороте)

В. К. Лебедев, Э. И. Розенберг, Н. Г. Чернышевский и «нижние чины» Петропавловской крепости	172
Л. Н. Назарова. Тургенев и Пушкинский кружок в Петербурге	175
С. А. Галущкин. Мотив «военное одоление» в рассказе Н. С. Лескова «Левша»	179
Н. П. Генералова. Из истории одной полемики (А. В. Луначарский и Леонид Андреев)	183
Л. В. Берловская. Владимир Нарбут в Одессе	196

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

И. Г. Добродомов. «Черное молоко» в Ипатьевской летописи	202
С. А. Кибальник. Об одном антологическом стихотворении Батюшкова	203
М. Д. Эльзон. О «Воспоминаниях» Н. И. Попова и их авторе	205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. Р. Заборов. Изучение Фонвизина за рубежом	207
Ю. Д. Левин. Американская книга о Достоевском и Диккенсе	211
Л. А. Балыкова. Новое во французском тургенеvedении	215
Д. М. Буланин, А. А. Цеханович. Князь Андрей Боголюбский и его литературная школа	220
И. Ф. Петровская. Некрологи в русской печати XIX—начала XX века	223
Н. Н. Петрунина. По следам Пушкина и Пугачева	227
Ю. В. Лебедев. Когда далекое становится близким	231
М. В. Рождественская. Болгарское издание славянских апокрифов	236
ХРОНИКА	240
Письмо в редакцию	251

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),

А. С. БУШМИН, П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора),

А. А. ГОРЕЛОВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. Ф. ЕРШОВ, А. Н. ИЕЗУИТОВ,

В. А. КОВАЛЕВ, А. М. ПАНЧЕНКО, Ф. Я. ПРИЙМА, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1982 г.

НАСЛЕДИЕ ФЕДИНА И СОВРЕМЕННОСТЬ*

В. А. КОВАЛЕВ

Константин Александрович Федин ушел из жизни совсем недавно, в 1977 году, и вот уже наступила дата — 90-летие со дня его рождения. Какую же большую жизнь он прожил, какая она устойчивая и длительная — фединская линия в литературе, охватывающая почти 60 лет истории литературы нового мира! Сколько свежей изобразительности и первооткрывательства заключено в фединском взгляде на мир, в его оригинальном реалистическом методе!

Федин обладает удивительной способностью переносить читателя в разные страны и эпохи, уводить его за пределы знакомых ему горизонтов. Вместе с художником, пытливо всматривающимся в социальную действительность, анализирующим глубины человеческих душ, мы побывали в дореволюционном провинциальном городе России среди трудового народа, интеллигенции, городских обывателей; вместе с автором мы обстоятельно познакомились с кайзеровской Германией, охваченной разгулом милитаризма и шовинизма. Глубоко вошел писатель в жизнь и быт советской деревни 20-х годов в канун решающих перемен, совершившихся в период коллективизации сельского хозяйства. Федин погружает нас в атмосферу строительного пафоса первой пятилетки в СССР и в то же время показывает Западную Европу в годы крупнейшего экономического кризиса, потрясшего на грани двадцатых и тридцатых годов самые основы капитализма. Широко раскрыт писателем идейный, духовный путь русской интеллигенции в годы Советской власти, и вместе с этим Федин подверг аналитическому исследованию умонастроения и мирочувствование западноевропейской интеллигенции в годы между мировыми войнами — первой и второй. В свете четких социальных критериев и реалистически многогранно представил Федин сложные, «кризисные», по его выражению, годы в истории нашей страны — 1910-й, 1919-й и 1941-й. Богатый, многообразный, живой и многоцветный, находящийся весь в движении художественный мир создал Федин, яркие незабываемые характеры современников запечатлел он!

Художник сумел побудить читателя размышлять над уроками истории, сохранил неповторимый Образ Времени — времени крушения старого мира классового общества и рождения нового, революционного порядка, формирования новой духовности и укрепления и обогащения в условиях революционной действительности общечеловеческих начал нравственности, выработанных в недрах народной жизни в прошлые века.

Образ Времени, созданный художником, надолго останется предметом внимания и изучения будущих поколений читателей, которым захочется лучше и полнее понять свое прошлое, свои корни, свою историю, а значит, самих себя, свою современность.

* Выступления на научной конференции в Пушкинском Доме, посвященной 90-летию со дня рождения К. А. Федина.

Проблема современности творчества Федина возникает перед нами и сейчас. Хочется уяснить истоки значимости творчества Федина в современном мире, популярности Федина за рубежом, ощутить контакты и сопричастность его творчества с духовной жизнью развитого социалистического общества.

Историческое время идет, и вместе с ним, в его потоке движутся, как бы отслаиваясь от непосредственной своей жизненной основы, уходящей в прошлое, художественные «двойники» бытия, голографические проекции живых характеров эпохи, конденсаты их страстей. Книгам Федина суждено это удивительное путешествие во времени! В них открываются новые грани и свечения. Наследие писателя приобретает монументальную завершенность, и перед читателями яснее вырисовывается системность его идей, гармония его разветвленной образности.

Тема «Федин и современность», наряду с конкретными генетическими историко-литературными аспектами, должна получить большее место в наших литературоведческих исследованиях. Кстати, это несомненно позволит углубить и аспект генетический, даст последнему крылья и более точные целеуказания.

Коснусь аспекта идейно-тематического.

В последние десятилетия идеи исторической памяти, культурно-нравственной преемственности, неразрывной связи формирующейся коммунистической нравственности с народной нравственностью вышли на первый план и в нашей жизни, и в нашей литературе. Родились эти идеи, разумеется, гораздо ранее, в первые годы революции, под влиянием ленинского гения. Но затем возникало немало охотников предавать их забвению, квалифицировать их как выражение якобы некритического отношения к дореволюционному национальному прошлому. Федин, Леонов и другие писатели защитили эти идеи с первых же своих выступлений в литературе в начале 20-х годов. В романе «Города и годы» Федин предпринял исследование диалектических связей старого и нового гуманизма. В «Братьях» этот замысел художника выражен особенно многогранно. Федин, следуя ленинским идеям, породил в своих книгах интеллигенцию — носительницу культуры, знаний — с революцией. Свои тогдашние творческие намерения он отчетливо сформулировал в одном из позднейших писем конца 40-х годов: «...не говоря уже о партийных интеллигентах, все молодое поколение интеллектуальных работников продолжало учиться именно у старой интеллигенции, которой сейчас оно и обязано тем, что в Советской России есть конструктора самолетов, геологи, артиллеристы, судостроители, математики и некоторое число художников во всех областях искусства...»¹ — Вот как далеко вперед, в нашу современность смотрел художник в 20-е годы!

В речи, произнесенной Фединым в 1965 году в ГДР, в Веймаре (она опубликована под знаменательным заглавием «Память человечества»), встречается такое определение понятия культуры: «То, что мы называем культурой, включает феномен человеческой памяти. Материальное наследие не могло бы сохраниться и быть переданным от поколения к поколению, если бы оно не было воодушевлено духовными целями человеческого бытия. Культура, лишенная нравственного, идейного учения прошлых веков, обречена на отмирание».²

Такова многолетняя последовательность художника в утверждении дорогих ему идей — идей связи времен, преемственности культуры, непрерываемости нравственного развития человечества!

¹ Письмо К. Федина автору настоящих строк от 20—30 сентября 1948 года.

² Konstantin Fedin. 1892—1977. Von Wolf Düwel, Annemarie Düwel. Berlin, 1981, S. 42.

Или взять другой аспект — историко-литературный: образование в истории советской литературы новых жанровых и тематических комплексов.

Как известно, одним из подлинно новаторских аспектов советского романа явилось расширение интернационального содержания литературы вплоть до целостного рассмотрения в единой художественной структуре общих судеб людей различных национальных и государственных общностей. Русские люди встречаются с людьми других национальностей в сложных обстоятельствах исторического бытия XX века, стремясь сообща осмыслить встающие перед ними проблемы всечеловеческого мироустройства. Сама историческая действительность XX века сближает судьбы народов. Поэтому-то национальные проблемы органически соединяются с проблемами общими, интернациональными, что ни в какой мере не умаляет значения национальной основы в искусстве. Разумеется, успеха в изображении этих процессов писатели достигают лишь в тех случаях, когда зарубежный инонациональный материал они осваивают глубоко, непосредственно, со знанием и деталей быта и специфики национальной психологии, как это сделал Федин в своих романах «Города и годы», «Похищение Европы», «Санаторий Арктур». Опыт Федина в этом отношении неocenим и находит продолжение в некоторых произведениях советских писателей (роман «Берег» Ю. Бондарева). Этой тенденции в нашей литературе суждено в дальнейшем большое будущее. Опыт и достижения Федина первостепенны и имеют все возрастающее значение для всей многонациональной советской литературы.

Чрезвычайно важен в современной литературе аспект жанровый, связанный с развитием романа-эпопеи и эпопейных циклов.

Как известно, развитие советской литературы в 20—30-е годы ознаменовалось созданием больших романов-эпопей о социалистической революции — «Хождение по мукам» А. Толстого и «Тихий Дон» М. Шолохова. В годы Великой Отечественной войны возникла потребность в дальнейшем обогащении и расширении эпических форм, которые могли бы охватить жизнь народа в более широком историческом диапазоне, включающем и большой исторический путь освободительной борьбы народов России против гнета самодержавия и капиталистической эксплуатации, и достижение ими победы в социалистической революции в октябре 1917 года, и построение основ социализма в нашей стране, и разгром Советской Армией соединенных сил фашистской реакции в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов.

Этой потребности ответило творчество К. Федина. В 1943 году, в разгар войны Федин начинает осуществлять грандиозный замысел, над воплощением которого он трудился свыше тридцати лет.

К. Федин поставил перед собою задачу — в целостном эпическом повествовании связать решающие узлы исторического прошлого с современностью, проследить пути героической борьбы «инженеров будущего» — коммунистов, вообще широко разработать «тему Истории» (с большой буквы, — фединский термин!), показать истоки и глубокие корни нашей победы в Великой Отечественной войне.

В мае—июне 1945 года, в дни великой Победы Федин завершает роман «Первые радости» — роман о 1910 годе.

Далее последовал роман о 1919 годе — «Необыкновенное лето», заверченный в 1948 году. В это время Запад уже развертывал «холодную войну». Советский Союз залечивал раны войны и, преодолевая огромные трудности, выходил на рубежи строительства развитого социализма.

С 1949 года велась работа над третьим, последним томом трилогии — романом «Костер». Первая часть тома была завершена в 1961 году. Вторая часть осталась незаконченной. Роман посвящен начальному периоду Великой Отечественной войны, когда были сорваны фашистские планы

«молниеносной» войны и Красная Армия нанесла первые мощные удары по войскам врага, закладывая основы полной победы.

Широкий эпический замысел был реализован художником. Новаторская структура трилогии строилась на трех «опорах» — повествовании о сложных, противоречивых, «кризисных» годах в истории страны. В каждом из романов — «соединительные», скрепляющие трилогию в единое целое наброски будущего и ассоциативные ретроспекции. Четко выделен в качестве «самостоятельного героя» Образ Времени, сама История. В жизни основных героев изображенные годы — решающие, поворотные моменты их жизненной и духовной биографии. На первом плане — становление нового человека.

Фединская творческая инициатива широко отозвалась в литературном творчестве 60—70-х годов, явилась одним из стимулов к созданию большого количества сложных эпических структур, охватывающих XX век, — романов В. Закруткина, А. Иванова, Г. Маркова, М. Обухова и других писателей, с характерной для них дискретностью сюжета, развернутыми картинами исторической жизни народа, стремлением раскрыть закономерности и диалектику большой исторической эпохи.

Новаторские искания К. Федина обнаруживаются во многих других областях художественного творчества — в углублении документализма как основы жизненной правдивости картин Истории, в разработке тончайшего психологизма, именно той его сферы, где прослеживается соотношение константных начал личности с духовными «приращениями» во внутреннем мире, в многообразном сочетании стиля повествования и самого языка писателя с общей концепцией мира и главного идейного задания каждого романа, в симфоническом строении композиции и развертывании сюжета, в характере художнического использования автобиографического материала и т. д.

Все это еще надлежит исследовать нашему литературоведению. И когда мы это сделаем, тогда четче представим себе своеобразие Федина в ряду современных художников, полнее уясним его творческую эволюцию в связи с эволюцией советской прозы, лучше поймем современное звучание его произведений.

Нужно смело намечать новые, неординарные подходы к изучению творчества К. Федина. Назову несколько тем: «Федин и музыка», «Психологизм Федина и психологическая наука 20—70-х годов», «Философские аспекты романистики Федина»; «К. А. Федин и Ханни Мрва. К истории человеческой дружбы, преображенной в искусстве», «Федин как автор политических романов», «Проблемы культуры в творчестве Федина», «Этапы истории русской общественной мысли в отражении Федина». Очень важным является решение историографической задачи, при этом необходимо дать полную картину восприятия и истолкования Федина в критике без утаивания негативных фактов, поразительных примеров непонимания и извращения его творчества, с раскрытием сложности критического осмысления и определением действительных заслуг критики в правдивом освещении творчества великого советского писателя.

Н. А. ГРОЗНОВА

Мы привыкли воспринимать Федина, его творческую судьбу сквозь призму таких понятий, как ровность почерка, устойчивость поэтической системы, традиционность художественного мышления. Благородная, спокойная простота, внутренняя культура, во всем сквозящая интеллигентность — эти качества не допускают, как кажется, никакой резкости в движениях художника, они не вяжутся с представлением о новаторстве как о способности, о стремлении писателя вырваться из традиционного литературного ряда.

Вопрос о новаторстве Федина по существу и не возникал в критике на протяжении большей части творческого пути писателя. Наоборот, как правило, в 20—30-е годы речь шла о так называемом «отставании» Федина, о том, что писатель «не дотягивал» до того или иного — как видно теперь, всего лишь псевдоноваторского — уровня.

Так было и когда в среде «Серапионовых братьев» Федина снисходительно называли представителем «старого реализма», и когда почти за каждым романом — вплоть до трилогии — выстраивался частокор разного рода замечаний в адрес Федина, указывающих на «несостоятельность» его художественных решений. С демагогическим раздражением был встречен, например, роман «Похищение Европы» (1934—1935). Вызывала резкую оценку прежде всего раздумчивость художника, связанная с осмыслением интимных переживаний героев. Драматически складывающиеся отношения с любимой женщиной нередко приводили главного героя, по словам писателя, в состояние «грустного одиночества». Это и повлекло уничижительный комментарий одного из первых рецензентов — Е. Полонского: «Но откуда вдруг у большевика Ивана Рогова эти миро-скорбческие настроения, большевикам не присущие?.. Мы в недоумении стоим перед Роговым: в самом ли деле он большевик или он Печорин, Жюльен Сорель, тоскующий и скитающийся по миру Чайльд Гарольд, герой „Исповеди сына века“, незаконно присвоивший себе партийный билет?»¹

На фоне такого рода критики выделялись суждения многих зарубежных художников о Федине. Теперь, когда саратовские ученые-библиографы стали хранителями уникальной библиотеки Федина, эти высказывания становятся все лучше нам известны.

В 1928 году Стефан Цвейг писал о романе «Братья» (который, кстати, был негативно откомментирован критикой 20-х годов): «... прочел книгу с захватывающим интересом...»; «Вы обладаете тем, что так не понятно большинству в русских художниках (и чего я, к моему огорчению, совершенно лишен) — великолепной способностью изображать, с одной стороны, народное, совсем простое человеческое, и одновременно создавать изысканно артистические фигуры, раскрывать духовные конфликты во всех их метафизических проявлениях». Цвейг намеревался написать статью о книгах Федина, которые «необыкновенно любил» и считал «наиболее значительным» из того, что «дала новая русская литература».²

О «великодушии» как особом качестве фединского таланта писала Анна Зегерс. Высоко ценил книги Федина Ромен Роллан. На издании «Мастер Брюнонь» (1932), подаренном Федину Ролланом, был начертан афоризм Гете: «Радость — мать всех добродетелей».³ В этой записи таится

¹ Полонский Е. «Похищение Европы». (Начинаем обсуждение романа К. Федина). — Лит. газета, 1934, 12 февр., с. 2.

² Цвейг С. Письма К. А. Федину 10 декабря 1928 года и 1929 года. — Иностранная литература, 1977, № 12, с. 256.

³ См. об этом: Артисевич В. А. Автографы в личной библиотеке К. Федина. — В кн.: Проблемы развития советской литературы. Проблематика и поэтика творчества К. Федина. Саратов, 1981, с. 162—163.

глубокий смысл; она помогает понять своеобразие фединского искусства. Исповедовать радость жизни как момент нравственного поведения личности, как черту мировоззрения художника — в этом состоял особый ракурс исканий писателя, его творческих убеждений. И как знать, может быть, роллановский автограф отозвался спустя десятилетия в названии первого романа фединской историко-революционной трилогии «Первые радости».

По-видимому, потому оказались так прозорливы суждения зарубежных художников о Федине (а к ним надо присоединить и отзывы 20-х годов Горького, следившего за русской литературой из-за рубежа), что большое искусство Федина обнаруживало особенно ярко свои достоинства, свое новаторство — как и все *большое* — именно на расстоянии. Недаром и Горький слышал высокую музыку фединских произведений. Он говорил о «Шопене» рассказов «Тишина» и «Сад», о «Скрябине» романа «Города и годы» и уже в 1926 году обращал внимание на то, что в творчество Федина все более властно входила эпическая сила, равная могущественному звучанию музыки «Глинки и Мусоргского».⁴

И действительно, чем дальше отступает время от дней создания фединских произведений, тем все больше открываются те страницы творчества этого художника, которые стоят у истоков художественных достижений советской литературы. Федин, как становится ясно теперь, был провидцем многих социально-нравственных, социально-исторических, поэтических коллизий, составивших сердцевину художественной системы советской литературы.

Наверно, в основе этих провидений лежало одно из самых ранних фединских открытий, сделанное им (как написал он в «Автобиографии» 1952—1957 годов) под воздействием «детских впечатлений от Волги с ее неповоротливыми пароходами, бесконечными вереницами плотов, просмоленными рыбацкими дощаниками и окрестными фруктовыми садами деревень». «Отсюда, — записал Федин, — пошли мои первые представления о русской земле — как о Мире, о русском народе, как о Человеке».⁵

Фединская формула: «...о русской земле — как о Мире, о русском народе, как о Человеке» — искрится, словно жемчужина, среди многочисленных суждений писателя о социалистическом искусстве, о собственных творческих поисках. Здесь запечатлено то фединское понимание национального и общечеловеческого, социально-исторического и гуманистического, которое определило его художественное мышление, его мировоззрение. С этими представлениями Федин пришел в революцию, пришел в советскую литературу: русская земля, русская революционная действительность как частица сложной вселенской жизни, которую нельзя, недопустимо подвергнуть какому бы то ни было упрощению, — и русский народ с его нелегкой, мужественной и вдохновенной судьбой как человек, как личность, т. е. не нечто абстрактно массовидное, а каждый раз предстающее в сознании художника во всей трепетной непосредственности человеческих переживаний.

Именно это мироощущение формировало творческие взгляды Федина с самых первых шагов его писательской работы. Оно, надо полагать, и восстало с такой необоримой убежденностью (как известно по воспоминаниям современников)⁶ против разного рода диктаторских, разрушительных для национального искусства установлений, которые исходили от так называемого «западного» крыла «Серрапионовых братьев» во главе

⁴ Горький М. Письмо К. Федину 5 февраля 1926 года. — Лит. наследство, т. 70, 1963, с. 504. (Горький и советские писатели).

⁵ Федин К. Автобиография. — В кн.: Советские писатели. Автобиографии в 2-х томах, т. 2. М., 1959, с. 565.

⁶ См., например: Каверин В. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965, с. 192—193.

с Л. Лунцем. Эта группа «серапионовцев» стремилась во что бы то ни стало сориентировать молодую советскую литературу на чужеземные образцы. Федин же «никак не мог принять пеструю книжную проповедь искателей формалистических новаций в творчестве. Он был убежден, что искусство есть плод исканий и раздумий художника, оно серьезно, оно ответственно перед высшим судьей — человеком». ⁷ Поэтому Федин никогда не оказывался захваченным и какими бы то ни было идеями изображения «толпы», стихийной массы. Каждое движение народа для него как в 20-е, так и в последующие годы всегда представало в преломлении однажды пройтой, неповторимой человеческой судьбы.

Широта взгляда на события в мире, обостренная гуманность, чувство сострадания к личности — эти качества и приводили писателя к находкам, к художественным открытиям.

С этой точки зрения нами еще недостаточно внимательно прочитан сборник «Пустырь» (1923). К числу открытий в нем надо отнести интерпретацию Фединым судьбы Анны Тимофеевны в повести «Анна Тимофеевна».

Выразив своей героине — следуя традиции русской классики — полную, кажется, меру сочувствия, писатель все же не простил ей того, что несчастная, милая Анна Тимофеевна, всю себя посвятившая неизлечимо больной дочери, выбрала в конце концов унижительное благополучие. Связав жизнь с человеком, не заслуживающим ее любви, Анна Тимофеевна стала владелицей лавки — и с безоглядной цепкостью вырывала место в торгашеском мире. Покарав героиню бездуховностью, Федин лишил ее благородного звания «маленького человека», которому русская классическая литература отдала чуть ли не все самые дорогие свои мечтания. Вместе с этим художественным решением совершалось и историко-литературное переосмысление традиционной темы. Уходило само понятие «маленького человека», революционная эпоха от каждого требовала больших дел, и люди должны были становиться «большими».

В «Пустыре» Федин одним из первых приковал внимание советской литературы и к совершенно иному пласту психологической жизни личности — к той сфере подсознательных движений человеческой природы, где положительные эмоции в неуловимом моменте психологического тождества переходят в эмоции отрицательного свойства. Взятый на вооружение модернистским искусством, этот принцип поэтики стал важнейшим средством доказательства декадентской литературой будто бы безнравственной сущности человека.

Но Федин уже в самом начале 20-х годов сумел продемонстрировать тонкое искусство психологического анализа, с помощью которого оспаривал модернистскую концепцию.

В сборнике «Пустырь» помещен «Рассказ об одном утре». Герой его прославился преступным ремеслом палача-вешателя, но в то же время он был страстно влюблен в певчих птиц... Как соединяются эти несовместимые начала в натуре одного человека? Или это соседство поистине и является саморазрушительной силой? Идя к ответам на эти вопросы, Федин открывал пути к реалистическому постижению нравственного, психологического состояния личности. Он с безупречной художественной, психологической точностью следил в своем рассказе за тем, как проявлялась у персонажа любовь к птицам. В чарующих красках, без какого-либо художественного «коварства», Федин живописал картины природы, восприятие природы героем, момент любования птицами. И все же — а в этом и состояло своего рода открытие, наблюденная художником закономерность в поведении личности — писатель сумел найти, разгадать в увлечении Савела Семеныча прекрасным родство с его преступной, бес-

⁷ Тихонов Н. Неугасимый костер. — Лит. газета, 1972, 23 февр., с. 4.

человечной расправой над жизнью людей. Герой не просто слушал, а и ловил певчих птиц: «Быстрой струной натягивается от барыни-ягоды через всю поляну незримая веревка. В страшной бортовой качке несется Савел Семенович к упавшей наземь сетке, падает на колени, нежно и легко, как может, прихлопывает ладонью мятущуюся, шумящую жертву, любовно, заботливо выпутывает ее из цепких ниток и бережно несет под куст, сажает в низкую, обтянутую тканью клетку».⁸ Ненавязчивыми штрихами Федин приближает неумолимый момент разоблачения: и во время свидания с природой, с прекрасным герой оказывается в конце концов только палачом. Это был не просто один из заранее спланированных художественных приемов, но выражение социального взгляда начинающего художника, выражение его социального подхода к тем сферам поведения личности, к которым еще не добиралась советская литература. Эту задачу Федин решал в те годы и в рассказах «Сад», и в недооцененной историками советской литературы драме «Бакунин в Дрездене» (1922). Социальные пороки, если они есть, пронизают все самые сокровенные движения личности — с таким убеждением как художник Федин выходил к самым важным магистралям развития советской литературы.

В обход разного рода вульгарно-социологических схем и барьеров Федин вел советскую литературу вместе с такими писателями, как Л. Леонов, Вс. Иванов, А. Яковлев и другие, к последовательному, углубленному реализму.

Для понимания особенностей творческого пути Федина важно отметить, что именно с этими идеями он подходил к созданию романа «Города и годы» (1924).

Восприятие этого произведения — сложная страница в истории нашей критики. Сейчас уже можно, наверно, говорить о том, что многолетние упреки в абстрактном гуманизме, непроясненности социально-нравственных позиций сменяются тем, что мы все больше признаем за этой книгой глубокое и яркое идейно-художественное содержание. Роман «Города и годы» открыл такие глубины человеческих взаимоотношений, значение которых только теперь мы начинаем особенно отчетливо сознавать. Заслуга Федина-художника состоит в том, что в этом романе он запечатлел возникновение того процесса «похищения Европы» Россией, русским человеком — участником Октябрьской революции, большевиком, — который будет необратимо развиваться в XX веке и повлечет за собой коренное нравственное, социальное всечеловеческое обновление.

Судьба немецкой девушки Мари Урбах, которая ценой неискупимых личных жертв, но благодаря именно русскому интеллигенту Андрею Старцову, благодаря лучшим качествам его природы, обрела в революционной России вторую родину, — эта судьба стала, как видим, знаменем XX века. Достаточно напомнить «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева. Интересно заметить, что когда однажды заговорили с Фединым о родстве его романа «Города и годы» с произведениями Э. Ремарка, он не поддержал этой темы, наоборот, оспорил ее. Он говорил это словно в ожидании романов Ю. Бондарева, предчувствуя, что должно возникнуть продолжение поднятых в его романе проблем. Действительно, как показал Ю. Бондарев, в жизни Эммы Герберт повторится то же горе утрат и неискупимые личные жертвы; но также вновь вспыхнет и всепобеждающая, как истинное, однажды даруемое человеку счастье, чистота, поэзия любви. Эту любовь и у Федина, и у Бондарева подарит немецкой женщине простой русский человек, со своей нелегкой судьбой, но человек такой, который несет в себе обновляющую силу Октябрьской революции.

Сегодня важно, как представляется, подчеркнуть не только то, что Фединым, пережившим свершение Октябрьской революции в Германии,

⁸ Федин К. Пустырь. Пг., 1923, с. 141.

была угадана тема. Мы должны суметь сделать принципиальный историко-литературный вывод о том, что какой же зрелостью обладала советская литература на самых начальных шагах своего развития, если в этом первом романе в советской литературе Федин уже провидел и масштабы процесса сближения революционной России с зарубежным миром, и слышал звучание самых потаенных движений человеческих сердец, вовлеченных в этот сложнейший социально-исторический процесс. Мы до сих пор недооцениваем также, с какой последовательностью Федин вел в повествовании социально-нравственный анализ поведения героев.

В критике сложилась устойчивая традиция считать, что Федин-художник не смог разобраться в судьбе мятущегося, измученного страданиями Андрея Старцова. Но интересно в связи с этим провести хотя бы короткое наблюдение над черновиками к роману, где автор записывал свои размышления над характерами героев.

Так, касаясь событий 1919-го и 1920-х годов, воссозданных в романе, Федин записал: «Андрей все делал помимо своей воли. Он подчинялся жизни, как она есть. Рита и даже Мари!.. Андрей во всю жизнь не совершил ни одного поступка! Он отдавался всю жизнь тому, как она складывалась».⁹ Но рядом с этим в событиях 1920 года писатель стремился увидеть и даже малейшие позитивные социальные эмоции героя: «Когда у Андрея родился сын (и перед приездом Мари), он испытал счастье, таская „добычу“ в логово — к жене и сыну — мешки с рожью, воблой и мороженой картошкой; счастье от сознания, что он *нужен* (раньше никогда не бывало этого), что без него умрут, что его ждут».¹⁰ И все же, несмотря на все симпатии к своему герою, Федин (как показывают черновые материалы) постоянно выступал и как его суровый судья. Даже осмысляя один из наиболее ярких и, казалось бы, социально-определенных поступков Старцова — его выступление перед немецкими военнопленными с призывом брататься с Красной Армией, — писатель не позволял укорениться иллюзиям относительно героя. Он записал в черновиках: «1919-й. Речь к пленным говорит Андрей. (Курт: лучше будет, если обратится русский). Именно с этого момента он и почувствовал свою „активность“ и потом жил ею до Санышина и искал ее (т. е. этого чувства «бесплотности») после, когда мобилизовался, и в Питере. Но ведь и эту активность он проявил по инициативе Курта!»¹¹ Поэтому своего рода приговор Старцову выносит самая преданная его защитница — Мари Урбах: «Мари вдруг поняла... что она ехала (в Советскую Россию, — Н. Г.) (через Скандинавию) не к Андрею, а на новую землю, что такой тяжелый путь ради чего-то большего, чем Андрей, ради большого».¹²

Но обнимает, пожалуй, весь круг переживаний фединских героев следующая запись: «...Война — это главное событие, она — все. Человек, который был потрясен (поражен) войною, раз и навсегда выбывает из строя обычных людей. Его воображение поражено язвой. Она неизлечима. Такой человек вечно думает о войне. Он пропитан ею, как море пропитано солью. Отнимите от него эту его вечную думу о войне — его существование потеряет смысл. Он вечно разгадывает, как могло случиться, что человечество ввергло себя в войну. И его не успокаивает никакая разгадка».¹³

Эти слова надо читать не как свидетельство абстрактного мышления писателя, а как его прикосновение к философии мирового зла. Именно мысль о всепроникающем несчастье, которое несет война, и становится важнейшей социальной координатой в романе.

⁹ ИРЛИ, ф. 172, № 1166, лл. 72—73.

¹⁰ Там же, л. 55.

¹¹ Там же, л. 30.

¹² Там же, л. 56.

¹³ Там же, л. 25.

И характерно: чуть ли не дословно близкое раздумье о войне, делающей людей непоправимо несчастными, раскрывает центральную социальную идею в романе Ю. Бондарева «Выбор», написанном спустя более полувека после романа «Города и годы». По существу эта тема станет лейтмотивом всей современной «военной» прозы в советской литературе.

Особое значение в истории нашей литературы имеет фединская концепция положительного героя.

До появления трилогии («Первые радости» — 1945; «Необыкновенное лето» — 1948; «Костер» — 1961) все романы Федина подвергались с этой точки зрения жесточайшей критике.

Герои романов «Города и годы», «Братья» (1928), «Похищение Европы», «Санаторий Арктур» (1940) не были привычно «положительными», как требовала того критика. Но они играли тем не менее у Федина центральную роль, и более того — облагораживали, обновляли окружающий мир. Старцов в «Городах и годах», Карев в «Братьях», Рогов в «Похищении Европы», Левшин в «Санатории Арктуре» совершали, подобно мифологическому персонажу, «похищение» обьятой противоречиями Европы. Каждый из этих героев как представитель Советской России подарил силы жить многим людям, каждый из них подарил счастье женщине, обездоленной буржуазной жизнью.

По-видимому, нам еще предстоит постичь особенности этого фединского понимания проблемы положительного героя. Но жизнеспособность его решений с годами становится все более очевидной. Во всяком случае, герои романов Ю. Бондарева повторяют во многом судьбу этих фединских персонажей и так же, как они, открываются перед миром своей немалой духовной силой и привлекательностью.

В связи с этим углубленного изучения требует и та концепция, которую воплощает образ Кирилла Извекова. Это первый герой у Федина, воля которого, по формуле писателя, была «однозначна Победе». Но Извеков в «Костре» переживает и трагедию отчуждения, одиночества.

В этом образе таится огромный художественный смысл. По своей поэтической, социально-исторической отточенности образ Извекова станет, по-видимому, классикой советской литературы. Точно так же, как фединский рисунок, запечатленный в образах Лизы Мешковой и Аночки Парбукиной. Первая прошла путь от тихой, сторонящейся бурных исторических событий женственности к самым главным духовным высотам своего народа; вторая, наоборот, от восторженной инфантильности, жестковатого юношеского ригоризма — к мучительным, трагическим на склоне лет раздумьям о смысле жизни. В своих героях Федин воплотил очень важные ракурсы нашего времени; по многим из них советская литература будет выверять социально-нравственные, исторические ценности эпохи.

Провидения Федина-художника многообразны.

К сказанному выше нельзя не добавить, что Федин создал один из первых образов русских эмигрантов, потерявших социалистическую Родину, — образ Клавдии Андреевны из «Похищения Европы».

В эти же годы начнет работу над повестью «Eugenia Ivanovna» и Л. Леонов. На протяжении нескольких десятилетий Леонов будет следить за судьбой героини и докажет закономерность гибели на чужбине милой Евгении Ивановны, которая была «сделана из русской земли».

Федин в образе Клавдии Андреевны угадал это решение.

Интереснейший историко-литературный материал представляет также сопоставление образа русского крестьянина Лепендина («Города и годы») и одной из коллизий «Необыкновенных рассказов о мужиках» Л. Леонова.

Федор Лепендин был искалечен войной 1914 года; несмотря на полную инвалидность, он рвался с чужбины в Россию, чтобы отдать свои последние силы родной земле, чтобы помочь цвести ее садам. Но под

страхом собственной смерти односельчане предадут Лепендина, откупаются от немецких карателей его жизнью. Как страшная трагедия воспринимаются эти страницы романа «Города и годы». Трагедия не только Лепендина, но и трагедия тех односельчан, которые совершили это предательство.

Через несколько лет в рассказе «Приключение с Иваном» (1927) Леонов прикоснется к этому же материалу — когда мужицкий сход отдаст в руки смерти беззащитного калеку, глухого Ивана, чтобы спасти себя. В леоновской притче за этим сюжетом поднимутся сложные вопросы, вплоть до полемики с «христианствующей Россией» Достоевского. Федин же как бы предвидел неизбежность этой полемики.

В ряду художественных открытий Федина стоит и образ Сваакера из повести «Трансвааль» (1926). Крестьянство у Федина не осталось замороженным Сваакером, который в жестоком неприятии русской жизни, с издевкой над мужиками разыгрывал спектакль американской деловитости. Оно не приняло этого посланца буржуазного мира, пытавшегося переделать национальную жизнь на новый манер, так как разгадало, что деловитость Сваакера оборачивается безжалостной жестокостью по отношению к окружающим. Фединские крестьяне защищали гуманность.

Иной поэтический рисунок, но то же социально-историческое решение находим и в повести А. Платонова «Епифанские шлюзы» (1927).

И хотя фединских мужиков 20-х годов от крестьян петровского времени из повести А. Платонова отделяла большая историческая эпоха, они рядом с инженером Бертраном Перри тоже продемонстрировали и понимание своей национальной судьбы, и силу своего характера. Недаром один из крестьян, везущих инженера к Петру I на расправу, говорит ему с осуждением: «Я б убег на глазах!.. А ты идешь дыплаком! Кровя, брат, у тебя дохлые — я б залютовал во как и в порку не дался, тем более в казнь!..»¹⁴

Даже немногие затронутые здесь вопросы показывают, какую неопенимую роль играл Федин в развитии советской литературы на каждом из этапов ее движения.

В. В. ВУЗНИК

Тема «Федин и современная литература» связана с одной из наиболее, наверно, сложных и вместе слабо изученных филологических проблем. Речь идет о проблеме литературной преемственности.

Теоретики литературы сами признаются, что зная, как не надо изучать художественные традиции, они затрудняются со всей определенностью сказать, как следует это делать.

В последнее время энергичному осуждению подвергся так называемый «наивный буквализм» конкретных аналогий в творчестве различных писателей. Однако в результате оказалась немало скомпрометирована и стала падать сама культура сопоставительных анализов. Все стали сравнивать со всем, основываясь на признаках самой общей, отвлеченной близости. И уже можно встретиться, например, с тем, что Евтушенко ставят в один ряд с Твардовским, а, скажем, повесть Леонова «Евгения Ивановна» уподобляют шолоховской «Судьбе человека».

Видимо, серьезная разработка проблемы литературной преемственности все-таки нуждается в изучении вполне конкретных фактов соотносительности творчества того или иного писателя как с предшествующими,

¹⁴ Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М., 1965, с. 67.

так и с современными ему художественными явлениями. И чем крупнее писатель, тем, вероятно, весомее могут быть общие выводы.

В этой связи творчество Константина Федина заслуживает специального внимания не только потому, что этот писатель всегда и неизменно настаивал на первостепенном значении традиций как для себя лично, так и для советской литературы в целом. Не менее существенно и то, что фединское творчество уже само успело стать живой традицией, по-своему бытующей в текущем художественном процессе и обогащающей его.

Какова же роль Федина в развитии современной советской литературы? В чем конкретно видится она?

Известно, что Федин буквально с первых шагов в литературе заявил о себе как о горячем и убежденном приверженце опыта предшественников. Не случайно еще в начале 20-х годов Е. Замятин, всячески поощрявший тогда разного рода новаторские экстремы, упрекал молодого писателя за то, что в отличие от многих своих сверстников он вовсе не спешил сбрасывать классиков с корабля современности и даже «целиком застрял в Горьком».¹

Свою заинтересованность в опыте лучших представителей не только отечественной, но и мировой литературы Федин сохранял и в дальнейшем. На протяжении всей своей творческой деятельности он не скрывал глубочайшей признательности великим писателям прошлого, которых называл «вечными спутниками» и «учителями».

Уже в зрелые годы, сам выступая в роли учителя молодой литературной смены, Федин подчеркивал, что перед нею едва ли не самым первоочередным остро стоит вопрос о наследии.² И сообщая этому вопросу историческую широту, масштабность, он особо напоминал о том, что вся советская литература возникла «не на пустом месте»: «Позади стояла история великой русской литературы классиков и традиция писателей-демократов».³

Однако, не уставая возвеличивать роль художественного опыта прошлого, Федин никогда не становился в позу послушного и робкого ученика. Считая, что «все хорошее», созданное советской литературой «до сих пор», прочно «опирается на достижения ее предшественников», он не забывал упомянуть, что, опираясь на эти достижения, «все хорошее» еще и «отталкивается от них, чтобы развиваться дальше».⁴ «Слушайте, но не слушайтесь!» — этот горьковский завет неизменно оставался для него ведущим творческим принципом. Отсюда постоянные фединские призывы к молодому автору — «ни в коем случае не повторяться», стараться «быть непохожим», «не забывать об обязанности искать новые средства художественности», помнить, что «новый материал жизни рвет былые каноны литературной формы, требует себе новой одежды».

Разумеется, было бы странно утверждать, будто взгляды Федина на проблему традиций непосредственно повлияли на судьбу его собственного творчества в современном литературном восприятии.

Однако взгляды эти претворились в произведениях писателя. Они по-своему предопределили характер его художественной системы, сказались на высокой культуре ее основ и жизненной оправданности новаторских открытий. Поэтому творчество Федина оказалось свободно от той внешней остроты, которая так привлекает имитаторов и эпигонов. Как бы всем своим существом оно располагало к глубинным контактам с собою. Про-

¹ З а м я т и н Е. Серапионовы братья. — Литературные записки, 1922, № 1, с. 8.

² Слово к молодым. М., 1975, с. 62.

³ Ф е д и н К. Писатель. Искусство. Время. М., 1980, с. 515.

⁴ Там же, с. 521.

изведения писателя не плодили подражателей, а несли в себе бесценные творческие уроки.

Совсем не исключено, что пытливые и дотошные сопоставления тех или иных творений Федина с некоторыми современными романами, повестями, рассказами может обнаружить вполне конкретные совпадения между ними.

Нельзя не заметить, например, любопытной переклички отдельных высказываний Федина о секретах «писательства» с суждениями на ту же тему, принадлежащими Ю. Бондареву. Это и согласное признание обоими прозаиками чрезвычайной важности музыкальной атмосферы текста, его ритмической организованности, неперемногого наличия в нем изначально заданной интонации. Это и почти дословная близость их рассуждений о том, что созданию произведения предшествует строгая продуманность течения его действия, вплоть до финальной фразы, которая заранее известна автору.

Видимо, существует какая-то внутренняя родственность этих писательских талантов при всем их различии. Не случайно художественная структура последнего романа Ю. Бондарева «Выбор» заставляет вспомнить о фединских «Городах и годах». В обоих произведениях наблюдается удивительная плотность, компактность повествования, его насыщенность поистине глобальными проблемами войны и мира, жизни и смерти, любви и ненависти. И здесь и там поражает свободное обращение авторов с временем и пространством, перемещение действия из России в Европу, из прошлого в настоящее и наоборот. И здесь и там характерное сближение лирики и публицистики, образной символики и бытового живописания. И здесь и там, наконец, набатное звучание идеи человека и человечности.

Однако, как ни интересны эти и другие, подобные им частные параллели, сами по себе они едва ли способны раскрыть смысл бытования фединской традиции в литературе наших дней. За ними важно, по-видимому, рассмотреть существо идеологических и художественных решений, к которым писатель приходил в свое время, чтобы в мучительном поиске, в борьбе с противниками и вульгаризаторами утвердить их как непреложные завоевания советской литературы, ее прочные истины. Те самые истины, без учета которых всякому литературному развитию угрожают и бесплодные тупики, и напрасные самоповторения.

Правда, в последнее время нередко приходится сталкиваться с тем, что и критики, и литературоведы, а иногда и писатели обнаруживают какое-то странное неведение многого из того, что давно уже сделано в литературе нового мира такими ее первопроходцами, как Федин.

Иные явления текущей литературы расцениваются как своего рода откровения, не имеющие под собой ни почвы, ни корней. А для придания им оттенка особой небывалости, вокруг них нагнетается еще и модная нынче архисовременная терминология.

«Амбивалентное», «полифоническое», «двуголосное», «пространственное», «контрапунктное» — такими эпитетами пытался недавно один молодой прозаик определить «некое новое качество художественного мышления», которое, как ему кажется, «выкристаллизовывается» сейчас в нашей литературе.⁵

Какова же суть этого необыкновенного качества?

А суть, оказывается, в том, что в ряде современных произведений и теза, и антитеза предстают, как говорится, «на равных», обладают равным правом голоса. И таким образом читателю не навязывается мнение, а предоставляется возможность делать свои выводы, наблюдая, по выражению молодого прозаика, «самозабвенное противоборство» Добра и Зла.

⁵ Киреев Р. Возможны варианты. — Лит. газета, 1982, 3 февр., с. 3.

Современная литература, действительно, тяготеет к многозначности и далека от голой дидактики. Но позволительно спросить, разве эти качества не культивировались крупнейшими советскими писателями с самого начала? Разве еще в ранних произведениях Федина — не будем касаться сейчас ни Леонова, ни Шолохова — разве в «Саде», «Пустыре», «Трансваале», «Городах и годах» правом голоса обладали только положительные жизненные силы? Разве психологическая убедительность Андрея Старцова была меньшей, чем Курта Вана? Разве не трудные судьбы этих героев, а указующий перст автора управлял развитием сюжета фединского романа?

Другое дело, что современные писатели, конечно же, по-своему трактуют Добро и Зло, течение, исход их противоборства. Но на то и традиция, чтобы развиваться. Иначе следовало бы говорить о чем угодно — о памяти, остатке, пережитке — только не о традиции.

К счастью, жизнеспособность фединского творчества определяется не только тем, осознают или не осознают отдельные писатели его историко-литературное и жизненное значение. Гораздо важнее, что многие творческие открытия Федина с годами не просто ассимилируются литературой. На новых витках ее исторического развития они подчас неожиданно приобретают новый смысл, актуальный как раз для текущего момента.

В одной из поздних своих статей «Распахнутые окна» Федин писал, что воображение художника иногда «поражают явления, которые еще не развились и не закрепились в названиях».⁶ Заметить их дано не каждому. Но Федин обладал в этом отношении сверхчувствительным зрением. Рядом с главными чертами окружающего мира он видел и те, которые не только не получили еще названия, но вообще едва начали оформляться в нечто значительное.

Мы уже привыкли, кажется, не удивляться тому, как еще в начале 20-х годов автор «Городов и годов» опознал в прусском милитаризме зародыш будущего фашизма.

Но это не единственный факт удивительной прозорливости Федина. Попробуйте перечитать сегодня его «Сад», написанный еще в 1919 году, и вы непременно поймаете себя на ощущении, что в этом маленьком рассказе очень далеко ушедшей в прошлое поры оказалась намечена одна из острейших социально-нравственных проблем наших дней — проблема хозяйского отношения человека к общенародному достоянию. К этому рассказу вполне относится понятие «полифонизма», кстати, очень нравившееся Федину. Его содержание многосоставно и многозначно. Есть в рассказе и ужас неразвитого, темного, косного сознания, и жестокость собственнического инстинкта, о чем в свое время много писали и критики, и исследователи. Но есть там и другое — то, что глубоко волнует литературу 70-х годов, в первую очередь так называемую «деревенскую прозу» в лице В. Распутина, В. Астафьева, Е. Носова, В. Белова. Там есть великое чудо живой природы, очарование дивно цветущего сада, а потом его запустение. И, главное, есть боль, есть укор людям, по вине которых гибнет красота, отданная революцией в их полное владение.

Таким образом, можно сказать, что фединский талант по самой своей природе был как бы изначально запрограммирован на долгую жизнь, потому что далеко видел ее перспективу.

Однако отсюда вовсе не следует, будто писатель являлся неким провидцем, непогрешимым носителем истин. Его причастность к нынешним заботам советской литературы во многом объясняется тем, что он сам постоянно находился в развитии, в поиске. И его открытия совпадали с направлением, в каком двигалась вся наша литература.

⁶ Слово к молодым, с. 68.

В этом отношении наиболее, пожалуй, примечательна эволюция гуманистических представлений Федина.

Историкам литературы хорошо известно, как упрямо спорил молодой Федин с Горьким по вопросу о страдании и сострадании. В отличие от своего учителя, советовавшего больше внимания обращать на деятельного героя, ведущего за собой других, Федин настаивал на своей любви не столько, фигурально говоря, к сильным и уверенным в себе «рысакам», сколько к слабым и незащищенным «клячам», к людям несчастной судьбы, к страдальцам, взывающим к милосердию.

С тех пор прошло много лет, на протяжении которых советская литература непрерывно развивала свой гуманистический пафос, все более и более склоняясь притом к пониманию своего высшего долга как пробуждения в людях человечности, способности каждого разделить чужую беду, взять на себя боль другого, проникнуться чьим-то страданием, чтобы прийти на помощь. Именно о таком, деятельном гуманизме говорили на недавно состоявшемся VII съезде советских писателей Чингиз Айтматов, Юрий Бондарев, Василь Быков, чьи имена в нашем сознании неразрывно связаны сегодня с понятием гуманизма.

Но примечательно, что к такому пониманию гуманистической миссии литературы Федин пришел давно, еще в 30-е годы. Написав свой «Санаторий Арктур», он фактически отошел от своих прежних представлений о человечности как поэтизации страдания. В этом романе оказалась развенчана сама идея страдания как силы, которая облагораживает человеческую личность. Главным для писателя стало превознесение действенной доброты человеческих взаимоотношений, коллективистской взаимопомощи, чувства общности людей доброй воли. Именно такими явились нравственные уроки «Санатория Арктур», написанного в преддверии второй мировой войны, когда людям для борьбы с фашизмом равно понадобились и деятельное добро и человечность. И нет необходимости говорить о том, что уроки эти совсем не потеряли своей актуальности и теперь, спустя почти полвека.

Можно было бы привести и другие примеры того, как творчество Федина буквально угадывало и проблемы развивающейся литературы и даже решение их. В этом отношении последние произведения писателя — «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер» — особенно богаты материалом.

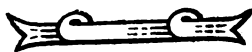
Здесь нашел выражение остро злободневный для современной советской литературы пафос борьбы за мир.

Здесь по-своему претворилось утвердившееся в последних произведениях «военной прозы» неоднотипное понимание героического, стремление, как заметил сам Федин, «не просто показать поступок, а раскрыть истоки — нравственные, социальные — поведения человека, совершившего подвиг».

Здесь обнаружилась современная общелитературная тенденция движения, по слову писателя, «к философии от фотографии».

Здесь по-своему проявилась и самая, наверно, характерная особенность текущей литературы — ее острая озабоченность идеей Памяти.

Но суть, разумеется, не в примерах. Суть в том, что литература жива своей неукосятельной преемственностью. И творчество Федина от начала до конца принимало живейшее участие в этом таинственном и вечном процессе. Хотя участие его было особенным. Глубоким и тонким, артистичным и неназойливым. Таким, как сам талант этого большого русского писателя.



РИТМИКО-ИНТОНАЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ В СТИХЕ МАЯКОВСКОГО

Стих Маяковского — один из тех филологических объектов, которые вызывают острые и до сих пор не прекращающиеся споры. Диапазон подхода поистине огромен: от «пиротехнических» концепций «взрывов» и «уничтожения» силлабо-тоники до вопроса из горьковской «Жизни Клима Самгина» — «Да был ли мальчик-то?», т. е. существует ли такое явление, как «стих Маяковского». В научной литературе насчитывается около десяти точек зрения (не все из них можно назвать концепциями) на стих Маяковского. В мою задачу не входит их подробная характеристика — это сделано в специальных работах;¹ я остановлюсь вкратце лишь на основных тенденциях в изучении стиха Маяковского, учитывая проблему статьи.

Следует отвергнуть как неплодотворные две крайности: стремление объявить поэта своеобразным «динамитчиком», который якобы «взорвал» и «уничтожил» все особенности классической поэтики, и попытку доказать, что Маяковский — сугубый традиционалист.

Для первой тенденции показательно заявление В. Шкловского, что «Маяковский уничтожил силлаботонический стих...»² Легенда об «уничтожении» силлабо-тонического стиха родилась вследствие того, что внимание исследователей обращалось преимущественно на ритмику (т. е. по существу — на расстановку ударений, акцентную сферу, вне учета строфического строения и рифмы), в то время как силлабо-тонический стих имеет *совокупность* признаков, которые ритмикой не исчерпываются. Конечно, Маяковский резко преобразовал ритмическую инерцию классического стиха (об этом ниже), но сохранил в неприкосновенности «замок» строфы, усилив его рифмой повышенной звуковой ощутимости.³ Говорить об «уничтожении» силлабо-тоники неправомерно потому, что основные компоненты классического стиха (пусть и в преобразованном виде) сохранены, не говоря уже о том, что наряду с тоническим стихом у Маяковского встречаются преобразованные (в частности, паузированием) классические размеры.

Другая крайность, с которой можно встретиться и поныне (видимо, отчасти она возникла как полемическая реакция на суждения исследователей «пиротехников»), — попытки насильственно облачить поэта в силлабо-тонический «костюм», доказать (точнее говоря, не доказать, а навязать неперспективную точку зрения), что стихосложение Маяковского всецело выводится из силлабо-тонической системы.

И здесь возникает вопрос о систематизации фактов применительно к стиху Маяковского. Наука вообще развивается сложным путем: на-

¹ См.: Гончаров В. П. 1) Об изучении стиха Маяковского. — В кн.: Поэт и социализм. К эстетике В. В. Маяковского. М., 1971; 2) В. Маяковский — новатор стиха. — В кн.: Маяковский и современность. М., 1977.

² Шкловский Виктор. О Маяковском. М., 1940, с. 135.

³ О рифме Маяковского см.: Штокмар М. П. Рифма Маяковского. М., 1958; Гончаров В. П. 1) О рифме Маяковского. — Филологические науки, 1972, № 2; 2) Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

копление фактов приводит к их систематизации, осмыслению и обобщению. Система отражает и уровень науки определенного периода, и степень изученности фактов. Но система может стать препятствием на пути дальнейшего, углубленного изучения предмета, когда возникает стремление набрасывать ранее появившиеся, окостеневшие понятия на новые явления, отнюдь ими не охватываемые. И тогда систематика может превратиться в схематизм. Это относится не только к нормативной метрике с ее «набором» схем—размеров, но (во многом) и к тонической системе стиха Маяковского.

Основной недостаток тонической концепции, сыгравшей в целом положительную роль в изучении стиха Маяковского, — замкнутость в анализе ударений. Эта концепция по существу оставляет в стороне интонационно-синтаксическую организацию стиха (в частности, паузную систему, особенности экспрессивной интонации), т. е. очень сужает аспект исследования. Попытки дифференциации «чисто тонического стиха» на «дольник» и «акцентный стих в узком значении»,⁴ на «две формы акцентного стиха»⁵ и тому подобные определения, бесполезные для дальнейшего изучения ритмики Маяковского, не избавляют концепцию тонического («чисто тонического») стиха от ее основного недостатка — «акцентоцентризма», отвлеченного от других сторон стиха, а главное — от живой плоти поэтического слова.

Почему-то получилось так, что в представлении очень многих исследователей просодические системы оказались синонимичными «системам стихосложения», причем не только в учебниках.⁶ Тем самым на изучение стиха искусственно накладывались ограничения в нескольких направлениях: 1) акцентология нередко отождествлялась со стиховедением в целом; 2) общеязыковые просодические (акцентные) отношения не отличались от специфической акцентуации стиха; 3) стих зачастую изучался не как специфически художественное, а как общеязыковое явление. Эти общеметодологические недостатки, хотя на них и обращалось внимание, не изжиты до сих пор и дают себя знать и в исследованиях стиха Маяковского.

Так образуется ощутимый разрыв между богатством поэтического материала и категориями анализа. Это обстоятельство уже привлекало внимание таких различных исследователей, как К. И. Чуковский, Б. М. Эйхенбаум, Л. И. Тимофеев, Г. О. Винокур.⁷ О том, что стих Маяковского не охватывается определениями силлабо-тоники, писали многие авторы,⁸ и наша задача — искать внутренние законы стиха в их системном осмыслении.

Каждая из отмеченных выше крайностей — свидетельство антисистемного подхода к стиху Маяковского. Например, М. Л. Гаспаров полагает, что значение выражения «стих Маяковского» лежит «не в области стиховедения, а в области поэтики и стилистики», а дифференциацию понятия «стих Маяковского» видит в том, чтобы с помощью «точных методов количественных характеристик... рассматривать его (Маяковского, — Б. Г.) метры и размеры порознь».⁹ Тем самым понятие стиха Маяков-

⁴ Жирмунский В. Стихосложение Маяковского. — Русская литература, 1964, № 4, с. 11.

⁵ Холшевников В. Е. В. М. Жирмунский-стихoved. — В кн.: Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975, с. 653.

⁶ Жирмунский В. 1) Стихосложение Маяковского, с. 3; 2) К вопросу о стихотворном ритме. — В кн.: Историко-филологические исследования. М., 1974, с. 27; Холшевников В. Е. Указ. соч., с. 654.

⁷ См.: Гончаров Б. П. Об изучении стиха Маяковского, с. 246.

⁸ См., например: Тимофеев Л. Об изучении стиха Маяковского. — Литература в школе, 1953, № 3, с. 32; Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 24—25.

⁹ Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 372.

ского подменяется изучением крайне абстрактного, отвлеченного «метра», далекого от художественной плоти поэзии. А между тем Л. И. Тимофеев справедливо заметил, что «понятие стиха Маяковского гораздо шире понятия ритмики, входящей лишь как одно из слагаемых в общую систему выразительных средств, образующих собой целостную художественную форму, передающую содержание новаторской поэзии Маяковского».¹⁰

М. Л. Гаспаров полагает также, что «изучая акцентный стих, мы имеем... право отвлечься и от интонационно-синтаксических особенностей стиля Маяковского».¹¹ Тем самым снимается вопрос о *перестройке* системы отношений в стихе Маяковского. Ведь изменение даже одного компонента стиха (в частности, паузирование ритмики), явившись следствием общей эмфатичности слова (это понятие будет объяснено ниже), влечет за собой перераспределение всех его художественно-выразительных ресурсов. Этот момент не учитывается М. Л. Гаспаровым (изучающим «вольный хорей и вольный ямб Маяковского»¹² так, как будто это обычные размеры стиха XIX века) и другими стиховедами, которые не анализируют ритм стиха как компонент художественной системы в целом.¹³

Некоторые стиховеды пытаются уравнивать стих Пушкина и Маяковского как варианты «одной системы стихосложения — тонической, естественно присущей русскому языку».¹⁴ Несмотря на кажущуюся гармоничность подобных суждений, они едва ли справедливы: во-первых, специфическая акцентуация стиха отождествляется с общеязыковыми просодическими закономерностями; во-вторых, применительно к ритму Маяковского не учитывается, что это комплексное образование, включающее в себя не только распределение ударений, но и систему внутристроичных пауз.

Кратко рассмотренные здесь различные тенденции в изучении стиха Маяковского нередко сходятся в одном: объект исследования зачастую предстает не как эстетический феномен, компонент художественно-выразительной системы, а как явление языка («материалом стиха является язык»)¹⁵ Тем самым наблюдения, в которых стих Маяковского — материал для демонстрации общеязыковых закономерностей,¹⁶ не осмысляются в плане системы художественных отношений. Но ведь недаром В. М. Жирмунский противопоставлял «реальную художественную действительность звучащего стиха» — «механическому подсчету».¹⁷ «Худо-

¹⁰ Тимофеев Л. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., 1964, с. 458.

¹¹ Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 400.

¹² Там же, с. 372.

¹³ Д. Д. Ивлев верно отмечает, что методика М. Л. Гаспарова «игнорирует целостность стиховой системы поэта» и что «новый стих... должен анализироваться в представлениях не классической метрики, а иной функциональной системы, не без оснований именуемой „стихом Маяковского“». В то же время он, сопоставляя стих Маяковского и Мандельштама, неправомерно извлекает ритмику (рассматриваемую только в акцентологическом аспекте) из стиховой системы, абсолютизирует отдельные метрические формы и приходит к необудительному выводу о «соответствии ритмики Мандельштама фрагменту стихотворения Маяковского» и о том, что отдельные строки поэтов «идентичны по своей ритмической структуре» (Ивлев Д. Д. Стихотворения О. Мандельштама и В. Маяковского «Notre-Dame». Опыт анализа. — Филологические науки, 1981, № 6, с. 77, 74).

¹⁴ Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. 2-е, Изд. ЛГУ, 1972, с. 72. Эту позицию во многом поддерживает Е. К. Озмитель (см.: Озмитель Е. Стих Маяковского 1929—1930 гг. (Опыт типологической характеристики), статья первая. — В кн.: Тр. Киргизск. гос. ун-та. 1975, филол. науки, вып. XIX, сер. вопросы поэтики, II, с. 8—9).

¹⁵ Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 469.

¹⁶ См.: Тимофеев Л. И. Об изучении стиха (poleмические заметки). — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, № 2.

¹⁷ Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 18.

жественная действительность» стиха Маяковского изучается явно недостаточно.

Многомерность поэтических переживаний Маяковского (в том числе социально-эстетическая оценка действительности) отражается и в стиховой системе, но весьма специфично, через такое явление, которое можно назвать *эмфатичностью слова*. Эмфатичность слова в стихе Маяковского не сводится к «средствам „выделения слов“», т. е. «признакам синтаксическим и интонационным».¹⁸ Эмфатичность слова — это особая повышенная эмоциональная напряженность в стихе, воссоздаваемая ритмическими (паузирование), интонационно-синтаксическими (экспрессивная интонация) и другими средствами стиха.

Эмфатичность проявляется в такой особенности, как *повышение звуковой осязаемости слова* в стихе Маяковского: паузирование, экспрессивная интонация, закрепленная в лексике и особых синтаксических конструкциях, акустическая рифма с большим количеством повторяющихся звуков. В этом звуковом «поле» повышенной осязаемости отдельное слово поставлено в максимально благоприятные условия как для раскрытия его смыслового ядра, так и для взаимодействия с другими словами в составе интонационной единицы (строки, фразы, строфы, периода). Таким образом, художественно-стилевая функция повышенной звуковой осязаемости слова — в создании условий для проявления эмфатичности.

На повышенную эмоциональную атмосферу в стихе Маяковского (которую я соотношу с эмфатичностью слова) обратили внимание уже современники поэта. Якуб Колас, который «восхищался Маяковским как человеком огромного революционного пафоса», вспоминал, что, слушая чтение поэта, он осознал органичность системы выразительных средств его поэзии: «Поэт огромного темперамента, неутомимый агитатор и певец социалистического общества, яростный враг всякой косности и рутинности — таким навсегда запечатлелся Маяковский в моем сознании. В этот вечер я понял, что все, что мне не нравилось раньше (резкая ритмика, гиперболизм и пр.), все это было целесообразно в этом новом таланте, это помогало ему своеобразно отражать мир».¹⁹ В. Брюсов писал о «силе» и «одушевлении» Маяковского как его характерных свойствах.²⁰ В. М. Жирмунский в своей поздней работе отмечал, что Маяковский отличается от своих предшественников в стихе «характером эмоциональности».²¹

Неужели этот особый «характер эмоциональности» не наложил отпечатка на систему ритмических отношений, как пытаются доказать ныне некоторые исследователи, абсолютизирующие «метрику» Маяковского? Ведь ритмика, интонационно-синтаксическая организация, рифма, строфика в их взаимодействии со словесным материалом не существуют в стихе Маяковского изолированно друг от друга, а образуют внутреннее единство, *комплекс* художественно-выразительных средств. И анализируя какой-то один компонент стиховой системы, следует все время помнить о его «сплещении» с другими.²² Преобразования в стихе Маяковского носили *системный* характер — изменялись не только интонация, синтаксис, рифма, но и ритм стиха, который предстает перед читателем «как новая техническая возможность, не компрометирующая традицион-

¹⁸ Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 400. В моей статье «Об изучении стиха Маяковского», на которую ссылается М. Л. Гаспаров, паузирование трактуется не только как интонационно-синтаксическое, но и как ритмическое явление (с. 250—252).

¹⁹ Колас Якуб. Вместе с нами. — В кн.: Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968, с. 319.

²⁰ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. — Печать и революция, 1922, № 7, с. 57.

²¹ Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 11.

²² Ср.: Тимофеев Л. Стих как система. — Вопросы литературы, 1980, № 7.

ных ямбов Пушкина, не отменяющая и не заменяющая их, но и не сводимая к ним».²³

Не отменяя традиционно существующих видов стиха, Маяковский разработал и свою систему, которую с полным основанием называют «стихом Маяковского»; это понятие отнюдь не эфемерно. При всем многообразии типов стиха Маяковского вполне правомерно говорить о *стиховой доминанте* его поэзии, так или иначе отражающей особую эмфатичность слова. Показателями стиховой доминанты являются особое расположение ударений (тяготение к равноударности,²⁴ то, что называют тоническим стихом), внутрискрочные паузы, интонационно-синтаксическая организация с иерархией ударений и смысловыми «опорами», акустическая рифма. Стиховая доминанта, придающая поэзии Маяковского оригинальный и неповторимый облик, отражает в себе новаторские преобразования Маяковского, направленные на утверждение многообразия переживаний нового, социалистического человека.

Маяковский был убежден, что новому «огромному содержанию»²⁵ революционной действительности должна соответствовать новая форма: «Весь тот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве» (т. 12, с. 256). В данном случае «новая форма» воспринималась поэтом не в узкостиховом плане, а прежде всего как новое художественное мироощущение, поэтическое осмысление действительности (новая концепция человека и т. д.), вплоть до особенностей стиха.

Каждый поэт стремится к максимальной выразительности, но в искусстве XX века вообще и в творчестве Маяковского в частности эта проблема имела особое значение. Именно исходя из своих художественных задач поэт стремился «довести до предела выразительность стиха» (т. 12, с. 108). Эстетическая концепция активности поэтической формы наполнялась у Маяковского специфическим содержанием. Вызванная к жизни эстетическим максимализмом поэта (т. е. в данном случае — желанием поставить свое творчество на службу общественным интересам), она опиралась на фундамент русской художественно-речевой культуры — общенациональный язык во всех его многочисленных проявлениях — и поэтому весьма существенно отличалась как от пролеткультовских концепций «революции художественных приемов»²⁶ и обращенных к пролетариату призывов «выработать новый поэтический язык» и создать «свой ритм»,²⁷ так и от некоторых теоретических установок и художественных тенденций футуризма. Например, Маяковский, хотя и положительно относился к деятельности Хлебникова как «поэта для производителя» (т. 12, с. 23) и резко отделял его от А. Крученых — «футуристического иезуита слова» (т. 1, с. 21), шел своим, отличным путем, отбирая из «системы языка» (т. 12, с. 142) такие средства, которые были направлены на предельное речевое выражение нового, «огромного содержания» его послеоктябрьской поэзии.²⁸

²³ Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 7.

²⁴ В статье «Стихосложение Маяковского», говоря о силлабо-тонических «размерах нового типа», В. Жирмунский обращал внимание на то, что они находятся «в подчинении у другой, доминирующей» тенденции (с. 25). Б. В. Томашевский писал о роли «ритмической надстройки», которая изменяет отношения в стихе (Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 61).

²⁵ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 247. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (курсив везде мой, — Б. Г.).

²⁶ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 21.

²⁷ Полянский В. Очередные вопросы. — Пролетарская культура, 1919, № 6, с. 14.

²⁸ См.: Гончаров Б. П. Маяковский и Хлебников. (К проблеме концепции слова). — Филологические науки, 1976, № 3.

Поэтому не так прост вопрос о «ломке», которой подверг Маяковский классический стих. Правомерно ли рассматривать культуру русского классического стиха в качестве точки отсчета и своеобразного эстетического эталона? Ведь и классический стих, и стих Маяковского — явления вторичные по отношению к истокам русской общенациональной языковой и художественной культуры. Именно поэтому было бы неверным ставить знак равенства между классическим стихом и художественно-речевой культурой в целом, которая опирается прежде всего на язык и богатейшее фольклорное наследие народа. Общенациональная русская художественно-речевая культура заключает в себе огромные резервы, которые отнюдь не были исчерпаны классикой, обратившейся лишь к одной стороне этой культуры, прежде всего песенно-речевой.²⁹ Другие стороны фольклорного стиха отразились в творчестве многих поэтов XIX—XX веков, и прежде всего Маяковского. Выдающийся советский поэт использовал те ресурсы народной поэзии и национального языка, которые до этого оставались в тени (богатство разговорной речи, возможности особых синтаксических построений, акустическую рифму). Еще до революции «возрождение истинной роли слова» поэт (который не пренебрегал и песенной традицией) связывал с «народной песней» (т. 1, с. 366), а после Октября гордился тем, что его частушку «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» «усыновила петербургская улица» (т. 12, с. 85). В своих поэтических построениях Маяковский опирался на мощную стихию русского устного слова.

Поэтому к вопросу о «ломке» традиций классиков в поэзии Маяковского³⁰ следует относиться осторожнее, не забывая, что классическая поэтическая культура не исчерпывает собой национальную художественно-речевую культуру в целом. Можно ли порицать поэта, обратившегося к таким ее элементам, которые оставались неосвоенными и лишь ждали своего часа? Недаром Николай Тихонов в своей характеристике стиха Маяковского соотносит «изобретения» поэта с глубоким освоением народной речевой культуры: «...сколько невероятных, умных, тонких, грозных рифм, ошеломляющих по новизне сравнений, дерзких по архитектонике строф изобретено им, найдено в глубинах народного языкового богатства».³¹

Таким образом, вопрос о традициях русской художественно-речевой культуры в стихе Маяковского следует ставить не только в плане использования классических размеров (ведь поэт призывал «работать и над их продолжением, внедрением, распространением» — т. 12, с. 86), но и в аспекте продолжения той линии в развитии русского стиха, которая нашла выражение в концепции А. Х. Востокова. На это обстоятельство уже обращалось внимание, например В. М. Жирмунским,³² но выводы делались неполные. Во-первых, В. М. Жирмунский преувеличил роль метрического начала в теории Востокова, преуменьшив роль интонационного, и, во-вторых, снял вопрос об объективной интерпретации текста, чрезмерно заострив роль «стиля декламации».³³

²⁹ По справедливому суждению С. М. Бонди, реформатор русского стиха В. Тредиаковский из всех возможных тонических вариантов «избрал один — именно хорейский, повторяющий один из типов народного песенного стиха» (Бонди С. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. — В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. М.—Л., 1935, с. 96). Подробнее о речевых истоках реформы см.: Гончаров Б. П. 1) О реформе русского стихосложения в XVIII веке. (К проблеме ее национальных истоков). — Русская литература, 1975, № 2; 2) Стихovedческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова. Реформа русского стихосложения. — В кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975.

³⁰ См.: Кожин В. В. Как пишут стихи. М., 1970, с. 223.

³¹ Тихонов Николай. Глашатай революции. — Лит. газ., 1973, 16 мая.

³² Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 15.

³³ Там же, с. 16.

Востоков, сожалеющий, что в науке его дней не учтен опыт «простонародных песен и преданий», разрабатывал методику не метрического, а интонационного анализа (хотя не осуществил ее до конца), поставив вопрос о «прозодическом периоде», «когда слова занимают свое место в периоде или в стихе», «изображают одну нераздельную купу мыслей», в которой «составные части должны, по законам единства прозодического, подчиняться одной главнейшей».³⁴

Концепция Востокова получила поддержку Пушкина: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным».³⁵ Целый ряд филологов продолжил интонационную тенденцию подхода к русскому стиху. Н. Надеждин писал о том, что русский язык «охотно отказывается от самых естественных ударений слов, жертвует ими музыкальности стиха, основывающейся всегда на главном ударении, определяемом напряженностью логического смысла в целой фразе, в ряду нескольких слов».³⁶ П. Перевлесский считал желательным, «чтобы построение стиха на логическом ударении сделалось непреложным законом для теперешних наших стихотворцев».³⁷ П. Д. Голохвастов, развивая акцентологическое учение Востокова, обратил внимание на несовпадение ударения «слогового» (т. е. словесного) и «смыслового» (т. е. интонационного), их взаимодействия; анализируя слова в контексте, в потоке речи, Голохвастов учитывал интонационные вершины, которые он называл «восподъемами».³⁸ Поучительно, что над расширением просодических закономерностей русского стиха размышлял П. И. Чайковский и в качестве одной из возможностей указывал на «размер древних русских песен и былин».³⁹

Сам Маяковский тезисно связывал ритм и интонацию со словом. Говоря о ритме — «основе всякой поэтической вещи, проходящей через нее гулом» («гул» — это ритмико-интонационная основа стиха), поэт видит реализацию ритма и интонации через слово: «Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова» (т. 12, с. 100). О роли «слова» в оформлении «размера» говорится неоднократно (т. 12, с. 102), ибо одна из особенностей стиха Маяковского — использование слов как *основных* единиц ритма.

Понятие ритмики, которым оперировали при изучении поэзии XIX века, к стиху Маяковского безоговорочно не приложимо. Ударения и ритмико-структурные паузы (т. е. не обусловленные синтаксическим строем речи) — два важных фактора ритмообразования в стихе Маяковского. *Ритмика Маяковского — комплексное явление*, основанное на взаимодействии словесно-акцентного ряда с внутривстрочными паузами.⁴⁰ Недаром Б. В. Томашевский настаивал на том, что в стихе Маяковского «слог теряет свое значение и перестает быть счетной основой метра».

³⁴ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, перепр. и доп., СПб., 1817, с. 32, 105, 98—99. Подробнее о позиции Востокова см.: Гончаров Б. П. Русское стиховедение в первой четверти XIX в. — В кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 204—212.

³⁵ Пушкин П. Полн. собр. соч., т. 11. Л., 1949, с. 263.

³⁶ Надеждин Н. И. Версификация. — В кн.: Энциклопедический лексикон, т. 9. СПб., 1837, с. 515.

³⁷ Перевлесский П. Русское стихосложение. Изд. 3-е, доп. и испр., СПб., 1863, с. 59.

³⁸ Законы стиха русского народного и нашего литературного. Опыт изучения П. Д. Голохвастова. СПб., 1883, с. 31—33. Подробнее о позиции этого исследователя см.: Гончаров Б. П. Русское стиховедение во второй половине XIX в. — В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

³⁹ П. И. Чайковский о России и русской культуре. Избранные отрывки из писем и статей. М., 1961, с. 157.

⁴⁰ Подробнее см.: Гончаров Б. П. О паузах в стихе Маяковского. — Русская литература, 1970, № 2.

хотя трудно согласиться с исследователем, что все «лексические ударения повышены до уровня фразовых»,⁴¹ ибо при таком подходе поневоле снимается вопрос об иерархии ударений и выделении интонационных за счет подавления остальных (если *все* ударения фразовые, то как же возникает «подъем»?).

Предпринятое Маяковским преобразование ритмической инерции при помощи пауз, которые трансформируют «размер», лишая его первоначального метрического облика,⁴² имело глубоко содержательное значение — увеличилась интонационная амплитуда стиха, которая в определенной мере сдерживалась ритмической каденцией классики. Недаром поэт с иронией писал:

А попробуй
в ямб
пойди и заприхни
какое-нибудь слово,
например, «млекопитающееся».

(т. 4, с. 61)

Преобразование ритмической инерции приводит к тому, что слова в потоке речи, во-первых, выделены в большей степени, чем в классике (за счет паузирования), и, во-вторых, группируются по иному принципу.

Новые явления в стихе требуют и новой методики анализа. При изучении ударений в стиховедении принято обычно оперировать понятиями метрики, как основной родовой принадлежности стиха, и ритмики — индивидуального просодического своеобразия определенного произведения или творчества поэта в целом. Но оба эти понятия не учитывают роли ритмико-интонационной позиции слова. Ведь акцентно-ритмические отношения в стихе — это база для интонационного выделения слова. Интонационная организация — вообще одно из важнейших средств художественной выразительности. Говоря об интонации, я имею в виду комплекс *объективных, заложенных в тексте признаков*, не зависящих от той или иной декламационной манеры. Б. В. Томашевский удачно расчленил связанные со звуковой стороной речи явления на «фразировку», применяемую к «реальной декламации», и «интонацию», «сохраняя за термином... только то, что принадлежит тексту, независимо от декламации».⁴³ При этом интонация может быть рассмотрена в целом, как особое выразительное единство,⁴⁴ и применительно к конкретному произведению и его компонентам — тогда и появляется проблема интонационной (точнее, ритмико-интонационной) позиции слова.

Ритмико-интонационная позиция слова — это положение слов в определенном единстве и взаимодействии в пределах строки, фразы, строфы, интонационного периода. Только при помощи ритмико-интонационной позиции слова можно изучать осмысленную речь, не говоря уже о художественной. При таком подходе словесное ударение должно быть включено в *систему ударений* строки, фразы, строфы и т. п., т. е. анализироваться в соотнесении с интонационными (логическими) ударениями.

В стихе Маяковского условно можно отметить *различные типы интонационно-эмфатического выделения слов* во фразе, совпадающей со строкой или занимающей несколько строк; важно именно *взаимодействие* фразы и строки как интонационной и ритмической единиц, а не синтаг-

⁴¹ Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 65.

⁴² См.: Гончаров Б. П. Об изучении стиха Маяковского, с. 246—247.

⁴³ Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 16, прим. 1. О новых работах, посвященных речевой интонации, см.: Гончаров Б. Новые тенденции в западном стиховедении. — Вопросы литературы, 1982, № 3.

⁴⁴ См.: Гончаров Б. П. Интонационная организация стиха Маяковского. — Русская литература, 1972, № 2.

ма сама по себе, синонимичная в трактовке В. М. Жирмунского «фразовой группе».⁴⁵

1. *Одна интонационная вершина в глубине фразы (строки), к которой стягивается ее смысл.* В этом отношении показателен отрывок из поэмы «Владимир Ильич Ленин», когда мотив горького одиночества «единицы» сменяется апофеозом партии:

А если
 в партию
 сгрудились малые —
сдайся, враг,
 замри
 и ляг!
Партия —
 рука миллионопалая,
сжатая
 в один
 громающий кулак.
(т. 6, с. 266)

2. *Ритмико-интонационный контраст, сопровождаемый появлением двух эмфатических вершин.* Стихотворение «Господин „народный артист“» призывает к последовательному и непримиримому идейному размежеванию:

И песня,
 и стих —
 это бомба и знамя,
и голос певца
 поднимает класс,
и тот,
 кто сегодня
 поет не с нами,
тот
 против нас.
(т. 8, с. 122)

«Не с нами» — «против нас» — две интонационные «опоры» соседних строк, соответствующие основной семантической направленности строфы.

3. *Последовательное интонационно-эмфатическое нарастание в строке.* В поэме «Про это» тоска по любви воспроизводится в сложной стилевой системе, отражаясь в лексике, интонации, ритме, звукописи:

Начал кричать.
 Разве это ослепите?!
Буря басит —
 не осилить вовек.
Спасите! Спасите! Спасите! Спасите!
Там
 на мосту
 на Неве
 человек!
(т. 4, с. 152)

Повтор слов со все нарастающей интонационной волной, приводящий к расчленению строки, отчетливо определяет и четырехударность, которая выступает в качестве ритмической доминанты. А само повторение слов отражает нарастание эмоциональной волны чувства. В этом примере особенно заметно, что ритмико-интонационная позиция слова оказывается значительно важнее и звуковых повторов («и» в четырехкратно данном «Спасите!»), рассматриваемых самоценно, и ритма, кото-

⁴⁵ Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 15.

рый нередко сводится к расстановке словесных ударений, не передающих всего богатства ритмико-интонационных отношений речи.

4. *Интонационное нарастание, которое сопровождается эмфазой в конце фразы (строки)*. Характерен пример из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

Сегодня приказчик,
а завтра
царства стираю в карте я.
Мозг класса,
дело класса,
сила класса,
слава класса —
вот что такое партия.

(т. 6, с. 267)

Первые части словосочетаний «мозг класса», «дело класса» и других — слова «мозг», «дело», «сила», «слава» интонационно нарастают (условно можно выделить четыре степени такого нарастания: от «мозг» — первая и к «слава» — четвертая), в то время как слово «класса» остается примерно в одной и той же ритмико-интонационной позиции. Нарастание сменяется спадом, который предшествует появлению эмфазы в конце строки на слове «партия». Мы видим, что в гимне партии это слово постоянно обретает такую позицию, которая приводит к его ритмико-интонационному выделению. При подсчетах некоторых стиховедов⁴⁶ резко различающиеся интонационные (логические) ударения воспринимаются как однородные. Естественно, что такое непомерное усреднение очень существенно искажает истинный характер ритмико-интонационных связей в стихе Маяковского.

5. *Интонационное выделение слова в конце строки при помощи рифмы*. Например, в поэме «Хорошо!» при помощи составной рифмы выделяется слово «ста»:

Лет до ста
расти
нам
без старости.

(т. 8, с. 328)

В составной рифме «ста расти — старости» слово «расти» находится в энклизе, т. е. просодически примыкает к предшествующему, и если не полностью утрачивает ударение, то оно существенно ослабляется, потому что слово «ста» акцентно выделяется при звуковой перекличке со словом «старости».

Отношения между словами в приведенных примерах носят *объективный* характер, содержатся в произведениях и выявляются при их контекстной интерпретации, а не зависят от той или иной манеры (или «стиля») декламации, которая, к сожалению, может исказить истинный характер взаимосвязей ритмики и интонации в стихе Маяковского.

Преобразование ритмической инерции и дает Маяковскому возможность выстроить акцентную иерархию в стихе, когда ритмика взаимодействует с интонацией. Условно отмеченные пять типов акцентно-эмфатического выделения слова отчетливо свидетельствуют о неполноте чисто ритмического изучения стиха Маяковского. В автономном изучении ритмики (а тем более — метрики) связь с движением и развитием поэти-

⁴⁶ К ряду статистических исследований стиха Маяковского применимо одно из проявлений экстремального научного течения, о котором писал Ю. И. Минералов, — «тяготение к непрестанной формализации и таблично-схематическому свертыванию вводимого материала» (Минералов Ю. И. *Стилистические взгляды Г. О. Винокура и филологическая традиция*. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1981, вып. 573, с. 16—17).

ческих переживаний почти не просматривается. В то же время до сих пор встречаются попытки прикреплять к определенным размерам те или иные искусственно выделяемые мотивы (например, пути и т. д.).⁴⁷

Ритмика связана с воспроизведением поэтических переживаний Маяковского весьма опосредованно, через *систему отношений* «лексика—ударение—пауза—строка—строфа», смену размеров и т. п. Необходимо найти категорию, где бы опосредованная связь с развитием поэтических переживаний присутствовала. Это — *ритмико-интонационное движение стиха*, в создании которого участвует и рифма как один из его регуляторов; оно тесно связано со строфическим движением (изменение вида строфы и т. п.).

Говорить о чисто ритмическом движении едва ли правомерно, поскольку ритмика в строке теснейшим образом взаимодействует с интонацией, как это отчетливо видно при анализе ритмико-интонационной позиции слова; именно поэтому и следует изучать ритмико-интонационное движение стиха.

В основе ритмико-интонационного движения — смена системы отношений между различными компонентами стиха; это явление абсолютно объективное. Прежде чем обратиться к объективным показателям ритмико-интонационного движения, следует коснуться вопроса об акцентно-слоговой структуре⁴⁸ строки в стихе Маяковского. Уже говорилось о том, что метрическое изучение стиха по существу ограничивается исследованием его как общезыкового явления. Но если мы стремимся познать стихотворную речь в ее *реальном художественном функционировании*, метрическая структура строки (особенно в применении к стиху Маяковского) оказывается крайне неполной. Поэтому и следует изучать акцентно-слоговую структуру строки и строфы как явление реального функционирования стиха.

Каждое явление становится реальным, если четко определяются его признаки. *Компонентами акцентно-слоговой структуры строки (строфы) являются*: 1) система ударений с их иерархией; 2) слоговая структура (слоговой объем, смена типов клаузулы); 3) система пауз (словоразделов в классическом стихе). Об иерархии ударений уже говорилось в связи с проблемой ритмико-интонационной позиции слова. Подробнее остановлюсь на двух последних компонентах.

Хотя вследствие преобразования ритмической инерции ощущение слога имеет тенденцию к уменьшению (и в предельных случаях — исчезновению), оно до конца не исчезает. Об этом отчетливо сказал сам Маяковский: «Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то слога, звучика» (т. 12, с. 101). «Недостаёт какого-то слога», — продолжает поэт (т. 12, с. 104), который в «Разговоре с инспектором о поэзии» замечает:

Начнешь это
слово
в строчку всовывать,
а оно не лезет —
нажал и сломал.

(т. 7, с. 120)

⁴⁷ См.: Гончаров Б., Тимофеев Л. Обогащение или обеднение? К спорам о содержательной природе стиха. — Лит. газ., 1972, 17 мая, № 21, с. 4; Гончаров Б. П. Поэтика и лингвистика. (К проблеме интерпретации художественного целого). — Русская литература, 1980, № 4.

⁴⁸ Понятие «акцентно-слоговой структуры» стихотворения присутствует в статье В. М. Жирмунского «К вопросу о стихотворном ритме» (с. 33), но оно не раскрыто.

В стихе Маяковского наблюдаются не только слоговые варианты «тысяча—тыща»,⁴⁹ но и случаи прямого изменения слогового объема строки путем введения редуцированной формы слова:

... *фамилья* ж против...

(т. 4, с. 88)

Горе одиночкам —

выучьтес на нас!

(т. 6, с. 255)

Надо

в упор им —

рабочьи дружины.

(т. 7, с. 185)

О роли ощущения слога свидетельствуют и замены при поисках окончательного варианта. Например, в строке

Слезы снега

с *флажких*

покрасневших век

(т. 6, с. 241)

ранее было слово «флаговых» (т. 6, с. 452). Замена, обусловленная комплексом причин («флажьи» по аналогии с «человечьи»), приводила к появлению хореического лейтритма.⁵⁰

Но бывают и противоположные замены. В строке «дрожа, волнуясь над кипой газет» (т. 6, с. 274) ликвидация союза «и» (после слова «дрожа» он был в одном из вариантов — т. 6, с. 459) привела к исчезновению амфибрахической каденции. В поэме «Хорошо!» в строке

Скоро

всех

слопают!

(т. 8, с. 302)

первоначально стояло слово «ухлопают» (т. 8, с. 393). Заменяв его, поэт уничтожил хореический лейтритм и за счет слогового маневра увеличил эмфатичность слова в строке.

Сличение вариантов (как и наблюдения над окончательным текстом) свидетельствует о гибком взаимодействии акцентно-слоговой структуры с системой пауз; эти явления должны изучаться во взаимодействии.

Сейчас уже многие исследователи так или иначе принимают во внимание особый, паузированный характер стиха Маяковского. Но некоторые из них (например, М. Л. Гаспаров) акцентируют лишь *графический* момент, в результате чего, во-первых, изучаются только «ступеньки» и, во-вторых, не различаются два типа пауз (ритмико-структурные и интонационно-синтаксические), которые оформляются при помощи «ступенек».⁵¹ М. Л. Гаспаров критикует А. П. Квятковского за неотчетливый термин «гармоническое сочетание».⁵² Но чем лучше метафорические обозначения «отрывистая» и «плавная» интонации,⁵³ к которым якобы и сводится «лесенка»?

⁴⁹ См.: Штокмар М. П. Указ. соч., с. 113—115.

⁵⁰ Понятие классического лейтритма (т. е. основы) в стихе Маяковского ввел В. Тренин (см. его книгу «В мастерской стиха Маяковского» (М., 1937, с. 91—100)).

⁵¹ Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 433, 437.

⁵² Там же, с. 297.

⁵³ Там же, с. 438.

Полемизируя с автором этих строк, М. Л. Гаспаров, отказываясь признать ритмическую роль пауз, упорно рассматривает «метрическую структуру стиха Маяковского»⁵⁴ как нечто автономное, не соотносимое с паузной системой, и в конечном итоге подтягивает паузу к акценту как «компенсирующее средство ритмизации на уровне ударений, на уровне строки».⁵⁵ Недифференцированный подход к «лесенке» приводит исследователя к ощутимому противоречию: признавая «новое, обогащенное ощущение стиха», «членящую функцию» межступенчатой паузы,⁵⁶ М. Л. Гаспаров по-прежнему не хочет замечать ее *трансформирующего* воздействия на ритмическую инерцию стиха.

В своей недавней статье М. Л. Гаспаров также не избегает противоречия, стремясь оспорить известные наблюдения поэта над паузами (т. 12, с. 113—114) как «неудовлетворительные» и изо всех сил ища объяснения «лесенки» в «синтаксическом строе стиха». Автор все же вынужден признать «ритмическую значимость» «лесенки», поскольку она фиксирует «господствующие типы распределения межсловесных синтаксических связей».⁵⁷

Паузы внутри строки, усиливающие интонационную наполненность речи, спорадически появлялись не только в силлабо-тоническом,⁵⁸ но даже силлабическом стихе. О паузах писали А. Х. Востоков («промежуток или расстановка в голосе»),⁵⁹ А. Ф. Мерзляков⁶⁰ и А. М. Кубарев: «В такте они то же, что эллипсис в известном соединении слов».⁶¹

В научной литературе уже отмечалось, что на возникновение паузной системы Маяковского определенное влияние оказал Андрей Белый,⁶² но ничего не говорится о *различии* этих поэтов в применении принципа паузирования. Обращая внимание на то, что в «расстановке слов поэт — композитор ритма»,⁶³ А. Белый тем не менее не использовал паузирования как универсальный принцип; нередко его «столбик» имел значение своеобразного «курсива» на фоне массива строк с обычной графикой (см., например, цикл «Королева и рыцари»). Маяковский же ввел *паузирование как универсальный принцип ритмики* и теоретически обосновал это нововведение. Бесспорно, что традиции, на которые Маяковский при этом опирался, значительно шире ритмических поисков поэтов начала XX века.⁶⁴

В стихе Маяковского представлена целостная система пауз, образующаяся при взаимодействии основной стиховой (междустрочной) и внутривстрочных (ритмико-структурных и интонационно-синтаксиче-

⁵⁴ Там же, с. 440.

⁵⁵ Там же, с. 441.

⁵⁶ Там же, с. 436.

⁵⁷ Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики-1979. М., 1981, с. 148, 149, 166.

⁵⁸ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, с. 54—60.

⁵⁹ Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении, с. 22.

⁶⁰ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности, ч. I. Пятика. М., 1822, с. 78, 79.

⁶¹ Кубарев А. Теория русского стихосложения. М., 1837, с. 33.

⁶² Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 57; Жирмунский В. Стихосложение Маяковского, с. 8, прим. 23; Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 436—437.

⁶³ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 566. (Библиотека поэта, большая серия). О теоретической разработке проблемы пауз см.: Гончаров Б. П. 1) Андрей Белый — стиховед. — Филологические науки, 1980, № 5, с. 25; 2) Русское стиховедение начала XX в. Стиховедческие взгляды Андрея Белого. — В кн.: Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в. М., 1982, с. 256—257.

⁶⁴ См.: Тимофеева В. В. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.—Л., 1962, с. 86—87. Здесь, в частности, поставлен вопрос о значении для поэта культуры русского устного слова.

ских),⁶⁵ которые приобретают *конструктивное* значение в стихе Маяковского.

Если сопоставить различные варианты строк поэмы о Ленине, можно прийти к выводу, что *Маяковский проводил целенаправленную работу над усилением эмфатичности слова*, в частности путем увеличения количества ритмико-структурных и интонационно-синтаксических пауз.

Не претендуя на исчерпывающие наблюдения, я обнаружил около десяти случаев *сознательного* введения ритмико-структурной паузы путем создания лишней «ступеньки». Например, первая строка поэмы первоначально имела одну паузу:

Время
 начинаю о Ленине рассказ.
(т. 6, с. 447)

Затем поэт вводит еще одну паузу (знаком «/» показана появившаяся пауза):

Время —
 начинаю/
 про Ленина рассказ.
(т. 6, с. 233)

В строке:

Товары/
 растут,
 меж нищими высясь
(т. 6, с. 243)

первоначально пауза после слова «товары» отсутствовала (т. 6, с. 455). Были лишены пауз строки:

...дойдут/
 и до полицейского свиста.
(т. 6, с. 275, 459)

И в город,
 уже/
 заплывающий салом...
(т. 6, с. 276, 460)

...вперед
 ведущую/
 руку выставил...
(т. 6, с. 276, 460)

Найдешь
 по крови/
 из ран Ильича.
(т. 6, с. 288, 463)

...кренимся,
 мачтами/
 волны крестя!
(т. 6, с. 290, 464)

Лишь в четвертом варианте появилась пауза в строке:

Мы/
 отошли,
 рассчитавши точно.
(т. 6, с. 291, 466—467)

⁶⁵ Подробнее см.: Гончаров Б. П. О паузах в стихе Маяковского, с. 50—51.

Точно так же насчитывается около десяти случаев сознательного введения зафиксированной подстроичием интонационно-синтаксической паузы, в частности при исчезновении присоединительной связи (союза «и») и превращении ритмико-структурной паузы в интонационно-синтаксическую. Строка:

Город грабил,
греб
и грабастал
(т. 6, с. 454)

превращается в строку:

Город грабил,
греб,
грабастал...
(т. 6, с. 242)

Строка в черновике:

...к туркам шлют
за Верден
и на Двину
(т. 6, с. 457)

обрела такой вид:

...к туркам шлют,
за Верден,
на Двину.
(т. 6, с. 272)

Есть и обратные случаи перехода интонационно-синтаксических пауз в ритмико-структурные:

вперед,
но от абордажа и штурма
(т. 6, с. 466)
 Теперь/
от абордажей и штурма...
(т. 6, с. 291)

Взаимодействие и даже взаимозамена двух типов пауз свидетельствуют о том, что они в представлении Маяковского принимали равноценное участие в усилении эмоционально-интонационной наполненности стиха; это тем более позволяет говорить именно о *системе* пауз. Приведенные мною примеры показывают неубедительность излишне категоричного суждения М. Л. Гаспарова: «И, разумеется, никакого отношения к „выкидыванию промежуточных слогов“ лесенка тоже не имеет: она подчеркивает ритм на уровне слов, а не на уровне слогов». ⁶⁶ Взаимозамена разных типов пауз и, в частности, исчезновение отдельных слогов (союза «и», например) свидетельствуют о том, что «выкидывание промежуточных слогов» — несомненно, реальность в стихе Маяковского, а вовсе не досужая выдумка поэта.

Добавление пауз увеличивает экспрессивность интонации:

Грохотом кроем их не сметь
(т. 6, с. 472)
 Кроем их грохотом.
Назад!
Не сметь!
(т. 6, с. 309)

⁶⁶ Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис, с. 162.

После характеристики компонентов акцентно-слоговой структуры строки (строфы) обратимся к объективным показателям ритмико-интонационного движения, которое образуется при взаимодействии следующих явлений: 1) контраст акцентно-слоговых структур (в соседних строфах, главах и т. п.); 2) варьирование системы пауз; 3) смена типов акцентно-ритмического построения стиха. Маяковский отчетливо ощущал значение варьирования стиховых признаков; он советовал: «Выучите строчки ходить по-разному. Если не сумеете — перебейте строчкам ноги» (т. 12, с. 181).

Попытаюсь показать особенности ритмико-интонационного движения в стихе Маяковского на материале поэмы «Хорошо!», к которой вполне применима автохарактеристика, отнесенная к поэме «Про это», — «полифонический ритм» (т. 12, с. 449). Смена системы отношений в стихе проявляется двояко: при переходе из главы в главу и в пределах одной главы. Уже начало 2-й главы резко отличается от 1-й. Первая часть, воспроизводящая «ропот» народа, построена на резком контрасте акцентно-слоговых структур строк, составляющих шесть двустиший: если первые строки включают в себя не менее шести слов (в четвертой — даже тринадцать), то вторые состоят из одного слова (кроме пятой строфы, где три фонетических слова; во второй строфе «и зря» — единый фонетический комплекс). При этом вторая строка двустишия, как правило, образует эхоическую рифму с последним словом первой строки, т. е. одно из рифмующихся слов полностью повторяется в другом:

Власть	
к богатым	
рыло	
воротит —	
чего	
подчиняться	
ей?!	
Бей!!	

(т. 8, с. 238)

Контраст строк по слоговому объему взаимодействует с резким контрастом пауз: если в каждой нечетной строке от четырех до шести пауз обоих типов (преобладают интонационно-синтаксические), то вторая строка их вообще не имеет. Говоря словами поэта, «ноги» строчек «перебиты».

При переходе из главы в главу ритмико-интонационное движение существенно изменяется не только в начале поэмы. Показателен переход из 10-й в 11-ю главу. Заканчивающая главу строфа «Посреди винтовок и орудий голосяща...» (т. 8, с. 282), написанная 4-ударным стихом, насчитывает сорок пять слогов (14—11—9—11) и семь пауз (три ритмико-структурные и четыре интонационно-синтаксические), а начинающая 11-ю главу строфа «Несется жизнь, овевающая» (т. 8, с. 283), написанная 2—3-ударным стихом с ямбическим лейтритмом, содержит двадцать девять слогов (10—4—9—6) и четыре паузы (по две каждого вида). Налицо контраст по всем показателям — от акцентно-слоговой структуры строк и строф до смены типов акцентно-ритмического построения стиха. Этот ритмический контраст поддерживает переход от эпического описания гражданской войны к рассказу поэта о «комнатенке-лодочке» (т. 8, с. 284).

В отношении контраста акцентно-слоговой структуры строки в сочетании с варьированием системы пауз характерна 7-я глава поэмы, композиционно состоящая из четырех частей: 1) описание ночного «взорванного Петербурга» (т. 8, с. 264); 2) встреча с Блоком; 3) песня «живых» людей; 4) разгул крестьянской стихии и направляющая роль партии.

Третья и четвертая части как бы в сфокусированном виде отражают стиховые (и, в частности, ритмические) поиски Маяковского. Прежде всего можно отметить резкий контраст строк по слоговому объему, что способствует и смысловому сдвигу, и увеличению экспрессивности императивной интонации (появляется ее вариант, состоящий из лозунгов и команд):

Вставайте!
 Вставайте!
 Вставайте!
 Работники
 и батраки.
 Зажмите,
 косарь и коваль,
 Винтовку
 в железо руки!
 Вверх —
 флаг!
 Рвань —
 встань!
 Враг —
 ляг!
 День —
 дрянь.

(т. 8, с. 267)

В песне «живых» людей повторяются три однотипные стиховые конструкции (одну я процитировал), образующие своего рода «главу в главе». В каждой из них первая часть состоит из длинных строк (в первой процитированной — девять слогов), а во второй части — укороченные строки (из двух слогов), двучленные построения — лозунги: односложные слова-восклицания отделены друг от друга ощутимой интонационной паузой и перекликаются внутрисклочным повтором. Амфибрахический лейтритм первой строфы резко обрывается во второй, написанной тоническим стихом; контрастирует и число ударений — тенденция к трехударности сменяется отчетливой двухударностью.

Ритмико-интонационный контраст прерывается в «переходной» строфе («Эта песня, перепетая по-своему...» — т. 8, с. 268), чтобы затем проявиться с новой энергией в строках, рассеченных паузами не только между словами, но и внутри слов, что способствует «сдвигу» темпа речи (появляется тенденция к его убыстрению):

Но-
 жи-
 чком
 на месте чик
 лю-
 то-
 го
 по-
 мещика.
 Гос-
 по-
 дин
 по-
 мещичек,
 со-
 би-
 райте
 вещи-ка!
 До-
 шло
 до поры,
 вы-
 хо-
 ди,

босы,
вос-
три
топоры,
подымай косы.
(т. 8, с. 268—269)

Завершается глава известной строфой о партии, которая «направляла, строила в ряды» (т. 8, с. 270).

Вообще ритмико-интонационное движение — одна из форм стилевого контраста в поэзии Маяковского в целом.⁶⁷ Очень резок стилиевой контраст в 15-й главе: обывательским пересудам противопоставит незыблемая воля партии, возглавившей отпор белогвардейцам:

... Бли-и-и-эко белеенькие,
береги керенки! —
Но город
проснулся,
это в плакаты кадрованный, —
партия звала:
«Пролетарий, на коня!»
И красные
скачут
на юг
эскадроны —
Мамонтова
нагонять.
(т. 8, с. 301)

В общей системе стилевого контраста ритмико-интонационный контраст подкрепляется синтаксическим — возникает резкая противительная связь с помощью союза «но», который вообще «обозначает резкое, энергичное, логически взвешенное противопоставление или возражение».⁶⁸ Маяковский сознательно приближает историю (пусть в то время и не такую далекую) к современности и заменяет прошедшее время настоящим: «красные мчались», затем вариант «красные скакали» (т. 8, с. 392) и, наконец, — «красные скачут». В процитированном двустишии каждая строка имеет шесть слогов и два ударения, паузы отсутствуют; в контрастирующем четверостишии появляется восемь фиксированных подстроичем пауз (из них две интонационно-синтаксические): 2—2—3—1. В этих строфах особенно ощутим контраст системы пауз, который подкрепляется контрастом ударности (двух- и четырехударность).

Изучение стиха Маяковского, отраженное и в приведенных примерах, свидетельствует о том, что акцентно-слоговая структура немислима без анализа пауз, поскольку контраст одного явления подкрепляется варьированием другого. Достаточно сослаться на две первые строфы 12-й главы («Ходят спекулянты вокруг главтопа...» и «Много дела...»), в которых контраст по слоговому объему (соответственно пятьдесят два и восемнадцать слогов) сопровождается варьированием пауз — восемь (две интонационно-синтаксические) и три (одна интонационно-синтаксическая).

Уже приведенные примеры показывают смену типов акцентно-ритмического построения стиха (условно говоря, размеров) — от амфибрахического лейтритма (но амфибрахий — паузированный!) до акцентного

⁶⁷ Подробнее о стилевом контрасте см.: Гончаров Б. П. Определенность оценки в поэтическом стиле. (Стилиевой аспект речевого новаторства Маяковского). — В кн.: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978.

⁶⁸ Виноградов В. В. Русский язык (грамматическое учение о слове). Изд. 2-е, М., 1972, с. 559.

стиха в 7-й главе.⁶⁹ В этом отношении характерна и 18-я глава, где вопросы погибших революционеров даны тоническим стихом (с тяготением к амфибрахическому лейтритму), с резким эмфатическим выделением слов интонационно-синтаксическими паузами:

— Скажите, —
 вы здесь?
 Скажите —
 не сдали?
 (т. 8, с. 320)

а ответы поэта — паузированным дактилем:

Тише, товарищ, спите...
 Ваша
 подросток-страна
 с каждой
 весной
 ослепительней,
 крепнет,
 сильна и стройна.
 (т. 8, с. 320)

Приведенный материал свидетельствует и о том, что проблема смысловой выразительности отдельных компонентов стиха (и вообще, и Маяковского в частности), включающаяся в более широкую проблему содержательности стихотворной формы, отнюдь не сводится к прикрепленности того или иного размера (к примеру, хорей) к какому-либо мотиву (пути или, скажем, революционного подъема: «Вверх — флаг...»). Вряд ли целесообразно искать (и зачастую весьма искусственно) прямые соответствия стиха тем или иным движениям поэтического переживания. Стихотворная речь (в том числе и ее ритмические ресурсы) усиливает общую эмоционально-интонационную «тональность» произведения, выделяя определенный момент поэтического переживания, его изменение и развитие.

Ритмико-интонационное движение как одно из средств стилового контраста тесно связано с композиционной системой произведения, расположением, выделением, сменой частей, способствующих прежде всего «расширению интонационного строя».⁷⁰

Изучение художественно-выразительных ресурсов ритмики Маяковского в целом позволяет сделать вывод о ее весьма опосредованной связи с движением поэтических переживаний. Эта связь осуществляется лишь через систему отношений «слово—интонация—ударение—пауза—строка—строфа» и лишь в конечном счете — переживание. Прежде всего должна быть изучена ритмико-интонационная позиция слова, когда оно рассматривается как компонент *художественно осмысленного* (т. е. определенным образом интонированного) речевого потока, воспроизводящего поэтическое переживание во всем многообразии его отношений, когда словесные ударения выстраиваются в акцентную иерархическую систему, которая не поддается статистическому обследованию. Без этого ритмика предстает гербаризированной абстракцией, застывшим явлением, далеким от реального функционирования стиха Маяковского.

⁶⁹ Большой материал о смене «размеров» содержится в статьях Е. В. Ермиловой «О ритмическом новаторстве советской поэзии» («Вопросы литературы», 1961, № 2) и «Маяковский и современный русский стих» (в кн.: Маяковский и советская литература. М., 1964). К сожалению, в этих работах недооценивается трансформация «размеров» под влиянием пауз. Вопрос о смене типов акцентно-ритмического построения стиха Маяковского (как и о тоническом стихе) рассмотрен в книге Л. Тимофеева «Советская литература» (с. 451—460).

⁷⁰ Тимофеев в Л. Советская литература, с. 412.

Федор Абрамов писал о новаторстве Маяковского: «Бывают писатели спокойные с точки зрения языка, стиля, бывают взрывные, такие, как, например, Маяковский. Маяковский — бунтарь и в языке. Но сегодня многое в его языке мы воспринимаем как норму».⁷¹ Но «взрывность» Маяковского, его «бунтарство» в языке и стиле не были самоценной словесной игрой, а были «целесообразны» (Я. Колас) в его поэтической системе, направленной на воспроизведение характера нового, «социалистического человека» (т. 12, с. 508).

⁷¹ Абрамов Федор. Такой словарь нужен... — Русская речь, 1972, № 5, с. 53.



В. Г. БЕЛИНСКИЙ И ПРОБЛЕМА ЭПОПЕИ

Всякий раз, когда возникает разговор о каких-либо литературно-эстетических проблемах, больших и малых, узловых и второстепенных, старых и новых, мы обращаемся к творческому наследию В. Г. Белинского, обращаемся независимо от того, в каких художественных явлениях нам предстоит разобраться, вековых или сравнительно недавних, вчерашних или сегодняшних. И это естественно: «неистовый Виссарион», чьи труды относятся к высочайшим взлетам человеческой мысли, сумел многое сказать об искусстве будущего, о том, что народилось в литературе после его смерти — спустя годы и десятилетия.

Да, у Белинского, как и у многих великих мыслителей прошлого, встречаются порой суждения и эстетические оценки, не выдержавшие испытания временем, не все литературные явления, интересовавшие его, могли быть проанализированы им одинаково полно и всесторонне. Однако «грехи» критика нельзя преувеличивать — раздувание их ведет к разного рода абберациям, к появлению псевдоноваторских концепций, оборачивается снижением уровня литературоведческих исследований, топтанием на месте, плодит повторные открытия истин. Многие из того, над чем сегодня ломают головы наши историки и теоретики литературы, уже волновало и критика XIX века, впервые было заявлено на страницах его работ. На целый ряд сложнейших вопросов, связанных с развитием эстетики, Белинский дал убедительные ответы; некоторые из вопросов он только поставил, сделав предварительные выводы и намекнув на пути их разрешения в дальнейшем; к осмыслению других вопросов он не успел подойти, хотя чувствовал их назревание.

Белинский, тонко улавливающий закономерности художественно-эстетического развития, был наделен, помимо всего прочего, одной редчайшей способностью — способностью предвидеть рождение нового литературного жанра. Так, им было предсказано задолго до воплощения грандиозного замысла Л. Н. Толстого появление на свет современной эпопеи, которую потом будут называть то «романом-эпопеей», то «новой эпопеей», то «эпопеей толстовского типа», то «реалистической эпопеей» и в возможность которой мало кто верил из мыслителей прошлого. Причем он не исключал вероятность того факта, что эпопея нового времени, которая должна будет принципиально отличаться от эпопеи древней, изначально, гомеровской, может вылиться сразу или постепенно в две формы — прозаическую и стихотворную.

Взгляды Белинского на сущность и основные исторические модификации эпопейного жанра еще не получили подробнейшего рассмотрения в литературоведческой науке. В монографиях, посвященных комплексному изучению эстетики великого критика, этой теме почти не уделяется внимания.¹ Трудно назвать и специальную статью, в которой обзрева-

¹ См.: Лаврецкий А. Эстетика Белинского. М., 1959; Гуляев Н. А. Белинский и зарубежная эстетика его времени. Казань, 1961; Соколов П. Эстетика Белинского. М., 1978; Поляков М. Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха. М., 1960 и др.

лась бы теория жанра эпопеи, развиваемая Белинским. Как правило, данная проблема затрагивается лишь в связи с романым жанром² или в связи с вопросами более общего или смежного характера: «Белинский о родах и жанрах литературы», «Белинский о прозе Н. В. Гоголя», «Белинский и классическая немецкая эстетика».³ При этом чаще всего торжествует принцип избирательности: авторы отказываются от системного анализа воззрений критика на эпопею и предпочитают цитировать только то, что выгодно им в конкретном случае — что «работает» на их концепцию. Иногда приходится сталкиваться и с субъективистскими истолкованиями взглядов Белинского на соотношение видов и жанров искусства, с откровенным принижением того, что сделано им в области жанрологии.⁴ «Жанровая теория Белинского недооценивается. Даже в отечественных очерках истории поэтики, не говоря уже о зарубежных, для нее подчас не находится места. Между тем в теории жанров имя В. Г. Белинского стоит в ряду с именами Аристотеля, Лессинга и Гегеля»,⁵ — не без тревоги констатирует И. К. Кузьмичев, один из самых видных современных теоретиков литературы. Что же касается осмысления учения Белинского об эпопее, то сложившаяся здесь ситуация вызывает беспокойство вдвойне. В чем причина относительной запущенности этого хотя и небольшого, но очень важного участка? Дело в том, вероятно, что все еще живуча та усиленно навязываемая когда-то точка зрения, согласно которой вклад русского критика в теорию жанров весьма и весьма скромнен, что в понимание природы эпопеи Белинский не внес ничего нового по сравнению с тем, что сказано было по этому поводу Гегелем. Для такого рода предубеждения, однако, нет никакой почвы, оно в высшей степени несправедливо.

² См., например: Шаблій М. І. Концепція роману у працях В. Г. Бєлінського. — Радянське літературознавство, 1977, № 7, с. 70—74; Чичерин А. В. Белинский и проблемы романа. — В кн.: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. Изд. 2-е, М., 1975, с. 45—65; [Фридлендер Г. М.] Белинский о проблемах романа. — В кн.: История русского романа, в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1962, с. 359—371; Дарьялова Л. Н. К вопросу о теории романа в эстетике В. Г. Белинского. — Учен. зап. Калнинградск. пед. ин-та, 1959, вып. 6, с. 126—164; Ганичева В. И. Вопросы теории романа в критике Белинского. — Учен. зап. ЛГУ, 1957, № 229, сер. филол. наук, вып. 30, с. 63—82; Петров С. М. Проблема исторического романа в эстетике В. Г. Белинского. — В кн.: Наследие В. Г. Белинского. М., 1952, с. 255—285; Нечаева В. С. Белинский и проблема русского исторического романа. — В кн.: Белинский — историк и теоретик литературы. М.—Л., 1949, с. 171—209; Машинский С. И. Белинский об историческом романе. — В кн.: Семинарий по Белинскому. М., 1950, с. 89—91; Шейман Л. А. Белинский и проблемы исторического романа. Автореф. канд. дисс. Л., 1952 и мн. др.

³ См.: Гуляев Н. А. Некоторые вопросы теории искусства в сочинениях В. Г. Белинского. Томск, 1957; Шейман Л. А. Из истории борьбы Белинского с идеалистической эстетикой. (Проблема романа в русской журнальной критике 1830-х годов). — Учен. зап. Киргизск. заочн. пед. ин-та, 1954, вып. 1, с. 13—66; Касаткина В. Н. Проблема родов художественной литературы в эстетике В. Г. Белинского (1834—1837 гг.). — Учен. зап. Томск. ун-та, 1962, № 42, с. 21—34; Фридлендер Г. Белинский как теоретик литературы. — Лит. наследство, 1948, т. 55, с. 259—284; Копысов М. А. Проблема синтеза литературных родов и опыт Белинского. — В кн.: Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1978, с. 29—43 и др.

⁴ «... Белинский, — заявляет, например, М. С. Каган, — не сумел освободиться от метафизически-иерархического их сопоставления (родов, видов и жанров, — Л. Б.) по принципу „выше“ и „ниже“» (Каган М. Белинский о соотношении видов и жанров искусства. — Вопросы литературы, 1961, № 6, с. 119). В. Д. Днепров умудрился «вывести» из Белинского умозрительную концепцию, согласно которой роман — это не жанр, а новый род поэзии (как эпос, лирика, драма), см.: Днепров В. 1) К теории романа. — Учен. зап. Борисоглебск. пед. ин-та, 1956, вып. 1, с. 5—81; 2) Роман — новый род поэзии. — В кн.: Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961, с. 72—153; 3) Спор о природе романа. — Звезда, 1962, № 7, с. 163—180.

⁵ Кузьмичев И. Герой и народ. Раздумья о судьбах эпопеи. М., 1973, с. 17.

1

Глубоко исторический, диалектический взгляд Белинского на эволюцию мирового эпического искусства позволил ему, как нам представляется, сказать новое слово об эпосе — жанре, могущем выступать в наше время не только в стихотворной, но и в прозаической форме. Критику удалось преодолеть отдельные противоречия в учении Гегеля, более оптимистически посмотреть на дальнейшую судьбу эпоса, теснее связать историю этого жанра с нуждами современного литературного процесса, перекинуть мост от создателя «Илиады» и «Одиссеи» к эпикам последующих столетий — вплоть до А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя в России.

Сразу отметим, что ставшая особенно важной в XX веке проблема эпоса нового времени не могла получить всестороннего освещения в статьях Белинского. Вспомним, что до «Войны и мира» Л. Н. Толстого не только отечественная, но и зарубежная литература не знала повествовательной эпоса, появление которой было обусловлено совокупностью позднейших общественно-исторических и литературно-эстетических причин. В эпоху «неистового Виссариона» понятие «эпоса» ассоциировалось прежде всего с творениями Гомера, расщепления термина «эпоса» в ту пору еще не произошло. Поэтому в эстетике Белинского, как, впрочем, и в эстетике Гегеля и Шеллинга, рассуждения об эпосе нового времени занимают весьма скромное место: они неразвернуты и гипотетичны. Однако у русского критика, как справедливо заметил недавно П. И. Ивинский, «предчувствие „романной эпоса“ приобретает большую определенность и высказано в более современной форме».⁶ Можно даже сказать, что Белинский вплотную подошел к разгадке основных черт эпоса будущего.

«... Эпическая поэзия достигает вершины своего развития, полного осуществления самой себя, дошед до живого источника событий, чело- века, и выразившись в собственно так называемой *эпосе*»,⁷ — писал Белинский, имея в виду изначальные образцы самого редкого народно-поэтического и полуфольклорного-полулитературного жанра. Эпоса гомеровского типа, считал критик, «может явиться только во времена младенчества народа, когда его жизнь еще не распалась на две противоположные стороны — *поэзию* и *прозу*, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах» (V, 33). Вслед за Гегелем он отмечал, что «содержание эпоса должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа» (V, 37). Среди формальных особенностей этого жанра Белинский выделял «целость, единство действия, соразмерность в частях», подчеркивая при этом, что внутренний масштаб эпической поэзии находится в прямой зависимости «от объема самого события» (V, 39, 14), воспеть которое призвана эпоса.

Многие из наблюдений Белинского над жанровым содержанием древней эпоса — мы привели лишь некоторые из них — вполне приложимы и к реалистической эпосе; критик сумел выделить то общее, что объединяет исторические разновидности эпоса, вывел как бы формулу последней, выявил типологию этого многоликого, но сравнительно малочисленного жанрового гнезда, открытие которого происходило уже по меньшей мере дважды на протяжении многовековой истории словесного искусства (последнее открытие — это эпоса толстовского типа).

⁶ Ивинский П. Проблема исторических форм эпоса в эстетике и критике в первой половине XIX века (Шеллинг, Гегель, Белинский). — *Literatūra*, XXII (2), rusų literatūra. Vilnius, 1980, с. 18.

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 32. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Хотя Белинский справедливо спорил с теми, кто ошибочно смотрел на «Илиаду» Гомера «не как на эпическое произведение в духе своего времени и своего народа, но как на самую эпическую поэзию», кто отождествлял данное «сочинение с родом поэзии, к которому оно принадлежит» (V, 33), в его собственных суждениях о литературных явлениях более позднего времени иногда дает знать о себе определенная канонизация создания великого грека. Так, например, упоминание о Бородинской битве сопровождается у него эпитетом «гомерическая» (III, 351), а высшей похвалой для отдельных действующих лиц выступают слова «гомеровский герой» (II, 487). Вместе с тем Белинский прекрасно сознавал, что уже «никогда не может быть эпопеи вроде „Илиады“ и „Одиссеи“», что Гоголь как автор «Мертвых душ» «вышел совсем не из Гомера и не состоит с ним ни в близком, ни в дальнем родстве» (VI, 91, 254). Полемика между Белинским и К. С. Аксаковым, сущность которой не всегда правильно и глубоко раскрывается в работах современных литературоведов,⁸ вспыхнула не столько потому, что последний якобы грешил против принципа историзма при определении жанрового своеобразия «Мертвых душ», будто бы ставил их на одну доску с «Илиадой», а Гоголя — на одну доску с Гомером и посему, мол, в значительной мере припихал критический пафос произведения русского писателя,⁹ сколько потому, что критику-демократу важно было разграничить два разных, самостоятельных художественных организма — роман и древнюю, изначальную эпопею, имевшую, как правило, полуфольклорный-полукнижный характер (без этого разграничения невозможно было серьезно ставить вопрос об эпопее нового времени).

Отказываясь рассматривать гоголевскую эпическую поэму в прозе как искажение древнего эпоса (повторяем, К. С. Аксаков так не считал) и показывая необоснованность мнимославянофильского тезиса, что роман-де есть плод деградации старого эпического искусства, Белинский подчеркивал: «Древнеэллинический эпос мог существовать только для древних эллинов, как выражение *их* жизни, *их* содержания в *их* форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание и своя форма, следовательно, и свой эпос. И эпос нового мира явился преимущественно в *романе*, которого главное отличие... составляет... *проза жизни*, вошедшая в его содержание и чуждая древнеэллиническому эпосу. И потому роман отнюдь не есть искажение древнего эпоса, но есть эпос новейшего мира, исторически возникнувший и развившийся из самой жизни и сделавший ее зеркалом, как „Илиада“ и „Одиссея“ были зеркалом древней жизни». И далее: «... греческий эпос не *низошел* до романов, как мудрствует г. Константин Аксаков, а *развился* в роман: ибо нелепо было бы предполагать в продолжение трех тысяч лет пробел в истории всемирной литературы и от Гомера прыгнуть прямо к Гоголю» (VI, 414, 421). Было бы, однако, заблуждением думать, что Белинский, объявляя роман эпосом нового времени,¹⁰ тем самым снимал с повестки дня вопрос об общественной и эстетической необходимости очередного рождения эпопейного жанра: вполне оправ-

⁸ Оригинальное прочтение этой памятной страницы литературно-эстетической борьбы 40-х годов прошлого века предложено в статье В. А. Кошелева «Мертвые души» Н. В. Гоголя в трактовке ранних славянофилов» («Русская литература», 1976, № 3, с. 82—100).

⁹ Это ведь не так, см.: Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. Сост., вступит. статья и коммент. А. С. Курилова. М., 1981, с. 141—158.

¹⁰ См. об этом: Кожин В. 1) Роман — эпос нового времени. — Вопросы литературы, 1957, № 6, с. 64—93; 2) То же. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 97—163; 3) Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963; 4) Эстетическая ценность романа. — В кн.: Русская и зарубежная литература. Саранск, 1967, с. 25—43. (Учен. зап. Мордовск. гос. ун-та, вып. 61).

данный «романоцентризм» критика отнюдь не исключал того факта, что через какой-то срок русская литература может рассчитывать на появлению эпопеи особого типа, отвечающего духу эпохи.

«... Современный эпос, — писал он, осторожно высказывая мысль о возможности современной эпопеи, уже стихотворной, — проявился не в одном романе исключительно; в новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который охватывает только поэтические, идеальные моменты жизни и содержание которого составляют глубочайшие миросозерцания и нравственные вопросы современного человечества. Этот род эпоса один удержал за собою имя „поэмы“» (VI, 415). Грандиозный замысел Гоголя казался Белинскому по-своему трагическим: «Мертвые души» были задуманы как широкое эпопейное полотно в эпоху, когда отсутствовало эпическое состояние мира — обязательная предпосылка появления любой эпопеи. Гоголю в силу ряда объективных (отчасти и субъективных) причин не удалось добиться всеохватного художественного синтеза, основанного на позитивных началах национальной жизни, на эпической ситуации в истории русского народа. Реальное содержание «Мертвых душ» оказалось уже, чем того требовал жанр эпопеи, под который подгонял гоголевский шедевр К. С. Аксаков (в этом-то и была его главная ошибка).

По мнению Белинского, «„Мертвые души“, равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на „нет“ и суда нет» (VI, 255). В произведении Гоголя критик не находил того, что образует сердцевину эпопеи как жанра, вместе с тем он справедливо усматривал в «Мертвых душах» эпопейное зерно, проросшее, к сожалению, преждевременно и потому погибшее. «Если же сам поэт почитает свое произведение „поэмою“, содержание и герой которой есть субстанция русского народа, — то мы не обинуясь скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта „субстанция“ глубока и сильна и громадна... однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только... В творчестве великая для художника задача — выбирать предмет и содержание для произведения; этот предмет и это содержание всегда должны быть осязательно определены; иначе художественное произведение будет неполно, несовершенно, то, что французы называют *manqué* (неудавшийся, — П. В.). И потому великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем» (VI, 419—420), — конкретизировал свою мысль Белинский, недоумевая, почему Гоголь назвал свое произведение «поэмой», и давая понять читателям, что «Мертвые души» — это не эпопея, что попытка Гоголя написать в ту пору трехтомную эпопею («поэму») является «великой ошибкой», приведшей, однако, к созданию великого эпического романа, столь важного для русской общественности и русского искусства.

Необходимо обратить особое внимание на замечание Белинского: «... поэму, которая может быть возможна в будущем». Ибо оно со всей очевидностью свидетельствует о том, что критик теоретически допускал вероятность того, что в реалистической литературе может когда-нибудь народиться эпопея нового типа, которая представлялась ему не как немного модернизированная гомеровская поэма, а как принципиально иной жанр, соответствующий духу XIX века. К сожалению, приведенные слова Белинского не учитываются большинством литературоведов, утверждающих, что Белинский всегда настаивал на романной природе новейшей эпопеи, что он отрицал ее жанровую суверенность, чуть ли не обосновал правомерность термина «роман-эпопея» и отказывался рассматривать грядущую эпопею вне романного ряда (концепция А. В. Чичерина,

получившая широкое распространение). Примечательно, что в своем допущении Белинский не был одинок, правда, он, как уже говорилось, пошел дальше своих предшественников и современников — даже обрисовал контуры будущей книги, достойной именоваться эпопеей нового времени.

Как известно, возможность появления новых высокохудожественных произведений, имеющих типологическую общность с изначальными эпопеями, в какой-то мере допускалась и Гегелем. «Эпопеи минувших времен описывают торжество Запада над Востоком, торжество европейского масштаба, индивидуальной красоты ставящего себе границы разума над азиатским блеском, над великолепием патриархального единства, не достигающего совершенного членения или над распадающейся абстрактной связью. Если бы мы в противоположность этим эпопеям *подумали об эпопеях, которые, быть может, возникнут в будущем*, то эти новые эпопеи должны будут изображать лишь победу будущей американской живой разумности над узами до бесконечности развивающейся размерности и партикуляризма. Ведь теперь в Европе каждый народ ограничен другим и по собственной инициативе не может предпринять никакой войны с другой европейской нацией, если теперь хотят выйти за пределы Европы, то это может произойти лишь в сторону Америки»,¹¹ — считал немецкий философ и эстетик, который проводил довольно четкую грань между двумя жанрами — романом и эпопеей, гомеровской и той, которая, быть может, придет со временем.

Белинский почти дословно повторил гегелевскую формулу, однако его прогноз звучал более оптимистично и менее отвлеченно. Современный мир, в котором противоборствуют разные интересы, точки зрения, господствуют ложные эстетические теории, взгляды и притязания, проза жизни, полагают Гегель, безжалостен к эпосу; на смену героическим жанрам — к ним относятся и эпопея — пришли романические жанры — роман, рассказ, новелла, для которых, по его словам, в области эпической поэзии открылся неограниченный простор. Философские воззрения Гегеля наложили отпечаток на его учение об эпосе,¹² в особенности это касается вопроса о перспективах развития эпических жанров, прежде всего эпопеи. Давала о себе знать и недооценка Гегелем активной роли автора при создании «Книги нации» (это особенно важно подчеркнуть, когда речь заходит о новейшей эпопее). Современная литература, за которой он к тому же не очень внимательно следил, почти не давала Гегелю материала для выводов относительно судеб народно-героической эпопеи в условиях буржуазного общества.

Проследившая круг эпических форм, приемлемых для современной поэзии, Шеллинг тоже не обошел стороной вопрос о возможности использования античной (гомеровской) эпической формы поэтами нового времени. И это естественно, ведь неудавшихся попыток такого рода было несметное количество. Самое главное и самое трудное, как считал немецкий философ, — это найти соответствующий материал, характер которого допускал бы эпическую разработку в античном духе. Шеллинг был убежден в том, что взять подобный материал из истории просто невозможно; единственное исключение он делал для эпохи, переходной между античностью и новым временем и располагавшей определенными эпическими потенциями. «Если отказаться от этой единственной эпохи, бывшей самой по себе поворотным пунктом, от древнего мира к новому, — писал Шеллинг, — то во всей позднейшей истории нельзя обнаружить общезначимого события и случая, годного для эпического изображения. Такое

¹¹ Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 246 (курсив наш. — П. Б.).

¹² См.: Ziegengeist G. Wissarion Belinskis Kritik der Hegelschen Philosophie (1840—1843). — Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1955, H. IV, S. 413—450.

событие должно было бы быть, как Троянская война, не только общим, но одновременно также национальным и народным... Действию должна быть присуща та обстоятельность повествовательных подробностей, которая свойственна эпическому стилю. Однако вряд ли в новом мире можно было обнаружить материал, удовлетворяющий этим условиям, менее же всего — последнему требованию».¹³

Имея в виду поэму Гете «Герман и Доротея», в тесные границы которой заключены всеобщие, общечеловеческие черты некоторого большого события, и рассматривая ее как более или менее удачный эпический опыт, построенный на материале нового времени, Шеллинг допускал мысль, что с появлением этого произведения «разрешается одна из проблем новейшей поэзии и открывается путь для дальнейших опытов этого рода и стиля. Вполне возможно, что из таких единичных опытов в дальнейшем может образоваться нечто более целое, если они сразу, с самого начала примкнут к известному ядру с определенной структурой, а в дальнейшем даже объединятся путем синтеза или роста наподобие гомеровских песен. Однако даже совокупность таких более мелких эпических единиц никогда не могла бы овладеть подлинной идеей эпоса: этой-то идеи как раз нет у нового мира, нет внутреннего тождества в творчестве, нет тождества состояния, из которого этот мир возник».¹⁴ Вполне закономерен поэтому и тот вывод, к которому пришел Шеллинг в конце своих раздумий о возможности воскрешения формы древней эпоса в новую эпоху: «... Гомер, первый поэт античного искусства, будет последним в новом искусстве и завершит высшее его назначение».¹⁵

Вместе с тем немецкий эстетик не снимал с повестки дня вопрос об отдельных попытках «предвосхищения Гомера в определенные эпохи»: «Условие, благодаря которому становятся возможными подлинные опыты такого рода, таково: не упускать из виду основного свойства эпоса — универсальности, т. е. превращения в общее тождество всего, что расплылось во времени, но тем не менее определенным образом налицо».¹⁶ Мечту о новых масштабных эпических полотнах мы обнаруживаем и в том месте «Философии искусства», где речь идет о поступательном движении романа, об укрупнении последнего и о том, «чем не должен быть роман, взятый в высшем смысле»: «... роман должен быть зеркалом общего хода человеческих дел и жизни, а потому не может быть частной картиной нравов, в которой мы никогда не выйдем за пределы узкого горизонта социальных отношений хотя бы крупнейшего города или за пределы одного народа с ограниченностью его быта, не говоря уже о бесконечном ряде худших ступеней с еще более низким уровнем отношений».¹⁷ Как видим, Шеллинг в отличие от Гегеля и Белинского склонен был рассматривать то, что потом будет названо новой эпопеей, в рамках романа и не считать это «то» особым жанром. Дальнейшее развитие мирового эпического искусства подтвердило правоту Гегеля и Белинского: жанровая самостоятельность эпопеи нового типа, ее перомантный характер сейчас уже мало у кого вызывают сомнения.

Убежденный в принципиальной невозможности и ненужности повторения древней эпопеи, Белинский, чувствуя запрос времени, все чаще и чаще обращается к проблеме возникновения новой исторической разновидности эпопейного жанра (как известно, идея о вероятном появлении эпопеи негомеровского типа стала выдвигаться в мировой критической литературе еще в XVIII веке; что же касается русской эстетической мысли, то особую актуальность этот вопрос, когда-то имевший преиму-

¹³ Шеллинг Фридрих Вильгельм. Философия искусства. М., 1966, с. 391.

¹⁴ Там же, с. 392.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с. 385.

щественно теоретический интерес, приобрел после победы нашего народа над французскими завоевателями в 1812 году). Мысль об общественно-эстетической потребности рождения русской национальной эпопеи находит в работах Белинского самое разнообразное преломление, содержа иногда в себе противоречивые моменты. Разговор на эту тему он смело переводит в плоскость практического разрешения. Своеобразным предвестником эпопеи нового времени Белинский не без оснований считал историческую прозу, которая, набирая силу, все активнее заявляла о себе: «... может быть, некогда история делается художественным произведением и сменит роман так, как роман сменил эпопею?..» (I, 267). Тезис критика о необязательности для современной эпопеи стихотворной формы казался в тот период неслыханной дерзостью, ведь мировое искусство слова не знало прозаических эпопей.

Отечественная война 1812 года не случайно рассматривалась Белинским в качестве эпического события, способного вызвать к жизни грандиозную эпопею, ничем не уступающую творениям Гомера. «... У всякого народа, — писал он в связи с этим, — своя история, а в истории свои критические моменты, по которым можно судить о силе и величии его духа, и, разумеется, чем выше народ, тем грандиознее царственное достоинство его истории, тем поразительнее трагическое величие его критических моментов и выхода из них с честью и славою победы. Дух народа, как и дух частного человека, выказывается вполне только в критические минуты, по которым одним можно безошибочно судить не только о его силе, но и о молодости и свежести его сил. Бородинская битва, самим Наполеоном названная *битвою гигантов*, была самым торжественным, самым трагическим актом великой драмы XII-го года» (III, 346). В другом месте Белинский восклицал: «Не в эту ли эпоху пробудились все спавшие доколе ее (России, — П. Б.) силы, не в эту ли эпоху русскому народу был *указан высокий жребий?*.. И люди, и события, ознаменовавшие ту великую эпоху, — все показывает, какой могущественный огонь пылает внутри исполинского волкана, называемого Россиею... Да, Россия должна торжественно вспоминать о великих событиях двенадцатого года!..» (IV, 7). Описание Бородинского сражения в воспоминаниях Ф. Н. Глинки, как мнилось ему, «дышит чем-то гомерическим, как будто выхвачено из эпоса, и производит впечатление аналогическое с тем, которое производят на душу подвиги героев „Илиады“» (IV, 8). Совершенно очевидно, что предчувствие жанра, осуществлением которого впоследствии стала «Война и мир», не покидало критика, который сознавал необходимость создания произведения, достойного героической эпохи 1812 года. Однако отечественная литература пока еще не была готова к тому, чтобы покорить подобную вершину.

Свои раздумья об эпопее нового времени Белинский подкреплял конкретными наблюдениями над текущей литературой, в первую очередь над эпическими произведениями Пушкина и Гоголя, что позволило ему сделать ряд ценных обобщений относительно судьбы эпопейного жанра. В эпической повести «Тарас Бульба», которой он не переставал восторгаться, критик находил многие признаки, сближающие ее с гомеровскими поэмами, называл ее и «дивной эпопеей, написанной кистью смелой и широкою», и «резким очерком героической жизни младенствующего народа», и «огромной картиной в тесных рамках, достойной Гомера» (I, 298). При этом нельзя не отметить, что к гоголевскому произведению Белинский подходил как бы с оглядкой на гомеровские эпопеи, стремился выделить в нем черты древней разповидности жанра. Именно этим объясняется тот факт, что в повести Гоголя он усматривал отражение младенствующего периода в истории изображаемого народа, благодаря чему, мол, современная эпопея и стала реальностью. Однако XVI век в жизни Малороссии вряд ли можно безоговорочно признать младенствующим;

«Тарас Бульба» и поэмы Гомера существенно разнятся между собой и по своим жанровым параметрам (эпическая повесть и древние эпопеи), и по художественно-историческим предпосылкам своего появления.

«„Тарас Бульба“, — развивал свою мысль молодой Белинский, — есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея (напомним еще раз, что это Белинский писал не в 40-е, а в 30-е годы, — П. Б.), то вот вам ее величайший образец, идеал и прототип!.. Если говорят, что в „Илиаде“ отражается вся жизнь греческая в ее героический период, то разве одни пиитики и риторики прошлого века запретят сказать то же самое и о „Тарасе Бульбе“ в отношении к Малороссии XVI века?..» (I, 304). Очевидна условность отнесения произведения Гоголя к гомеровскому типу эпопеи, выполняющая в данном случае оценочную функцию; Белинский, не соглашаясь с предписаниями «пиитик и риторик прошлого века», видел в «Тарасе Бульбе» бесспорное свидетельство жанрообразовательного процесса, могущего привести к появлению современной эпопеи, как бы начало качественно нового реалистического жанра, типологически сравнимого, однако, с эпопеями минувших эпох.

Тарас сближается критиком с былинными (или гомеровскими) богатырями, в нем, как и в его сыне Остапе, комическое, трагическое и героическое слиты воедино. «Посмотрите на Тараса Бульбу Гоголя, — не скрывал своего восхищения Белинский, — какое колоссальное создание! Это гомеровский герой, Аякс-Теламонид своего рода, и по железной мощи его характера и по художественной, резкой определенности его индивидуальности» (II, 487). Кроме того, он усматривал в главном герое повести «представителя жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни», ярчайшего выразителя «идеи этого народа, апотеоза этого широкого размета души» (III, 439, 440). Считая сущностью жизни всякого народа великую — героическую — действительность, обуславливающую эпическое состояние мира, объективно порождающее эпопею, Белинский подчеркивал, что в образе Тараса «эта сущность нашла свое полнейшее выражение» (III, 441).

Анализ гоголевского произведения, проведенный в значительной степени через призму созданий Гомера, дал основания Белинскому назвать — правда, несколько условно — «Тараса Бульбу» эпопеей (так сказать, древней эпопеей на современный лад): «Скажите мне, чего нет в этой картине? Чего недостает к ее полноте? И это не эпопея?.. Да что же такое эпопея?.. И какая кисть, широкая, размашистая, резкая, быстрая!» (I, 304—305). То новое, что внес русский писатель в развитие эпического искусства и что закладывало фундамент толстовской эпопеи, осталось не до конца раскрытым и осмысленным. Но в данном случае вопрос о том, является ли «Тарас Бульба» эпопеей или нет (сам критик позднее предпочитал именовать его повестью, что, на наш взгляд, точнее передает жанровую специфику этого произведения Гоголя), не имеет принципиального значения. Главное заключается в том, что критик, несмотря на противоречивость собственных суждений, не только допускал возможность существования современной эпопеи, но и, глубоко осознав общественно-эстетическую потребность в этом жанре, старался всячески споспешествовать его «возрождению» в необычных исторических условиях разработкой теоретических проблем, опираясь прежде всего на текущий литературный процесс, на новые явления в жизни эпического рода поэзии.

2

В том, что стихотворная эпопея, ее прошлое и будущее занимали Белинского по преимуществу, была своя закономерность, ведь стихотворная форма — это первоначальная, традиционная форма эпопейного

жанра. Одну из заслуг Пушкина перед русской литературой он видел в том, что тот в числе первых пришел к выводу, что время эпических поэм старого образца «давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма»: автор «Евгения Онегина» «взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью. И такая смелость была бы менее удивительною, если бы роман затеян был в прозе; но писать подобный роман в стихах в такое время, когда на русском языке не было ни одного порядочного романа и в прозе, — такая смелость, оправданная огромным успехом, была несомненным свидетельством гениальности» (VII, 440). Некоторым исследователям кажется, что в приведенном суждении сквозит мысль о неверии критика в воскрешение подлинного эпоса, о невозможности эпопеи нового типа, и стихотворной, и прозаической (или только стихотворной); иные же полагают, что Белинский отождествлял такие жанры, как поэма и эпопея, с одной стороны, и роман (роман в стихах), повесть (повесть в стихах) и рассказ (рассказ в стихах), с другой; кое-кто из литературоведов считает, что стихотворные разновидности романа, повести и рассказа им трактовались как самостоятельные жанровые формы. Но это не так. В поисках стихотворной эпопеи Белинский пристально всматривался в произведения Пушкина¹⁸ — в «Медного всадника» и «Полтаву», чрезвычайно показательными в этом отношении являются его суждения о некоторых особенностях «Полтавы». Прежде чем перейти к анализу последних, необходимо сделать одно небольшое отступление.

Обилие искусственных эпопей, являвшихся художественным анахронизмом, — эпопей, в которых доминировало описание событий, подменяющее собой и изображение человека, и воссоздание мысли народной, давало основание Белинскому полемически говорить о том, что «не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении, которое может войти в одну категорию с поэмами Гомера», что стремление «воспевать знаменитое историческое событие и из этого делать эпическую поэму принадлежит к эстетическим заблуждениям человечества» и что на таком зыбком фундаменте «ничего нельзя создать» (VII, 406). Опираясь на данное суждение критика, понятое буквалистски, вырванное из контекста и «выгодное» сторонникам концепции, согласно которой новая эпопея может запросто существовать вне героического, вне национально-исторической тематики, отдельные литературоведы очень хвалят Белинского за то, что он, «столь чуткий к историческим переменам в искусстве, смело заявил, что за пределами Древности эпопея не должна строиться на воспевании великого события».¹⁹ Приписывание Белинскому подобной мысли, искажающей сущность жанрового содержания послегомеровской эпопеи, позволяет нынешним авторам возводить в ранг эпопейного жанра все, что им приглянулось, лишь бы оно было более или менее толстым: и эпические романы, и романы-хроники, и романские циклы, и даже книги новелл. Так, например, П. И. Ивинский приходит в восторг от того, что француз-

¹⁸ «Это критическое сознание (сознание Белинского, — П. Б.) столько же наше сознание, сколько наше творчество — творчество Пушкина. Только так как творчество, результат работы сил непосредственных, сил совершенно жизненных, несравненно шире захватом, чем какое бы то ни было сознание, то и не мудрено, что именно об это творчество споткнулось наше критическое сознание в лице Белинского, переходя различные моменты», — заметил в 1864 году А. А. Григорьев (Григорьев в Аполлон. Эстетика и критика. Вступ. статья, сост. и примеч. А. И. Журавлевой. М., 1980, с. 145).

¹⁹ Ивинский П. Проблема исторических форм эпопей в эстетике и критике в первой половине XIX века, с. 13. Такой же точки зрения придерживается и А. В. Чичерин, см.: Чичерин А. В. Что же такое роман-эпопея? (Письмо в редакцию). — Русская литература, 1976, № 4, с. 133.

ский ученый Ж. Катто в «Конармии» И. Э. Бабеля «обнаруживает возрождение многих элементов древней эпопеи».²⁰ В общем получается, что в мировой литературе XX века эпопей хоть пруд пруди.

Отлучая эпопейный жанр от народно-героического начала и национально-исторической тематики, приверженцы расширительного толкования этого жанра глубокомысленно напоминают (как будто об этом все забыли), что национально-историческое не сводится к героическому, что героическое свойственно не одной только эпопее, что жанр и пафос не так прочно связаны друг с другом, и т. д. «Замечание П. Бекедина о том, что жанр эпопей не существует вне „национально-исторической тематики“ правильно (эту мысль специально аргументирует проф. Г. Н. Поспелов), — указывает тот же П. И. Ивинский, — но ставить (а кто ставит? — П. Б.) знак равенства между такой тематикой и героическим нельзя. В том-то и дело, что героическое не только не исчерпывает (а кто считает наоборот? — П. Б.) национально-исторической проблематики, но и не совпадает с ней».²¹ Позиция автора этих строк, с которым полемизирует П. И. Ивинский, выражена с предельной ясностью; жаль, что литературовед при цитировании опускает противоречащие его установке слова и оговорки: «В приверженности к героическому (в самых разных его формах) есть все основания усматривать жанровый аспект содержания как исторических преданий, песен, так и русской национальной эпопеи. Это не значит, что героико-патриотические мотивы являются монополией выделенной группы жанров: их можно встретить, скажем, и в произведениях лирического плана. Однако совершенно очевидно, что эпопея, и древняя, и современная, не существует вне героического, вне национально-исторической тематики, и это отличает ее от всех других жанровых форм, известных словесному искусству». И в другом месте: «...эпопейное и героическое „идут в одной упряжке“: где первое, там и второе, — по героическое присуще не одному только эпическому жанру».²² В своем целенаправленном и отнюдь не бескорыстном разведении эпоса и героики, разжижении жанрового содержания эпопей негомеровского типа П. И. Ивинский и некоторые другие исследователи рассчитывают на «поддержку» со стороны Белинского, но эта «поддержка» вряд ли придет, и вот почему.

Белинский не оспаривал того факта, что наиболее полное свое выражение мысль народная, выступающая жанрообразующим стержнем эпопей, находит в крупном событии, занимающем особое место в национальной или мировой истории, что эпопейный жанр может обойтись без героического. Наоборот, критиком всегда и всюду акцентировалась определенная взаимосвязь, взаимообусловленность упомянутых категорий и понятий. Противопоставление последних носило во многом выпущенный характер, ибо возникло под впечатлением от наплыва искусственных, ложноклассических эпопей, авторы которых сосредоточивали все свое внимание на детальном воспроизведении исторического конфликта, что оборачивалось в конечном счете ущемлением духа народа и эпохи. А между тем изображение знаменитого события, так сказать, во весь рост отнюдь

²⁰ Ивинский Павел. Эпопея. Исторические формы жанра. От эпопей древности к социалистической эпопее. Lublin, 1980, с. 51.

²¹ Там же, с. 18.

²² Бекедин П. В. Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра. — Русская литература, 1976, № 4, с. 36, 37. В этом отношении русская народно-героическая эпопея, родившаяся во второй половине XIX века, является прямой наследницей нашего устного эпического творчества, о специфике которого Белинский писал следующее: «Русская народная эпическая поэзия как будто совсем не приняла в себя элемента сердечной тоски и душевной грусти, составляющей основной элемент лирической поэзии. И это понятно: русская эпическая поэзия как будто совсем обошла и миновала семейный быт, посвятив себя преимущественно идее своей народности в общественном значении. И потому в эпической поэзии чувство отваги, удалства и молодчества составляют главный и преобладающий мотив» (V, 441).

не обязательно: в эпосе нового времени оно может проходить краем, давая о себе знать опосредованно и не теряя при этом своей главенствующей роли (как, допустим, революция в «Жизни Климса Самгина» М. Горького).

Белинский, как известно, не скупился на ядовито-иронические стрелы в адрес псевдогомеровских поэм. «...„Илиада“ бессмертна, — говорил он. — Но скажите, бога ради, что такое эти „Энеиды“, эти „Освобожденные Иерусалимы“, „Потерянные рай“, „Мессиады“? Не суть ли это заблуждения талантов, более или менее могущественных, попытки ума, более или менее успевшие привести в заблуждение своих почитателей?» (I, 265). Особенно доставалось от критика произведениям русской литературы, созданным на основе правил, предписываемых ложноклассической теорией. Используя строку из «Эпитафии» Н. М. Карамзина, он писал: «О наших российских „ядах“, „адах“ и „ядах“ нечего сказать, кроме: „Покойся, милый прах, до радостного утра...“» (V, 37). «Что такое эпическая поэма? — спрашивал Белинский и тут же отвечал: — Идеализированное представление такого исторического события, в котором принимал участие весь народ, которое слито с религиозным, нравственным и политическим существованием народа и которое имело сильное влияние на судьбы народа. Разумеется, если это событие касалось не одного народа, но и целого человечества, — тем ближе поэма должна подходить к идеалу эпоса... А отчего произошло такое понятие об эпосе? — Оттого, что у греков была „Илиада“ и „Одиссея“, — больше не от чего» (VII, 403). Творцы же ложноклассических эпосов, которых критик называл «записными поэтами», свою основную задачу видели в том, чтобы подражать Гомеру, художественный гений которого, по словам Белинского, «был плавильною печью, через которую грубая руда народных преданий и поэтических песен и отрывков вышла чистым золотом» (VII, 404); ими руководило стремление восполнить якобы случайно возникший пробел: то, что не создал дух и гений народа, должны создать они, «записные поэты». С нескрываемой иронией критик воспроизводит движение подобного замысла: новоявленный эпик роется «в летописях своего отечества» для того, чтобы найти событие, равновеликое Троянской войне; беллетристическая обработка знаменитого события закономерно приводит к рождению очередной «эпопеи», которую можно упоминать только «ради смеха» (VII, 404).²³

Называя ложноклассические эпосы «пресловутыми, стопудовыми» (VII, 404), Белинский исходил не столько из того, что они уступали едва ли не во всех отношениях поэмам Гомера (именно на это делал упор Гегель), а сколько из того, что подобные произведения не отвечали духу времени. Однако мысль об эстетическом заблуждении человечества, посчитавшего, что главное в эпосе — это не высокохудожественное выражение духа народа и эпохи, а воспевание знаменитого исторического события, родилась у великого критика не только под влиянием искусственного эпоса: в некоторое замешательство Белинского приводили отдельные выдающиеся произведения западноевропейской литературы, созданные в средние века и позднее, — «Божественная комедия» Данте, «Фауст» Гете и др.; в них ведь не было стихии героического, не были нацелены они и на прославление какого-нибудь значительного события в истории нации или человечества. Объявляя эти творения эпопеями, он вынужден был вносить кое-какие коррективы в свою теорию эпоса.

«Только „Божественная комедия“ Данте, — писал Белинский, — подходит под идеал эпической поэмы, к которому так тщетно стремились

²³ О недостатках и несовершенствах собственных сочинений говорили и сами художники (характерны в этом плане суждения М. М. Хераскова и В. К. Тредняковского).

все исчисленные нами. И это потому, что Данте не думал подражать ни Гомеру, ни Виргилию. Его поэма была полным выражением жизни средних веков... Форма поэмы Данте так же самобытна и оригинальна, как и веющий в ней дух, — и только разве колоссальные готические соборы могут соперничать с нею в чести быть великими поэмами средних веков. Между тем в поэме Данте не воспевается никакого знаменитого исторического события, имевшего великое влияние на судьбу народа; в ней даже нет ничего героического, и ее характер по преимуществу — схоластически-теологический, каким наиболее отличались средние века. Следственно, то, что хотели видеть только в эпических поэмах на манер „Энеиды“, может быть и в сочинениях совсем другого рода... И потому смело можно сказать, что немцы имеют свою „Илиаду“ не в жалкой „Мессиаде“ Клопштока, а *разве* в „Фаусте“ Гете» (VII, 406; курсив наш, — П. В.). Трудно, конечно, согласиться с отнесением «Божественной комедии» и «Фауста» к разряду эпоей. Хотя бы уж потому, что в этих великих книгах нет масштабного исторического конфликта, обуславливающего эпическое состояние мира, соответствующего ему эпическому мироощущению, иначе говоря, нет того, что образует предмет и фон эпоей. Отмеченное Белинским своеобразие произведений Данте и Гете (отсутствие народно-героической доминанты, знаменитого события) ставит под сомнение его тезис об их эпоейной природе.

Впрочем, и сам критик не был до конца уверен в справедливости своего заключения. Об этом свидетельствует не только употребленная Белинским частица *разве*, выражающая определенную степень колебания. Его дальнейшие рассуждения об атмосфере средневековья не могут не заставить усомниться в эпоейной сущности «Божественной комедии»: сказанное Белинским выше как бы перечеркивается тем, что будет сказано им ниже. «Вообще дух средних веков, — укажет критик, — *особенно был враждебен эпоее*, потому что он сильно развил чувство индивидуальности и личности, столь благоприятное драме и столь противоположное эпосу, в котором главный герой, естественно, само событие, подчиняющее себе волю отдельных лиц, а не отдельные лица, борющиеся с событием» (VII, 406; курсив наш, — П. В.). Имея в виду это обстоятельство, Белинский провозгласит здесь высшим родом поэзии не эпос (эпоею), а драму. Есть все основания полагать, что применительно к «Божественной комедии» (как, впрочем, и в целом ряде других случаев) он использовал термин «эпоея» в метафорическом смысле, желая подчеркнуть тем самым энциклопедизм этого творения, давшего исчерпывающее изображение жизни средних веков; неспроста ведь колоссальные готические соборы для Белинского — это тоже великие эпические поэмы, соперничающие с дантевским произведением, характер которого не эпоейный, а преимущественно «схоластически-теологический, каким наиболее отличались средние века», враждебные жанру эпоей.

В связи с этим нелишне будет вспомнить, что критик, образно называя роман в стихах «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни», был далек от того, чтобы этот шедевр Пушкина, поражающий всеохватностью и универсальностью своего содержания, считать эпоеей. А вот за те же самые, в сущности, достоинства он отнес «Божественную комедию», эту художественную энциклопедию эпохи Ренессанса, к самому редкому литературному жанру. Необходимо учитывать тот факт, что Белинскому не была свойственна терминологическая строгость (и эта «слабость» критика легко объяснима), он нередко прибегал к метафорическим, условным, образным обозначениям весьма определенных явлений. Что касается жанрологической области, то у него в качестве взаимозаменяемых синонимов довольно часто выступали такие понятия, как «эпоея», «эпическая (героическая) поэма», «поэма», «эпос», «песнь» и др.

В «Божественной комедии» и «Фаусте» есть универсальность, но, как известно, универсальность универсальности разнь — в эпопейном жанре она обязательно должна быть подкреплена героическим пафосом, всепроникающей мыслью народной и знаменитым событием, а этого в книгах Данте и Гете не наблюдается. В последние годы стали предприниматься попытки доказать — не без опоры на труды Шеллинга, Гегеля и Белинского, — что такие произведения, как «Божественная комедия», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Дон Кихот» и др., составляют особую историческую разновидность эпопейного жанра: гуманистическую эпопею Возрождения, отличающуюся сатиро-героико-утопическим характером.²⁴ Аргументы, приводимые сторонниками этой точки зрения, не кажутся убедительными.

На наш взгляд, мировое искусство слова знает лишь три бесспорных типа эпопей — народно-поэтическую, фольклорную, эпопею (о ней мы сейчас не говорим), близкую к ней гомеровскую, древнюю, эпопею и ту, родоначальником которой стал Л. Толстой, — эпопею новую. Существование же других исторических форм эпопейного жанра (гуманистическая эпопея Возрождения, классицистская эпопея, романтическая эпопея, социалистическая эпопея и т. п.) более чем проблематично. В после-гомеровскую эпоху (до появления «Войны и мира») человечество не знало подлинной эпопей, хотя эпос и оставался ведущим родом поэзии на всем протяжении этого длительного периода и несмотря на то, что литературе были известны десятки первоклассных, широкомасштабных произведений-синтезов, являющихся национальной гордостью того или иного народа и названных позднее искусственными, ложноклассическими эпопеями. Можно утверждать, что героическая эпопея древности, созданная Гомером, «умерла» сразу же после своего рождения: она навсегда осталась недостижимым образцом, уникальным творением человеческого гения, одним из вечных центров притяжения.²⁵ Народно-героическая эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» как бы получила продолжение в «Тихом Доне» М. А. Шолохова, «Жизни Климуса Самгина» М. Горького и «Хождении по мукам» А. Н. Толстого; реалистической эпопее свойственно внутрижанровое многообразие.

Отнесение гомеровской и негомеровской эпопей к одному жанру весьма условно: общее между этими двумя историческими разновидностями обнаруживается только в сфере жанрового — сущностного — содержания, да и то в результате тщательного анализа отдельных типологических соответствий, элементы же их жанровой формы принципиально различны; «Илиада», «Одиссея» и «Война и мир», которая открыла собой новую страницу в истории литературно-художественных жанров, имеют разные «группы крови».

Книги, которые иногда привязывались и привязываются к эпопейному жанру (как будто от этого они что-то выиграют!), имеют весьма определенный жанровый облик: «Фауст» Гете — трагедия, «Дон Кихот» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле — модификации романа,²⁶ «Божественная комедия» Данте — поэма, о которой Гегель, в ча-

²⁴ См., например: Самарин Р. М. Эпопея в литературах социалистического реализма. М., 1972, с. 6; Ивинский Павел. 1) Эпопея. Исторические формы жанра. От эпопей древности к социалистической эпопее, с. 36—47; 2) Эпопея. Опыт истории жанра — В кн.: Slavistický sborník Olomoucko Lublinský. Praha, 1977 (на обл. 1978), с. 9—24; 3) Единство истории — единство жанра (О методологии изучения эпопей). — Slavia Orientalis, 1980, nr 3, с. 487—491.

²⁵ Приветствуя русский перевод «Илиады», сделанный Н. И. Гнедичем, А. С. Пушкин писал о ней как «о книге, долженствующей иметь столь важное влияние на отечественную словесность» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. [Л.], 1949, с. 88). См. подробнее об этом: Савельева Л. И. Античность в русской поэзии конца XVIII—начала XIX века. Казань, 1980.

²⁶ Ср.: Поспелов Г. Н. 1) Эпопея. — Краткая литературная энциклопедия, т. 8. М., 1975, стлб. 925—926; 2) Теория литературы. М., 1978, с. 251.

стности, писал: «Наиболее самобытным и богатым произведением, подлинным художественным эпосом христианского католического средневековья, наиболее обширной по содержанию и самой большой поэмой является в данной области (среди религиозных средневековых песнопений, — П. В.) „Божественная комедия“ Данте. Правда, мы не можем назвать эпопеей в обычном смысле слова эту строго, даже почти систематически упорядоченную поэму, ибо для этого недостает индивидуально замкнутого действия, развивающегося на широких основах целого».²⁷ Все это лишний раз свидетельствует о том, что «Война и мир» — первая истинная эпопея негомеровского типа, ее непревзойденный классический образец.

По мнению Белинского, не только в средневековый период, но и в современную ему эпоху, «когда в исторической жизни умирающее прошедшее борется с возникающим новым, когда вследствие этого все так нерешительно, разьединено, слабо и бесхарактерно и когда действуют только отдельные личности, но не массы» (VII, 406), невозможно создать нечто в духе Гомера, повторить «Илиаду» и «Одиссею». Вместе с тем он, как мы уже видели, теоретически допускал существование эпопеей нового типа. Пушкин, непосредственно не ориентируясь на гомеровские поэмы и находясь в стороне от ложноклассического эпоса, все-таки, как считал критик, в основу третьей части «Полтавы» положил знаменитое событие, которое в интерпретации Белинского получает несколько противоречивую оценку. Так, в одном месте он говорит о том, что Полтавская битва не может рассматриваться как событие, ярко выявившее дух народа и достойное воспевания в эпической поэме, ибо «эта битва была мыслью и подвигом одного человека», а «народ принимал в ней участие как орудие в руках Великого», к тому же Петр I, по словам критика, «слишком личен и характерен» (VII, 408). Чуть ниже Белинским предлагается иное толкование Полтавской битвы, в которой он уже видит сражение «за существование целого народа, за будущность целого государства», поверку «действительности замыслов столь великих, что, вероятно, они самому Петру, в горькие минуты неудач и разочарования, казались несбыточными, как и почти всем его подданным» (VII, 418).

Отмеченная непоследовательность в суждениях критика о пушкинской поэме весьма показательна: она отражает некоторые его колебания относительно перспектив создания эпопеей нового времени.

Однако, как показывает анализ, мысль о современной эпопее в стихах не покидала Белинского, суждения которого о «Полтаве» (и «Медном всаднике»), по верному замечанию одного из исследователей, «дают основания заключить, что он считал их стоящими ближе к эпопейному типу поэмы».²⁸ Критик сознавал, что Пушкин, соединяющий в одном произведении любовную интригу (Мазепа — Мария), по мнению Белин-

²⁷ Гегель. Соч., т. XIV, с. 283 (курсив наш, — П. В.). Близкие суждения мы встречаем и у Шеллинга, который указывал на единичность «Божественной комедии», не подходящей ни под один из существующих жанров, требующей своей собственной теории и претендующей на то, чтобы навсегда остаться в литературе жанровым уникалом: «Ее нельзя сопоставлять ни с чем другим, нельзя подвести ни под один из прочих жанров; это не эпос, не дидактическая поэма, это не роман в собственном смысле, это даже не комедия и не драма, как ее назвал сам Данте; она есть неразрывнейшее соединение, совершеннейшее взаимопроникновение всего этого» (Шеллинг Фридрих Вильгельм. Философия искусства, с. 393; см. также с. 445—456). Быть может, Шеллинг фиксировал здесь появление новой исторической разновидности эпопеей, отличной от эпопеей гомеровского типа? Вряд ли можно ответить на этот вопрос однозначно, как это делают те исследователи, которым не хватает материала для аргументации своей точки зрения на периодизацию эпопейного жанра (см., например, упоминавшиеся уже работы П. И. Ивинского, нивелирующего взгляды Шеллинга, Гегеля и Белинского).

²⁸ Васильковский А. Т. Вопросы типологии поэмы в критическом наследии В. Г. Белинского. — В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1(16). Львов, 1971, с. 6.

ского, ущемлявшую эпическое начало и, в сущности, уничтожавшую эпическую поэму, с «предметом колоссально великим», каким было сражение под Полтавой в 1709 году, искал какие-то новые художественные решения, так как поэт не мог и, вероятно, не хотел «совершенно отречься» «от возможности эпической поэмы в новой форме» (VII, 416, 407). Правда, тут же критик подчеркивал, что в пушкинской мечте об эпопее таилась «причина зыбкого основания „Полтавы“, ибо даже из самой Полтавской битвы нельзя сделать поэмы»; данное произведение нельзя отнести и к байроновскому типу сочинений потому, что Пушкин, по словам Белинского, пытался в нем соединить несоединимое — романтическую поэму «с невозможной эпической поэмою», «связать романтическое действие с эпопеею» (VII, 408, 409, 412).

Многое в новаторском поиске Пушкина, прокладывавшего путь эпопее нового времени²⁹ (в связи с этой проблемой необходимо иметь в виду и такие его произведения, как «Борис Годунов», «Арап Петра Великого», «Рославлев», «Капитанская дочка», «Медный всадник» и др.) и называвшего «Полтаву» «сочинением совсем оригинальным» («...А мы из того и бьемся»),³⁰ — оправдывался поэт перед своими критиками), было не до конца осмыслено Белинским, отсюда спорность и противоречивость отдельных его наблюдений и выводов; реалистический запал поэмы, отличающейся необычностью сюжетно-композиционной структуры, содержащей в себе зерно эпопейного замысла и ориентированной в какой-то степени на исторический роман В. Скотта, не был им замечен и проанализирован. «Она («Полтава», — П. Б.), — писал критик, — заключает в себе несколько поэм и по тому самому не составляет одной поэмы. Богатство ее содержания не могло высказаться в одном сочинении, и она распалась от тяжести этого богатства. Третья песнь ее, сама по себе, есть нечто особенное, отдельная поэма в эпическом роде. Но из нее нельзя было сделать эпической поэмы» (VII, 425). При оценке пушкинской «Полтавы» Белинским давало о себе знать и «равнение» на гомеровский эпос, что особенно чувствуется в рассуждениях критика о персонажах вероятной героической поэмы, для которой, по его мнению, «годятся только лица полуисторические и полумифические»: «В жизни же исторического лица,³¹ не отделенного от нас пространством веков и чуждыми нам условиями быта, всегда бывает слишком много тех прозаических подробностей, которых нельзя выбрасывать, не впадая в напыщенность и высокопарность» (VII, 408—409). В этом и других замечаниях Белинского, думающего о негомеровском типе эпопеи, предугаданы некоторые из тех трудных проблем, которые встанут перед создателем самого редкого литературного жанра в новых исторических условиях.

Хотя Белинский и определял роман как эпопею нашего времени, он все же не отождествлял эти разные жанровые образования; новая эпопея, которая могла возникнуть в будущем, представлялась ему самостоятельным прозаическим или стихотворным жанром. Косвенным доказательством этого служит, к примеру, условное отнесение критиком поэм Байрона и Пушкина, в основе которых лежит более или менее знаменитое событие и форма которых имеет во многом эпический характер, к специфической разновидности эпопеи, так сказать, к эпопее в узком значении этого слова. Именно в связи с произведениями этого рода Белинский писал: «Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея сме-

²⁹ См. подробнее об этом: Чичерин А. В. Пушкинские замыслы прозаического романа. — В кн.: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи, с. 66—119; Романов Н. М. Эволюция пушкинского замысла романа о Пелымове. — Русская литература, 1981, № 4, с. 191—200.

³⁰ Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 164.

³¹ В «Полтаве» фигурируют и исторические лица. «...Мазепа, — признавался Пушкин, — действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 164).

шанная, проникнутая насквозь и лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека (как в ложноклассических эпопеях, — П. В.), хотя и само по себе может иметь свой интерес» (V, 42—43). В этом плане важной представляется и мысль Белинского, что «современный эпос проявился не в одном романе исключительно» (VI, 415). Критик особо выделяет поэтическую — стихотворную — разновидность эпоса, что также свидетельствует о том, что эпопея негомеровского типа не уподоблялась им роману (независимо от характера последнего). В качестве примера он ссылаясь на поэмы Байрона, Пушкина и Лермонтова. Разумеется, они не были эпопеями, однако весьма показательны направление движения мысли Белинского, допускавшего существование подлинного героического эпоса и вне романских границ. Надо полагать, что его выводы были бы более определенными, если бы он, кроме изначальных и искусственных эпопей, кроме эпических произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя, торивших путь эпосу нового времени, имел перед собой гениальное творение Льва Толстого.

* * *

Среди многочисленных высказываний критика об эпопее выделим еще одно, не утратившее своей актуальности и по сей день: «Кто смотрит на искусство исключительно с эстетической точки, не принимая в соображение ни его истории, ни истории развития человечества, — тому весьма легко открыть тождество между „Илиадой“ Гомера и „Мертвыми душами“ Гоголя» (VI, 588). В некоторых работах, посвященных вопросам теории жанра эпопеи, наблюдается подобное отождествление, на практике оборачивающееся нарушением принципа историзма; правда, вместо гоголевского романа-поэмы фигурирует уже народно-героическая эпопея Л. Толстого «Война и мир».³² Спустя несколько десятилетий на этот методологический изъян обратит внимание и А. Н. Веселовский: «Разве личный писатель нашего времени может стать на его (Гомера, — П. В.) место, Гомер мыслим ли в положении романиста, не перестав быть Гомером? Вопрос — для теоретиков романа».³³

Белинский не раз говорил о чрезвычайной редкости жанра эпопеи в мировой литературе. Однако в ряде работ последних лет проскальзывает мысль о легкости создания произведений подобного рода, якобы обуславливаемой методом социалистического реализма. Без достаточных оснований отдельные критики и литературоведы к жанру эпопеи относят романическую трилогию К. М. Симонова «Живые и мертвые», хроникально-публицистический роман А. Б. Чаковского «Блокада» — произведения, характеризующиеся внешней масштабностью, панорамно-публицистические романы И. Г. Эренбурга, в которых, по верному замечанию Р. М. Самарина, налицо «отсутствие стиля эпопеи, так и не выработанного» писателем,³⁴ и многие другие произведения. С другой стороны, исследователи словно забывают, что при том, «несовершенном» и «ограниченном» критическом реализме XIX века русская литература обогатилась двумя великими эпопейными полотнами, являющимися нашей национальной гордостью, — «Войной и миром» Л. Н. Толстого и «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова.

Конечно, новый художественный метод, марксистско-ленинское мировоззрение, революционная действительность и т. д. предоставили благоприятные условия для развития эпопейного жанра, но из этого совсем

³² См., например: Гачев Г. Д. 1) Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968, с. 82—143; 2) Содержательность формы. (Эпос. «Илиада» и «Война и мир»). — Вопросы литературы, 1965, № 10, с. 149—170.

³³ Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 16.

³⁴ Самарин Р. М. Указ. соч., с. 21.

не следует, что советская литература располагает бесчисленным количеством эпопей. Представляется, что самый редкий жанр (прозаическая и стихотворная его разновидности) нашел свое подлинное, классическое выражение в следующих произведениях русской литературы послеоктябрьского периода: в «Тихом Доне» М. А. Шолохова, «Жизни Клима Самгина» М. Горького, «Хождении по мукам» А. Н. Толстого, «Владимире Ильиче Ленине», «Хорошо!» В. В. Маяковского и «Василии Теркине» А. Т. Твардовского.³⁵ «... Эпическая поэма, — указывал Белинский, — требует большей (по сравнению с романом, — П. Б.) сосредоточенности в силе гения, который видит в ней подвиг целой жизни своей» (V, 40).

Анализируя взгляды Белинского на жанр эпопеи, его прошлое, настоящее и будущее, нельзя не прийти к выводу, что творческий потенциал критика в этой теоретической области науки о литературе получил реализацию далеко не в полной мере. Однако очевидно, что Белинский ощущал начавшийся процесс кристаллизации эпопеи особого типа, довольно четко определил его направление и дал подробное описание «утробного периода» жанрового новообразования.

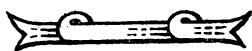
Вместе со своими современниками критик все больше и больше склонялся к тому, что первая русская национальная эпопея (если ей суждено будет появиться на свет, а в этом мало кто сомневался — многие предчувствовали ее рождение) непременно должна быть посвящена Отечественной войне 1812 года — этому сравнительно недавнему и, быть может, самому знаменитому событию в жизни русичей. Оставалось только ждать, надежда питалась наступающим расцветом и славой русской прозы, прежде всего романа, и не только этим: наши писатели не были глухими к подвигу своего народа — читатель уже располагал такими яркими произведениями, как «Рославлев, или Русские в 1812 году» М. Н. Загоскина,³⁶ «Рославлев» А. С. Пушкина, «Бородино» М. Ю. Лермонтова и др. (имелась в его распоряжении и первоклассная мемуарная литература,³⁷ печатались труды историков, был опубликован целый ряд интересных документальных материалов).

Требовалось время — поражение в Крымской войне, прокатившаяся волна крестьянских выступлений, революционная ситуация в России, актуализация идей декабризма, отмена крепостного права, развитие капиталистических отношений, — чтобы великая победа русской нации нашла адекватное отражение в искусстве. Гениальный замысел Л. Н. Толстого возник в самом начале 60-х годов, приблизительно тогда же начинает работу над своей стихотворной эпопеей «Кому на Руси жить хорошо» и Н. А. Некрасов. В этой синхронности, конечно же, была своя общественно-историческая и литературно-эстетическая закономерность, во многом предугаданная В. Г. Белинским.

³⁵ Стихотворная разновидность эпопеи нового времени — не миф, не выдумка отдельных литературоведов, а реальность, с которой необходимо считаться. Отраднo, что уже появились специальные монографии, где убедительно доказывается эпопейная сущность книг Некрасова и Твардовского (см.: Прокшин В. Г. Н. А. Некрасов. Путь к эпопее. Уфа, 1979; «Василий Теркин» А. Твардовского — народная эпопея. Научн. редакторы А. М. Абрамов, В. М. Акаткин. Воронеж, 1981). Эти фундаментальные труды, о которых нужно говорить особо, заслуживают самого пристального внимания со стороны теоретиков литературы, занимающихся вопросами жанра. На наших глазах происходит долгожданное заполнение пустующей жанровой ячейки. Не за горами, по-видимому, и выход в свет обстоятельных исследований, в которых будет раскрыта эпопейная природа произведений Маяковского, ведь «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» — это не обыкновенные лиро-эпические поэмы, не лирический эпос, а эпопеи в стихотворной форме.

³⁶ См.: Щерблыкин И. П. В. Г. Белинский о романах М. Н. Загоскина. — В кн.: Русская литература 30—40-х годов XIX века. Республ. сборник. Рязань, 1976, с. 90—99.

³⁷ См.: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М., 1980.



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ Ф. И. БУСЛАЕВА

О культуре, ее непреходящих ценностях, подвижных «феноменах» и актуальных проблемах изучения говорится и пишется в последнее время немало. Одним из важнейших аспектов, способов культурной ориентации в науке является отношение ученого к традиции. Не зная своего прошлого, не опираясь на накопленные познавательные ценности, литературная наука не может успешно решать задачи, которые ставит перед ней современность. Тесно связывая методологические поиски с практикой коммунистического строительства, с общепартийной борьбой за подлинную культуру, советское литературоведение верно, с классово-партийной позиции оценивает свои истоки.

В этом плане положительной оценки заслуживает имеющая большое патриотическое и гражданское значение деятельность группы специалистов, обратившихся к изучению истории русской дореволюционной университетской и академической науки.¹ Впервые за советское время² сделан не только связный обзор процесса зарождения, становления и развития национального литературоведения, но, что особо важно, предпринята попытка рассмотреть этот процесс во взаимных отношениях разных «школ», в перспективе подготовки научных основ для возникновения марксистско-ленинской методологии.

Очень долго наши представления о движении дореволюционной русской литературной науки, особенно ее классического периода, складывались под влиянием концепций, выдвинутых старым науковедением, в частности под влиянием либеральных схем А. Н. Пыпина. Автор «Истории русской этнографии» (1890—1892) разрабатывал идею прямолинейного поступательного развития научной методологии по мере соответствия русской литературоведческой и народоведческой мысли успехам общественного самосознания и формирования «свободных» учреждений, с одной стороны, и этапам прогресса западной науки, с другой. У истоков науки о русской литературе, о русской культуре вообще, стояла, согласно его мнению, так называемая «мифологическая» школа, виднейшим представителем которой А. Н. Пыпин считал Ф. И. Буслаева, последователя Я. Гримма. Затем важные поправки в представления «мифологов» внесло сравнительно-историческое изучение в лице Бенфея на Западе, у нас — А. Н. Веселовского. В то же время результаты, добытые другими научными направлениями, были усвоены и приведены в систему в рамках культурно-исторической школы, представителями которой в России были сам Пыпин и Н. А. Тихонравов, а в Европе — И. Тэн. Прогресс научной мысли шел, таким образом, по мере все большего преодоления «романтизма» и теоретической «мечтательности», по мере углубления «реализма» и строгих приемов исследования. Анализ, сделанный совет-

¹ См.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; Николаев П. А., Курилов А. С., Гришунин А. Л. История русского литературоведения. М., 1980.

² Капитальный двухтомный труд М. К. Азадовского «История русской фольклористики» (М., 1958—1963) был посвящен прежде всего своему предмету.

скими учеными, должен внести существенные коррективы в эту либерально-оптимистическую схему развития. Систематизированный в указанных трудах материал дает представление о сложной, противоречивой картине литературно- и культуроведческой мысли второй половины XIX века. Это не было прямолинейное равномерное движение по усовершенствованию литературоведческих понятий и приемов, так как совершалось оно не в замкнутой автономной среде «познания», управлялось не законами одной чистой мысли, но отражало реальные проблемы национальной культуры, столкновение разных общественных позиций, не всегда совпадавших с «этикеткой взглядов» исследователей. Были в этом движении свои высшие и низшие точки, спады и подъемы; совершенствование научного аппарата и профессиональных приемов исследования не всегда сопровождалось расширением теоретического, философско-эстетического кругозора, углублением демократических традиций русской общественной мысли.³ Захваченные общим закономерным стремлением социальных наук к историзму, отдельные ученые и целые литературоведческие школы отнюдь не стихийно увлекались к наперед заданному идеалу, но боролись за лучшую, на их взгляд, трактовку понятий исторической закономерности, реализма и народности. Из объективного анализа этих противоречий, из анализа отношений между высшими и низшими точками и линиями развития яснее всего выявляется историческая необходимость подготовки, а затем и победы марксистско-ленинской методологии.

Нельзя сказать, чтобы преодоление устаревших либеральных представлений о взаимных связях направлений и школ, о тенденциях научного развития давалось советскому наукознанию само собой, без всякой борьбы. Следы этой борьбы, выступающие на поверхности в виде обломков разбитых старых концепций, ощутимы и в анализе, проведенном авторами книг «Академические школы в русском литературоведении» и «История русского литературоведения». Они более всего дают себя знать при оценках тех крупных явлений, тех значительных фигур русской науки, характеристика которых могла бы способствовать разграничению общих и специфических тенденций культуры, уяснению соотношения между целым и частями русского литературоведения.⁴

В этой статье мы отнюдь не ставим своей целью охарактеризовать научное наследие Ф. И. Буслаева в целом, а сознательно акцентируем внимание лишь на тех сторонах его наследия, которые в течение длительного времени недооценивались и которые представляют первоочередной интерес для современной науки и литературе.

Как справедливо заметил А. С. Бушмин, более чем шестидесятилетний опыт советской науки о литературе достаточно ясно показал для нас значение наследия революционно-демократической критики. «Вместе с тем было бы желательно выработать более объективный и более дифференцированный подход и к трудам представителей старого академического литературоведения».⁵ Речь идет, разумеется, о последовательном конкретно-историческом, социально-классовом подходе к реальным гуманистическим ценностям нашей истории.

1

Логика обоснования прямолинейного развития русской литературной науки, не являясь совершенно произвольной, в то же время очень проста.

³ См. об этом: Фридендер Г. М. Основные линии развития русской литературной критики от 90-х годов XIX века до 1917 года. — В кн.: История русской критики в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1958.

⁴ Ср.: Николаев П. А. и др. Указ. соч., с. 104, 165.

⁵ Бушмин А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980, с. 26. Ср.: Кузнецов Ф. Ф. «Нигилизм» и нигилизм. — Новый мир, 1982, № 4, с. 229.

По Пыпину, главной бедой русского национального развития было отсутствие еще со времен введения христианства «правильной школы». Естественно, что и становление развитой русской науки о литературе должно соответствовать необходимости для общественного сознания обосновать закономерность появления национальной литературной школы. Как показали современные исследования, в этом предположении заключалась какая-то часть истины. Действительно, серьезные изменения в русской литературе 1840-х годов, связанные с формированием «натуральной школы», создают «объективные предпосылки для возникновения в русском литературоведении „мифологической“ школы, которая и ставила своей целью исследование, изучение истоков национальной самобытности русского народа».⁶

Однако исходным пунктом развития русской классической литературы послужила не «натуральная школа», а в известном отношении непреодоленное и позднейшими успехами величайших русских писателей творчество Пушкина. Поэзия Пушкина, найдя себе гениального истолкователя в лице Белинского, обнаружила в то же время и недостаточность ее интерпретации средствами критики в узком значении этого слова. Проблему, вызывающую к актуальной необходимости ее решения, сам Белинский формулировал на исходе своей деятельности таким образом: «Конечно, и в тех сочинениях Пушкина, которые представляют чуждые русскому миру картины, без всякого сомнения, есть элементы русские; но кто укажет их? Как доказать, что, например, поэмы: „Моцарт и Сальери“, „Каменный гость“, „Скупой рыцарь“, „Галуб“ могли быть написаны только русским поэтом и что их не мог бы написать поэт другой нации?»⁷ Как доказать общечеловеческое значение тех элементов народности, которые получили полнейшее развитие в творчестве Пушкина? За поэтическим «феноменом» скрывался вопрос о законах неравномерного культурного развития, о растущем напряжении острейших противоречий русской жизни. Развернутую постановку этих проблем Белинский дал еще в 1841 году в статьях, посвященных русской народной поэзии. Именно тогда была брошена, как вызов общественному самосознанию, мысль, в ответ на которую, по мнению Н. А. Тихонравова, и развивалась научная деятельность Буслаева: «Одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!»⁸ Но дело, разумеется, не в субъективной реакции Буслаева на выступление своего земляка, знакомого ему еще по гимназическим временам. Дело в том, что статьи Белинского адекватно отразили объективную ситуацию, в которой рождалась глубокая научная критика культуры. Буслаев, кажется, до конца жизни продолжал видеть в них выражение «западнической» точки зрения. Но «западничество» Белинского не было стихийным следствием узости его понятий. Более чем кто-либо он понимал ложность всякой односторонней позиции. Но достойный ученик Гегеля знал также: чтобы сразить зло, нужно довести его до крайности, «те, которые хлопочут в его пользу, сражают его скорее тех, которые ему противостоят».⁹ Когда не намечалось практических путей применения общей закономерности, верность полной, всесторонней истине ограничивается скучным повторением общих мест. Сознательное же заострение односторонних положений несет в себе возможность развития общих понятий, возбуждая вопросы, требующие объективного решения. «„Народность“ есть альфа и омега эстетики нашего времени».¹⁰ В этом смысле идти вперед в художественном развитии значит в какой-то степени воз-

⁶ Николаев П. А. и др. Указ. соч., с. 107.

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 293—294.

⁸ Там же, т. V, с. 309.

⁹ Там же, с. 305.

¹⁰ Там же, с. 289.

вращаться назад, к народной культуре, к первым истокам разумной мысли, нравственности и поэзии. Но обращение к народности отнюдь не автоматически гарантирует успех. Как и каждая великая стихия, она содержит в себе энергию, пользоваться которой можно лишь со знанием дела и с величайшей осторожностью. У мелких дарований, например, воспроизведение сцен из народной жизни приводит в лучшем случае к созданию грубого фарса. Но и самые великие таланты, как покажет вскоре пример Гоголя, не могут порой избежать трагедии. Понятие же русской народности, говорит Белинский, до сих пор не определено. Правда, в широком историческом смысле соединение ее с высокой культурой уже произошло. Но как перебросить в ближайшей действительности мосты от Пушкина к безыскусственному творчеству народного гения? Как сделать развитую поэзию достоянием массы? Разумеется, Белинский совершал формальную методологическую ошибку, когда абстрактно сопоставлял, без всякого перехода, перелома, без опосредствующих исторических звеньев, русские былины, исторические песни, лирику с классическими образцами европейской литературы, а также с продуктами творчества тех народов, которые заключали в своей истории «общечеловеческое содержание». Однако таким путем скорее выяснялся круг проблем, решать которые предстояло молодой русской науке. Как объяснить неисчислимые противоречия в понятиях и формах народного поэтического мышления, причудливое смешение добра и зла, грубости и изящества, предрассудка с истиной? При каких исторических условиях совершалось развитие народной жизни? Где искать ее связи с общеевропейским, мировым развитием? И каким образом взаимодействие таких слагаемых, как «незрелая» народная поэзия, с одной стороны, и чисто схоластическая или подражательная литература образованного общества, с другой, подготовило создания Крылова, Грибоедова, наконец, Пушкина?

Не изучение условий одной лишь взятой отдельно самобытности поэтического народного творчества стояло в перспективе русской науки. Нет, мотивы ее становления более мощные. Напрягающиеся противоречия общенациональной культуры, отражаясь в сознании образованнейших ее представителей, очерчивают идеал такого познания, такой гибкой методики исследования, посредством которых можно было бы охватить единой мыслью многообразные формы и стихийной народности, и утонченного сознательного творчества. Конечно, такой идеал не был совершенной новостью в истории культурного самосознания. Горением его был захвачен на исходе итальянского Возрождения Вико, автор замечательной «Новой науки». Многое сделал для его воплощения Я. Гримм, «изумительный старик», по выражению Энгельса. Об этом идеале мечтал и над его осуществлением работал всю жизнь Буслаев. Многообразную по охвату областей гуманитарного познания и глубоко демократическую по содержанию деятельность Буслаева невозможно уложить в рамки какой-либо «школы» по тем же основаниям, по каким было бы неверно считать Ломоносова лишь учеником Вольфа, а Пушкина — одним из байронистов. Да и образовывался Буслаев не совсем обычным путем, обогащая свои познания не только занятиями у профессоров Погодина или Шевырева, но и нередко методом «взаимного обучения» в маленькой сплоченной студенческой республике Московского университета.¹¹ Нельзя измерить глубину Буслаева мерой его монархических симпатий или религиозных привычек. Сущность его демократизма в широте научного кругозора, в понимании общественных задач науки, цель которой, по словам Буслаева, воспитать в человеке стремление «гуманно относиться к окружающей среде».¹²

¹¹ См.: Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897, с. 21, 63, 137.

¹² Русский вестник, 1872, № 10, с. 715.

Но Буслаев не был «романтиком», вопреки обыденным или либерально-позитивистским о нем представлениям, вопреки его собственным заявлениям. Во многих своих работах он отстаивал и защищал самобытное значение форм литературы и искусства, созданных на основе собственного, внутренне присущего им содержания.

«Зачем было Микеланджело писать свой „Страшный суд“ в Сикстинской капелле, заимствуя сюжет, и в целом, и в подробностях, из скромных, благочестивых икон, которыми живописец XV века, Лука Синьорелли, украсил старинный собор в Орвиетто?»¹³

Произведения Синьорелли создавались под воздействием времени, переходного от средних веков к Возрождению, когда религиозные сюжеты не совсем стали еще общим местом и риторической фразой и искреннее верование могло как-то сочетаться с успехами образованности и развитой личностью живописца и поэта. Даже избирая мистические темы, такой художник, как Филиппино Липпи, создает картины без всякого намека на аскетическое презрение к материи. «Все... дышит красотой, свежестью и цветущим здоровьем».¹⁴ У Луки Синьорелли, полагал Буслаев, наиболее привлекательны чисто человеческие положения, например мотив трогательной взаимопомощи людей, воскресающих для новой жизни и помогающих друг другу выбраться из могил. Микеланджело, изображая «чудовищные терзания грешников», немилосердное действие «одной только неземной, высшей силы»,¹⁵ с формальной точки зрения ближе к исконному духу предания о Страшном суде, чем Синьорелли. Но воспроизвести средневековое «эпическое» настроение с такой наивной непосредственной силой, как это делали безымянные мастера романского стиля, даже он, будучи человеком совершенно иного времени, не в состоянии. Вот почему Буслаев всегда ставил выше творений и Орканьи, и Беато Анжелико, и Луки Синьорелли, «и даже самого Микеланджело» бесхитростные, но полные великих страстей русские старинные изображения «народов и царств, призванных к ответу в день судный».¹⁶

Чернышевский в «Полемических красотах» (1861) протестовал, как известно, против столь высокой оценки произведений русского народного искусства, имея на то серьезные исторические основания. Глава партии «Современника» оценивал выводы Буслаева и его сравнительный метод, основанный на понимании исторической диалектики, в то время, когда в критический момент революционной ситуации в России ясно выявился объективный недостаток четкого общественного размежевания сил либерализма и демократии. Стремлением Чернышевского предостеречь общественное самосознание от смещения всяких разграничительных линий в процессе прогрессивного развития и объясняется в конечном счете своеобразная «рассудочная» реакция великого революционера на всеобъемлющие философско-эстетические и историко-культурные построения Буслаева.

Хватит ли теоретических сил у молодой самобытной русской науки, проявившей яркую склонность к изучению форм и явлений культуры в их всеобщей, исторической связи? Расширяя горизонты исследования, изучая народные истоки развитой культуры, всегда ли она окажется способной отделить истинную народность от пошлости и тривиальности? Погружаясь в сумерки мифологического сознания, где все друг с другом связано, все возможно и все во все переходит, не заразится ли она своим

¹³ Буслаев Ф. И. Задачи современной эстетической критики. — Русский вестник, 1868, № 9, с. 291.

¹⁴ Там же, с. 288—289.

¹⁵ Там же, с. 294.

¹⁶ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, с. 147.

предметом, не обернется ли наука опасной реакционной утопией? Вот, кажется, вопросы, волновавшие вождя революционной демократии.

Упрекая Буслаява не только в неопределенности научных выводов и практических оценок, но и в отсутствии «умственной самостоятельности», Чернышевский, видимо, не случайно предупредил, что «полемиические выходки» не следует принимать «за чистую монету».¹⁷ Постараемся же снять условности стиля «Полемиических красот» и перевести заключающуюся в них истину с языка публицистики на язык реальной сути дела.

Итак, для Чернышевского нет никакого сомнения в самобытности Буслаява. Не найдя себе «в молодости руководителя» (с. 744), который бы направлял его чтение, он тем не менее сумел занять в науке «самостоятельное положение» (с. 743—744). Усвоив идеи Гримма, он пошел значительно дальше своего учителя в «поэтических вольностях» мысли (с. 742). Буслаяв — филолог, но, не ограничиваясь сравнением «корней и форм», «сверх того очень любит живопись и гравюры» (с. 742). Занимаясь темами, которые считались привлекательной «славянофилов», он вышел за ограниченные пределы их кругозора и стремится проследить типологические связи в развитии народной русской и мировой культур. «Очень понравилась ему „Божественная комедия“ Данте» (с. 742). Задачи, которые он ставит перед собой, требуют для выполнения их не только разностороннего образования и не только правильных «специальных» приемов, но также огромного таланта и высокого теоретического самосознания, «направления» (с. 743). Можно видеть, как в потоке его живой мысли плавится и сгорает самый разнохарактерный материал: явления русского простонародного быта (какое-нибудь немудрящее «лукошко»), мотивы первобытной мифологии, древнеиндийской и славянской, параллели между реликтовыми отложениями в языке и обычаях и стилистическими напластованиями в структуре картин Гольбейна и Рафаэля, сближения скандинавских саг с летописными древнерусскими преданиями и многое другое. «По слабому развитию нашей ученой литературы» (с. 743), по слабости человеческой «природы» вообще, нельзя поручиться, что усилиями «трудолюбивых», но «лишенных умственной самостоятельности» людей (с. 744) гриммовско-буслаявский метод не обернется пустой эклектической игрой в сравнения или чем-либо худшим. «Буслаяв для многих кажется авторитетом, — вслед за ним и другие сбиваются с толку. Значит, при всем желании молчать о г. Буслаяве — приходится говорить об ошибочности его направления» (с. 744).¹⁸

¹⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. VII. М., 1950, с. 749. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

¹⁸ Этот мотив выступления Чернышевского сложно сочетался с другим важным мотивом, оказавшим влияние на содержание и тон «Полемиических красот». Буслаяв, заявляя о своем равнодушии к тому, какая общественная сила какое применение даст его исследованиям, все-таки выразил публичный протест против интерпретации своих сочинений Пыпиным, сотрудником «Современника». Однако, намекал Чернышевский, «пзлагаемые г. Буслаявым понятия о народности служат одним из оснований, на которых зиждется критика „Отечественных записок“» (с. 751), либерального журнала, издававшегося Краевским и Дудышкиным. Поскольку в действительности эстетические идеи Буслаява по внутреннему своему содержанию были гораздо ближе к понятиям Чернышевского, чем к понятиям «Отечественных записок», оценка ученой деятельности филолога с точки зрения, нарочито апеллирующей к здравому смыслу Дудышкина, проницательно отражала парадоксальный характер самой ситуации. Следует прибавить, что в какой-то степени сбылось предсказание Чернышевского: как бы Буслаяву не пришлось жалеть о своей слепоте, о смещении партии «Современника» с антинародными силами. Задумываясь на склоне лет, по другому совсем поводу, о том, все ли было правильным в его общественном поведении, ученый самокритично скажет: «У меня не хватало гражданской доблести. Вероятно, я смешивал ее с чиновничеством, которое было мне не по нраву» (Буслаяв Ф. И. Мои воспоминания, с. 364).

Этот объективный поворот мысли Чернышевского не мог быть учтен впоследствии историками науки скорее всего потому, что логике дальнейшего прогрессивного развития русской филологии действительно отвечала растущая дифференциация ее частей, совершенствование специальных методов исследования, наряду, конечно, с интеграцией новых, возникающих отраслей гуманитарного знания. Как бы то ни было, значение Буслаева было надолго ограничено специальными областями фольклористики и истории древней литературы. Все остальное в его наследии, выходящем за пределы ограниченного кругозора времени, это «романтизм», реставрация прошлых эпох познания, якобы давно оставшихся позади научного прогресса. Следует сказать, однако, что согласно и буквальному толкованию статьи Чернышевского, — от которого на деле отступали такие историки, как Пыпин, — Буслаев не мог быть отождествлен с представителями «мифологической» школы, понимаемой в узком значении этого слова. Ни Афанасьев, ни тем более Орест Миллер, при том, правда, неодинаковом вкладе, который они внесли в фольклористику, в своих исследованиях народной культуры никогда не ставили таких задач, как Буслаев. Да и самый подход Буслаева к сюжетам, которые были общими как для него, так и для учеников, развивавших его идеи в каком-то одном направлении, отличался по своей сути. Ведь ограниченность метода приверженцев «мифологической» школы заключалась не только в том, что некоторые из них придавали непомерное значение архаическим, первобытным пластам в народной культуре, фольклоре, былинах и т. д. То, что они все на свете хотели объяснить пережитками древней славянской мифологии, а потом-де выяснилось, что многое, казавшееся самобытным, было «заимствовано» — это чисто формальная сторона дела. Недостаточность исторического подхода «мифологов» проявилась в их натуралистических теориях, в объяснении происхождения самого мифа, в использовании этих теорий для утопических попыток разрешения реальных противоречий народной культуры и прогресса цивилизации. Когда, например, Афанасьев в замечательном труде «Поэтические воззрения славян на природу» рисует *домового* как «идеал хозяина» у бережливого и расчетливого мужичка, который «не считает грехом таскать из чужих сеновалов и закровов корм»¹⁹ для своего скота, ясно, что в «историзме» этот исследователь в данном случае не уступит любому представителю культурно-исторической школы. Но когда он пытается озорной, самодурный, «двоякий» или, как сейчас говорят, амбивалентный характер своего героя вывести из веселой эротической метеорологии (бог-громовник, тучи и т. д.), нам становится понятной «разрешающая» функция метода натуралистической редукции. Всюду, где исследователь сталкивается с проявлениями или отголосками в поэтической фантазии «демонизма богов и героев»,²⁰ у сторонников натуралистического объяснения мифа вступает в действие механизм, приводящий противоречивый, подчас трагический характер развития культуры в гармоническое соответствие со стихийными закономерностями природы. При этом отношение самого человека к природе, использующего ее могучие слепые силы и страдающего от непредвиденных последствий борьбы с ней, понимается созерцательно, недеятельно. Активная же сторона в развитии культуры приписывается, главным образом, *языковому* стихийному творчеству народа, автоматическим переходам буквального значения в метафорическое и обратно, движению понятий и образов по панелям ассоциативных связей. Этим подходом объясняются в конечном счете прозаические и рассудочные толкования, которые задним числом, а *posteriori*, как сказал

¹⁹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 2. М., 1868, с. 88.

²⁰ См.: Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. М., 1980, с. 66.

бы Леви-Стросс, вносятся в поэтический мир как древнего, так и современного человека. Не избежал этого и А. Н. Афанасьев в своих «Поэтических воззрениях».

Еще Белинский обратил внимание, что в русских былинах богатыри слишком много, на взгляд просвещенного человека, дерутся и пьют зелена вина. Афанасьев объясняет, что «подробности» такого рода — остаток ритуала, что в вине следует видеть метафору плодоносящего дождя, которому поклонялись в древности. Но символом пресной мифологической воды, согласно его наблюдениям, являются и пиво, и кровь, а также моча. «Кровь и слюна таким образом являются во всех преданиях синонимическими выражениями, заменяющими одно другое».²¹ Все вещественные, качественные, живые различия, далеко не пассивные по отношению к нравственным категориям, благополучно нейтрализуются на уровне «инварианта», как говорят современные структуралисты, развивающие слабые стороны натуралистического метода, на метауровне абстрактного рассудка, который тем более чист и правилен, чем более мы удаляемся вглубь истории. Демонизм богов и героев легко обуздывается силами лингвистического анализа. Так из зерна очень благородных просветительных намерений в лоне «мифологической» школы выросло благодушное сентиментальное настроение, которое Буслаев называл «пастушеской идиллией». Людям нужно только понять, что им незачем бороться друг с другом, поскольку все — дети природы. Русскому простому народу необходимо объяснить, что темные стороны его быта имеют чисто обрядовое значение, и проблема культуры решится сама собой. По этой теории, проанализировал Буслаев, можно было надеяться на мирное соединение славянских и германских государств, а также на нейтрализующее взаимопоглощение немецкого кайзера и императора Наполеона III и отмену франко-прусской войны.²²

Так далеко в обожании безгрешной природы и нивелирующей диалектики честного рассудка сам Буслаев никогда не заходил, следуя традиции Сократа и Монтеня, учивших, что цель мудрости — различать, а не смешивать добро и зло.

«Война, кровавые подвиги, отдаленные странствия, сопряженные с тысячами опасностей, вот элемент, в котором богатырь чувствует себя на просторе. Веселые пиры и свадьбы время от времени смягчают приветливым светом эту мрачную картину, в которой одна жестокость сменяется другою; и только чувство человеколюбия, иногда пружжающееся в душе богатыря, служит надежною порукою, что не крайнее варварство воспевается в богатырском эпосе, а раннее брожение зиждательных сил, впервые опознавших на историческом поприще»²³ — так писал он в статье «Русский богатырский эпос» (1862), стремясь отделить условные формы жестокого «звериного» стиля от заключенного в них непреходящего человеческого содержания. В другой работе того же времени «Русские духовные стихи» Буслаев показывает, что размежевание в народном сознании понятий добра и зла и тесно связанных с ними представлений о красоте и безобразии было исторически противоречивым, сложным процессом. «С принятием христианства, разорвав дружескую, непосредственную связь с природою, человек прежде всего с ужасом и отвращением взглянул на нее».²⁴ Свою смутную устремленность к нравственному совершенству он выражал в «чудовищных» гротескных видениях кончины мира и страшного суда. В русских духовных стихах, развивающих эти «романские» мотивы, Буслаева поражает потрясающая ровность эпического взгляда, то возвышенное беспристрастие, с каким

²¹ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, с. 399.

²² Буслаев Ф. И. Мои воспоминания, с. 300.

²³ Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, с. 155.

²⁴ Там же, с. 457.

народная фантазия осуждает и мелкие обыденные грешки, и вопиющие общественные преступления, «которыми, пополам с кровью, собирается казна слезовая».²⁵ Однако из достоинств цельного эпического умонастроения, не знающего лирических пристрастий, тенденциозного личного взгляда, вырастает недостаток нравственного, практического развития. «Самое благородство в беспристрастном взгляде на человеческие дела отзывается чем-то отвлеченным от жизни, чем-то фантастическим».²⁶ Возвышенное бескомпромиссное стремление осудить всякое зло на земле, невзирая на бытовые, т. е. социальные, формы его проявления, перерастает в фактическое оправдание несовершенства жизни. «Фантазия, не справившись с неурядицею действительности, не умея еще покорить себе эту неурядицу ни насмешкою, ни сатирическим негодованием, боязливо отказалась от мира сего и ищет себе примирения с идеею правды и добра — где-то далеко, в воздушных пространствах, в будущем».²⁷ Но «будущее, которого чаёт фантазия духовных стихов, оскорбляемая грустным настоящим — не есть дальнейшее развитие, не обновление жизни успехами цивилизации, с плодотворною, идущею вперед деятельностью... Это безмятежное спокойствие достигнутой цели — это лоно Авраамле».²⁸ Бусллаеву ясна не только «романская», раннесредневековая, но также и «индийская» окраска идеалов, отражающих русский «эпический», т. е. патриархально-общинный, быт, не лишенный, как мы знаем, объективной связи с восточным деспотизмом. По его мнению, В. Варенцов, составитель сборника духовных стихов, справедливо сближал знаменитые стихи о Голубиной книге «с индийским верованьем о происхождении главнейших каст из уст, из рук и из ног Брамь».²⁹ Горячо сочувствуя цельности нравственного народного сознания, Бусллаев не идеализировал моральных абстракций, а также ухода в «царство божие внутри нас», как сформулировал этот принцип Толстой. Именно Бусллаев одним из первых подверг критике «святочное лицедейство» автора «Исповеди», «который, перерядившись в одного из царских советодателей в индийской Панчатантре, для вящего назидания изливает перед своим властителем слезное покаяние в затейливой аллегории о баснословном Инороге, или Единороге».³⁰

2

Несмотря на скептическое отношение к известным ему «филантропическим, коммунистическим и всяким другим утопиям», Бусллаев чувствовал историческую тенденцию времени, проявляющуюся для него в стремлении основательно мыслящих умов уяснить те пути, которые ведут «к умственному и материальному благоденствию народных масс», «к подчинению эгоистичной личности насущным интересам народа, не только материальным, но и особенно духовным».³¹

Пробуждение к исторической жизни народных масс, заставляющее «теоретиков и практиков» вникнуть в их интересы, ставит совершенно по-новому вопросы эстетики и истории культуры. «В прежнее время останавливались на себе взгляд только высшие пункты человеческого развития... Это была история цивилизации в самом тесном смысле слова, то есть история великих цивилизаторов, вождей и представителей целого народа и всего человечества».³² Вопреки доктринерским взглядам истори-

²⁵ Там же, с. 479.

²⁶ Там же, с. 480.

²⁷ Там же, с. 480—481.

²⁸ Там же, с. 481.

²⁹ Там же, с. 460.

³⁰ Бусллаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2. М., 1886, с. 470.

³¹ Бусллаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки, с. 8.

³² Бусллаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. — Русский вестник, 1872, № 10, с. 645—646.

ков и фантазиям сильных новаторов, осуществляющих национальное просвещение сверху, в интересах меньшинства, действительное развитие культуры не есть «смелый перелет от одного верстового знака к другому».³³

В ходе петровской реформы, призванной просветить на западный образец «одних бар да чиновников»,³⁴ была создана искусственная культура, и казалось, что с высоты ее можно было с презрением смотреть на оставленное позади народное варварство. На деле, однако, печать чиновного «форменного однообразия», которая легла на школьную литературу XVIII века, свидетельствовала о прихотливой обратной связи продуктов новейшей цивилизации с московской подьяческой и раскольниковой Русью. Когда же все-таки необходимое внутреннее единство образования и народности получило идеальное отражение в искусстве, оставленный при своих четьях-минях народ «не понял писателя, который в какие-нибудь двадцать пять лет ушел от него вперед на несколько столетий, выучившись по иноземным книгам».³⁵

Буслая понимал, что само обращение серьезной академической науки к проблемам народности, совершающееся в сложных исторических условиях, также не лишено внутренних противоречий. Не случайно он подчеркивал, что историки литературы принялись за «произведения навязного народного слова» не «ради процесса своей ученой работы», в ходе которой, покончив с гениальностями и талантами, они «от нечего делать» наживались наконец «на посредственность и всякую пошлость».³⁶ «Не пресыщение изысканною цивилизацией руководило вкусы в этом переходе, и тем более не посягательство на великие знаменитости в пользу дюжинной посредственности».³⁷ Ему было ясно, что головокружительное перенесение эстетических интересов «от Рафаэля к бессмысленному узору бабьего полотенца» отнюдь не явилось внутренним делом официальной науки, но совершилось под громадным напором снизу. «Надобно было перетряхнуться вверх дном всем политическим, религиозным и общественным учреждениям, перетасоваться всем сословиям».³⁸

Отделяя теоретическое исследование народной культуры как основы высших достижений литературы и искусства от демагогической апологии «пошлости и посредственности», от всякой романтической моды на народность, Буслая, естественно, не мог разделять новейших концепций среды, наследственности и пр. Критическое отношение русского ученого к вульгарной науке, к буржуазному прогрессу вообще, расширяло горизонты его мысли, облегчало ему поиски «новых жизненных законов, захватывающих вместе с внешней формой все обилие содержания».³⁹

Один из важнейших таких законов, управляющих противоречивым, неравномерным развитием художественной культуры, Буслая стремился осмыслить в понятии стилевого единства или *единого стиля*, присущего исторической эпохе и охватывающего разные роды искусства. Правда, в его теории стилей, которую он не успел завершить, мы не найдем формальных схем в духе Вельфлина или Шпенглера. В отличие от автора «Заката Европы», который будет развивать свои идеи в начале XX века, он не заключал движение культурных стилей в замкнутые циклы. Вслед за Гердером и Гегелем Буслая стремился каждый исторически значительный стиль понять как ступеньку, необходимый момент в трагически напряженном шествии народов и наций к вершинам единой цивилизации.

³³ Там же.

³⁴ Буслая в Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки, с. 439.

³⁵ Там же, с. 447.

³⁶ Русский вестник, 1872, № 10, с. 646.

³⁷ Там же, с. 648.

³⁸ Там же, с. 647.

³⁹ Там же, с. 653.

Так, исторической особенностью русской народной культуры, обусловившей ее достоинства и недостатки, он считал неразвитость в ней принципов «готического» стиля, который в средние века, в связи с общественным развитием чувства личности, сменил стиль «романский». Благодаря замечательным исследованиям академика Д. С. Лихачева и его учеников, мы знаем, что реальное содержание процессов, лежащих в основе динамики разнообразных стилей древнерусской литературы и искусства, было более сложным, чем это представлялось Буслаеву. Нередко у Буслаева понятие единого стиля получает расширительное толкование в смысле стиля общественной жизни, ее определенной формации. Смена таких формаций в ходе развития культуры — закономерный процесс. Сознание трагичности этого процесса определилось и нашло свое классическое выражение в античной литературе. Эдип у Софокла — «искупитель темных дел» предков.⁴⁰ Он выносит на своих плечах грехи старого поколения, платит за преступления первобытного варварства. «Трагизм, так же как и комизм, есть не только эстетическая форма для воссоздания жизни, но вместе с тем и необходимый шаг в нравственном прогрессе человечества».⁴¹

Самое существенное из культурного наследия прошлого отчуждается, становится общим достоянием человечества, образует грамматику культуры, ее «слог», выражаясь языком Буслаева. Но многое из элементов распавшегося и оставленного позади «стиля» продолжает жить, не поступая во всеобщее культурное обращение, не размениваясь на обновленные ценности. «Раз прожитое человечеством надолго еще залегло во всем его нравственном существе, и как отсадок того старого вина, которое не вливают в мехи новые, глубоко спустилось на самое дно народного быта».⁴² Однако пережитки прошлого дают себя знать не только «в безнравственном обычае, испокон веку прицепившемся к свадебному обряду», не только «в крайнем бессмыслии какой-нибудь детской игры или столько же нелепого суеверия взрослых». Предания первобытной дикости парадоксальным образом обнаруживаются на вершине самой цивилизации. Как бы иронически напоминая, что не все в прошлом достойно забвения, ими питается та «демоническая сторона человеческой природы, которая... проявляется то в чувственной безнравственности и в поблужке к скотскому раздражению страстей, то в зверской жестокости, которая для своих истребительных планов эксплуатирует великие изобретения новейшей науки и промышленности».⁴³ Дело, разумеется, не в «демоническом» характере «человеческой природы» как таковой. Причины культурных возвратных движений — в классово-антагонистическом характере цивилизации. Ее узкие формы не способны охватить всю совокупность народных потребностей, закосневающих в виде предрассудков, — «новые мехи» слишком тесны для этого.

В области культуры противоречия одностороннего прогрессивного развития с особой силой обнаружили в эпоху Возрождения. Рассматривая артистические достижения европейского Ренессанса через увеличительное стекло петровской культурной реформы, Буслаев открывает зародыш нисходящей линии в сложном движении искусства нового времени. Задолго до западных ученых XX века — Зедльмейера, Хёйзинги и Беньямина — он дает глубокую характеристику тому явлению, которое было зафиксировано культурологией и эстетикой XX века в более или менее точных представлениях об «уничтожении середины» и «падении ауры». Эпоха Возрождения, полагал Буслаев, принесла не только расцвет худо-

⁴⁰ Там же, с. 660.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же, с. 727.

⁴³ Там же.

жественной индивидуальности, идей гуманизма и живописной техники. Одновременно ее наступление означало конец того духовно-практического единства общества, которое питало возвышенное средневековое искусство, как примитивного романского, так и более развитого готического стилей.

«Было время, когда идеи литературные и художественные составляли в сознании народа одно нераздельное целое».⁴⁴

«Совокупным, собирательным творчеством целых народных масс и многих поколений и отсутствием личного взгляда и личного направления народная поэзия, несмотря на различие в основах и во всем своем составе, сближается с прочими искусствами, с музыкою, живописью, скульптурою и зодчеством тех ранних эпох, когда эти искусства, служа выражением религиозных идей, составляли неотъемлемую принадлежность всего народа. Как представление мистерии было общим делом целого народа, и как участвовали в этом представлении действующими лицами городские сословия и цехи, так и сооружение готического собора принадлежало целому городу и производилось совокупными силами общества каменщиков, которые бывали и творцами художественных идеалов, и искусными исполнителями технических работ».⁴⁵

Относительное единство стиля всей культуры, обеспечивая циркуляцию и обмен в обобщающей среде различных художественных форм, отражавших также и местные интересы и святыни, делало искусство не праздной забавой, а необходимым элементом практической народной жизни.

В ходе исторически неизбежного, с точки зрения Буслаева, упадка религиозного вдохновения «массы народные потеряли ту нейтральную среду, в которой они находили себе общение и которая ставила их духовные интересы в независимом положении от всяких посторонних притязаний исключительной личности».⁴⁶ Параллельно выделению поэзии и живописи в самостоятельные области духовной деятельности, одновременно с развитием творческой личности уже в эпоху Возрождения наметилось, однако, известное сужение общественных задач искусства, зависимость его от частных интересов, от прихоти сильных людей. Обретя свободу от власти стеснительной традиции, поэт и художник очутились «на откуп у мецената», вынуждены создавать предметы роскоши «праздного богача», в угоду его изысканной чувственности «продавать свое вдохновение».⁴⁷ Мистерия и народная комедия изгоняются с площади и запираются в «тесный балаган». Возникший таким образом новый театр усваивает ряд условных правил и становится еще более недоступным для простонародья. Роскошный меценат ревниво запирает от грубой толпы также и произведения живописи, которые он переносит в свои палаты.

«Выставляя на вид темные стороны в развитии литературы и искусства, — писал Буслаев, — я вовсе не имею намерения утверждать, что по художественному достоинству и по внешнему исполнению прежние народные произведения были лучше последующих, предназначавшихся для аристократического вкуса, и заключаю только то, что первые были полезны для народа, а последние ему недоступны, и что именно с тех пор между народом и произведениями литературы и искусства произошел решительный разрыв, как скоро религия перестала служить главнейшим источником вдохновения».⁴⁸

Буслаев не придавал абсолютного, внеисторического значения функции «религиозного вдохновения». Для него, как мы постараемся показать

⁴⁴ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, с. 199.

⁴⁵ Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки, с. 442.

⁴⁶ Там же, с. 445.

⁴⁷ Там же, с. 446.

⁴⁸ Там же.

ниже, средневековая «нейтрализация» всех частных интересов на почве обобщающего религиозного верования — лишь одна из исторических форм духовно-практического единства общества, народа. Категорически звучащее утверждение Буслаева, что «русскому простонародью» «во всяком случае» «необходима какая бы то ни была религия», что «только под условием религиозной идеи возможны для него интересы литературные и художественные»,⁴⁹ также не может быть правильно понято вне исторического контекста. Речь у него идет прежде всего об исторически сложившемся состоянии народных вкусов, предрассудков и симпатий, с которыми не может не считаться серьезный культурный деятель, желающий найти дорогу к массам. Русский же народ, оставленный со времени петровских реформ со «своими прежними скудными средствами», с «прологами и житиями святых», боялся подойти «и к писателю, и к академику-художнику», потому что в своей наивности видел в том и другом только чиновника»,⁵⁰ который стремился наложить печать мертвого единообразия на все особенное, местное, своеобычное.

Но самое интересное и наиболее важное в воззрениях Буслаева состоит в том, что, по его убеждению, закон единого стиля, охватывающего как формы искусства, так и самой жизни, отнюдь не теряет своего объективного значения с утратой обществом искреннего религиозного чувства. Напротив, именно опыт искусства нового времени как раз и позволяет открыть этот закон.

Силы объединения и централизации, сталкиваясь с противостоящими тенденциями, с борьбой «направлений», разных общественных интересов, указывают на необходимость создания такого единства, которое бы не унифицировало, как в средние века, а развивало все слагаемые общего стиля, все его особенные моменты. Естественно, что здесь на передний план выдвигается вопрос об оценке специфики искусства, как с точки зрения его эстетической природы, так и в плане его общественной функции. В этом-то пункте Буслаев как раз и расходится с ведущими представителями культурно-исторической школы...

А. Н. Пыпин, односторонне развивая идеи позднего Белинского и Чернышевского, считал, что соответственно возрастанию конструктивной роли науки в современной жизни искусство, а следовательно, и эстетическое воспитание масс отходят как бы на задний план, получают подчиненное значение в системе культурно-публицистических акций. Основную культурную задачу времени он справедливо усматривал в воспитании научного мировоззрения. Однако, придавая этой задаче слишком абстрактный характер, сам того не замечая, Пыпин ограничивал роль науки лидактическим повторением и закреплением в массовом сознании ряда более или менее бесспорных общих принципов, не покушаясь на их развитие и решение новых, возникающих перед обществом проблем. По его внутреннему убеждению, находящему выражение в методических историко-литературных приемах, для реализации любой культурной ценности необходимо, чтобы она сбросила присущую ей специфическую чувственную оболочку. Лишь тогда она становится фактом культурного обращения, тогда может идти до потребителя, когда предстанет перед сознанием в своей всеобщей, а не особенной форме. Поэтому автор четырехтомной «Истории русской литературы» начинает рассматривать устное народное творчество лишь после того, как он осветил средневековый период русской общественной мысли. Ведь только в XVIII веке фольклор становится фактом *этнографии*, и именно как таковой факт он и имеет, с точки зрения Пыпина, объективное значение для русской литературы, для понимания ее народности. Естественно, что у лидера культурно-исторической

⁴⁹ Там же, с. 447.

⁵⁰ Там же.

школы получает очень одностороннее применение развитая Добролюбовым мысль Белинского об общественном значении литературной *беллетристики*, не претендующей на самостоятельную художественную ценность. Защищая и довольно правильно излагая основы эстетики Добролюбова, который, по словам Пыпина, считал, что «истинный художник правдив, его произведения верно отражают жизнь, а потому и дают материал для изучения самой жизни с ее материальной и нравственной стороны», автор «Моих заметок», однако, склонен видеть в таком высоком взгляде на произведение искусства как бы пережиток «старой гегельянской эстетики». ⁵¹ Он держался мнения, «что и самые художественные» из произведений наших писателей вовсе «не отражают русскую жизнь так полно, как это воображали в прежнее время». «То „изучение жизни“, какое делалось прежде на основании художественных произведений, приняло иной путь: прямое изучение этнографическое, экономическое, юридическое открывают теперь гораздо больше в этой жизни, чем открывает современное искусство». ⁵² За «эстетической критикой» нашего времени, говорит Пыпин, скрывается реакционный «Русский вестник».

Статья Буслаева «Задачи современной эстетической критики» (1868), помещенная в журнале Каткова, хотя и не лишена полемических (иногда ритуального характера) выпадов против демократического лагеря, свидетельствует, однако, что автор ее по ряду вопросов объективно гораздо ближе стоял к Белинскому и Чернышевскому, чем либеральные хранители их наследства. Приходя в этой статье к выводу о значительной роли общественной мысли, научного познания в создании новой обобщающей среды для художника, Буслаев отнюдь не говорит, что искусство уступает место этнографии, как считали позитивисты в его время, или же конкретным и точным социологическим описаниям, как утверждают некоторые «культурологи» в наши дни. Из того принципа, что художник должен быть так же разносторонне образован, как и его ученые критики, вовсе не следует замены искусства позитивным знанием...

Закономерность поисков нового стилевого единства, которое позволило бы восстановить духовно-практическую функцию искусства, проявляется, согласно Буслаеву, в столкновении двух тенденций, обнаружившихся уже в эпоху Возрождения. Один путь, как мы знаем, был связан со стилизацией старых художественных форм. Но попытки итальянских живописцев воспроизвести религиозный стиль не дали ожидаемых результатов. «Рядом с этим бесплодным путем искусство открыло себе другой путь, который должен был привести его к лучшим результатам. Это изображение действительности». ⁵³ На этом пути больших успехов достигла нидерландская живопись, прежде всего Рембрандт. Затем, с развитием классицизма, в европейском искусстве наступил длительный кризис. Художник чувствовал себя беспомощным перед мертвым капиталом накопленных за века изобразительных форм. «Все художественные средства давно уже истощены. Новых не выдумать. Казалось, что дело с искусством уже покончено. Более столетия тянулось затишье. Всех обуяла робость. Не смели взглянуть вперед и только повторяли зады, подражая то антикам, то старинным школам Италии и Голландии. Новое произведение оценивали, поскольку оно приближалось к великим образцам прошедшего. И в настоящем, и в будущем предоставлялась художеству одна пошлая посредственность». ⁵⁴

⁵¹ Пыпин А. Н. Мои заметки. М., 1910, с. 98.

⁵² Пыпин А. Н. Об упадке современной критики. Ответ на письмо г. Кавелина. — Вестник Европы, 1876, № 1, с. 428.

⁵³ Русский вестник, 1868, № 9, с. 296.

⁵⁴ Там же, с. 326.

Что же вывело искусство из тупика «классической» (и романтической также) реставрации? «Только отвлага нашего времени, — отвечает Буслаев, — ободряемая столькими открытиями и нововведениями, только самодовольствие и самоуважение современных умов могли дать новый толчок и художественному вдохновению. Попытались поднять искусство из его устарелой колеи и уравнивать с прочими отраслями обновленной цивилизации. Оказалось, что и для него можно еще многое сделать, чего не доставало в нем прежде, несмотря на многовековую его выделку. Решили перенести в художественные формы всеобъемлющий взгляд на человека, в его прошедшем и настоящем. Воссоздание истории и современной действительности предложило такие важные вопросы, о которых прежде не мыслили».⁵⁵

Итак, основательный реализм искусства, уверенность художника, что от него «ждут не забавы, а решения серьезных вопросов, предлагаемых жизнью»,⁵⁶ — вот что освобождает живописца или поэта от гипноза отчужденных художественных средств, якобы исчерпывающих всю действительность. В бесконечности бытия, открывающейся пытливому уму и открытому для живого созерцания взгляду, — неограниченный запас красок, форм, сюжетов, коллизий. «Современность хочет жить своею собственною, полною жизнью, и ищет продолжения ее и в книге, и в картине».⁵⁷ Живой связью с современностью только и обеспечивается абсолютное достоинство искусства. «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает современные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим средством идей, а идеи принадежат вечности».⁵⁸

Таким образом, «первая задача современной эстетической критики — это точная поверка, в какой степени правдиво художник передает то, что дают ему природа и жизнь».⁵⁹

Но какие же условия позволяют художнику (и его критику) верно ориентироваться в действительности, коль скоро она, по всей видимости, лишена того прочного единства, которое сцепляло клетки средневекового общества? Обособленное существование родов искусства и поэзии, столкновение школ и направлений, подвижные, неустоявшиеся формы самой жизни — все это не очень благоприятствует выработке твердой художественной позиции. Но разрозненность явлений искусства и самой действительности лишь внешнее проявление более скрытых глубинных тенденций. Общее направление жизни нащупывается именно посредством сравнения форм ее специфически различного проявления. Так оказывается, что «искусство всегда состояло в теснейшей связи с литературой. Символизм первых веков христианства отразился в символике катакомбной живописи и скульптуры на саркофагах. Средневековые легенды и загробные видения „Божественной комедии“ сопутствуются любимыми в то время изображениями Страшного суда, ада и рая, житий святых, монашеских подвигов. Шутливые новеллы подготавливают падение религиозного искусства. Возрождение классицизма внушает художникам любовь к мифологии. Пастушеская и описательная поэзия XVII и XVIII столетий совпадает с развитием ландшафта в живописи. Так и в наше время правоописательному роману соответствует в искусстве изображение действительности».⁶⁰

Но если жизнь диктует поэту и живописцу одинаковую высшую цель, доставляя им всеобщее содержание и типологически сходные формы,

⁵⁵ Там же, с. 326—327.

⁵⁶ Там же, с. 328.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же, с. 321.

⁵⁹ Там же, с. 297.

⁶⁰ Там же.

то все-таки средства достижения этой цели у поэзии и живописи разные — напоминает ученый уроки Лессинга. «Парадокс в книге по крайней мере предлагает работу для ума, но в картине является непозволительно дерзостью». ⁶¹ Правда, с расширением границ художественного содержания, живописец может посягать и на иронию, и на сатирическое обличение, «но чтоб иметь успех, он должен пользоваться этим правом весьма осторожно». ⁶² Итак, художник призван не вообще огрызнуть действительность, но заставить предмет раскрыться на языке особого рода искусства. Для того чтобы познать внутреннее соотношение идеального и реального в каждом предмете, нужно иметь художественный вкус и чутье жизненной правды, которое шире простого реализма. А выработать эти качества можно лишь путем широкого разностороннего образования. Оно отнюдь не ограничивается специальной сферой, хотя Буслаев и рекомендует настоятельным образом начинающему мастеру пройти «школу». При этом он замечает: «Современность сама по себе так обаятельна, что не надобно опасаться за художника, что он потеряет сочувствие к ее интересам, если несколько лет посвятит себя изучению старых мастеров». ⁶³

В старину, во времена набожного благочестия, религия заменяла художнику «все другие умственные и нравственные соображения». ⁶⁴

В наше время, утверждает Буслаев, «познания и высокая образованность тем необходимее для художника, что должны восполнить в нем недостаток религиозного чувства». ⁶⁵ Познание и общественная практика — вот новая, обобщающая частные интересы, середина. «Художник должен быть и философом, глубоко понимающим человеческую природу, и тонким политиком, с пронизательным взглядом на современные вопросы, и вообще человеком во всех отношениях просвещенным». ⁶⁶ Только таким путем он вырабатывает в себе твердое нравственное чувство, покоящееся на сознании жизненного идеала. В противном случае художник теряется в потоке фактов. Полемизируя с «новейшей теорией» Тэна, Буслаев показывает, что отбор «характерного» в действительности не может быть механическим, слепым. Все доступно изображению: и малое, и серьезное, и смешное, и доброе, и злое. «Но как сделать, чтобы взятое из жизни было для всех интересно?» ⁶⁷

Как и для его оппонента Чернышевского, формулу которого он почти буквально воспроизводит, для Буслаева ответ ясен. Писатель или живописец должен если не знать, то хотя бы предчувствовать перспективу общественного развития. В этом смысле могут быть поняты суждения Буслаева о «вечных» идеях искусства. «Так как искусство в своих формах увековечивает действительность, то художник должен брать из современности только те характеристические черты, которые могли бы быть интересны и в отдаленном будущем». ⁶⁸

Здесь, однако, возникает очень важный вопрос о «направлении», об отношении художника к столкновению и борьбе разных общественных идей. Для Ф. И. Буслаева, которого считали «романтиком» за опередившую время смелую постановку научных проблем, «направление» как таковое принадлежит к числу эстетических категорий, не препятствует, но способствует достижению объективной художественной истины. «Направление политическое, философское или какое другое, составляет необходимую принадлежность современного искусства», — совершенно четко

⁶¹ Там же, с. 332.

⁶² Там же, с. 333.

⁶³ Там же, с. 335.

⁶⁴ Там же, с. 299.

⁶⁵ Там же, с. 329.

⁶⁶ Там же, с. 299.

⁶⁷ Там же, с. 330.

⁶⁸ Там же, с. 331.

определяет он.⁶⁹ Мало того, «направление не есть исключительная принадлежность нашего времени. Оно всегда оказывалось в литературе и искусстве, как скоро из безразличной деятельности сплошных масс выступали отдельные личности с их самостоятельным развитием».⁷⁰ Буслаев ссылается на пример Данте, который в своей поэме является уже гибеллином. Главная ошибка Буслаева, ставящего, пожалуй, впервые в русской «серьезной» науке так остро вопрос о собственно эстетическом значении «направления», в том, что он не в силах избежать смешения между сознательной общественной позицией художника и функцией его индивидуально-стилевой манеры. Это приводит к несколько абстрактному рассмотрению связи между категориями *партийности* и *народности* искусства. Он требует, чтобы художник не «слепо» шел по какому-то «направлению», но «сознательно становился во главе его», «поучал и руководил обществом».⁷¹ Но это требование ослабляется заявлением, что «исключительность какого-либо одного из направлений есть переходное состояние современного искусства».⁷² Тут Буслаев, как мы сказали, путает индивидуально-стилевую ограниченность художника с партийностью. «Чем разнообразнее будут его (искусства, — Е. С.) направления, тем больше исчерпает оно действительность, потому что тем более точек зрения изберет оно для наблюдения».⁷³ Однако для Буслаева нет сомнения в объективной необходимости самого верного и правильного направления, которое он усматривает в народности истинного, отражающего всю полноту действительности искусства. «Вот именно это-то самое, стоящее выше всяких направлений и все вместе их содержащее, и составляет высшее достоинство художественного произведения. Гений должен отозваться на все интересы своих современников, но он станет выше всякого исключительного направления. Он не удовольствуется одною какою-либо доктриной, одною точкой зрения, но взглянет на жизнь во всей ее неисчерпаемой полноте; он предпримет в одном великом произведении совместить все разнообразие взглядов, которое пытаются исчерпывать сотни дарований мелких. Это не пустое предположение, потому что в области литературы роман пролагает себе путь к указанной мною высокой цели».⁷⁴

Каким образом Буслаев пытался по состоянию современного романа угадать объективное движение русской литературы и искусства к народности, к новому эпическому состоянию, мы рассмотрим в следующем разделе нашей статьи.

3

Согласно схеме, созданной либеральными историками русского литературоведения, принято считать, что научные взгляды Буслаева эволюционировали соответственно преобладающему влиянию, которое приобретала та или иная «школа» на определенном этапе разработки специальных методов исследования. Выступив на научном поприще как глава «мифологической» школы, он затем провел немало интересных исследований, пользуясь «культурно-историческим» методом, а в конце концов стал *популяризировать* бенфеевскую «теорию заимствования». Собственное значение Буслаева для научного прогресса ограничивалось при таком взгляде, естественно, ролью старого мудрого соглашателя, который, стремясь не отстать от века, сглаживал и примирял крайности модных литературных теорий. Факты, однако, свидетельствуют о другом. Буслаев не только

⁶⁹ Там же, с. 301.

⁷⁰ Там же, с. 299.

⁷¹ Там же, с. 328.

⁷² Там же, с. 302.

⁷³ Там же, с. 301.

⁷⁴ Там же, с. 301—302.

учитывал все ценное, созданное современной ему наукой, но и всегда занимал и отстаивал самостоятельную научную позицию в спорах по важнейшим актуальным проблемам общественной жизни и культурного развития.

Александр Веселовский в рецензии на сборник Буслаява «Мои досуги» (1886) справедливо указывал, что, несмотря на накопление новых материалов и способов научного ведения, «идеальный кругозор» автора «не изменился от этого материального приумножения». ⁷⁵ Правда, полемизируя со своим старым профессором, лидер новой волны в русском литературоведении склонен был усматривать в верности Буслаява самому себе в конечном счете скорее недостаток, чем достоинство. По мнению Веселовского, стремление Буслаява рассматривать литературные явления в системе универсальных связей со всей культурой приводило к тому, что «он поневоле ограничивался ролью ученого начетчика, внимательно следившего за всяким живым движением в области дисциплин, его интересовавших». ⁷⁶ Таким «начетчиком» Буслаяв, само собой разумеется, проявил себя, заходя в зону научных интересов, ставших привилегией специалистов по сравнительно-историческому изучению международных литературных связей. «Это была, так сказать, его кабинетная работа, материалы и леса, и наброски плана, которые обыкновенно забывают, когда выведено здание, но которые необходимы для уразумения его генезиса. Эти-то наброски, интересные сами по себе, автор выносил порой на суд и поучение публики». ⁷⁷ Образ «материалов и лесов» использовался Веселовским для оценки работ Буслаява не случайно. Полемическое значение этой характеристики, обнажающее скрытый нерв спора крупнейших русских ученых, становится ясным, если мы обратимся к заключительным словам статьи Буслаява «Перехожие повести и рассказы». ⁷⁸

«Как на прошлом основывается настоящее, — писал автор «Досугов», — и вся цивилизация воздвигает свое нескончаемое столпотворение на прежних исторических пластах и развалинах, так — видели мы — и великие писатели пользовались для своих произведений старыми сюжетами, общими всему историческому человечеству, будто подмостками или лесами, при помощи которых они созидали свои художественные сооружения, раскрывая миру новые идеи и облагораживая человека новыми, высокими помыслами и стремлениями. Эти же строительные леса общих сюжетов, распространенных литературным заимствованием повсюду, должны были служить прямыми проводниками, открывавшими доступ невежественным массам народа к тем великим произведениям, которым было предназначено в историческом прогрессе просвещать их и облагораживать». ⁷⁹

Для Буслаява странствующие или переходные сюжеты — это та обобщающая, «проводящая» среда, которая служит одним из важнейших условий создания высокохудожественных и подлинно народных произведений. Веселовский же был «готов усвоить» эту мысль лишь в собственной редакции: «Мы имеем дело с волнообразными движениями эволюции, постоянно обособляющей известные массовые явления в кружке более культурных, сословных или личных интересов и снова оставляющей их, обогатив новым содержанием, во владении туго подвигающейся сзади, в смысле развития, массы, для нового движения вперед, ради новых обособлений». ⁸⁰ Оценивая объективное содержание художественного произ-

⁷⁵ См.: Журнал министерства народного просвещения, 1886, июль, с. 154.

⁷⁶ Там же, с. 155.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ В журнале «Русский вестник» (1874, № 4, 5) эта статья была напечатана под заголовком «Странствующие повести и рассказы».

⁷⁹ Буслаяв Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 406.

⁸⁰ ЖМНП, 1886, июль, с. 156.

ведения так же, как это делали некоторые представители культурно-исторической школы, в плане его социально-психологического «генезиса», будущий автор «Исторической поэтики» полагал, что всеобщее «трансцендентальное» значение, которое придается обычно созданием литературы или искусства, обязано прежде всего художественной иллюзии, создаваемой средствами условного поэтического языка.⁸¹ Строгая историческая критика, пользуясь методом сравнения общих сюжетов и поэтических приемов, показывает, что «личный почин» даже самого гениального писателя выразить всю правду своего времени ограничен его непреодолимой «литературной памятью». Как бы он ни старался быть искренним и правдивым, необходимость идеализации конкретного исторического содержания в форме унаследованной «поэтики» сведет на нет все его усилия. «Всякое искусство, при ограниченности и односторонности своих средств, условно по отношению к явлениям жизни и природы, которые оно стремится выразить».⁸² Вот почему «вопрос об идеализме и реализме в искусстве», затронутый Буслаевым, «сводится таким образом к исторической условности», к своего рода общественной конвенции. «Пока эта условность не ощущается как таковая, а представляется вполне выражающей действительные, реальные отношения, искусство реально».⁸³ Позднее, в рецензии на книгу П. Д. Боборыкина «Европейский роман в XIX столетии», Веселовский прямо назовет реализм в искусстве «субъективной категорией, определяющей зрительный угол известного меньшинства».⁸⁴ По его мнению, нет оснований говорить о том, что, например, искусство Бальзака победило условности французских классиков XVII века. Мерой реализма художественного произведения является отнюдь не соответствие его объективной действительности. Функция искусства, по Веселовскому, состоит в том, чтобы, подновляя поэтический язык, создавать все новые комбинации символов, «такие условности», которые бы давали простор субъективным стремлениям известной части публики вкладывать в «общие сюжеты», тот смысл, какой она пожелает. «Что касается правды художественной, то она всегда условна, адекватна реальности, жизненной правде настолько, насколько она для известной литературной эпохи, для ее „меньшинства“, суггестивна, позволяет досказывать недосказанное до полноты реального впечатления или вызываемого реальностью чувства».⁸⁵

Отсюда понятно то значение, которое придавали Веселовский и его школа исследованию мировых странствующих сюжетов. Ведь именно из их совокупности и складывается та условная художественная истина, в которой растворяется любое реальное (национальное или историческое) содержание. Время, этот великий упрости́тель, показывает, что как бы художник ни старался отразить жизнь людей своей эпохи, подлинный смысл его деятельности в том, чтобы увеличить господство традиционных символических форм над живой изобразительностью, к которой, в частности, стремился роман XIX века. «Не верьте, — иронизировал Буслаев, — когда вам говорят, что наше время относится враждебно к прошедшему, что современная жизнь без оглядки летит на всех парах вперед, легкомысленно забывая все, чем она обязана мудрой опытности протекших веков... Между тем как на поверхности текущего времени представляется борьба нового со старым, между тем как, казалось бы, беспощадно обличаются недостатки и грехи отцов и дедов и ломаются старые порядки, история быта и литературы, вооруженная богатыми средствами современной науки, старается всеми силами доказать, что ничто не ново под

⁸¹ Оценку научной деятельности А. Н. Веселовского см.: Фридлендер Г. М. Указ. соч., с. 416.

⁸² ЖМНП, 1886, июль, с. 161.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук, 1900, т. V, кн. 3, с. 1015.

⁸⁵ Там же, с. 1016.

луной, что всякая новизна не что иное, как тонкий слой, нанесенный временем на другие, старые слои, заматорелые в своей незапамятной давности, и что только когда-либо сочинители ни вымышляли, не более как старые погудки на новый лад. Предание, казалось бы, все больше и больше теряет в жизни свой кредит, а наука, напротив того, именно и ставит преемственное литературное предание главнейшею двигательною силой, которая в течение веков и чуть не до наших дней внушала вдохновение и таким великим гениям, как Данте и Шекспир, предание же подсказывало Гёте сказки о чернокнижнике Фаусте, тревожило беспокойный дух Байрона старыми рассказами о похождениях Дон-Жуана, питало в Вальтер Скотте патристические воспоминания о родной Шотландии и, наконец, даже в наше вовсе не поэтическое время под музыкальные звуки оперы рисует оно ленивому воображению толпы фантастические очерки восточной притчи о Сороке-воровке».⁸⁶

Веселовский, приведя эту цитату в качестве подтверждения общего «примиряющего» взгляда Буслаева на современность, сделал вид, что не заметил иронии. Он опустил также фразу, где содержались слова о «Сороке-воровке» и «ленивом воображении толпы», как идущую не в тон похвале историкам культуры, вооруженным богатыми средствами современной науки. Проницательно заметив, что между статьями Буслаева «Перехожие повести» и «Значение романа в наше время» существует тесная внутренняя связь, он счел нужным выразить удивление по поводу неприятия ученым «святочного лицедейства» Толстого. «Это более дело вкуса, который вольно разделять или нет, а не принципиальное разногласие».⁸⁷ Между тем отношение Буслаева к попыткам современного художника использовать древний сюжет для своих моральных поучений не было делом личного вкуса. Не всякое использование поэтической традиции оправдывала его теория. Не мог Буслаев и примирительно относиться к тому, как освещалась роль поэтического предания в современной ему науке. Сравнительное изучение международных литературных связей доказало немыслимость изолированного рассмотрения «той или иной литературы в отдельности». Но хотя в ходе кропотливого исследования следов культурных влияний одного народа на другой было разбито немало «идолов», сконструированных «мифологической» школой, сама сравнительная наука не в силах предложить идеи, которые бы позволили осмыслить огромное количество собранных ею фактов. Основной недостаток «теории заимствования» Буслаев усматривает в ее позитивистском формализме, приводящем к размыванию какой-либо научной перспективы. «Сравнительная наука нашего времени... громоздя груды материалов, наконец уже и не знает, где и на чем остановиться, как тот флорентийский новеллист, который, начавши свою новеллу, никак не наладит довести ее до конца... Чем больше стремится она к полноте в собирании фактов, тем только глубже открывается пред нею зияющая пропасть, для наполнения которой далеко еще не хватает материалу».⁸⁸ Считая необходимым остановить этот бесплодный прогресс в бесконечность, возникающий вследствие абстрактного применения индуктивного метода, Буслаев делает попытку перевести простое количественное накопление фактов на качественный уровень осмысления всеобщих закономерностей литературного процесса. Опираясь на лучшие исследования литературы, составлявшей «популярное чтение старого времени»,⁸⁹ ученый устанавливает, что для всех странствующих в эпоху средневековья повестей и сказаний, каким бы переиздателям ни подвергались общие сюжеты при переходе:

⁸⁶ Буслаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 260.

⁸⁷ ЖМНП, 1886, июль, с. 165.

⁸⁸ Буслаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 373.

⁸⁹ Пыпин А. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, с. 2.

их из одной литературы в другую, характерна одна и та же структурная черта. Как правило, повествовательный элемент, заключенный в них, использовался с символической душеспасительной целью. Тут Буслаев исходил с А. Н. Пыпиным, который доказывал, что «поэтическое содержание» старых повестей «отвечало только чисто литературным потребностям читателей» средневековья.⁹⁰ «Средневековые умы уже слишком неразборчиво относились к повествовательному материалу, полагая всякий рассказ одинаково годным и для назидания, и для досужей шутки, и в своей наивности, не зная приличий нашего времени, вносили метаморфозу Овидия в проповедь или же благочестивую легенду из Патерика в сборник пикантных новелл. И в том и другом, и в сказке и в легенде, видели не только нравоучение, но даже мистический и символический смысл. Как иконограф изображал льва или змия не для того, чтобы в художественной форме воссоздать натуру и характеры этих животных, а только как символы для выражения понятий о бодрствовании и грехе... так и шутливый анекдот или благочестивое видение в отношении дидактическом одинаково шли на пользу душевную, будучи освещены тем мистическим взглядом, который в те времена даже грамматической терминологии умел придавать таинственный и выспренный смысл».⁹¹ Вот почему «чужое» легко принималось за «свое, родное», «прилаживалось к понятиям и убеждениям и, как здоровая пища, входило в обращение всего национального организма».⁹²

Как ни важно, однако, определить символическую функцию переходных сюжетов в системе форм литературной культуры старого времени, еще важнее понять значение наивного соединения развлекательных рассказов с назиданием, с приносимой извне моралью, в перспективе исторического развития зрелых повествовательных форм.

«Подводя под общий итог все разнообразное обилие повествовательно-назидательной литературы, так широко разросшейся и глубоко пустившей свои корни в истории европейской цивилизации, надобно видеть в этой литературе ту плодотворную почву, на которой в разные времена и при различных местных и других условиях возникали знаменитые произведения Боккаччо, Рабле, Сервантеса, Скаррона, Лесажа, Фильдинга, Ричардсона. На ней же, — заключает Буслаев, — возник и наш современный роман».⁹³ Рассматривая художественную структуру современного романа, неразрывно связанную с его культурно-эстетической функцией, в качестве своеобразного ключа к пониманию низших, подготовительных стадий искусства, Буслаев убеждался, что не одно безразличие к действительному содержанию лежало в основе символического сближения мотивов, тем и сюжетов, по видимости совершенно далеких друг от друга. «История не может указать начало романа в такой же определенной поэтической форме, как эпос, лирика или драма. Сложное содержание его скрывалось под самыми различными видами литературных произведений, поэтических и прозаических».⁹⁴ В известном смысле можно сказать, что реалистический роман, если рассматривать его со стороны внутренней сущности, бытовал чуть ли не всегда. Но лишь в новое время он развивается на собственной жизненной основе, завоевывая себе наконец форму, адекватную содержанию. В многообразных же явлениях литературной древности скрытая сущность романа проглядывает лишь какой-то одной своей стороной.

В чем общественный смысл современного романа? В *популяризации самопознания* — такова краткая формула Буслаева.⁹⁵ Этой же цели по-

⁹⁰ Там же, с. 3.

⁹¹ Буслаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 358—359.

⁹² Там же, с. 264—265.

⁹³ Там же, с. 448.

⁹⁴ Там же, с. 422.

⁹⁵ Там же, с. 416.

своему служили в древности и служат до сих пор «строительные леса общих сюжетов, распространенных литературным заимствованием». Впрочем, о «заимствовании» можно говорить весьма условно. Народное искусство, тесно связанное с другими формами духовно-практической действительности, не знает права литературной собственности. «Массы народные созидают культуру, как муравьи свой муравейник и пчелы свои соты. Те же мировые законы, в силу которых так искусно и практично птицы выют свои гнезда, господствуют и в совокупном творчестве народных масс, во всем его широком объеме, начиная от мифа и житейского быта до сказки и пословицы. На этом-то принципе и основывается всемирное сродство всех народностей... Если б испокон веку не было заложено этого уровня всечеловеческого сродства, то разные народы не могли бы восходить в истории цивилизации к одной общей им всем цели, не могли бы встречаться на одних и тех же к ней путях».⁹⁶

Общие сюжеты переходных повестей — это как бы смутные наброски плана всемирно-исторического единства всех народов. Поэтому они и могли служить великим писателям своего рода подмостками, с которых можно было обозревать и подвергать критике исторические препятствия на путях к осуществлению народных идеалов. Леса всемирных сюжетов, созданные неподкупной народной фантазией, — не только трибуна для моралиста и обличителя пороков. Это, выражаясь привычными для нас словами, как бы коллективный организатор, прямой проводник, намечающий общую линию совокупного творчества великих писателей и народных масс, восходящих по ступеням исторического самосознания. Мера для оценки произведений древней повествовательной литературы находится, таким образом, не в прошлом, а в будущем. История романа нового времени дает возможность оценить процесс «постепенного *высвобождения* поэтического, творческого элемента из-под обуявшей его массы дидактического содержания в назидании и вообще в практических поучениях и наставлениях».⁹⁷ Каковы же объективные условия актуализации этого творческого элемента?

Современная действительность, отмечает Буслаев, на каждом шагу ставит под сомнение стертые общие истины, требуя их проверки практикой, реальным исполнением. Прежний моралист прилаживал старинную, уже готовую повесть из какого-нибудь восточного сборника к своему собственному нравоучению. Понятно, что мораль и частный случай, приводимый для примера, согласовывались чисто внешним образом. В новое время, считает Буслаев, даже реальная история, изображенная такими писателями, как Гизо и Тьерри, не может дать готовых образцов, по которым бы можно было поступать, чувствовать и мыслить. «Мы хорошо знаем теперь, что идущая вперед жизнь в своих ежедневных мелочах, иногда имеющих роковое значение, в вопросах совести, задаваемых на каждом шагу столкновением страстей с обязанностями, в борьбе добра и зла, правды и лжи, предлагает столько новых задач для решения, столько новых случаев для спасительного назидания, что история, в своих давно уже всем известных примерах, должна отказаться от руководства — как нам поступать разумно и честно именно теперь и в таком именно случае, который мог быть дан только нашим временем и, следовательно, никоим образом не мог быть предусмотрен в летописях прошедшего. Отсюда объясняется настоятельная потребность, чтобы романист брал себе сюжеты преимущественно из современной нам жизни, чтобы изображал современные нравы и характеры, с их заботами, увлечениями и страстями».⁹⁸

⁹⁶ Там же, с. 405.

⁹⁷ Там же, с. 448.

⁹⁸ Там же, с. 476.

Буслаев, как видим, весьма далек от того, чтобы ориентировать современного писателя на создание «новых погудок на старый лад». Обращение к современным сюжетам и характерам является эстетическим законом для романиста. Проверка общих истин, в том числе и вечных мировых литературных типов и положений, «мелочами» быстро движущейся каждодневной действительности — вот предпосылка того, что «назидание», «мораль» извлекаются читателем романа или повести из самого действия, а не усваиваются в готовом виде. Вековое предание в самом деле теряет свой кредит. Художественный образ строится как развитие конкретно данного характера в конкретно неповторимых обстоятельствах, заставляющих принимать единственно возможное решение. Этим обусловлена необходимость новых конфликтов, новых драматических коллизий, разрывание которых охватывает правду складывающейся на глазах реальности. Было время, пишет Буслаев, когда литературный досуг мог быть удовлетворен несбыточными сказками вроде Вечного Жиды или Монте-Кристо. «Теперь интересуется в романе окружающая нас действительность, текущая жизнь в семье и обществе, как она есть, в ее деятельном брожении неустановившихся элементов старого и нового, отживающего и нарождающегося, элементов, взбудораженных великими перевертываниями и реформами нашего века. Новые вопросы нравственного, политического, религиозного значения возникают в умах всего цивилизованного мира, в сознании и на практике, и при своем враждебном столкновении остаются открытыми для решения».⁹⁹

Буслаев убежден в исторической необходимости обновления тех жизненных и художественных форм, которые когда-то удовлетворяли свое время, но теперь «устарели, умалились, надоели и опошлили». «Человечество сильно шагнуло вперед и выросло. Не впору стал ему литературный покров старого порядка вещей».¹⁰⁰

Но если роман как литературный жанр,¹⁰¹ более всего выражающий стремление современного человека к самосознанию, подвергает беспощадной критике все обветшалое и устарелое в художественной традиции, то, с другой стороны, он и развивает ее определенные стороны, обнаруживает глубокую внутреннюю связь с непрерывным культурным преданием. Только связь эту Буслаев устанавливает не по линии ограничения «личного почина» писателя передающимися из поколения в поколение условными художественными средствами, а по линии восстановления и обновления духовно-практической функции искусства, по линии развития его реалистических поэтических тенденций. Роман «практичен» в высшем значении этого слова. Мы обращаемся к нему не только как к произведению искусства, ждем от него удовлетворения не одних лишь эстетических потребностей, но требуем, чтобы он руководил, направлял и ориентировал нас в действительности. Роман, перенявший функции старой развлекательно-назидательной, или, по позднейшей терминологии М. М. Бахтина, «серьезно-смеховой», литературы, поднял на новый качественный уровень ее наивное стремление к многомерности жизненного охвата, к совмещению стилистических слоев, которые, согласно классическим теориям, должны быть строго разделены. «Все, — пишет Буслаев, — и великое и малое, важное и ничтожное, отвлекенную науку и газетные сплетни и рекламы, судебное разбирательство трагического преступления, высокие назидания христианской нравственности — все без разбору, часто сырьем выхваченное из книг и газет — уносил в своем

⁹⁹ Там же, с. 411.

¹⁰⁰ Там же, с. 463.

¹⁰¹ Буслаев склонен был даже видеть в романе новый литературный род, который обнимает в своей эластической гибкости все прежние виды поэтических произведений. В этом отношении он предвосхитил теоретические построения некоторых современных литературоведов.

неудержимом порыве этот литературный поток». ¹⁰² Отсюда итоговое качество романа, роднящее новое искусство с народной традицией, — его *эпичность*. Приобщая широкого массового читателя к тому, что составляет *общий смысл жизни*, современный роман, подобно народному эпосу, разветвляется «на бесконечное множество эпизодов или рапсодий и под разными заглавиями отдельных повествований о том, где и как кому живет и что думается и чувствуется — ведет читателей по разным путям к... великой задаче человеческого совершенствования». ¹⁰³ Далеко опередив критику своего времени, Буслаев сделал попытку охватить единым сюжетом русскую литературу XIX века, в эпическом потоке которой романы и повести Толстого, Достоевского, Тургенева, Гончарова, Чернышевского, Г. Успенского, Лескова различаются как более или менее яркие фрагменты «громادного всеобъемлющего целого». Русский роман, далеко выступив из проторенного веками русла эстетических интересов, «захватил в своем наводнении все, что ни встречалось ему на пути: и европейскую политику с ее дипломатическими тонкостями, и мелочи домашнего обихода и житья-бытья разорившегося помещика с его разными сельскохозяйственными опытами и проектами; и великие исторические вопросы о судьбах человечества в войне и мире с стратегическими теориями о задачах полководца — и самые обыкновенные истории, будничные дразги, как живет всякому дюжинному человеку со дня на день; и высокие философские и богословские идеи о бессмертии души и сострадании к падшему грешнику — и крайнюю пошлость, пустоту и изолгавшуюся мораль великосветских дам; новооткрытые артельные мастерские, по утопическим теориям труда и капитала и равноправности женщин с мужчинами, и фантастическое учение раскольников и сектантов, с их закулисными тайнами и куриозами этнографического свойства». ¹⁰⁴

В этом всеобщем эпическом движении получают необходимое значение и разумный смысл усилия разных авторов, независимо от того, большое или малое дарование они представляют. Но только с точки зрения всеобъемлющего целого национальной — и далее мировой — литературы и может быть верно оценен вклад выдающегося писателя в художественное и нравственное развитие своих современников, всего человечества. Говоря абстрактным языком, Буслаев видел задачу критики в том, чтобы оценивать явления литературной жизни в единстве моментов абсолютной и относительной художественной истины. Само собой разумеется, повторял он известное положение Белинского, что роман теряет всякое значение и силу, когда перестает быть поэзией. Но он допускает в известных пределах и так называемый «дидактизм». «Обаяние смелых взглядов и задорное направление могут увенчать успехом попытки в роде „Эмиля“ Ж. Ж. Руссо и в наше время». ¹⁰⁵ Буслаев ссылается при этом на роман Чернышевского «Что делать?», который оказал «у нас в шестидесятых годах немалое влияние в смысле домостроя, имевшего свою задачу водворить новый порядок вещей в жизни семейной и общественной». ¹⁰⁶ Отдавая должное широте взглядов Буслаева, далекого от того, чтобы быть политическим союзником Чернышевского, мы все-таки не можем согласиться с его оценкой романа «Что делать?» как «заманчивой утопии», которой никогда не перестанут пленяться «мечтательные и легковверные умы». ¹⁰⁷ Если бы роман был просто «домостроем», т. е. лишенным «всяких поэтических качеств» сводом готовых истин, иллюстрацией позитивных норм общественного поведения, дополненных заманчивыми карти-

¹⁰² Буслаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 409.

¹⁰³ Там же, с. 416.

¹⁰⁴ Там же, с. 409.

¹⁰⁵ Там же, с. 463.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же.

нами будущего, не было бы оснований говорить о сложности произведения, о том, что смысл его не может быть усвоен полностью при юношеском поверхностном чтении. Не случайно Ленин указывал, что для полного восприятия идей и образов романа Чернышевского необходима известная нравственная и интеллектуальная зрелость.¹⁰⁸ Автор «Что делать?» не просто увлекал абстрактной пленительной утопией. Сюжетно-композиционным построением своего романа он воспроизводил действительную структуру революционного движения, состоящего из различных частей и развивающегося на разных уровнях, *предсказывал* создание организации профессиональных революционеров, таких, как Рахметов, теоретиков и практиков одновременно, народных трибунов, по определению Ленина, воспитывающих себя в общении с народом, с разнообразными классами общества.¹⁰⁹

В XIX веке вся сложность содержания романа «Что делать?» не могла быть верно оценена ни Буслаевым, ни другими его современниками, даже такими, как Салтыков-Щедрин. Эту оценку дает лишь советское литературоведение, которое опирается на ленинский анализ идей революционной демократии и домарксова утопического социализма. В принципе, однако, некоторые теоретические положения Буслаева делали возможным разбор самых трудных для критической интерпретации произведений. «Иногда он (роман, — Е. С.) манит и соблазняет, чтобы испытать твердость нравственных убеждений, учит и исповедует, дает разрешение или налагает епитимью. Вместе с тем внушает читателю, что на земле нет абсолютного ни зла, ни добра, нет ни демонов, ни ангелов, нет чистых — без малейшего пятна — идеалов».¹¹⁰ Такая характеристика вполне приложима, например, к романам Достоевского, исполненным напряженнейшей моральной диалектики и глубоких нравственных коллизий.

Мы могли убедиться в содержательности эстетических и литературоведческих понятий и суждений Буслаева. Идеи его не утратили своей ценности и по сей день. Мысль же Буслаева о русском классическом романе как общем деле целого ряда писателей должна быть особенно близка современному общественному сознанию.

С победой социалистической революции в нашей стране были созданы объективные условия, которые позволили литературному «поток» необыкновенно расшириться в своих границах и принять более сплоченный и целеустремленный характер. Советская литература, разветвленная по руслам литератур национальных, охватывает громадный объем сложнейшего жизненного содержания, осмысляет проблемы, встающие перед трудящимися и их передовым авангардом — коммунистической партией в ходе решения задач, каких не знала до сих пор история. Писатель и художник, избавленные от власти мецената и чиновника, обрели подлинное единство с народом, с которым они свободно делят горе и радость. Находя в принципах советского строя, в практике коммунистического строительства необходимую для творчества объективную обобщающую среду, они, пользуясь средствами своего рода искусства, продолжают дело, завещанное лучшими умами человечества, утверждают правду жизни, наши гуманистические идеалы.

¹⁰⁸ См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969, с. 653.

¹⁰⁹ См. об этом: Иезуитов А. Н. В. И. Ленин и вопросы реализма. Л., 1980, с. 98—108.

¹¹⁰ Буслаев Ф. И. Мои досуги, ч. 2, с. 478.



ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

(К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ «СОЦИАЛЬНОГО» И «ПРАВСТВЕННОГО»
В РОМАНЕ)

Изучение творчества И. А. Гончарова переживает ныне новый этап развития, связанный со все более возрастающим интересом к романам писателя, с определенной актуализацией его произведений.¹ Представление о Гончарове-романисте углубляется, вскрываются новые, глубоко залегающие пласты содержания в «Обыкновенной истории», «Обломове», «Обрыве». В художнике все яснее обнаруживаются черты не только талантливой бытописателя, но и писателя-философа, который решает острые проблемы современности на такой глубине социально-психологического анализа, что в этих современных проблемах прозревает начала «вечных» вопросов человеческой жизни. «С одинаковой убедительностью Гончаров выискивает корни обломовщины и исследует „вечные“ проблемы», — пишет, например, Е. Краснощекова.² Затрагивая вопрос о природе русского критического реализма вообще, об этом еще более ясно сказал Г. М. Фридлендер: «Обломов в романе Гончарова... тип бытовой, но одновременно и социальный, и психологический. И вместе с тем жизненная история Обломова имеет философский смысл. Она ставит перед читателем определенные большие и важные нравственные и исторические вопросы. Другими словами, быт и психология, с одной стороны, история, социология и философия, — с другой, нераздельны в предмете изображения, с которым имеет дело художник-реалист».³

Выявление органической взаимосвязи в романах Гончарова социального и нравственного, философского, психологического аспектов — это лишь одна, и притом по большей части только декларированная, но пока еще не воплощенная в конкретных исследованиях тенденция, наметившаяся на новом этапе изучения творчества писателя, тенденция, заметим, положительная и весьма перспективная. В то же время уже сейчас необходимо сказать о том, что данная тенденция, при недостаточном строгом историческом подходе, несет в себе и опасность определенных методологических издержек, связанных с неоправданной модернизацией произведений писателя.

Некоторые сегодняшние исследователи Гончарова односторонне, на наш взгляд, подходят к вопросу соотношения в его произведениях «социального» и «психологического», «философского». Наметилось подчинение одного аспекта другому. Так, в главе о Гончарове в трехтомном труде «Развитие реализма в русской литературе» В. Недзвецкий утверждает, что «внешнюю сторону действительности Гончаров стремится детерминировать глубокими „вечными“ основами бытия».⁴ В основе же основ

¹ Кузнецов Ф. Истина истории. — Москва, 1981, № 1.

² Краснощекова Е. «Обломов» И. А. Гончарова. М., 1970, с. 92.

³ Фридлендер Г. М. К проблеме типологического своеобразия реализма Достоевского. — Slavia, 1980, № 4, с. 345.

⁴ Развитие реализма в русской литературе, т. 2, кн. I. М., 1973, с. 83.

⁶ Русская литература, № 3, 1982 г.

лежит, согласно мысли В. Недзвецкого, — любовь, по отношению к которой «все иные общественные отношения — политические, сословные, имущественные — представлялись ему (романисту, — В. М.) функционально подчиненными».⁵ Такая постановка вопроса вряд ли правомерна. Действительно, проблема человека, личности и, в частности, проблема «любви» весьма важны в идейно-художественной системе гончаровского романа. Однако большой мастер критического реализма, каковым являлся Гончаров, всегда подходит к «вечным» проблемам, исходя из проблем современных, общественных, т. е. подходит к ним с позиций историзма. Неверным, по нашему мнению, является утверждение В. Недзвецкого, будто автор «Обломова» отстает от «последовательного художественного историзма», что гончаровская концепция бытия «метафизична».⁶ Сила реализма Гончарова как раз и состоит в диалектическом подходе к предмету изображения, основанном на историзме, в показе того, как сложно, противоречиво, иногда драматически, но всегда неразрывно, взаимопроникновенно переплетается в человеческой личности «вечное», «природное» — и социально определенное.

В работе В. Недзвецкого особенно ясно выразились те методологические принципы, которые так или иначе лежат в основе некоторых новейших анализов произведений писателя, конкретных трактовок его романов. Речь в данном случае должна идти прежде всего об «Обломове». Именно интерпретация этого произведения, и в особенности главного его героя, представляется наиболее спорной, вызывающей возражения. Ныне начинают появляться работы, в которых Гончаров рассматривается как писатель, едва ли не идеализирующий Обломова со всеми его патриархальными привязанностями; проблема «обломовщины» при этом отходит на второй план и не влияет на оценку героя и тем самым на определение всей проблематики романа. Как возникла такая тенденция, на какой основе?

Напомним, что уже по выходе произведения в свет в 1859 году суждения критиков по этому принципиальному вопросу резко разделились. Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» выразил справедливое мнение, что роман объективно является глубокой и всеобъемлющей критикой института крепостного права и связанного с ним патриархального уклада всей русской действительности. Возводя литературную родовую Обломова к «лишним людям» (Онегину, Печорину, Рудину), он критически оценивает образ главного героя романа: «Если я вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов» и т. д. Такую оценку личности героя определяет добролюбовский тезис: «... мы еще по-прежнему Обломовы...»

Совершенно иное мы видим у критиков типа А. В. Дружинина. Искажая как объективное содержание романа, так в значительной мере и авторский замысел, Дружинин в статье об «Обломове» писал: «Обломова изучил и узнал целый народ, по преимуществу богатый обломовщиной, — и мало того, что узнал, но полюбил его всем сердцем, потому что невозможно узнать Обломова и не полюбить его глубоко... Обломов любезен всем нам и стоит беспредельной любви — это факт, и против него спорить невозможно. Сам его творец беспредельно предан Обломову...»⁷

В отличие от Добролюбова Дружинин оценивает нравственное содержание образа Обломова не с точки зрения концентрированного выраже-

⁵ Там же, с. 74.

⁶ Там же, с. 83—84.

⁷ Библиотека для чтения, 1859, № 11—12, с. 9.

ния в этом образе социально-психологического комплекса «обломовщины», но с точки зрения противостояния в романе Обломова и Штольца. Его больше беспокоит «штольцевщина». Заметим, что подход Добролюбова к роману — особенно в тех исторических условиях — был несравненно конкретнее, действеннее и глубже. Ведь и Добролюбов улавливал существование проблемы «штольцевщины» («Штолец не дорос еще до идеала общественного русского деятеля»), однако справедливо посчитал, что идейный центр тяжести романа следует искать именно в «обломовщине».

Таким образом, трактовка романа в плане идеализации образа Обломова, как видим, основывается, во-первых, на определенном затупевывании проблемы «обломовщины» и, во-вторых, на акцентировании проблемы «штольцевщины».

Ныне на повестку дня (и притом не только в изучении творчества Гончарова) встала проблема антибуржуазного характера русской литературы XIX века.⁸ Не так давно Г. М. Фридендер напомнил, что критика феодально-крепостнического уклада сочеталась в мировоззрении русских писателей той поры «с неприятием шедших ему на смену антагонистических буржуазных форм прогресса. . .»⁹ В полной мере это относится и к Гончарову. Но изучение антибуржуазного аспекта, например, романа «Обломов» будет исторически верным лишь в том случае, если в поле зрения исследователя окажется вся проблематика произведения, если вопрос о «штольцевщине» не будет заслонять и, более того, подменять собою вопрос об «обломовщине». В противном случае недолго прийти к неверному одностороннему выводу, к оправданию Обломова, к апологетизации духовных ценностей якобы идиллической Обломовки.

Именно такой подход намечился в книге Е. Краснощековой «„Обломов“ И. А. Гончарова» (1970), книге в целом весьма интересной. Автор склонен воспринимать характер Обломова прежде всего в противопоставленности Штольцу, проблема же «обломовщины» хотя и рассматривается, но остается в тени. Отсюда — недооценка социальной подоплеки характера героя, отсюда определение Обломова как «наивного чудака — неспособного отстаивать чистоту, но утверждающего ее своим собственным существованием. . .»¹⁰ При этом оказывается, что «Гончаров видит все слабости своего Ильи Ильича, но не собирается обличать их — это человеческие слабости, такие понятные и простительные».¹¹ Вольно или невольно, но исследователь сближается здесь с точкой зрения А. В. Дружинина, называвшего Обломова «неопытным, мечтательным чудаком», стоящим «и выше предрассудков своего века и выше целой толпы дельцов, его окружающих». Подобные выводы вытекают из внеисторического подхода к «Обломову». Ведь романист со всей очевидностью показывает, что человеческая драма Ильи Ильича предопределена его социальным положением, воспитанием и поведением помещика, со всеми вытекающими отсюда нравственными последствиями. Необделенная природными задатками личность Обломова так и не воплощается в делах, поступках — именно потому, что герой не умеет переступить за черту социально определенного — «обломовщины». Так что тезис о «понятных и простительных человеческих слабостях» весьма сомнителен.

Книга Ю. Лощица «Гончаров» (1977), хотя и не является собственно литературоведческим трудом, весьма показательна в указанном плане. Автор также тяготеет к той трактовке романа, которая была дана Дружининым; по отношению к этой книге уже можно прямо говорить об идеализации Обломова, о трактовке жизни в патриархальной Обломовке

⁸ См.: Прудков Н. И. Русская литература XIX века и революционная Россия. М., 1979, с. 14—22.

⁹ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 144.

¹⁰ Краснощекова Е. Указ. соч., с. 55.

¹¹ Там же, с. 69.

как жизни идиллической (якобы и по замыслу самого писателя). Ю. Лошиц совершенно произвольно интерпретирует роман, привлекая распространённую ныне теорию «мифа». Обращаясь к характеру героя, он пишет: «Обломов невозможно понять до конца, если не видеть в нём... сказочно-мифологической ипостаси. В интенсивном сказочном под свете перед нами — не просто лентяй и дурак. Это мудрый лентяй, мудрый дурак...»¹² Ф. Кузнецов дал совершенно справедливую оценку указанной работе: «Подчёркнутое внимание к антибуржуазному пафосу романа Гончарова, акцент на проблеме Штольца и „штольцевщины“ сегодня необходимы, причем — и это естественно — в неизмеримо большей степени, чем сто лет назад. В том, что Ю. Лошиц это почувствовал и осуществил, немалое достоинство его книги. Но — не за счет проблемы „обломовщины“! Не за счет того критического пафоса в отношении Обломова, которым пронизан роман. Не за счет антикрепостнического пафоса романа».¹³

Таким образом, объективное, строго историческое определение соотношения в романе «Обломов» антикрепостнической и антибуржуазной тенденций является ныне одной из наиболее актуальных задач для исследователей Гончарова. В плане уяснения типологии гончаровского реализма эта задача ставится иначе: необходимо выявить соотношение «социального» и «нравственного» в образах романа. Пока что авторы, исследующие философско-психологическую проблематику романа, фактически противопоставляют «социальный» и «нравственный» планы произведения, что во многом определено полемической направленностью их работ, преодолением определенной инерции в восприятии Гончарова. Для самого же художника разрыва здесь, разумеется, не было: романист поднимается до постановки «вечных» нравственных вопросов, исходя именно из современных общественных проблем; социальное и нравственное в этом произведении неразрывно связаны, взаимообусловлены.¹⁴ Задача исследователя — показать самый «механизм» этого взаимодействия в художественной ткани романа.

Обращаясь к вопросу о том, возможно ли в принципе говорить об идеализации Гончаровым патриархальных начал в русской жизни, в образе главного героя романа, мы исследуем в настоящей статье природу такого важного для писателя понятия, как «патриархальность». Всесторонний анализ этого понятия стал возможен благодаря привлечению материала, лежащего, на первый взгляд, далеко за рамками произведения. Весь этот материал так или иначе соотносится с «руссоистскими» по типологии философскими идеями «естественного» человека, противоречивого характера буржуазного прогресса и т. д. Эти идеи оказались актуальными для целого ряда русских писателей XIX века, в том числе и для Гончарова, изобразившего в своих романах столкновение в русской действительности патриархального и буржуазного укладов жизни.

1

Общепризнано, что главной проблемой, которая волновала Гончарова на протяжении всей его жизни и стала основным предметом художественного исследования во всех трех романах (а также во «Фрегате „Паллада“»), является проблема столкновения «старого» и «нового» в русской действительности. Так или иначе ее решали Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, Г. И. Успенский и др. И в старом, и в новом, нарождающемся укладе Гончаров умеет увидеть как положительное, так и негативное. Сталкивая их в непосредственном противоборстве в самой

¹² Лошиц Ю. Гончаров. М., 1977, с. 174.

¹³ Кузнецов Ф. Указ. соч., с. 213.

¹⁴ См.: Одинокое В. Г. Художественная системность русского классического романа. Новосибирск, 1976, с. 143.

психологии личности (отсюда обилие споров-разговоров в его произведениях), художник проверяет «старое» и «новое» друг через друга. По способности художественного мышления Гончаров не только реалист, но и диалектик, что в известной мере взаимосвязано. Заметим, что русские реалисты XIX века — Достоевский, Л. Толстой, Гончаров и др. — не только диалектически мыслят, но и художественно «декларируют» этот принцип в самом построении произведения. Последовательно учитывая этот принцип при анализе «Обломова», исследователь поставит своей задачей выявить не то, чья правда выше — Штольца или Обломова, — а то, как эти правды соотносятся в современной художнику действительности, в авторском сознании.

При всей общности проблем романы Гончарова различны в том, что в каждом из них «старое» и «новое» — качественно иные понятия. Так, в «Обыкновенной истории» понятие «старое» определено по своему содержанию как положительными, так и негативными сторонами романтического мировосприятия, романтизма — в самом широком, но и исторически конкретном для России 1840-х годов смысле. В «Обрыве» это «бабушкина правда» — символически обобщенная и широко поданная идейно-нравственная сторона жизни и быта дореформенной России. Угол зрения романиста каждый раз меняется в зависимости от того, что противопоставлено этому «старому», каков, так сказать, оппонент, выдвигаемый историческим процессом, и какова соответственно обсуждаемая проблема.

В «Обломове» диалектика природы этого «старого» (автор не идеализирует, но и не отрицает его безусловно) строится на столкновении и взаимодействии в этом понятии двух основных составляющих, как раз и соответствующих «социальному» и «нравственно-философскому» планам романа: с одной стороны, это «обломовщина», застой, порожденные крепостническими отношениями, а с другой — приближенность к природе, «естественность» жизни, особенно ясно выступающая на фоне «штольцевщины». Взаимодействие этих составляющих представлено в произведении как драматическое.

Обличая «обломовщину», писатель одновременно обличает и «штольцевщину». С точки зрения проблемы «обломовщины», Илья Ильич — прежде всего помещик. Но в его противопоставленности Штольцу, в энергии которого проглядывает, согласно авторскому замыслу, и некая самоценность, некий *механицизм* (вспомним лондонского дельца из «Фрегата „Паллада“», о котором Гончаров прямо сказал: «Вся машина засыпает»), Обломов не только помещик, но и прежде всего *человек*. Это человек, страстно ищущий, хотя и не находящий, гармоническую «норму жизни», предъявляющий своему другу небезосновательные обвинения и пороку ставящий его в тупик своими наивными, но по существу «вечными» вопросами о смысле деятельности, о ее нравственной, гуманной цели, о ее направленности на *человека*. Так возникает в романе руссоистская проблематика.

Проверяя духовные ценности старой и новой России в их столкновении друг с другом, писатель патриархальной «обломовщине», застою, сну противопоставляет культуру чувств, разума и деятельности Штольца, его энергию, волю. С другой стороны, «штольцевщине» (самоценной энергической деятельности, выступающей в качестве оборотной стороны буржуазной энергии и деловитости) противопоставлена углубленность Обломова в мысль о человеке, его назначении, о смысле жизни.

Следует при этом особо подчеркнуть, что каждый из героев прав лишь в критике противной стороны, являясь носителем неполной правды.¹⁵ Так, стремление к счастью (категория, тесно граничащая в ро-

¹⁵ Эту ситуацию можно определить термином Ю. В. Манна «диалогический конфликт». См.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

мане с «нормой жизни») у Обломова становится стремлением к единоличному, барскому счастью, гармония, о которой он мечтает, — это помещичья утопия. Все это существенно ограничивает личность героя в его стремлении к гуманизму, к «нормальности» человеческих отношений. Это стремление играет в произведении определенную роль только в противопоставлении «штольцевщине», но вне этого противопоставления теряет свое значение. Так же точно строится Гончаровым «диалектика» характера Штольца. Исходя из современных проблем русской жизни (решаемых в отношении современного момента однозначно), писатель, таким образом, ставит извечный философский вопрос о соотношении в человеческой личности «природы» и «культуры», показывая всю его сложность и невозможность однозначного решения. Так сопрягаются в романе «Обломов» конкретно-исторический и философско-типологический содержательные пласты.

Руссо наиболее четко сформулировал проблему противопоставленности «естественной», патриархальной жизни, определяемой законами «природы», и буржуазного прогресса. Самая же проблема «природа—цивилизация» так или иначе существовала и в других философских, да и не только философских, системах. Она чрезвычайно широка и органично включается в различные социально-утопические, философско-этические учения.¹⁶ Отрицание современной цивилизации как «искажения формы человеческой жизни» (говоря словами Обломова), ее бездуховности в XIX веке велось с самых различных позиций: на основе романтического мировосприятия, социальной или нравственной утопии, воспоминания о «золотом веке» и т. д. Отрицание Обломова включает в себя многие элементы (исключая социальные учения), но определяющим моментом является все же «руссоизм», даваемый, однако, с постоянной поправкой на социальную принадлежность и позицию героя. Это «помещичий руссоизм», руссоизм, данный в характере Ильи Ильича как прекрасная нравственная потенция, не нашедшая жизненного воплощения. В критике современной ему действительности у Обломова ощутима не только правда «естественного» человека, но и ложь социальной «обломовщины».

Впервые Гончаров обращается к идеям, восходящим к философии Руссо, сравнительно рано, еще в первой половине 1840-х годов, когда был задуман, но так и не осуществлен роман под названием «Старики». Об основной идее этого произведения мы узнаем из письма В. А. Солоницына Гончарову от 6 марта 1844 года. В частности, Солоницын писал: «Предположение Ваше показать, как два человека, уединясь в деревне, совершенно переменились и под влиянием дружбы сделали лучше, есть уже роскошь».¹⁷ Замысел этот, судя по приведенному отрывку, значительно отличался от романа «Обломов» в плане восприятия просветительской философии в ее руссоистском варианте. Последняя играла здесь определяющую роль («совершенная перемена» в характерах людей под «влиянием дружбы» и «уединения в деревне») и, видимо, не соседствовала с социальной критикой. В основание была положена чисто нравственная проблема.

В свою очередь «Сон Обломова», написанный в сороковые же годы, обнаруживает серьезное знакомство автора прежде всего с педагогическими воззрениями французского просветителя и должен быть поставлен в ряд произведений русской литературы 1840—1850-х годов, несущих на себе печать определенного воздействия педагогических идей Руссо, таких, как «Кто виноват?» А. И. Герцена, трилогия Л. Толстого, А. Т. Двор-

¹⁶ См.: Свентоховский А. История утопий. М., 1910, с. 110, 113; Святловский В. Русский утопический роман. Пб., 1922, и др.

¹⁷ Груздев А. И. К вопросу о замысле романа И. А. Гончарова «Старики». (Письмо В. А. Солоницына к И. А. Гончарову). — В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. М.—Л., 1958, с. 335.

цов пишет о том, что «передовая мысль Западной Европы и России высоко ценила педагогические воззрения Руссо, в особенности его практические выводы о роли физического труда в воспитании».¹⁸ Несомненно, Гончарову оказались близки многие положения беллетризованного педагогического трактата «Эмиль, или О воспитании». В «Сне Обломова» это выразилось в том, как писатель изображает противоречие между природными задатками Илюши Обломова и методами его воспитания, заглушающими все лучшее в нем. Здесь нельзя не видеть, что писатель опирается на центральный педагогический тезис французского философа: от природы человек наделен прекрасными свойствами, но общество искажает его.

Гончаров, например, пишет: «И Илюша печально оставался дома, лелеемый, как экзотический цветок в теплице, и так же, как последний под стеклом, рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая». Определения, даваемые здесь писателем, свидетельствуют о сознательной ориентации Гончарова на упомянутый тезис педагогики Руссо. Естественные, природные, «ищущие проявления силы» противопоставлены «искусственному» воспитанию («экзотический цветок в теплице», «рос под стеклом»), при этом важно подчеркнуть, что эта искусственность социальна по своей природе: человека превращают в помещика. Приведенный отрывок из «Сна Обломова» имеет своеобразный аналог в «Эмиле», где автор говорит: «Вместо того, чтоб оставлять его копытеть в спертom воздухе комнаты, пусть водят его ежедневно на луг. Пусть там он бегаёт, резвится, пусть падает хоть сто раз в день — тем лучше для него: он скорее научится подниматься. Приятное чувство свободы искупит собою много ран. Мой воспитанник часто будет ушибаться, но зато он будет всегда весел; если ваши ушибаются реже, зато они всегда стеснены, всегда на привязи, всегда скучны...»¹⁹

В «Эмиле» выразились республиканские идеалы Руссо, которые не могли найти глубокого отклика у Гончарова. Но антифеодальный пафос этого произведения оказал на русского писателя большое воздействие. Речь в данном случае идет не об отдельных совпадениях и реминисценциях, но обо всей концепции «природного» в романе «Обломов».

Важнейшее место в этой концепции занимает идея «целостного человека». Ю. М. Лотман отметил, что «существенной для системы руссоизма является антитеза целостного раздробленному. Человек, втянутый в большую социальную машину, теряет целостность».²⁰ Мысль о «целостном человеке» совпадает для Обломова с мыслью о гармонической личности (хотя бы то и была целостность растительной жизни). Уже в первой главе мы слышим «руссоистские» по своему характеру вопросы-выпады Ильи Ильича: «Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» Это весьма близко одной из основных идей философии Руссо: «Сделайте человека вновь единым — и вы сделаете его таким счастливым, каким он только может быть».²¹

На чем же основано в учении Руссо это «единство» человека, его целостность? На этот вопрос однозначно ответить нельзя, но одним из важнейших условий философ ставит «отсутствие желаний, кроме тех, которые обусловлены необходимостью поддержания физической жизни».²² Нужно заметить, что это положение частично разделялось и другими

¹⁸ Дворцов А. Т. Жан Жак Руссо. М., 1980, с. 90.

¹⁹ Руссо Ж. Ж. Педагогические сочинения в 2-х т., т. I. М., 1981, с. 75—76. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

²⁰ Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII века. — В кн.: Эпоха Просвещения. Л., 1967, с. 212.

²¹ Цит. по: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 291.

²² Вертеман И. Е. Жан-Жак Руссо. М., 1958, с. 62.

французскими просветителями, например Гельвецием, который в работе «Об уме» говорит о существовании страстей двойного рода: с одной стороны, это «физические потребности — пить, есть и др.», а с другой — страсти, которые «являются в сущности... искусственными — таковы честолюбие, гордость, страсть к роскоши и т. д.»²³ В данном случае у Гельвеция тоже намечено противопоставление «естественно-природной» и «общественной» жизни. Идея целостного человека в его противопоставленности человеку «раздробленному» подробно разворачивается в «Эмиле», где, в частности, говорится: «Человек естественный — весь для себя; он — численная единица, абсолютное целое, имеющее отношение лишь к самому себе или себе подобному. Человек-гражданин — это лишь дробная единица, зависящая от знаменателя, значение которой заключается в ее отношении к целому — к общественному организму» (с. 28). Таким образом, целостность личности обеспечивается, по Руссо, его социальной независимостью от общества и нравственной сосредоточенностью на своей собственной жизни. В системе философских и общественных взглядов французского просветителя это положение может рассматриваться как объективно направленное против феодально-монархического строя; в нем нашел выражение демократизм, присущий Руссо. Ведь именно требование цельности, основанной на социальной самостоятельности личности, обуславливает у него принцип трудового воспитания Эмиля. Целостность, независимость и умение самостоятельно трудиться, согласно его взглядам, это неразрывно связанные принципы.

Характерно, что Гончаров показал искажение принципа «целостности» человека в представлениях помещика Обломова. Его мнимая социальная независимость держится на чужом труде, его представление о «целостности» — искажено, ибо он мечтает о «целостности» и гармонии не человека, но помещика (утопия будущей жизни в Обломовке). Писатель изображает трагическую борьбу несовместимых начал в личности Обломова, чувствующего в себе зарытый клад «природного» и не умеющего перешагнуть через «социальное». Эта борьба и оканчивается, в сущности, трагически, так как независимость оказалась иллюзорной, а «целостность» и гармония личности — гармонией помещичьей растительной жизни. Гончаров пишет о своем герое: «Изменив службе и обществу (т. е. якобы став «независимым» от них, — В. М.), он начал иначе решать задачу существования, вдумываясь в свое назначение и, наконец, открыл, что горизонт его деятельности и житья-бытья кроется в нем самом» (здесь и далее в цитатах из романа курсив мой, — В. М.). Внешне формула Руссо соблюдена, но ее сущность перешла в свою противоположность, ибо «самого» Илью Ильича окружают и поддерживают еще три сотни его крепостных. Если «естественный человек» Руссо асоциален, то Обломов настаивает на своих помещичьих правах. Мало того, Обломов как барин, помещик прошел, условно говоря, школу «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя. Вспомним хотя бы, как он «пропекает» своего Захара «жалкими словами»: «Что это за „проступок“ такой? — думал Захар с горестью, — что-нибудь жалкое; ведь нехотя заплачешь, как он станет этак-то пропекать». Думается, Гончаров не случайно вставляет в роман довольно большую сцену «пропекания» словом Захара. Для читателей той поры эта сцена являлась указанием на «Выбранные места...» и полемикой Гончарова с этой уголевской книгой. Ведь никто иной, как Гоголь, советовал помещику «пропекать» крестьянина словом: «Мужика не бей. Съездить его в рожу еще не большое искусство. Это сумеет сделать и становой, и заседатель, и даже староста; мужик к этому уже привык и только что почешет слегка у себя в затылке. Но умей пронять его хорошенько словом; ты же на меткие слова

²³ Гельвеций. Соч. в 2-х т., т. I. М., 1973, с. 494.

мастер...»²⁴ Правда, Обломов заменяет «меткие» слова гоголевского помещика «жалкими» словами, но это еще более усиливает выражение в его характере «барина». Обычно деликатный, мягкий, добрый, как неузнаваемо преобразуется он, когда его помещичьи и дворянские права подвергаются хотя бы малейшему сомнению, когда речь заходит о необходимости самостоятельного труда! Например, Штольца Обломов очень уважает, но тем не менее, как только Штолец пытается посоветовать несколько «демократизировать» жизнь в Обломовке, наш герой теряет всю свою душевность, из него выглядывает заурядный помещик. Штолец советует своему другу воспитывать детей так, чтобы они овладели каким-нибудь ремеслом (т. е. опять-таки по системе Руссо!). «Нет, что из дворян делать мастеровых! — *сухо перебил* Обломов». В этот момент Обломов невольно подчеркивает разницу между собой и Штольцем, между «дворянином» и «мастеровым». Этот эпизод, кстати сказать, прямо перекликается с тем местом в педагогическом трактате Руссо, где автор настаивает на необходимости обучать детей знатных родителей ремеслам и предвидит ответ: «Ремесло — моему сыну! сын мой — ремесленник! Сударь, подумали ли вы об этом? ...» (с. 227).

На фоне суетной, светской «петербургской жизни» характер Обломова начинает выявлять иные свои качества. Здесь уже идея «целостности» носит не «помещичий», но истинно гуманный, первоначальный смысл, хотя и остается в устах героя достаточно противоречивой. Обломов не принимает светской суеты Петербурга: «И дошел о Лудовике-Филиппе, *точно он родной отец ему...* батюшки, загорелось! лица нет, бежит, кричит, как будто *на него самого* войско идет». Это заставляет вспомнить тезис Руссо о том, что «естественный человек» имеет отношение только «к самому себе». Обломову кажется безнравственным то, что людьми владеют не подлинные страсти, а выдуманные, «искусственные», говоря словами французских просветителей. Но его угол зрения ограничен, он прав лишь в том, что люди петербургского света «рассуждают, соображают вкривь и вкось, а самим скучно — не занимает это их; *это им постороннее*; они не в своей шапке ходят». В то же время Обломов ошибочно замыкается в своей собственной жизни, мечтает о счастье лишь для себя. Его «цельность», с точки зрения Гончарова, есть цельность помещичьей жизни, а потому она безнравственна.

В сущности, писатель ставит здесь одну из самых важных в романе проблем: это вопрос о соотношении «целостности» человеческой личности, ее гармоничности, с одной стороны, и ее участия в общественной жизни — с другой. Этот вопрос стоял и перед Руссо, который «применяет критерий „естественности“ и к социальным организациям. Хотя они в целом возникли в результате искажения природных основ человека, но возврат к прошлому невозможен...»²⁵ А потому философ выдвигает понятие «гражданин» и ставит своей целью воспитание не «дикаря», но «гражданина». Он неоднократно говорит об этом в «Эмиле».

Гончаров ставит этот вопрос в различных плоскостях. Например: как соотносятся непосредственные требования, желания, чувства отдельного человека — и события, явления, казалось бы, не имеющие к нему непосредственного отношения? Продолжая свои страстные филиппики против «петербургской суеты», отождествляемой им с принципом общественной жизни вообще, Обломов восклицает: «Сегодня Мехмет-Али послал корабль в Константинополь, и он ломает себе голову: зачем? Завтра не удалось Дон-Карлосу — и он в ужасной тревоге».²⁶ Сопоставление лич-

²⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, с. 324.

²⁵ Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII века, с. 213.

²⁶ Весьма важным комментарием к этим словам Обломова является неопубликованное письмо И. А. Гончарова к А. Ф. Коню от 2 сентября 1881 года, в котором писатель иронизирует по поводу пустой видимости политических страстей среди

ной «тревоги» и событий, совершающихся на другом конце земли, — это проблема новейшего этапа развития человечества, и «Фрегат „Паллада“» доказывает полную осознанность ее постановки Гончаровым. Она занимала, в иной, разумеется, постановке, и Руссо. Реплика Обломова, обращенная против петербургского обывателя, находит прямую параллель в «Эмиле». Правда, в произведении Руссо мысль развивается на ясно выраженной социальной и политической основе: «Сколько государей приходят в отчаяние от потери страны, которой они никогда не видали! Сколько купцов начинают кричать в Париже, как только коснется кто Индии» (с. 82).

Проблема, поставленная Руссо, оказалась весьма актуальной уже для России 1840-х годов. Не один Гончаров обратил на нее внимание. Так, И. В. Киреевский в статье «Обозрение современного состояния словесности» (1845) писал: «Мысль человека срослась с мыслью о человечестве. Это стремление любви, а не выгоды. Он хочет знать, что делается в мире, в судьбе ему подобных, *часто без малейшего отношения к себе* (курсив мой, — В. М.). Он хочет знать, чтобы только участвовать мыслью в общей жизни... Несмотря на то, однако, кажется, не без основания жалуются многие... на этот всепоглощающий интерес к событиям дня, к внешней, деловой стороне жизни».²⁷ Обломов, романтик по своему мировосприятию, как раз и относится к числу людей, указанных Киреевским, которые протестуют против искажения в «промышленный» век лучших человеческих чувств и стремлений.

Какова же позиция самого Гончарова в данном вопросе? Можно ли говорить о полном совпадении взглядов автора и героя? Разумеется, нет. Этический идеал писателя предусматривает сохранение цельной личности в ее активном общественном самоутверждении. Но при этом и сами общественные задачи, по мысли автора, должны быть избавлены от «суетности» обывательщины, предельно приближены к человеку, гуманизированы. В этом выразилось неприятие Гончаровым бездуховной современной ему действительности.

Вопрос о «целостности» человека в романе будет понят до конца лишь в том случае, если мы рассмотрим также и позицию Штольца. Этот герой тоже по-своему стремится к гармонии, к норме человеческой жизни, но идет к этому иначе, чем Обломов. А именно: его воспитание (также чрезвычайно важное для Гончарова и подробно описываемое им) основано на принципах, утверждаемых педагогической системой Руссо.²⁸ Отец Штольца готовил его к независимой, самостоятельной жизнедеятельности. И эта свобода, которая, собственно, и является залогом цельности личности, обеспечивается умением Андрея трудиться, заниматься многими ремеслами и т. д. Другое дело, что герой впадает в иную крайность: он не рассматривает труд как средство уйти от суеты «петербургской жизни», считая ее своего рода неизбежным злом, с которым приходится мириться. Штолец — это в известном смысле Эмиль его парижского периода жизни, Эмиль, занявшийся «делами».

Правда, здесь-то и выявляются самые существенные расхождения в позиции французского философа и Гончарова по отношению к поискам гармонии современной личности. Гончаров, разумеется, не может согла-

обывателей: «Газеты, как ленивые, откормленные собаки, перекликаются сонным лаем друг на друга, и рады-рады, когда выдуют какой-нибудь *fait divers*, в роде того, как змея заползла в рот мужику, или как солдат откусил в драке ухо другому солдату. Даже не слышать, чтобы родились где-нибудь тройни, или чья-нибудь жена ушла с чужим мужем. Все тихо и гладко. И важные события, такие, например, что Абдурахман побил Эюб-хана, или наоборот, что Гамбетта обмолвился еще речью, а Геймерле рассердился на Румынию — мало волнуют нас. Что стало с нами, не понимаю?» (ИРЛИ, 4904. XXVб. 67, л. 30).

²⁷ Москвитянин, 1845, ч. I, № 1, отд. критики, с. 3.

²⁸ См.: Дворцов А. Т. Указ. соч., с. 90.

ситься с тем, что энергичная «столичная» деятельность якобы почти наверняка безнравственна и приводит к утрате личности: застой патриархальной жизни в России диктовал ему иное решение. Образ Обломова свидетельствует об утрате героем духовности, гармонии и цельности; здесь Гончаров как бы «дорисовывает» картину, начертанную в «Эмиле», показывая, что любая крайность пагубна для личности. В образе Андрея Штольца писатель попытался воплотить свой идеал «очеловеченной деятельности», синтез деловитости и духовности, однако в полной мере ему это не удалось. Ориентируясь как художник-реалист на жизненную практику в современной ему русской действительности, он вынужден признать: ни Обломов, ни Штолец не достигают той нравственной свободы, которая делает личность «цельной», обеспечивает гармоническое устройство жизни. Один, тяготея к «обществу» и «культуре» (чувств, деятельности и т. д.), в итоге не остается независимым и от определенной суетности, от «искусственных» страстей. Другой, уходя от «искусственных» страстей, лишается и тех, которые, по Гончарову, крайне необходимы человеку для поддержания осмысленной, одухотворенной деятельности, вне которой личности не существует. Извечный конфликт «природы» и «культуры» реалист Гончаров изобразил в самой человеческой личности и во всей диалектической сложности, опираясь на опыт просветительской философии.

Нетрудно, исходя из сказанного, увидеть закономерность появления в романе философской просветительской проблематики. Роман «Обломов» — это произведение больших социальных, нравственных, философских проблем. Социальный конфликт вбирает у Гончарова огромный смысл, конфликты более общие и отвлеченные: чувство и рассудок, природа и цивилизация, цельная личность и общественная деятельность, технический и нравственный прогресс человечества и т. д. Отношение писателя к этим проблемам, их решение в романе двойное. Рассматривая их как проблемы философские, романист диалектически подходит к ним, не пытается решить их окончательно, сказать «последнее слово». Но тонко и глубоко чувствуя современную социальную подоснову этих проблем в русской действительности, он делает основной упор на обличение «обломовщины». Это выражается прежде всего в том, что «руссоизм» Ильи Ильича Обломова, постановка им вопроса о гуманности, норме человеческого существования — постоянно наталкиваются в нем же самом на социально ограниченное сознание, на барские, помещичьи привычки, ставшие его второй натурой. Думается, невозможно говорить о какой бы то ни было идеализации этого образа в романе.

Заметим, что, затронув проблему цельной человеческой личности в ее отношении к обществу, Гончаров оказался в центре поисков общественно-политической, философской, социологической мысли России середины XIX века: он с иной стороны подошел к задачам, которые поразному решали в своем творчестве и публицистике, например, Н. Г. Чернышевский с его идеей «разумного эгоизма», Ф. М. Достоевский. Как и Чернышевский, Гончаров считает, что в современную им эпоху полное и цельное развитие человеческой личности возможно лишь на основе органичного слияния личного и общественного, но понимает содержание необходимой общественной деятельности иначе, в соответствии со своими умеренными политическими взглядами.

2

В упомянутой книге о романе «Обломов» Е. Краснощекова совершенно справедливо, на наш взгляд, заметила, что роль Гончарова «в литературном процессе XIX века признана, но далеко не объяснена».²⁹

²⁹ Краснощекова Е. Указ. соч., с. 4.

Действительно, в произведениях Гончарова ясно ощутимы большие социальные и философские вопросы, это так или иначе признают все, пишущие о романисте. Но если у исследователей, например, Достоевского или Тургенева подобное признание неизменно подкрепляется конкретным изучением философского, литературного, «журнального» и т. д. контекста определенных мотивов творчества писателей, то с Гончаровым пока что дело обстоит намного хуже. Творчество Гончарова существует в нашем представлении как бы «само по себе». Нет сомнения, что это представление глубоко ошибочно, оно-то и лежит в основе тех интерпретаций гончаровских произведений, в которых не показана теснейшая связь писателя со своим временем, с идейными спорами, с горячей журнальной полемикой и т. д. Думается, одной из главных задач современного гончароведения и является исторически конкретное выявление идейно-философского и литературного «контекста» творчества писателя. Указывая на глубинные пласты содержания гончаровских романов, мы должны придерживаться конкретно-исторической почвы, не оставляя места произвольным толкованиям материала, — а такой крен, как мы показали, уже наметился. С одной стороны, необходимо показать, что Гончаров — масштабно мыслящий писатель, который, как большой русский реалист, ставит в своих произведениях глубокие философские проблемы. С другой же стороны, мы должны внимательно изучить, как эти философские проблемы соотносились в представлении писателя с современными ему общественными, социальными вопросами, которые были для него чрезвычайно важными и за которыми он следил далеко небезучастно. Гончаров был глубоко общественным писателем, — и вот это-то надо показать в конкретных исследованиях.

В первой части нашей работы мы обратились к исследованию некоторых философских мотивов в романе «Обломов», восходящих генетически к просветительской философии, особенно в ее «руссоистском» варианте. Далее мы продолжим изучение данного вопроса, но одновременно покажем, насколько указанная проблематика была актуальна в ту пору не только для Гончарова, но и для всей русской общественной и художественной мысли, в контакте и полемике с которой создавался роман «Обломов».

«Автобиография» Гончарова свидетельствует о том, что писатель познакомился с произведениями Руссо уже в годы учения в пансионе Ф. А. Троицкого.³⁰ Правда, нельзя точно сказать, какие именно сочинения французского философа попали тогда в поле его зрения. Думается, во всяком случае, что в 30-е годы, когда он, по собственному признанию, «продолжал все свободное время заниматься и русскою и иностранными литературами... читал все по-русски, по-немецки, по-французски и по-английски...»,³¹ будущий писатель уже хорошо представлял себе основы учения Руссо о «естественном человеке». Статья «Нарушение воли» прямо говорит о чтении им «Исповеди».³² Стоит обратить внимание и на тот факт, что имя философа встречается и в самом анализируемом романе. Руссо представлен здесь как один из тех «властителей дум», которые формировали идеалы Обломова и Штольца в пору их юности, когда еще Илья Ильич, казалось, был так далек от «обломовщины». Штольц спрашивает у Обломова: «Ты не забыл... Руссо, Шиллера, Гете, Байрона...?» А сам герой, вспоминая это время, говорит: «Ведь мы, Андрей, собирались... исходить Швейцарию пешком...» Швейцария упомянута, думается, не просто как живописный край. В русской литературе — это утвердившийся символ, связанный с философско-педагогическими, нравст-

³⁰ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 228.

³¹ Там же, с. 229.

³² Там же, с. 128.

венными принципами, выраженными Руссо (стоит припоминать «Кто виноват?» Герцена, «Идиота» Достоевского).³³ Отголоски руссоистских идей обнаруживаются и в других произведениях Гончарова, например в «Обрыве».

К сожалению, мы пока еще не представляем себе общей картины распространения философских, политических и педагогических взглядов Руссо в России 1840-х годов. Можно, однако, утверждать, что художественные произведения Руссо, его педагогические взгляды оказывали большое воздействие на русских писателей этой поры. Так, имя философа неоднократно упоминает в своих работах В. Г. Белинский. В рецензии на роман В. Филимонова «Непостижимая» С. П. Шевырев прямо скажет о том, что «Новая Элоиза была главной виновницей того, что явилась Непостижимая...»³⁴ В повести Розена «Черная маска» то серьезно, то шуточно упоминаются философские установки Руссо. Одного из героев на маскарадном балу называют «философом, желающим обратить людей вспять к состоянию природному».³⁵ «Природа» и «общество» в этой повести даны в нравственной противопоставленности, герой, подобно Обломову, «избрал уединение посреди столицы», потому что общество разрушает в нем «эстетическую жизнь, — согласную игру душевных сил, чисто человеческое наслаждение внутреннею независимостью».³⁶ «Эмилевское воспитание» получает один из героев повести Дружинина «Рассказ Алексея Дмитриевича». Сам же Алексей Дмитриевич некоторыми чертами быта напоминает опять-таки Обломова: «После длинного обеда Алексей Дмитриевич приказывал закрыть ставни, ложился спать, и спал изумительно долго... Такой образ жизни был странен для образованного человека, Алексей Дмитриевич не скрывал его и вместе с другими готов был над собой смеяться» и т. д.³⁷ Правда, идеи руссоистского толка развивались в беллетристике 1840-х годов уже в общем, нивелированном виде — это нетрудно заметить даже по приведенным фактам. Более глубоким был интерес к этим идеям в непосредственном литературном окружении Гончарова, в кружке Майковых. «Очерки Рима» Ап. Майкова, многие его антологические стихи восходят к гоголевскому «Риму», что в указанном плане весьма важно. Наконец, не следует забывать о том, что на Гончарова огромное влияние оказывала литературная традиция, представителями которой были Н. М. Карамзин и Н. В. Гоголь, весьма восприимчивые к идее «естественного» человека.³⁸ Кроме того, «руссоизм» в определенной мере проявился и в «Кто виноват?» А. И. Герцена, и во всем творчестве М. Ю. Лермонтова, в том числе и в романе «Герой нашего времени».³⁹ Как видно, «руссоизм» в рассматриваемое время существует на русской почве в самых различных модификациях и разрабатывается на различных идейно-художественных уровнях. Каково же место Гончарова в этом ряду, какой именно пласт философии французского просветителя более всего интересует художника?

³³ Ф. М. Достоевский, видимо, уловил «руссоистскую» подоплеку характера Обломова; недаром он часто сравнивал своего князя Мышкина с гончаровским Обломовым. См.: Битюгова И. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 191—198; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981, с. 48—51.

³⁴ Москвитянин, 1841, ч. VI, № 11, с. 171.

³⁵ Там же, 1842, ч. III, № 5, с. 34.

³⁶ Там же, с. 32.

³⁷ Современник, 1848, т. 2, отд. I, с. 210—212.

³⁸ См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 119, 1962, с. 3—76; Смирнова Е. А. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII века. — В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма, с. 280—293.

³⁹ См., например: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 494, 633 и др.

Анализ романа «Обломов» убеждает в том, что Гончаров никак не откликнулся на политическую программу французского просветителя, изложенную им в «Общественном договоре». Это естественно для умеренного либерала, который рассматривает проблему «природа—цивилизация» не с политической, но с социально-нравственной точки зрения («патриархальность—буржуазный прогресс»). В этом плане восприятие просветительских идей у Гончарова, несомненно, уже, чем, например, у Лермонтова, Гоголя, позже — Л. Толстого.

«Старосветские помещики» Гоголя, в отличие от «Тараса Бульбы», «Рима», где «природа» включает в себя и понятие стихии народной жизни, — наиболее близкое к «Обломову» произведение. Мало того, можно с уверенностью утверждать, что гоголевская повесть в значительной мере способствовала формированию восприятия Гончаровым руссоистских идей, была в известном смысле образцом, показывающим, что именно при исследовании «обломовщины» должно интересоваться художника в наследии французского просветителя.

Действительно, уже упоминавшееся письмо Солоницына к Гончарову говорит о том, что близкие Руссо мотивы задуманного писателем произведения под названием «Старики» берут начало именно в этой гоголевской повести. «Наконец — идея Вашей нынешней повести, — пишет Солоницын. — Если в русской литературе уже существует прекрасная картина простого домашнего быта (Старосветские помещики), то это ничуть не мешает существованию другой такой же прекрасной картины. Притом в Вашей повести выведены на сцену совсем не такие лица, какие у Гоголя; а это придает совершенно различный характер двум повестям, и их невозможно сравнивать».⁴⁰ Письмо, содержащее ответ писателя Солоницыну, до нас не дошло. Судя по всему, сходство «Стариков» и «Старосветских помещиков» не переставало тревожить Гончарова. Очевидно, замысел художника, предусматривавший «уединение в деревне» и «совершенную перемену» героев, был в чем-то очень близок гоголевскому противопоставлению «петербургской» жизни уединенному, почти идиллическому миру старосветских помещиков. Особое внимание обращает на себя тот факт, что развитие этого мотива «Старосветских помещиков» происходит в «Стариках» за счет более непосредственного, более открытого выражения руссоистской проблематики. Если у Гоголя «петербургская» и «старосветская» жизни противопоставляются статично, через сравнение, возникающее в сознании автора-повествователя, то в неосуществленном произведении Гончарова намечено иное решение. Герои его, видимо разочаровавшись в «городской цивилизации» (т. е. отрицая бездуховность феодально-чиновничьей российской действительности), покидают город, живут на лоне природы — и таким путем «переменяются», очищаются, становятся духовнее, гуманнее. Это различие, вероятно, и имеет в виду Солоницын, говоря, что в гончаровском произведении «выведены на сцену совсем не такие лица, какие у Гоголя», а сознательно уходящие от «петербургской» жизни. Тем не менее можно предположить, что работа над «Стариками» не была продолжена, в частности, и потому, что Гончаров чувствовал близость своего произведения к «Старосветским помещикам». Опыт «Стариков», однако, пригодился писателю при написании «Обломова». В этом романе развитие гоголевской мысли происходит на качественно ином, по сравнению со «Стариками», уровне — в сочетании с изображением социального зла «обломовщины».

Гончаров даже усиливает, по сравнению с Гоголем, социальный аспект. Если сон души старосветских помещиков и связан с их социальным положением, то Гоголь не акцентирует этот момент, хотя и намечает его. Гончаров же связывает то и другое как причину и следствие. Большое

⁴⁰ Цит. по: Груздев А. И. Указ. соч., с. 335.

сходство с гоголевской повестью, вплоть до отдельных деталей, обнаруживает «Сон Обломова», а также та часть романа, в которой изображается жизнь героя в доме Пшеницыной. К сожалению, нет возможности всесторонне сопоставить повесть «Старосветские помещики» и гончаровский роман.⁴¹ Остановимся лишь на главном, на выражении в этих произведениях проблемы «природа—цивилизация».

Рассматривая в романе вопрос о соотношении «природы» и «цивилизации» во всей его сложности, продиктованной самим ходом развития современного ему русского общества, Гончаров учится у своего предшественника диалектическому подходу к его решению. Писатель, конечно, задумался над словами Белинского о повести Гоголя: «Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят, едят и пьют, а потом, как водится исстари, умирают. Но отчего же это очарование?»⁴² Как показал «Обломов», художник решил для себя этот вопрос, он осознал, что «естественная» жизнь старичков противостоит искусственной иерархии людей, подлости, низкопоклонству...⁴³ Но он осознал и то, что «естественная» жизнь — понятие социально определенное, что в условиях «обломовщины» эта жизнь превращается в свою противоположность и несет в себе начало нравственного вырождения.

Проблема соотношения «природы» и «цивилизации» в современном русском обществе и Гоголем, и Гончаровым ставится в связи с вопросом о гармонической человеческой личности, о его «живой» или «омертвелой» душе. Для обоих писателей в центре указанной этической проблематики оказываются понятия «покоя» (у Гоголя — «привычка») и «страсти». Эти понятия стоят в ряду важнейших для просветителей XVIII века, в том числе и для Руссо. Согласно их воззрениям, покой связан с тем, что дано человеку природой, естественном, непосредственным чувством. Он зиждется на том, что человек живет лишь «естественными», «природными» желаниями (см. выше о Руссо и Гельвеции).⁴⁴ Страсти же имеют иное происхождение, они связаны с жизнью человека в обществе, с рациональной стороной его натуры. Просветители, включая и Руссо, ставили вопрос именно о гармоническом синтезе покоя и страсти в человеческой натуре, о слиянии в ней «природного» и «общественного» элементов. Эта часть их учения проникнута диалектикой. Так, например, Гельвеций в работе «Об уме» пишет: «Все же страсти, в которых следует видеть зародыши бесчисленных заблуждений, служат двигателями просвещения. Если они и сбивают нас с пути, зато только они одни дают нам необходимую для движения вперед силу. Только они могут освободить нас от того бездействия и лени, которые всегда готовы овладеть всеми способностями нашей души».⁴⁵ Эта проблема интересовала и русских писателей XVIII века, например Карамзина. В «Рыцаре нашего времени» он писал: «Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного; без вас жизнь наша есть пресная вода...»⁴⁶

⁴¹ На то, что «Старосветские помещики» сыграли большую роль в творчестве Гончарова, указывает не только замысел «Стариков», не только роман «Обломов», но и «Обрыв», в котором изображается идиллическая чета старичков Молочковых. А. И. Батюто указывает, что русские писатели XIX века чувствовали в «Старосветских помещиках» концентрированно выраженные идеи «руссоизма». Это относится не только к Гончарову, но и, например, к Тургеневу, который вывел в «Нови» Фимушку и Фомушку Субочевых. См.: Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972, с. 343—345; Захаркин А. Ф. Роман И. А. Гончарова «Обломов». М., 1963, с. 102.

⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 291.

⁴³ Гурковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 90—91.

⁴⁴ Верцман И. Е. Указ. соч., с. 62.

⁴⁵ Гельвеций. Соч. в 2-х т., т. I, с. 159—160.

⁴⁶ Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т., т. I. М.—Л., 1964, с. 758.

Все это оказалось чрезвычайно близко Гоголю,⁴⁷ который в «Старо-светских помещиках» задает вопрос: «Что же сильнее над нами, — страсть или привычка?» И хотя далее он пишет о том, что «в это время мне казались детскими все наши страсти против этой долгой, медленной, почти бесчувственной привычки», не следует думать, что Гоголь окончательно решает вопрос в пользу «привычки-покоя». Ведь он противопоставляет «привычку» — «нашим страстям», т. е. «петербургской жизни», данной в повести с неизменным знаком минуса. Но в художественном мире Гоголя есть и иные «страсти», о которых он помнит даже в «Старо-светских помещиках». Это «страсти», которые оказываются более близкими идеальной «природе», чем «покой». Это «страсти», не разъединяющие людей, но, напротив, соединяющие их в единое «братство», «товарищество» («Тарас Бульба»). Может быть, это и есть искомый Гоголем синтез природного и общественного в человеке. Гончаров не ставит вопроса так широко, поиски этического идеала у него ограничены проблемой гармонической личности в первую очередь. Проблема будущего гармонического общества не ставится им прямо, хотя объективно присутствует в самой постановке вопроса о человеке.

Противопоставляя «покой-привычку», с одной стороны, и «страсти» — с другой, Гоголь все же считает, что без страсти нет и жизни, нет человека. Иное дело, что некоторые из страстей могут быть, по его выражению, «порождениями злого духа». Гончаров акцентирует эту мысль, истолкованную обоими художниками в духе просветительской философии. Природа «страстей» противоречива, но без них душа человека может стать «мертвой душой». Описывая Обломовку, он замечает: «Тишина и невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю. Ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей не бывало там; ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали их». С одной стороны, «страсти» — это грабежи, убийства, страшные случайности. Но с другой — это отважные предприятия. Избегая страшных случайностей, обломовцы не участвуют и в «отважных предприятиях», т. е. жизнь проходит мимо них.

И Гоголь, и Гончаров, каждый по-своему, ставят вопрос о богатом синтезе чувства и разума, покоя и страсти в человеческой жизни, вопрос о гармонии «живой души». Думается, автор вполне солидарен с рассуждениями Обломова о том, что «давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края, — это общечеловеческая задача...» В то же время писатель, касаясь конкретных явлений русской жизни, правдиво показывает, что пока действительность не дает условий для искомого синтеза, что в русской жизни растет разрыв, приводящий к одностороннему развитию личности: либо к «обломовщине», либо к «штольцевщине».

Истоки гибкого, диалектического подхода Гончарова к проблеме соотношения в современной действительности патриархальных и буржуазных начал, «старой» и «новой» правды следует искать не только в просветительской философии и художественном опыте Гоголя. Признание неполноты как «старой», так и «новой» правды, поиск синтеза были широко распространены в 1840-е годы. В числе людей, поддерживающих эту идею синтеза, оказывались деятели самых различных идейных ориентаций, в том числе западники и славянофилы. Так, например, М. П. Погодин в статье «Петр Великий» говорит о «западном» и «во-

⁴⁷ «В своем противопоставлении природы, непосредственности человеческих чувств «ложным» формам городской жизни Гоголь не мог не осознавать себя продолжателем карамзинской традиции» (Смирнова Е. А. Указ. соч., с. 281—282). О значении творчества Карамзина для Гончарова см.: Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950, с. 380—381; Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 224—225.

сточном» образовании: «Оба эти образования, отдельно взятые, односторонни, неполны, одному недостает другого».⁴⁸ Еще более универсально сформулировал эту мысль Ап. Григорьев: «И ведь что лучше, что могу-щественнее: блестящие ли явления цивилизации, или явления растительной жизни — решить трудно... Увлечшись одною стороною, неминуемо доходишь до парадокса чаадаевского; увлечшись другою, столь же неминуемо до парадокса славянофильского».⁴⁹ Такие высказывания были в то время нередки.

На наш взгляд, можно назвать и некоторые художественные произведения, которые еще до написания «Сна Обломова» не только затрагивают сходную с гончаровской проблематику, но и разрабатывают ее в духе романа «Обломов» или близко к тому. Так, например, вопрос о «золотой середине» между патриархальными началами русской жизни и началами европейской буржуазной цивилизации несомненно поставлен, хотя и не решен в «Тарантасе» В. А. Соллогуба. Кстати, мотивы этой повести нашли определенное отражение в романе Гончарова.⁵⁰

Видимо, заметил Гончаров и появление в 1842 году сборника Е. А. Баратынского «Сумерки».⁵¹ С позиций поэта-романтика Баратынский решает здесь многие вопросы, волновавшие в это время и Гончарова. Центральный мотив книги — наступление «железного века», утрата устоявшихся нравственных ценностей, разрушение волнующей тайны природы под воздействием анализа. Важно, что, несмотря на романтическую в целом позицию, Баратынский поднимается до осознания исторической неизбежности происходящих процессов.

По всей вероятности, именно «Сумерки» помогли Гончарову поставить в «Обломове» вопрос об исторической взаимосвязи (а не только противоположности) «старой» и «новой» правды. Речь идет о фамилии главного героя романа: Обломов. Очевидно, что писатель подчеркнул в ней значение слова «обломок». Но обломок — чего? На этот вопрос, как нам представляется, помогает ответить одно из стихотворений сборника Баратынского:

Предрассудок! Он обломок
Древней правды. Храм упал;
А руин его потомок
Языка не разгадал.

Гонит в нем наш век надменный,
Не узнав его лица,

Нашей правды современной
Дряхлостного отца.

Воздержи младую силу!
Дней его не возмущай;
Но пристойную могилу,
Как уснет он, предку дай.

Итак, Обломов — обломок... «древней правды». Гончаров, как и Баратынский, понимает, что «древняя правда» уже отмерла, но ему понятен пафос строк поэта о связи ее с «правдой современной». Об этом ясно говорит, например, рассуждение писателя о Райском в последнем романе: «Он... праздновал весну с новой зеленью, не провожая бесплодной и неблагоприятной враждой отходящего порядка и отживающих начал,

⁴⁸ Москвитянин, 1841, ч. I, № 1, с. 24.

⁴⁹ Сборник критических статей о Н. А. Некрасове, ч. I. М., 1886, с. 134.

⁵⁰ Гончаров, как известно, тяготеет к емкому и широкому обобщению, к «символическим» образам (халат, диван, локти Агафьи Матвеевны), по выражению Н. И. Пруцкова. Среди этих символов есть один, который не мог быть так настойчиво акцентирован автором, ибо он связан с путешествием, передвижением, что глубоко чуждо Обломову. Это — «тарантас». На предложение Штольца собраться в дорогу герой говорит: «Что это, братец, через две недели, помилуй... вдруг так!.. Дай хорошенько обдумать и приготовиться... Тарантас надо какой-нибудь...» Этот момент нарочито обыгрывается автором: если признаком патриархальности является тарантас, то европейски цивилизованный человек предпочитает почтовый экипаж. На слова Обломова Штольц возражает: «Выдумал тарантас! До границы мы поедем в почтовом экипаже...» Ср.: Цейтлин А. Г. Указ. соч., с. 156.

⁵¹ Несомненно, Гончаров — один из самых чутких к поэзии прозаиков XIX века (см.: Гейро Л. С. Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени. — Русская литература, 1974, № 1, с. 61—73).

веря в их историческую неизбежность и неопровержимую, преемственную связь с „новой весенней зеленью“... от этого, бросая в горячем споре бомбу в лагерь неуступчивой старины, в деспотизм своеволия, жадность плантаторов, отыскивая в людях людей, исповедуя и проповедуя человечность, он добродушно и снисходительно воевал с бабушкой, видя, что под старыми, заученными правилами таился здоровый смысл и житейская мудрость и лежали семена тех начал, что безусловно присваивала себе новая жизнь, но что было только завалено уродливыми формами и наростами в старой».

В «Сумерках» Баратынский обращается и к проблеме соотношения «покоя» и «страсти», включаясь тем самым в указанную традицию, ведущую от просветителей XVIII века к Гончарову. В стихотворении «Мудрецу» позиция Баратынского и создателя образа Обломова совпадают:

Тщетно, меж бурною жизнью и жадною смертью, философ,
Хочешь ты пристань найти, имя даешь ей: покой.
Нам, изволенным Зевеса брошенным в мир коловратный,
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье одно.

Конечно, нет оснований говорить о тождественности взгляда на «древнюю правду» Баратынского и Гончарова. Последний гораздо более критичен по отношению к ней и понимает не только неизбежность прогресса, но и его плодотворность для развития гармонической человеческой личности. Касаясь проблемы «обломовщины», писатель интерпретировал приведенное стихотворение так же, как Герцен в статье «Новые вариации на старые темы» (1847). Писатель вряд ли прошел мимо этой статьи, хотя бы потому, что она была напечатана в том же номере «Современника», что и «Обыкновенная история», и разрабатывала проблемы, лежащие в основе как «Обыкновенной истории», так и «Обломова», замысел которого в это время как раз созревал.

«Заблуждения, — писал автор статьи, — развиваются сами собою, в основе их лежит всегда что-нибудь истинное, обросшее слоями ошибочного понимания; какая-нибудь простая житейская правда — она мало-помалу утрачивается... а веками скопившаяся ложь, седая от старости, опираясь на воспоминания, переходит из рода в род. *Баратынский превосходно назвал предрассудок обломком древней правды.* Эти обломки составляют одно начало для противоречий, о которых мы говорим, но другую сторону их — отрицание, протест разума. Развалины эти поддерживаются привычкой, ленью, робостью и, наконец, младенчеством мысли...»⁵² Трудно переоценить значение герценовских утверждений для создателя «Обломова». Статья не только корректировала отношение к «Сумеркам», но должна была иметь для Гончарова и самостоятельный интерес. Герцен, в частности, развивает мысль о том, что, несмотря на вековечное стремление к «нравственной независимости» (а это один из определяющих принципов поведения Обломова), люди на самом деле боятся этой независимости, ибо она связана с самостоятельным трудом, с самостоятельными действиями, с отказом от авторитетов. Он пишет: «Лень и привычка — два несокрушимые столба, на которых покоится авторитет. Авторитет представляет собственно опеку над недорослем; лень у людей так велика, что они охотно сознают себя несовершеннолетними или безумными, лишь бы их взяли под опеку и дали бы им досуг есть или умирать с голоду, а главное — не думать и заниматься вздором...»⁵³ Написано как будто об Обломове, который, не умея самостоятельно трудиться и ничего не зная, постоянно ищет для себя «опеку» то

⁵² Современник, 1847, т. 2, отд. II, с. 22. О влиянии Герцена на мировоззрение Гончарова в 40-е годы см.: Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968, с. 35. Приведенные примеры, на наш взгляд, более убедительны в доказательстве такого влияния.

⁵³ Современник, 1847, т. 2, отд. II, с. 25.

в лице Штольца, то в лице Тарантьева или Агафьи Матвеевны. Баратынский обличает «штольцевщину», Герцен — «обломовщину», весь крепостнический, патриархальный уклад российской жизни.

Большое значение должна была иметь для Гончарова и статья Белинского о стихотворениях Баратынского, в которой критик писал: «Бедный век наш — сколько на него нападков... Правда, дух меркантильности уже чересчур овладел им; правда, он уже слишком низко поклоняется золотому тельцу; но это отнюдь не значит, чтоб человечество дряхло и чтоб наш век выражал собою начало этого дряхления: нет, это значит только, что человечество в XIX веке вступило в переходный момент своего развития, а всякое переходное время есть время дряхления, разложения и гниения».⁵⁴

Речь, конечно, идет не о выяснении конкретных «влияний» на Гончарова целого ряда художников и мыслителей, его современников. Скорее можно говорить о выявлении того объективного контекста эпохи, различных ее идейных веяний, которые не могли не замечаться писателем в период раздумий над «Обломовым», в котором обличение «обломовщины» сочеталось с постановкой «вечных», т. е. разрешимых лишь в социально-современном плане проблем. Перекрепяваясь, высвечивая предмет с разных, иногда противоположных, сторон, эти веяния эпохи накладывались на непосредственные впечатления романиста от самого хода русской жизни.

В этом сложном идейном контексте современности ясно проявились две основные тенденции: с одной стороны, в воздухе носилась мысль о необходимости некой «золотой середины» между «старой» и «новой» правдой с их крайностями. Здесь речь шла прежде всего о нравственных ценностях — социальное не акцентировалось. С другой стороны, во главу угла ставился социальный аспект проблемы, диктующий ее современное и вполне определенное решение (обличение «обломовщины», отрицание крепостного права).

В романе «Обломов» Гончаров предпринимает попытку художественного синтеза, совмещения «вечных» нравственных проблем и современных социальных. Такая попытка ему вполне удалась. Д. И. Писарев был восхищен именно органичностью слияния в этом романе двух разных, на первый взгляд, задач: «В „Обломове“ мы видим две картины, одинаково законченные, поставленные рядом, проникающие и дополняющие одна другую... редкий роман когда-либо совмещал в себе две до такой степени огромные психологические задачи, редкий возводил соединение двух таких задач до такого стройного и, по-видимому, несложного целого».⁵⁵

Анализ «руссоизма» Обломова подтверждает это мнение, он показывает, что, диалектически гибко подходя к решению проблемы «природа—цивилизация», Гончаров в то же время решительно обличает патриархальную российскую «обломовщину», крепостное право. Социальное и нравственное существуют в неразложимом единстве: попытки «разорвать» это единство, наметившиеся в некоторых работах последнего времени, лишь запутывают дело, мешают правильному пониманию реализма Гончарова.

Сама «диалектичность» Гончарова в постановке «вечных» проблем, как выясняется, также была в значительной мере определена именно большим интересом Гончарова к современности, к современным спорам западников и славянофилов. Общечеловеческая философская проблема «природа—цивилизация» для Гончарова выражается формулой: «крепостническая патриархальность — буржуазный прогресс».

⁵⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI, с. 469—470.

⁵⁵ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. I, М., 1955, с. 7.



КОЛЬЦОВ И ШЕВЧЕНКО

Проблема «Кольцов и Шевченко» не сводится к выявлению общности, схожестей, подобий, реминисценций и различий в их поэтическом творчестве. Произведения этих писателей художественно отразили начало нового этапа в развитии и взаимосвязи передовой литературы русского и украинского народов, «столь близких и по языку, и по месту жительства, и по характеру, и по истории».¹

В процессе движения русской литературы 30—40-х годов по пути народности, национальной самобытности Кольцову принадлежит особенная роль. «Весь ряд современных писателей, посвятивших свой труд плодотворной разработке явлений русской жизни, — писал Салтыков-Щедрин, — есть ряд продолжателей дела Кольцова. Это дело принимает все более обширные размеры; отсюду слышатся голоса, полные жизни и мощи; чувствуется, что мы как будто тверже стоим на родной почве, что мы сознаем себя уже не в гостях, а дома... Таково наше искреннее и крепкое убеждение».²

Тарас Шевченко во всероссийском масштабе был одним из первых, кто стал творчески развивать и продолжать эту плодотворную линию русской литературы. «Он тем велик, — говорил Герцен, — что он совершенно народный писатель, как наш Кольцов».³

Шевченко с исключительным вниманием и глубокими симпатиями относился к первому русскому поэту, выпедшему из простой среды и так высокоталантливо выразившему душу своего народа.

Находясь в ссылке в Орской крепости, Шевченко в письме к А. И. Лизогубу обращается к нему с просьбой: «Не найдете ль в Одессе сочинений Лермонтова и Кольцова, пришлите, поэзии святой ради».⁴ Интерес Шевченко к Кольцову проявляется в продолжение всей его жизни, прослеживается в его письмах, дневнике, в поэзии и прозе.⁵ Что же было основной причиной столь пристального интереса? Очевидно, в произведениях Кольцова оказались затронуты вопросы большого общественно-исторического и эстетического значения, созвучные общественному и поэтическому сознанию украинского поэта.

Деятельность Кольцова как поэта началась в середине 20-х годов. В 1831 году его стихотворения появляются в периодической печати, а в 1835 году вышли отдельной книгой.

Шевченко начал писать стихи в 1837 году, в печати впервые выступил в 1840—1841 годах («Кобзар», 1840, «Гайдамаки», 1841). Как видим, начало поэтической деятельности Шевченко совпадает с наиболее зрелым и последним периодом творчества Кольцова. Факт этот — не простое сов-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 32, с. 342.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. V. М., 1966, с. 31—32.

³ Цит. по: Юнге Е. Ф. Воспоминания. М., 1914, с. 355.

⁴ Шевченко Тарас. Повн. збір. творів у 6-ти т., т. 6. Київ, 1964, с. 48. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁵ См.: Мельниченко О. Г. Шевченко і Кольцов. — В кн.: Збірник праць дев'ятої наукової Шевченківської конференції. Київ, 1961, с. 107 и др.

падение во времени: в нем отражена логика развития литературного процесса последекабрьского периода.

Творчество Кольцова — явление динамическое, быстро развивающееся. Основная направленность этой эволюции заключается в движении от крестьянской патриархальности к революционной демократии.

Для раннего Кольцова особенно характерно стихотворение «Маленькому брату» (1829). В нем поэт в краткой форме изложил свое мироощущение. Заключается стихотворение такой сентенцией:

Люби творца, своих владык
И будь в ничтожестве велик.⁶

Главной добродетелью человека поэт считает безропотное смирение. С такими же взглядами и понятиями встречаемся и в других произведениях Кольцова раннего периода. В 1832 году он пишет стихотворение «Размышления поселянина», герою которого, одинокому старому крестьянину, очень трудно живется, но он не ропщет:

Богу, знать, угодно
Наказать под старость
Меня, горемыку...
Кто у бога просит
Да работать любит,
Тому невидимо
Господь посылает.

(с. 106)

Старик преодолел все трудности, исполнил все крестьянские повинности и, как пишет автор, сберег даже лишнюю копейку, чтобы «божий праздник встретить» (с. 107). Через пять лет Кольцов на эту же тему пишет стихотворение «Раздумье селянина» (1837). Начинается стихотворение словами героя:

Сяду я за стол
Да подумаю:
Как на свете жить
Одинокому?

(с. 135)

Этими же словами оно и заканчивается. Такое обрамление создает настроение безысходности. Здесь мы не встречаем надежд на божью доброту или на трудолюбие, герой обречен на страдание, причем обреченность его не следствие какой-либо роковой силы или лености. Крестьянин готов работать, да что же делать, когда у него нет ни «бороны-сохи», ни «коны-пахаря». Природа одарила его крепкой силой, «Да и ту, как раз, Нужда горькая По чужим людям всю истратила». Мотив социального неравенства постоянно усиливается. Его мы наблюдаем в стихотворении «Деревенская беда» (1838), в котором «казна» старосты стала причиной несчастья молодого парня, любившего девушку, насильно выданную за богатого. Вспомним также «Долю бедняка» (1841) и ряд других произведений Кольцова второй половины 30-х—начала 40-х годов. Поэтому нельзя согласиться с мнением Н. Скатова, что «социальные мотивы у Кольцова проступают, но обычно они специально не подчеркнуты, не выделены. Бедность — не большая беда, скажем, чем возраст».⁷

Отражая чаяния и надежды народа, его горе, обогащая себя его вековым опытом, Кольцов усваивал не только мудрость народа, но и его предрассудки. Мотив веры в бога, рай на том свете и царя-батюшку

⁶ Кольцов А. В. Сочинения. М., 1966, с. 51. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁷ Скатов Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977, с. 47.

как заступника за всех несправедливо обиженных пронизывает все творчество Кольцова и также претерпевает значительную эволюцию. В своих ранних стихах Кольцов непоколебимо верит в загробную жизнь и на нее возлагает все надежды в будущем. Стихотворение «Мука» (1830) поэт заканчивает следующим четверостишием:

Но ты, земная красота,
Не стойшь моего страданья!
Развейся ж, грешная мечта,
Проси от неба воздаянья!

(с. 83)

Вера в потусторонний мир присутствует во многих стихотворениях Кольцова. Но проходит время, и в душу поэта и его героев начинают закрадываться сомнения. Об этом свидетельствует дума «Великая тайна». Заканчивается дума все же упованием на бога. Этот мотив слышится и в иных, более поздних думах, но вместе с тем в них нарастает вера в разум, науку и «опыт».

В думе «Молитва» (1836) явственно ощущается борьба двух начал: религиозного и естественнонаучного. Герой спрашивает:

Что будет жизнь духа
Без этого сердца?

(с. 131)

В стихотворении подвергается сомнению первичность духа, подчеркивается роль чувств, ощущений в развитии познания. Тут нельзя не видеть влияния передовой науки этих лет, обратившейся от спекулятивных построений к изучению реальной действительности, от субъективных умозаключений — к факту и наблюдению. 28 апреля 1840 года в письме к Белинскому Кольцов сообщил: «Я прочел „Физиологию“ Велланского.⁸ Жалею, что не читал его давно» (с. 329).

18 декабря 1841 года Кольцов пишет думу, начинающуюся словами: «Не время ль нам оставить Про небеса мечтать» (с. 225), в которой окончательно порывает с религиозно-мистическими представлениями и славит жизнь земную с ее настоящими, живыми болями и радостями. «В ней, — пишет Белинский, — виден решительный выход из туманов мистицизма и крутой поворот к простым созерцаниям здравого рассудка»,⁹ т. е. поворот к материализму. Вспомним, что это было время преодоления Белинским гегелевского идеализма, что не могло не повлиять на Кольцова, для которого, о чем поэт заявлял не один раз, Белинский был высшим авторитетом в области философии, социологии и эстетики.

В этом же направлении развивалось и сознание Шевченко. Во вступлении к одному из ранних произведений — «Гайдамакам» — поэт изложил свои философско-социологические и эстетические взгляды. Шевченко высмеивал схоластику, спекуляцию в познании.

Все письменні, дрюковані,
Сонце навіть гудять:
Не відтіля, каже, сходить
Та не так і світить;

Треба слухать, може й справді
Не так сонце сходить,
Як письменні начитали...

(I, 72)

До того умны-учены —
Солнце осуждают.
Мол, взшло, да не оттуда,
Да не так и село.

Надо слухать, может, вправду
Не так солнце светит.
Потому — народ ученый:
Знают все на свете.¹⁰

⁸ Д. М. Велланский (1774—1847) — профессор Петербургской медико-хирургической академии.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, с. 540—541. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

¹⁰ Шевченко Тарас. Собр. соч. в 5-ти т., т. I. М., 1955, с. 163—164. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

С иронией говорится и о загробном существовании души. Все это «хи- мерні слова».

Нельзя забывать, что Шевченко до того, как начал писать стихи, прожил в Петербурге более семи лет, вращался среди художников, пи- сателей и других образованных людей того времени и, конечно, был в курсе передовых идей и стремлений.

В творчестве Шевченко проблемы религии приобретали острый по- литический характер.

В поэме «Сон» (1844) («У всякого своя доля») Шевченко в сатири- ческом духе рисует всю Российскую империю с ее крепостями, каторгой и другими средствами подавления народа, в ней он говорит и о религии как об одном из реальных средств духовного порабощения. Для Шев- ченко не стоял вопрос, есть ли бог, потустороннее блаженство и пр. Он призывал народ не возлагать надежды на рай, а тут, на земле, вести борьбу за свое счастье:

... Немає
Господа на небі!
А ви в ярмі падаєте
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!

(I, 237)

Нет на небе бога!
Под ярмом вы падаете,
Ждете, умирая,
Райских радостей за гробом —
Нет за гробом рая!

(I, 317)

Другим наиболее распространенным и вредным предрассудком в среде патриархального крестьянства и городского мещанства была вера в «батюшку-царя».

Мотив этот, как мы уже отметили, в творчестве Кольцова является сквозным. В целом ряде его стихов царь рисуется в положительном свете. В стихотворении «Ура!» (1837) встречаем такие слова: «Это — пыл любви живой, Сильной, вечной и святой К коронованным главам» (с. 136). В конце творческого пути Кольцова взгляд его на царя резко меняется. В этом отношении особый интерес представляет стихотворение «Русская песня», начинающееся строкой: «В Александровской слободке» (1841). Вот как здесь изображается Иван Грозный:

Царь-ханжа летит, как вихорь,
С саранчю удалцов
Москву-матушку шилатить —
Кушать мясо и пить кровь!

(с. 221)

Хотя здесь речь идет о Грозном, царе исключительно жестоком, все же нельзя забывать о том, что в стихотворении задета не только лич- ность, но и монархический принцип, раньше у Кольцова не подлежавший обсуждению, тем более в гротескной форме.

Стихотворение это было напечатано только в 1871 году,¹¹ что говорит о его политической остроте.

Эту резко сатирическую традицию, направленную на разоблачение антинародной сущности царизма, продолжил Шевченко. Для него от на- чала и до конца жизни народ и царь-батюшка — непримиримо враждеб- ные социальные силы. По его убеждению, только благодаря народной тем- ноте, вековым предрассудкам, отсутствию активности возможен безгра- ничный деспотизм самодержавия. В стихотворении «Саул» поэт, исполь- зуя форму параллелизма, показывает взаимосвязь, взаимообусловленность силы или слабости народа и самодержавия.

¹¹ Русский архив, 1871, № 6, с. 250.

Рабы мовчали,
Царі лупилися, росли...
(II, 404)

Рабы молчали.
Цари плодились и росли.
(II, 345)

В стихотворении «І Архімед і Галілей»:

А люде виростуть. Умрутъ
Ще незачатие царята...
(II, 400)

А люди вырастут. Умрут
Цари и те, что не зачаты.
(II, 341)

В 1858 году, освободившись от солдатчины, Шевченко в стихотворении «Я не нездужаю, нівроку» («Я на здоровье не в обиде»), говоря о том, что безнадежно ждать освобождения от кого бы то ни было, призывает народ к расправе с самодержавием и крепостничеством, но для этого необходимо:

Громадою обух сталить;
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходиться вже будить.
(II, 320)

Всем миром обух закалить
Да наточить топор острее —
И вот тогда уже будить.
(II, 284)

В стихотворении вся система художественных средств подчеркивает массовый характер предстоящей беспощадной борьбы. Показательна в этом отношении и лексика: «громада», «обух», «сокира», «гострить» и пр.

Конечно, Кольцов не доходил до такого радикализма. Но важно то, что шел он именно в этом направлении, в направлении будущей революционной демократии, на что в свое время намекнул Белинский в письме к В. П. Боткину от 26 декабря 1840 года: «Каковы последние-то стихотворения Кольцова — а? Экой черт — коли размахнется — так посторонись — ушибет» (XI, 584).

Эволюция совершалась и в психологии поэта. Если в упомянутом раннем стихотворении «Маленькому брату» Кольцов приветствует смиренномудрие как высшую христианскую добродетель, то во второй половине 30-х — начале 40-х годов он утверждает нечто совсем противоположное. Так, в «Послании к В. Г. Белинскому» (1839) проводится идея борьбы со всем реакционным, пошлым, отсталым.

Воюй за правду, честь,
Уми на поле брани;
Но не беги с него назад.
И где война — там дело...

(с. 191)

В стихотворении «Расчет с жизнью» (декабрь 1840 года, первоначальное название «Жалоба»), посвященном Белинскому, поэт выразил свое возмущение всей системой современной ему действительности следующими словами:

Если б силу бог дал —
Я разбил бы тебя!..

(с. 208)

Подобный пафос разрушения свойствен и герою поэмы Шевченко «Тризна» (на русском языке, 1843) — выходцу из революционно-демократической среды:

О, если б мог он шар земной
Схватить озлобленной рукой
Со всеми гадами земными;

Схватить, измять и бросить в ад!
Он был бы счастлив, был бы рад.

(I, 291)

Но не только разоблачению и отрицанию существующих основ оба поэта посвятили свое творчество. В поэзии Кольцова и Шевченко много внимания уделяется и положительным сторонам жизни. Тут прежде всего возникает проблема труда как незыблемой основы светлого будущего. Даже в тех рабских условиях труд облагораживал человека, делал его выше своих «владык».

Кольцов в своих произведениях показывает труд, трудящийся народ с праздничной стороны. Таковы его лучшие стихотворения: «Песня пахаря», «Урожай», «Косарь» и др. В них труд человека рисуется в гармоническом единстве с природой, ликующей, полной могущественной силы. Вокруг все в движении, прекрасно, поэтично. «От воев всю ночь Скрыпит музыка». Само солнце как бы принимает участие в дружной работе:

Видит солнышко —
Жатва кончена:
Холодней оно
Пошло к осени...

(с. 116)

т. е. оно сделало свое дело. Результаты народного труда представлены в заключительном пейзаже: «На гумнах везде, Как князья, скирды Широко сидят, Подняв головы».

Н. Н. Скатов правильно указал, что в поэзии Кольцова нет каких-либо признаков крепостного быта.¹² В стране, где крестьянство было подневольным, такое изображение жизни народа, без «доброе барина», играло несомненную роль в борьбе с установившимися порядками. Это не простое игнорирование крепостничества, а способ его отрицания: поэт показывает, каким прекрасным может быть труд, жизнь народа без барина и барщины.

Но такую форму отрицания крепостничества необходимо было дополнить изображением страшных картин действительности. Это делал в своем творчестве Шевченко.

В стихотворении «І виріс я на чужині» (1848) перед нами крепостное украинское село, со всей суровой его конкретностью.

Село неначе погоріло,
Неначе люде подуріли,
Німі на панщину ідуть
І діточок своїх ведуть!..

(II, 131—132)

Село как будто погорело,
Как будто люди одурели, —
Без слов на барщину идут
И за собой детей ведут!

(II, 115)

Автор тут же говорит о том, что это не исключительный случай, а явление типическое, обусловленное крепостническими порядками.

І не в однім отім селі,
А скрізь на славній Україні
Людей у ярма запрягли
Пані лукаві!..

(II, 132)

И не одно лишь то село, —
Везде на славной Украине
Крутое панство запрягло
Людей в ярмо!..

(II, 115)

Шевченко, как и Кольцов, пишет о счастливой жизни, о веселых селах, людях. Но у Шевченко это только мечта, которая может осуществиться, когда не будет панов.

¹² См.: Скатов Н. Н. Указ. соч., с. 39.

Воно б може так і сталося,
Якби не осталося
Сліду паньского в Україні.

(II, 132)

Так оно бы, может, сталося,
Если б не осталося
Злых панов на Украине.

(II, 115)

Счастлиую жизнь народа без крепостника Шевченко рисует и в стихотворении «Сон» («На панцині пшеницю жала»), где крепостная крестьянка во сне видит себя свободной, счастливой, работающей не на панской ниве, а «на своїм веселім полі» (II, 318). Но тут же он показывает и пробуждение крестьянки, появление ланового, надсмотрщика.

Труд в нормальных условиях для Шевченко представляется величайшей силой, источником счастья, радости, красоты, смысла жизни на земле. Труд предстает как единство физического и духовного. В стихотворении «Молитва» поэт писал:

Роботящим умам,
Роботящим рукам —
Перелогі орать,
Думать, сіять, не ждать,
І посіяне жать
Роботящим рукам.¹³

Работающим умам,
Работающим рукам —
Целину поднимать,
Думать, сеять, не ждать,
Что посеяно — жать
Работающим рукам.

(II, 328)

Опираясь в решении вопроса «человек и труд» на своего предшественника, Шевченко значительно расширил понятие труда, поднялся до философского осмысления его роли и значения в развитии гармонической личности, гармонического общества. Но отталкивался он от Кольцова, его изумительных картин, изображающих красоту вольного труда и вольных людей.

Не только в художественной практике, но и в своих эстетических взглядах Кольцов шел в направлении, которое получит свое дальнейшее развитие во взглядах и идеалах революционных разночинцев, в том числе и Шевченко.

В январе 1830 года Кольцов написал четверостишие:

Пускай с насмешкою холодной
За скудный труд ругает свет;
Скажу с улыбкой благородной:
Я мещанин, а не поэт.

(с. 66)

В этих словах нельзя не почувствовать гордости: Кольцов хорошо знал общественную и моральную цену тем, кто чванился своим дворянским происхождением. Поэзию демократических слоев он и считал настоящей поэзией, нужной людям.

Кольцов не изображает отдельных персонажей из господствующего класса, он рисует коллективный образ. В этом отношении привлекает к себе внимание стихотворение «А. П. Серебрянскому», разночинцу по происхождению, другу Кольцова.

Когда б свобода, время, чин,
Когда б примерно господин
Я был такой, чтоб только с трубкой
Сидеть день целый и зевать,
Роскошно жить, беспечно спать, —
Тогда, клянусь тебе, не шуткой
Я б вышел в люди, вышел в свет.
Теперь я сам собой поэт...

(с. 56)

¹³ Шевченко Тарас. Повн. збір. творів, т. II. Київ, 1953, с. 334.

Давши убийственную характеристику дворянству, Кольцов тем самым противопоставляет себя дворянской среде. Искусство, прекрасное, его истоки он связывает с народом, что было отмечено и критикой того времени. Валериан Майков в статье, посвященной Кольцову, писал: «Страсть и труд, в их естественном благоустройстве, — вот простые начала, из которых сложился яркий идеал жизни, проникший восторгом здоровую натуру поэта-мещанина».¹⁴ Свое утверждение критик иллюстрирует строками из думы Кольцова «Косарь», рисующими красавицу из народной среды:

Лицо белое —
Заря алая,
Щеки полные,
Глаза темные...

Нельзя не почувствовать в приведенном портрете общности с эстетическим идеалом, теоретически обоснованным и полностью раскрытым Чернышевским в его «Эстетических отношениях искусства к действительности».¹⁵

А это говорит о том, что в творчестве Кольцова уже сказались зародыши «новой поэзии», как назвал ее Герцен. Кольцов в своих песнях, стихах, думах показал народную удаль, молодечество, душевную и физическую красоту, трудолюбие, смелость и т. д.

Многие герои Кольцова не мирятся со своей судьбой, бросают ей гордый вызов. В стихотворении «Последняя борьба» (1838) герой заявляет:

Не зови, судьба, на бой!
Готов биться я с тобою,
Но не сладись ты со мной!

(с. 167)

Особенно выразительно стихотворение «Ночь» (1840). Белинский, восторгаясь стихотворениями Кольцова последних лет, по поводу «Ночи» писал: «А „Ночь“? Да это просто — и слов нету!» (XI, 584). Кольцов 10 января 1841 года отвечает Белинскому: «До смерти рад, что вам понравилась „Ночь“» (с. 362). Очевидно, он придавал особое значение этому стихотворению, полному драматизма, с людьми сильных страстей. Современный исследователь Кольцова В. Тонков прав, генетически связывая образы народных удальцов в его произведениях с устным творчеством.¹⁶

«Гениальный талант» (выражение Белинского) Кольцова раньше всех откликнулся на требования времени, дал сильнейший толчок для развития в литературе демократических начал. В русской литературе его продолжателем стал Некрасов, в украинской — Шевченко. Так, в эпопее «Гайдамаки» в ее вступительной части, которая была социальным и эстетическим сгедо Шевченко, проблема положительного героя из народа, поставленная Кольцовым, получила свое дальнейшее развитие. Уже то, что главную роль в произведении, изображающем события огромного социально-исторического масштаба, играет бывший батрак Ярема, лицо вымышленное поэтом, свидетельствует о большом значении, которое поэт придает народу, его роли в искусстве. Как и Кольцов, Шевченко противопоставляет светской поэзии, воспевающей «султан, паркет, шпоры», поэзию, воспевающую «громаду у сіряках», т. е. представителей простого народа.

Особенно яркий образ героя, преданного родному народу, показан в эпопее «Гайдамаки»: Гонта, один из участников восстания, убивает

¹⁴ Майков В. Н. Соч. в 2-х т., т. I. Киев, 1901, с. 99.

¹⁵ См.: Усакина Т. И. Чернышевский и Валериан Майков. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1962.

¹⁶ Тонков В. А. Кольцов. Воронеж, 1953, с. 133.

своих детей, воспитанных матерью-католичкой в духе убеждений польской шляхты, подозревая в них возможных предателей.

Такого факта (Гонта — лицо историческое) в действительности не было, но домысел этот художественно оправдан: поэту важно показать, что верность народу, родине — выше всего. Ведь с подобными фактами мы встречаемся и в «Тарасе Бульбе», и в украинском фольклоре.

Шевченко, однако, не избегал изображения и слабых сторон народного характера. Уже в одном из ранних своих произведений, поэме «Катерина» (1838), он рисует трагическую картину: мать выгоняет из дому, на явную гибель свою дочь с «незаконнорожденным» ребенком. В условиях крепостнического гнета человеческая сущность в окружающих Катерину людях настолько извращена, что такие же бесправные рабы, как и она, не только не сочувствуют несчастной девушке, а даже смеются над ней.

И Кольцов и Шевченко в первую очередь адресовали свои произведения демократическим слоям общества, что сказалось не только на идейном содержании творчества, но и на узловых моментах художественности.

Главнейшим принципом, определяющим все компоненты их творчества, было разоблачение крепостничества и поиски положительных начал в труде, в людях труда.

Одним из эффективных средств обличения социальных пороков в поэзии Кольцова и Шевченко является способ противопоставления. М. Б. Храпченко об этом приеме пишет: «Ложные представления о действительности, иллюзорное ее восприятие . . . развенчиваются художником посредством сопоставления их с развитием самой жизни, которая выявляет несостоятельность, а нередко и губительность этого рода идей и представлений».¹⁷

Так, в стихотворении Кольцова «Разуверение» (1829), начинающемся словами: «Да! жизнь не то, что говорили Мои мне книги и мечты», герой под влиянием непосредственных наблюдений над реальной действительностью резко меняет свои взгляды. «Узнал родных к родству холодных; В друзьях — предателей притворных; В толпах людей — толпы невежд. . .» (с. 59). В стихотворении «Плач» (1829) сначала дается точка отсчета в сознании героя: «Я думал: в мире люди Как ангелы живут», а затем результаты жизненного опыта: «А люди — те же звери. . .»

Такую же душевную метаморфозу наблюдаем мы и у героев Шевченко. В стихотворении «Три літа» трагедия героя — также итог непосредственных наблюдений над реальной действительностью.

І я прозрівати
Став потроху. . . Доглядаюсь, —
Бодѣй не казати.
Кругом мене, де не гляню,
Не люди, а змії. . .

(I, 352)

И прозрели очи
У меня тогда. . . Как глянул, —
Молвить нету мочи!
Вкруг меня не люди, — змеи.

(I, 432)

Характерной чертой стиля Кольцова и Шевченко является афористичность языка, усиливающая их эмоциональное воздействие на читателя. Песня Кольцова «Ах зачем меня силой выдали» завершается грустным афоризмом:

Не расти траве
После осени;
Не цвести цветам
Зимой по снегу!

(с. 158)

¹⁷ Храпченко М. Сквозь призму восприятия. — Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 141.

Шевченко в поэме «Сова» (1844) в форме афоризма обобщает мысль о том, что все блага земли принадлежат богачам.

Тече вода і на гору
Багатому в хату.
А вбогому в яру треба
Криницю копати.

(I, 228)

Богатому и на гору
Вода потечь рада,
А бедняку и в овраге
Рыть колодец надо.

(I, 309)

В поэзии Кольцова и Шевченко часто встречаются пословичные обороты. Так, в стихотворении «Перебендя» (певец, рассказчик) своеволие богатых Шевченко передает пословицей: «Скачи, враже, як пан каже: на те він багатий».

С разоблачительной целью используются алогизмы, остранения. Такое выражение в стихотворении Шевченко, как «На нашій — не своїй землі» («На нашей — не своей земле») (II, 9), на первый взгляд кажется абсурдным. В действительности оно отражает тот реальный факт, что земля, которую обрабатывает народ, является собственностью эксплуататоров. Алогичная форма выражения заставляет читателя задумываться, попытаться осмыслить этот «абсурд». Или: «На всіх язиках все мовчить» (I, 326). Такой алогизм делал очевидным то, что было прикрито юридическими и прочими софизмами идеологов правящих классов, — абсолютное бесправие народов, входивших в состав Российской империи.

Стремление Кольцова и Шевченко активизировать сознание читателя, его эмоциональную сферу обусловили различные формы оксюморон, что особенно характерно для Шевченко. В стихотворении «Якби ви знали паничі», как бы от имени панычей, Шевченко пишет:

З братами тихо живемо:
Лани братами оремо
І їх сльозами поливаєм.

(II, 253)

Мы с братьями живем в ладу:
На них мы падем в том аду,
Их потом землю поливаем.

(II, 234)

У Кольцова в песне «Ах зачем меня силой выдали» героиня с безысходной грустью говорит:

Небось *весело*
Теперь *матушке*
Утирать *мои*
Слезы горькие.

Или:

От *дружка дары*
Принесу с собой:
На *лице — печаль,*
На *душе — тоску.*

(с. 158, курсив мой, — Д. Ч.).

Генетически эти приемы восходят к народному творчеству. В данном случае важно то, что оба поэта независимо друг от друга использовали устное народное творчество, его художественный опыт как средство разоблачения социально-политической жизни той эпохи.

Кольцов и как поэт и как мыслитель не поднялся до уровня революционной демократии. Сравнивая Шевченко и Кольцова, Герцен сказал о первом: «Он имеет гораздо большее значение, чем Кольцов, так как Шевченко также политический деятель и явился борцом за свободу».¹⁸ Все это совершенно верно, но необходимо подчеркнуть, что Шевченко в своем развитии отталкивался от достижений Кольцова. Чернышевский, говоря о новом периоде в русской литературе, во главе которого стояли

¹⁸ Юнге Е. Ф. Воспоминания, с. 355.

Гоголь и Белинский, замечает: «Вероятно, Кольцов стал бы третьим в этом ряду, если бы прожил долее или обстоятельство позволили его уму развиться ранее».¹⁹ Как видим, у Чернышевского не было никаких сомнений, что творчество Кольцова развивалось в том направлении, во главе которого стоял Белинский и в ближайшем времени станет сам Чернышевский, к которому полностью примыкал и Шевченко. Но все это будет позже. Кольцов же был их предшественником.

Нередко и Кольцова и Шевченко ставят рядом с Лермонтовым, и в этом заключен определенный смысл. Кольцов и Лермонтов одними из первых начали искать путь соединения с народом. А. И. Герцен в статье «Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года» так определил историческую миссию этих писателей: «Два поэта... которые выражают новую эпоху русской поэзии, — это Лермонтов и Кольцов. То были два мощных голоса, доносившихся с противоположных сторон».²⁰ Лермонтов представлял дворянскую революционную интеллигенцию последекабрьского периода, понявшую необходимость единения с народом, Кольцов же шел со стороны самого народа. В творчестве Шевченко обе эти важнейшие тенденции слились, так как Шевченко был не только гениальным поэтом, вышедшим из самых народных глубин, но и философ-материалистом, исповедовавшим передовые теории эпохи.

Представляют интерес факты, свидетельствующие об общности взглядов Кольцова и Шевченко на важнейшие явления общественной и культурной жизни страны. И тут снова и прежде всего Лермонтов и его поэзия. 23 октября 1841 года Кольцов в письме к Белинскому с чувством великой скорби писал: «Лермонтова убили до смерти, это старая новость, но она меня так сильно поразила, что до сей поры не выходит из думы. И жаль и досадно: только что покажется, хорошо не успеешь полюбить, — как его и нет. Много мы в нем потеряли, незаменимая потеря» (с. 396).

Для Шевченко, как и для Кольцова, Лермонтов — явление исключительной важности по силе духа, поэтической мощи, размаху борьбы с деспотизмом, со всяким унижением человека. В стихотворении «Мені здається, я не знаю», написанном в Оренбурге после получения от друзей просимого им двухтомника сочинений Лермонтова, Шевченко говорит о Лермонтове как о поэте родном и близком не только ему, но и всем угнетенным, бесправным:

...Ти меж нами,
Ти, присносуший, всюди з нами...

(II, 251)

Кольцов встречался с украинскими писателями, есть основания предполагать его личное знакомство с Шевченко.²¹ Притягательную силу для Шевченко в творчестве Кольцова имело и то, что Кольцов ряд стихотворений посвятил украинскому народу, его чуткому, братскому отношению к русским. В стихотворении «Бегство» (1838) русский «добрый молодец» вместе со своей любимой убегает от боярского преследования на Украину. Они уверены, что украинцы «От боярина сокроют... Эти люди — нам друзья» (с. 172).

Развитие в творчестве Шевченко народности, самобытности, так ярко проявившихся в поэзии Кольцова, сыграло важную роль не только в украинской, но и в русской литературах. Шевченко, отталкиваясь от достижений Кольцова, затронул, по словам Добролюбова, «такие мысли и чувства, которые будучи народно-украинскими, понятны и близки, однако, всякому, кто не совсем извратил в себе лучшие человеческие инстинкты».

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 765.

²⁰ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1956, с. 224.

²¹ См.: Мельниченко О. Г. Указ. соч., с. 108 и др.

Думаем, — заключает Добролюбов, — что маленькие разницы малороссийского наречия от русского не помешали читателям понять наши выписки». ²² Связь украинской литературы с русской существовала и до Кольцова и Шевченко, но она главным образом выражалась в использовании опыта русских писателей. Здесь же эта связь стала одним из средств взаимообогащения двух братских литератур. При несомненной ведущей роли русской литературы в этом единении украинская литература со своей стороны создавала эстетические ценности общероссийского масштаба, что так ярко сказалось в творчестве Шевченко.

²² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952, с. 543.



ЛЕКСИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЧЕХОВСКОГО СТИЛЯ

Снижение лексики, ее демократизация, начатые в прозе Пушкина и все более и более активные на протяжении всего XIX века, крайней степени достигают у Чехова. Даже имена его персонажей: Козявкин, Лаев, Муркин, Отлукавин... Или вот начало рассказа: «Федор Лукнич Сысоев, учитель фабричной школы, содержимой на счет „Мануфактуры Куликин и сыновья“...» Где у Тургенева или Толстого вы встретите причастие «содержимой»? И «фабричная школа», «на счет» и «Сысоев». «Землемер Глеб Гаврилович Смирнов приехал на станцию Гнилушки...» И дальше в лексике известного рассказа 1885 года «Пересолил»: «рваная сермяга», «лошадиный хвост», «лошаденка... с растопыренными погами и покусанными ушами», «телега взвизгнула...»; «за дверью тревожно залаяла собака» — так начаты «Огни».

Даже высокий лиризм «Степи», повести конца восьмидесятых годов, держится на лексике весьма прозаической и низкой: «обшарпанная бричка», «бурьян, молочай, дикая конопля — все побуревшее от зноя», «маленькая речка расползалась в лужицу», и коршун, парящий в воздухе, задумывается «о скуке жизни». И поэзия простора, воздуха, света прорывается сквозь гущу «все тех же грачей», булыжников, бурьяна. Егорушка «равнодушно глядел по сторонам. Зной и степная скука утомили его». И Кузьмичов, поглощенный своими скаредными расчетами, и злобно подравшиеся возчики, ливень, прохвативший и простудивший Егорушку...

Совсем не то, что было в «Тарасе Бульбе», в очерке Тургенева «Лес и степь». Через нудные будни прорывается у Чехова восприятие раздолья. И автор осаживает слишком бьющее в глаза, заслоняет светлые просторы кургузыми деталями. «Кроме сюртука на хозяине были еще широкие белые панталоны навывпуск и бархатная жилетка с рыжими цветами, похожими на гигантских клопов». И трава, и птицы, и предорожные трактиры, и гроза, и ливень — прекрасны, но и однообразны, утомительны, и... простудны. Чем значительнее предмет изображения, тем будничнее о нем сказано: «Солнце... без хлопот принялось за свою работу».¹

В этом случае особенно очевидно, что снижение стиля не упраздняет поэзию, наоборот, образует поэзию своего рода — реализм, приправленный иронией. Вместе с Егорушкой мы тем более воспринимаем поэзию степи, чем это восприятие конкретнее, чем больше намешано в него осложняющих и попросту неприятных деталей. И повествование тем более увлекательно, чем оно однообразнее, созерцательнее и проще. И образ отца Христофора тем более чарует читателя, чем больше в улыбке его бесхитрого простодушия, шутовности и лукавства.

Возникает музыкальная проза, насыщенная, однако, такой лексикой, как «жевать», «профыркивать», или: «парусиновые брюки, засунутые

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Сочинения в 18-ти т., т. 7. М., 1977, с. 16. Далее ссылки на это издание даются в тексте. Курсив всюду мой, — А. Ч.

в высокие сапоги», «кургузая...», возникает проза, пересеченная такими словами, как «над осокой пролетели три знакомые бекаса». Звучит она и как жесткая будничная правда, и как песня, то и другое перемешанное, согласованное и единое.

Столкновение и слияние грубо прозаического и песенного слова действительно родственно Гоголю,² но те и другие краски положены у Чехова менее резко. Если и мелькнет гипербола, то она — не гоголевского роста.

* * *

Восприятие мира у Гоголя и у Чехова весьма разное. И это особенно сказывается в монументальной гоголевской и дробной чеховской детали. Все в обстановке Собакевича, все, что так походило на Собакевича, дано было крупно, в гиперболе были одеты предметы домашнего обихода. Так же и у его современника — Диккенса. А у Неруды, Мопассана и Чехова предметы берутся в их даже не натуральный, а в их убавленный рост.

Ущербность изображаемой жизни особенно сказывается в эпитетах: цветовые гаммы ослаблены. Лермонтов когда-то ввел эпитет *лиловый*: «Между лиловых облаков». Такое обозначение цвета было бы для Чехова слишком резким, он смягчает его: «однообразие *дымчатых* лиловатых гор, вечно одинаковых и молчаливых» (т. 7, с. 364). Сколько эпитетов, ослабляющих один, более резко обозначенный цвет. Еще более определенно положены чеховские тона: «Серое тусклое небо... горы, опоясанные туманом, и мокрые деревья — все показалось дьякону некрасивым и сердитым» (т. 7, с. 441). Там же — чисто чеховские эпитеты: «сухощавый, нелюдимый... желтое, сонное лицо, вялый взгляд» (т. 7, с. 365). И в конце той же повести: «тусклые глаза, жесткие усы и тощую, чахоточную шею... Дыхание его имело неприятный, говяжий запах». Олицетворения, сравнения в том же духе: «Ей казалось, что все нехорошие воспоминания вышли из ее головы и идут в потемках рядом с ней и тяжело дышат, а она сама, как муха, попавшая в чернила, ползет через силу по мостовой...» (т. 7, с. 419). Эти эпитеты и метафоры не только характеризуют то или другое состояние природы, то или другое лицо, их назначение гораздо более существенное: они создают атмосферу изображаемой жизни, в них ее колорит. В этом колорите — пасмурный облик чеховского критицизма.

В том же духе — вялые метафоры: «слышался ленивый, сонный шум моря». И вдруг, как глухой взрыв, разогнавший серый туман: «слышалось бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом» (т. 7, с. 440). Психологически этот внезапный переход оправдан тем, что это — восприятие молодого простодушного дьякона Победова. Но в образной системе Чехова — это выход из узкого, изображаемого им мира — на необъятный простор. И этот выход также необходим в поэтической системе Чехова, как и постоянное изображение тесноты обыденной жизни. Это особенно ясно в рассказе «Студент». В «Степи» так противопоставлены мелочная озабоченность Кузьмичова и драки возчиков — полету птиц, свету и простору.

В мире, созданном Чеховым, — два мира. Его *сумрачному* слову постоянно противостоит не столь явное, но могущественное — светлое слово. «Бытие, поглощаемое бытом»?³ Нет, в этом случае — бытие, сопротивляю-

² Имеется в виду статья Г. Бердникова «Гоголь и Чехов» («Вопросы литературы», 1981, № 8, с. 124—162).

³ Выражение М. М. Гиршмана в статье «Гармония и дисгармония в повествовании и стиле». (В сб.: Теория литературных стилей. М., 1977, с. 367).

8 Русская литература, № 3, 1982 г.

щесю быту. У раннего Чехова, юмориста, и позднее, в таких произведениях, как «Толстый и тонкий», против быта воинственно направлено сатирическое его изображение — больше автору нечего быту противопоставить. В более тонкой работе последующих лет писатель уже вооружен знанием некоторых светлых, хотя и *затемненных* основ бытия. Это и создает неутомонную вибрацию в строе чеховской прозы.

Новый для восьмидесятых и девяностых годов прошлого века реализм, как будто более мелочный, более поглощенный житейскими дрягями, более серый, чем реализм великих романистов середины того же века, на деле не менее философичен, не менее дальновиден. И он бьет в свою цель.

* * *

В основе реалистического изображения — реализм самой изображающей, расчленяющей и осмысливающей речи. Автору «Дуэли», «Черного монаха», «Дамы с собачкой» и многих других произведений доступны новые, очень тонкие виды диалектики, исследующей душевную жизнь человека.

Прямолинейно и упрощенно мыслящим критикам казалась непослеловательной и художественно бестактной неожиданная развязка повести «Дуэль». Резкий, стойко непримиримый фон Корен должен бы до конца таким и оставаться. Иначе он перестает быть самим собою. Между тем в том-то и сказывается и жизненная, и реальная диалектика, что время размывает и такие натуры, как фон Корен. И Лаевский оказывается не только себялюбиво тряпкой. Многие в человеке выворачиваются наизнанку, те же персонажи неожиданно, но закономерно приобретают новый облик. При этом для Лаевского самая глубина и в то же время осознанность его нравственного падения — основа для его возрождения и подъема: «Я пустой, ничтожный, падший человек!.. Голубчик мой, если б ты знал, как страстно, с какой тоской я жажду своего обновления» (т. 7, с. 399).

В такого рода диалектике Чехов идет дальше Толстого. Диалектика в образе Пьера Безухова или Константина Левина — в пределах одного осложненного, благородного характера. Курагиных, Наполеона она не затрагивает. Каренин перестает быть Карениным лишь на очень краткий промежуток времени. А в самоуверенном, дерзком и прямолинейном фон Корене, в глубине его личности, поломаны его самоуверенность и прямолинейность. Что определило эту перемену? «Прошло три месяца с лишним» (т. 7, с. 451). Три месяца тому назад ничто не переубедило бы упрямого, желчного, насмешливого человека. Но время, даже не слишком продолжительное, — всеильно. Кроме времени, вернее внутри времени действует и серьезная перемена в самом Лаевском. Но три месяца тому назад фон Корен в эту перемену бы не поверил. Кто бы ему ни сказал, он бы не стал и слушать. А теперь и слушает, и верит. Фон Корен остается самим собою, он энергичен, решителен, в то же время что-то в нем жесткое стало мягким. В чем-то он самому себе противоположен.

В «Дуэли», в ее неподвижной развязке, вытекающей не из характеров, а из происшедшей в них перемены, многое напоминает слова Франсуа Мориака:

«Когда кто-либо из моих героев послушно движется по намеченному мною пути, когда проходит все намеченные мною пункты и все время поступает, как ему *следовало поступать*, я тревожусь; его совершенная покорность доказывает, что в нем нет своей жизни, что он от меня не оторвался... Я бываю доволен своим трудом только тогда, когда мое создание сопротивляется... Я только тогда бываю спокоен за ценность моего труда, когда созданный мною персонаж принуждает меня изме-

нить направление моей книги, толкает меня, влечет в такие дали, которых раньше я предвидеть не мог».⁴

Весь процесс поэтического творчества не в запечатлении готового, а в открытии нового, в решении жизненных задач, часто в неожиданном для автора, в движении к невидимой цели. Но крутой и внезапный поворот, о котором говорит Франсуа Мориак, хорош только тогда, когда что-то непредвиденное действительно обнаружено в персонаже. Причуды авторской фантазии — нечто совершенно иное. Как и при решении математической задачи, в искусстве — не причуды, а необходимость.

В тех случаях, когда Чехов переходит грани не только обыденного, но как будто бы и реального, в нем особенно ясно сказывается строгий реалист. Так, в фантастике «Черного монаха» — реальнейшая картина душевного заболевания, изображенного пером медика. В то же время — и грандиозный яблочный сад, и восторженно жадный Егор Семенович, и крикливые свадебные тосты, и странный недуг магистра Коврина — все одинаково трагично, бессмысленно и реально.

Бессмыслица современного ему мира, сумасшествие своего рода — постоянный предмет изображения у Чехова. Отсюда и то, что обозначено было А. П. Чудаковым — роль случайного в этой прозе: «Случайное не облакает главное, как скорлупа, которую нужно отшелушить, чтобы добраться до ядра. Случайное существует рядом с главным и вместе с ним — как самодеятельное, как равное. Оно — неотъемлемая часть чеховской картины мира».⁵

Наряду с существенными, характеризующими деталями, постоянно появляются у Чехова *случайные* детали, оторванные от предыдущего, даже идущие ему вразрез. А. П. Чудаков среди других приводит и такой текст: «Она радостно улыбалась сквозь слезы и пожала мне руку и порой все еще продолжала плакать, так как не могла остановиться, а я *пошел в кухню за керосином*». Этим заканчивается одна из глав повести «Моя жизнь». Приведенные курсивом слова, конечно, имеют определенное назначение: сухая, замкнутая, мужская концовка.

Она нарочито не связана с предыдущим, поставлена ему поперек. В этом смысле она «случайна». И в этом — особенные тонкости лаконичного, намеком данного чеховского психологизма.

Если иной раз и сказано кое-что прямо, так, что подлежащее, сказуемое и прямое дополнение поставлены отчетливо, как в учебнике, то тут же непременно лепится и косвенное нечто. И это косвенное значительнее прямого: «Вера правилась Огневу» — до чего определенно! Нет, кажется, романа, где бы не было такой расстановки слов. Но после слова «Огневу» — не точка, а запятая, и далее следует: «...он в каждой пуговке и оборочке умел читать что-то теплое, удобное, наивное, что-то такое хорошее и поэтическое». И оказывается, что чувства Огнева — весьма неопределенны. Дальше пуговичек и оборочек это чувство не шло. Все это спрятано, все это выйдет наружу в сюжете.

А сюжет — обратный роману любого автора — трагедия ущербности, небытия чувства.

* * *

Сопоставление поэтики Чехова с поэтикой Гоголя или Бунина,⁶ обращение в прошлое или в будущее в поисках соответствий, конечно, интересно, обнаруживает закономерность литературного развития, яснее

⁴ Mauriac F. Le Roman. Paris, 1928, p. 62—63. Видимо, Мориаку не были известны совершенно аналогичные слова Пушкина об озадачившей его Татьяне Лариной, вздумавшей вдруг выйти замуж.

⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1974, с. 199.

⁶ Имеется в виду книга В. Гейденко «Чехов и Бунин» (М., 1976).

становится и новаторство, резче выглядит особенное, неповторимое в каждом из авторов.

Все же еще существеннее — срезать исторически однородные пласты в разных национальных литературах.

Не был ли непосредственным предшественником Чехова — чешский писатель Ян Неруда (1834—1891)? Он тоже во многом идет от Гоголя, у него тоже в сугубом его реализме остро сатирическое изображение быта смыкается с тонким одухотворенным психологизмом. Особенно сказывается общее между Яном Нерудой и Чеховым в характере детали, мелкой и острой, то обличительной, то лирически полнозвучной. Роднит их и жанр новеллы. И новелла для того времени — нового типа, не острозужетная, а аналитически описательная, бытовая картина нравов. Но такая картина, которая заглядывает глубоко и высказывается и трагедийно, и лирично.

Со второй половины XIX века образуется целая плеяда новеллистов такого же рода, как Неруда и Чехов. У каждого свое лицо, но общий у всех отпечаток времени. Самые значительные из них: Мопассан, Боле-слав Прус, Кюцюбинский.

Нет у них такого определенного и резкого поэтического мышления, как это было свойственно Бальзаку или Толстому. Это особенно сказывается в постоянном применении Чеховым ограничительных, затушевывающих слов. В них воплощено душевное состояние персонажей, колеблющихся, неустойчивых: «Должно быть, я любил и его самого, хотя не могу сказать этого наверное». Нерешительное утверждение тотчас же ставится под сомнение. *Но, и, хотя, не* — создают уклончивость речи, порождают оттенки. Повторение отрицания обозначает искание более верного слова, причем отвергнутые слова в какой-то степени свое значение сохраняют: «*Не* желания, *не* восторг и *не* наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, *хотя* и приятную, грусть» (т. 7, с. 161—162). *Не, не, не, а, хотя* — половинчатые отрицания, уклончивые противопоставления, колебания внутри образа и созидающей его мысли.

Поэтика Толстого зиждется на уверенно и твердо поставленном слове. У Чехова, наоборот, очень большое значение имеют: «почему-то», «как-то», «что-то», эпитеты «случайный», «неопределенный». «Эта грусть была неопределенная, смутная» (т. 7, с. 162), «хотелось почему-то плакать» и многое в этом роде.

Все эти сугубо неточные слова служат весьма точному выражению душевного состояния персонажей, страдающих от разжиженности, нетвердости своих мыслей и своих чувств.

Именно в этой неустойчивости слов — наиболее глубокий критицизм внутри чеховского стиля. И жажда мысли и чувства целеустремленности и ясности.

Явно выраженные колебания в слове не препятствуют ясному и последовательному действию авторской мысли. Это особенно наглядно в повести «Невеста». Почти каждый ее абзац содержит столь для Чехова характерные: *а, но, хотя*. От них исходят размягченные, уклончивые: *о чем-то, почему-то, где-то, кто-то, что-то, когда-то*. Всем этим, особенно *но* и *а*, щедро «посолен» весь текст.

Первое же *а* в самом начале заключает в себе и завязку, и сущность всей этой повести: «...он ей правился, свадьба была назначена на седьмое июля, а между тем радости не было». Как точно, как определенно: «на седьмое июля», и вдруг это *а!* Откуда оно, почему не было радости, пока остается в тени. Однако повесть в целом недвусмысленно отвечает на этот вопрос.

«Андрей Андреич водил Надю по комнатам, и все время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты...» (т. 10, с. 210). И дальше еще: «а она...», «а она...»

Самые сильные утверждения срезаны союзом «но»: «кончил по архитектурному отделению, но...», «кончил университет по филологическому отделению, но...», «он шутил все время, пока обедали, но...» Так же и в речах персонажей: «очень добрая и милая женщина, но...», «тотчас же заснула. Но...», «...но согласитесь, в жизни так много неразрешимых загадок!» и мн. др.

Противительные союзы опрокидывают каждое утверждение и автора, и его персонажей, как минус, поставленный перед любым числом, придает ему обратное значение.

Атмосферу неустойчивости, шаткости усиливают *почему-то, где-то, о чем-то, кто-то, что-то*. Эти слова даны очень густо: «Теперь же почему-то ей стало досадно... и почему-то неловко», «Слышно было, как где-то далеко...», «где-то под небом», «...говорили о чем-то», «вот кто-то вышел из дома...», «будто собирался рассказать что-то...»

Характерны и неопределенности другого рода, в расплывчатой зыбкой, внутренней речи персонажей: «...думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете» («Дама с собачкой», т. 10, с. 134).

Мнимости, похожие на загадки, и тут же вдруг вторгается совершенно иное: «однообразный, глухой шум моря... говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь...» (там же). Отвергаются мнимости не безотрадным скептиком, а искателем ценностей за пределами изображаемого быта.

Но это — просветы, а в эпитетах преобладает серое и зыбкое; «однообразные, ненужные, неотвязчивые мысли», «что-то неопределенное, тяжелое», «сирени сонной и вялой». Или: «сонные грачи...», «длинные, исхудалые, точно мертвые пальцы», «неподвижная, серая, грешная жизнь...», «постоянное мелькание перед глазами праздных, нарядных, сытых людей...» И упорно, как припев, утверждается бесцветность, серость и мнимость изображенного. «Им казалось...», «и все, казалось, было тихо», «рука... казалась ей жесткой и холодной, как обруч».

В слове «казалось» — не игра воображения. Это колебание в реальном мире, его зыбкость. Повседневный быт, привычный и несомненный, все же поставлен под сомнение, обнаружена мнимость быта, а отсюда — его недолговечность. Слово Чехова по своей природе революционное — оно низвергает изображаемую им жизнь.

Когда Гегель утверждал, что все действительное разумно, это ведь совсем не значило, что все существующее — разумно. Многие существующее недостойно называться действительным. Жизнь Нади до ее бегства — не *бытие*, а только весьма эфемерный *быт*, нечто серое, в сущности, не существующее. Это зиждется в каждой строке, почти в каждом слове рассказа. Зыбкая загадочность этих *почему-то, что-то, где-то* ведет к отчетливой и определенной разгадке.

В слабости этих слов, в притуПЛенности — мощная напряженность и острота чеховской прозы. Разоблачение мнимостей и освобождение от них — тема «Невесты», «Дамы с собачкой» и многих других рассказов и повестей. Но освобождение это дается далеко не так сильно, как показаны сами эти мнимости, томящие и Надю и столько же еще чеховских героев и героинь. Разоблачение мнимого не ведет, как это было у Толстого, к утверждению обретенной героем истины. Благополучно-идейное пребывание Нади в Петербурге остается бледной тенью.

В повести «Невеста» особенно существенна одна деталь. Нина Ивановна, мать «невесты», — любительница чтения. Она и грустит над книгой и даже плачет. Но чтение это, даже слезы ее — все пустое, лишенное внутренней силы, все *мнимое*. Это одна из тех дам, которые «следят

за новинками», все прочитали, вздохнули, даже поплакали. «О чем ты плакала, мама?» (т. 10, с. 207). Нина Ивановна бессвязное что-то лепечет...

* * *

После грозного критицизма Льва Толстого, после Достоевского, проникающего в темные тайники души, взрывающего гордыню, — едкое слово Чехова, направленное против повседневной нашей пошлости. Не жгучее, не решительное и все же — страстное слово.

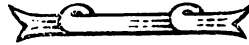
Правда! Но вся ли правда?

«Это о нас и это наше!» — так говорило и думало о Чехове немало людей: врачи, учителя, студенты, чиновники.

Демократизация мысли зашла чрезвычайно далеко. Но... за пределами изображенного оставалась мыслящая, рвущаяся вперед революционная Россия.

В последнее десятилетие жизни и творчества Чехова начался крутой подъем встречной волны, взмывающей и могучей. Критицизм в прежнем его виде договорил последнее, самое едкое свое слово.

Высоко ценил Чехова обратный ему вдохновенный прозаик — Горький. Ценил Чехова и в каждом слове шел ему наперекор. Против сумрачного чеховского слова пошло другое слово — яростное и пылкое.



ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Л. С. Гейро

О ПРОБЛЕМАХ НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ ГОНЧАРОВА

В специальных трудах, научной и массовой периодике последнего времени вопросы дальнейшего повышения культуры издания, комментирования и интерпретации классического наследия обсуждаются все более остро и принципиально. Достижения советской литературоведческой науки в этой области широко известны. Лучшие книги таких серий, как «Литературные памятники», «Литературное наследство», «Библиотека поэта», выпущенные за последние годы собрания сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. С. Тургенева, А. Н. Островского и др. уникальны и с точки зрения подготовки текста, и в плане его комментирования. Исследователи названных писателей, широкий круг читателей получили в свое распоряжение выверенные тексты, богатейшее собрание писем, основанный на глубоком изучении разнообразных источников свод примечаний, черновых редакций и вариантов. Современные издания Гончарова не достигли, к сожалению, ни столь высокой точности подачи текста, ни полноты всестороннего комментария.

В связи с этим представляется необходимым охарактеризовать сложившуюся в настоящее время «текстологическую ситуацию» в гончароведении и попытаться наметить важнейшие проблемы, без решения которых дальнейшее продвижение в области издания и комментирования сочинений романиста представляется если не невозможным, то крайне затруднительным. В центре данной статьи — значение рукописей Гончарова для издания научно подготовленного, освобожденного от многочисленных ошибок и наслоений текста его романов, поздних произведений и эпистолярного наследия, а также роль архивных материалов, исторических, мемуарных и других источников для создания отвечающего требованиям современной историко-литературной науки комментария. При ее подготовке использованы результаты фронтального анализа черновых рукописей романов «Обломов» и «Обрыв», архивных материалов, связанных с творчеством Гончарова 70—80-х годов, и значительной части эпистолярного наследия писателя; в его процессе составлен полный свод рукописных вариантов «Обломова» (более 500 страниц машинописного текста) и «Обрыва» (более 600 страниц), выявлены существенно важные разно-

чтения рукописного текста ряда поздних очерков, статей и мемуаров Гончарова.

Сама по себе мысль о необходимости проверки текстов по рукописям и всем прижизненным изданиям, равно как и требование полноты комментария, тесной зависимости его от контекста, вполне тривиальна. Поэтому смысл дальнейшего — не в доказательстве общеизвестных истин, но в том, чтобы показать, к каким отрицательным результатам приводит пренебрежение ими, на максимально возможном количестве разнообразных примеров продемонстрировать, сколь приблизительным и неточным текстом пользуются по сей день современный читатель и современное литературоведение, насколько обедняется представление о Гончарове — романисте, литературном критике, мастере эпистолярного жанра и мемуаристе вследствие неразработанности комментария к его произведениям.

Вместе с тем, занимаясь такими «прикладными» вопросами, автор постоянно имел в виду, «какое огромное значение имеет в литературоведении текстология, но текстология, понятая не как подготовка текста к изданию, а как наука, изучающая историю текста».¹ В книге «Литература — реальность — литература» Д. С. Лихачев пишет: «Напомнить о необходимости исследований истории текста также и в новой литературе я считаю самым основным долгом. Именно исследования истории текста произведений дают наиболее убедительный и доказательный материал для любого истолкования замысла произведения, его идейного содержания, художественной формы, а в конечном своем результате дают наиболее надежный „строительный материал“ для более широких обобщений в монографических работах об отдельных произведениях, творческом пути авторов и в создании широких историй литературы».²

В ряду первых работ, заложивших основы советской текстологической науки, особое место занимает изданный впервые в 1928 году труд Б. В. Томашевского «Писатель и книга. Очерк текстологии». Наука о Гончарове также многим обязана Б. В. Томашевскому: именно этот

¹ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 210.

² Там же, с. 10.

крупнейший историк литературы и текстолог написал единственную обобщающую работу, посвященную особенностям творческого процесса романиста, в основу которой положен был анализ всего массива творческих рукописей писателя.³ Критически изучая современные издания Гончарова, приходится констатировать, что едва ли не все типовые ошибки, рассмотренные в названной книге Б. В. Томашевского и в других его работах, в том числе в обзоре 1951 года «Об изданиях классиков», обнаруживаются в гончаровских текстах по сей день. И сегодня, к сожалению, можно повторить в применении к изданиям Гончарова сказанное Б. В. Томашевским в 1952 году о реальном комментарии: «Реальный комментарий обыкновенно самая слабая часть издания. Он должен помочь современному читателю понять текст, когда у читателя возникает вопрос, но еще в большей степени, когда у него не возникает вопроса, а текст имеет смысл, воспринимаемый неверно. Последние-то случаи обычно и не разъясняются. Комментарий чаще всего дается по именам (хотя они иной раз широко известны). Контекст исчезает. За словом не видят текста».⁴

Именно эти два главных вопроса: качество подготовки текста и уровень его комментирования рассматриваются в данной работе. Следует заметить, что все более привлекающий к себе внимание принцип «медленного чтения», «вчитывания в текст», «конкретного литературоведения», когда «объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность»,⁵ заложен в самой природе работы текстолога. Анализ рукописного текста, многократное считывание прижизненных изданий друг с другом и рукописью заставляет всматриваться в каждое слово, взвешивать и оценивать его с той тщательностью, какая даже чисто психологически невозможна при изучении только основной редакции того или иного произведения. При этом возникают также условия для создания «идеального» комментария, о котором писал Б. В. Томашевский.

Обращаясь к Гончарову, следует заметить, что целый ряд дискуссионных проблем может быть удовлетворительно разрешен только в результате изучения его рукописного наследия. В первую очередь это соотношение героя и автора в романах Гончарова, эволюция его мировоззрения, особенности его творческой индивидуальности, роль цензурской деятельности романиста в формиро-

вании его общественно-литературных взглядов. Привлечение творческого и эпистолярного архива писателя позволяет во многом пересмотреть представление о прототипах главных и второстепенных героев не только трех его романов, но и поздних произведений, точнее определить характер взаимоотношений Гончарова с литераторами-современниками (в особенности с Тургеневым), полнее представить себе литературно-бытовое окружение писателя, глубже рассмотреть нравственное кредо Гончарова, уяснить его реакцию на дружескую и печатную критику, его представление об «идеальном» читателе. Само собой понятно, что только изучение рукописных материалов обнаруживает динамику авторского замысла, дает возможность изучить процесс художественного творчества, его психологию.

В данной статье ни одна из названных проблем не рассматривается, но многие из них имеются в виду при постановке конкретных вопросов подготовки текста и комментирования гончаровского наследия.

Прежде чем перейти к этим конкретным вопросам, представляется необходимым дать краткую справку о всех прижизненных и важнейших советских изданиях произведений и писем Гончарова.

Все три романа Гончарова первоначально печатались в журналах. Затем каждый выходил отдельным изданием. «Обыкновенная история» — пять раз, «Обломов» — два раза, «Обрыв» — один раз. «Очерки путешествия» «Фрегат „Паллада“» также были опубликованы вначале в нескольких журналах и впервые в полном виде вышли в отдельном издании 1858 года, после чего переиздавались четыре раза. Все названные произведения вошли в прижизненные восьмитомные «Полные собрания сочинений» (1884, 1886). Туда же были включены «Четыре очерка», вышедшие отдельным изданием в 1881 году. В девятый (дополнительный) том (1889) вошли «Воспоминания» и цикл очерков «Слуги старого века».

При жизни писателя не публиковались завершенные статьи «Предисловие к роману „Обрыв“» (1869), «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» (1872) и ряд незавершенных работ, некоторые из них увидели свет только в советское время («Опять „Гамлет“ на русской сцене», «„Христос в пустыне“». Картина г. Крамского» и др.).

В советское время вышло несколько собраний сочинений писателя, из которых важнейшие: издания 1952 года («Библиотека „Огонек“»), 1952—1955 (Гослитиздат), 1977—1980 («Художественная литература»). Отдельно изданы сборники «Литературно-критические статьи и письма» (1938), «И. А. Гончаров — критик» (1981).

Сохранились почти полностью черновые рукописи романов «Обломов» и

³ Б. Юров. [Томашевский Б. В.] Как работал Гончаров. — Литературная учеба, 1931, № 9, с. 108—119.

⁴ Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. 2-е, М., 1959, с. 276.

⁵ Лихачев Д. С. Указ. соч., с. 8.

«Обрыв», некоторых произведений 70—80-х годов. Не дошли до нашего времени рукописи «Обыкновенной истории», «Фрегата „Паллады“» и некоторых важнейших статей и очерков позднего периода: «Миллион терзаний», «Заметки о личности Белинского», «Лучше поздно, чем никогда» и др. Ряд других произведений этого времени сохранился лишь в виде черновых, незавершенных рукописей, а «Предисловие к роману „Обрыв“» имеется (за исключением нескольких страниц) только в неавторизованной копии.

В данной статье речь пойдет прежде всего о тех произведениях, при издании которых можно опираться на авторскую рукопись. В соответствии с этим ни «Обыкновенная история», ни «Фрегат „Паллада“» не рассматриваются. Преимущественное внимание уделяется роману «Обломов» как вершинному и в то же время наименее изученному с текстологической точки зрения созданию Гончарова. Загравниваются также некоторые проблемы издания романа «Обрыв», поздних произведений и писем. Проблемы комментирования творчества Гончарова автор рассматривает в широком плане, не имея в виду какое-либо конкретное, хотя бы даже и академическое издание. Речь идет о полноте осмысления разнообразных исторических, общественных, литературных, бытовых, биографических и других обстоятельств и фактов, так или иначе отразившихся в предварительных, рукописных, и окончательных, печатных, текстах произведений Гончарова. Отсюда разнохарактерность приведенных примеров: от реального комментария, указания на источник той или иной цитаты, отражение того или иного факта общественно-политической или культурной жизни второй половины XIX века, объяснение которого обязательно в любом типе издания, и вплоть до литературных реминисценций и ассоциаций, толкование которых возможно только в широком контексте эпохи на страницах специальных статей или академического издания. Романы Гончарова, впрочем, нуждаются и в комментарии такого типа, как имеющиеся в настоящее время отдельно изданные комментарии к «Евгению Онегину», «Герою нашего времени», «Капитанской дочке», роману «Что делать?» и другим произведениям русской классики.

* * *

Обратимся к текстам романов «Обломов» и «Обрыв», представленных в наиболее авторитетных собраниях сочинений советского времени.

Ни одно из произведений Гончарова не имеет научно подготовленного издания, но все они неоднократно выходили в изданиях массовых и в виде однотомников (романы), и в виде сборников (статьи, очерки), и в составе Собраний сочинений, где сопровождаются широко известной обязательной формулой: печатается по тексту последнего прижизненного издания с учетом (или исправлениями по... — тут формула варьируется) предшествующих публикаций. Встречаются и другие отступления в этой традиционной формуле. Так, в Собрании сочинений 1952—1955 годов сделано исключение для романа «Обломов», текст которого, в отличие от других произведений, подготовлен и «с учетом... рукописных материалов». ⁶ Последнее (1977—1980 годов) Собрание сочинений от столь ответственного утверждения отказывается. О романе «Обломов» здесь говорится: «Печатается по тексту последнего прижизненного издания: И. А. Гончаров. Полн. собр. соч., изд. 2-е, тт. 2 и 3. СПб., 1886, с исправлениями, выявленными по предшествующим изданиям». ⁷ Это означает, что текст последнего прижизненного издания романа был сверен со следующими прижизненными публикациями: в журнале «Отечественные записки», в отдельных изданиях 1859 и 1862 годов и двух «Полных собраниях сочинений». Но именно при сопоставлении названных изданий возникает проблема, на существование которой внимание исследователей до сих пор не обращалось.

Дело в том, что в тексте издания 1862 года содержится 632 разночтения по сравнению с последним прижизненным изданием 1887 года. Из них 213 совпадают с «Отечественными записками» и (или) изданием 1859 года. Оставшиеся 419 принадлежат только изданию 1862 года. За 90 лет, прошедшие со дня смерти Гончарова, этот факт никем не был установлен. Между тем расхождение в тексте начинается с первой страницы романа. (Для удобства сравнения помещаю сопоставляемые фрагменты в двух колонках).

Издание 1862 года

Это был человек лет тридцати двух-триех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми гла-

Издание 1887 года

Это был человек лет тридцати двух-триех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах

в 8-ми т., т. IV. М., 1979, с. 530. Далее ссылки на это издание даются в тексте. Следует заметить, что в 1886 году вышел только первый том («Обыкновенная история»); «Обломов» (т. 2, 3) помечен 1887 годом.

⁶ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. IV. М., 1953, с. 516.

⁷ Гончаров И. А. Собр. соч.

зами, гулявшими беспечно по стенам, по потолку, с тою неопределенною задумчивостью, которая показывает, что его ничто не занимает, ничто не тревожит. Душа. . .

лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока.

Иногда взгляд его помрачался выражением будто усталости или скуки; но ни усталость, ни скука не могли ни на минуту согнать с лица мягкость, которая была господствующим и основным выражением не лица только, а всей души; а душа. . .

Итак, хрестоматийно известный портрет Обломова существует в двух авторских редакциях. Принадлежность Гончарову всех изменений в тексте издания 1862 года неоспоримо подтверждается его письмом к А. В. Никитенко от 21 января 1862 года, где он просит своего корреспондента поместить в газете «Северная почта» «краткий отзыв, который бы напомнил публике о втором издании. . . если Вы благоволите вставить как-нибудь слова: что в первой части местами сделаны сокращения длиннот и кое-где сложен слог, словом, роман тщательно автором просмотрен (что совершенно справедливо), то это много поможет сбыту книги, о чем я теперь сладостно мечтаю» (VIII, 309—310).

В самом общем виде произведенная Гончаровым правка проходила в нескольких направлениях. Во-первых, сокращения; во-вторых, смысловые, в-третьих, стилистические изменения. Велась она на разных уровнях: от слова (в том числе и грамматических форм) до изменения фразы и, наконец, до вторжений в значительные по своему объему фрагменты. Сокращения текста — как связанные с его переработкой, так и совершенно самостоятельные.

Лексико-грамматические изменения делятся на несколько групп.

1. Изменения в окончании имен существительных и прилагательных (как правило — редукция). Таких изменений — 11.

2. Изменения глагола и глагольных форм: времени, вида, замена прошедшего времени на деепричастие и наоборот, смена лица и числа, изменения времени причастий. Такого рода исправлений — 48.

3. Замена местоимений на имя собственное и наоборот; вставка или устранение местоимения. Всего 18 случаев.

4. Замена устаревших падежных окончаний родительного падежа множественного числа (проведена непоследовательно). Всего 12 случаев.

5. Редукция союзов типа: «чтобы — чтоб», предлогов: «пред — перед», частиц: «же — ж». Реже — наоборот. Всего 12 случаев.

6. Смена литературных форм на просторечные или наоборот (в зависимости от говорящего лица). Устранение (в тех же случаях) частиц «ка» или «то». Такие исправления особенно последовательно проводятся в речи Обломова. Например:

«где оно» (было: «где, бишь, оно»), «куда» (было: «куда, бишь») и т. п. Такого типа изменений — 28.

Всего лексико-грамматических исправлений — 172.

Среди стилистических изменений особую группу составляет правка диалогов, характерная не только для издания 1862 года, но и для предшествующих публикаций, а также и для рукописей. В издании 1862 года насчитывается 83 подобных исправления. Как правило, снимаются пояснительные слова типа: «заметил Обломов», «сказал Захар», «с изумлением говорил Волков», «возразил Судьбинский» и т. п. Из других мелких стилистических изменений следует назвать перестановку слов, снятие (или введение) уточняющих дополнений, вставку или устранение союзов, местоимений, наречий, замену приставочных образований бесприставочными (особенно в глаголах) и т. п.

Сокращения текста (без одновременной переработки контекста) можно разделить на несколько групп, более или менее объемных. Сравнительно небольшие делятся (конечно, очень условно) на следующие.

1. Снимаются усилительные наречия, эпитеты и пр., т. е. устраняется гиперболизация гоголевского типа (вместо «с необъятно широкими. . . бакенбардами» — «с широкими. . . бакенбардами»).

2. Снимаются излишние уточнения (вместо «образ Ольги во весь рост» — «образ Ольги»).

3. Уточняется авторская мысль. Так, например, в ответ на упрек Штольца Обломов говорит: «Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Алексеев, Степанов. . . не пересчитаешь: наше имя легион!» (IV, 187). Перебрывая наиболее распространенные фамплии, автор механически вписал в данный ряд и Алексея, забыв, что эту фамплию носит один из персонажей романа, приятель Обломова. В издании 1862 года эта небрежность устранена: Алексеев в списке отсутствует.

4. Устраняется перегруженность диалогов, описаний обстановки действия и т. п. бытовыми деталями. Такого рода сокращения достигают значительного объема. Снимаются, например, подробности диалога Обломова и Судьбинского, сокращаются описания обломовского имущества, не возвращенного Тарантьевым, подробная характеристика письма, по-

лученного героем романа из деревни, устраняется налет «физиологизма» в описаниях поведения и ощущений Обломова в минуты душевных волнений.

5. Более лаконичной становится характеристика действующих лиц, особенно второстепенных. В описании Алексеева отсутствуют слова: «Впрочем, надо отдать им справедливость, что и любовь их, если разделить ее на градусы, до степени жара никогда не доходит» (IV, 32) и целый пассаж в 17 строк от слов: «Если дадут сделать и то, и другое. . .» — до слов: «в противоположную сторону от той, куда шел» (IV, 32—33); лаконичнее становится описание Обломова, снимаются 27 строк в характеристике Захара от слов: «К счастью, он очень редко воспламенялся. . .» — и до слов: «. . . оставался правым без апелляции» (IV, 71—72). Устраняются иногда и характерные для творческой манеры Гончарова развернутые сравнения, особенно в тех случаях, когда они нарушают стилистическую цельность и выдержанность романа. Типичный пример такого рода правки. Взволнованный упреками барина, Захар «начал понемногу всхлипать». На этом фраза в издании 1862 года обрывается. Слова «сипенье и хрипенье слились в этот раз в одну, невозможную ни для какого инструмента ноту, разве только для какого-нибудь кптайского гонга или индейского тамтама» (IV, 95) отброшены.

Значительная часть сокращений в издании 1862 года вызвана переработкой текста. Прежде всего здесь следует назвать уточнение портрета главного героя на первой странице романа, о котором говорилось выше. Столь же значительно сокращено и переработано описание системы хозяйствования в Обломовке, ведущегося отцом героя, и связанной с ним характеристики самого Ильи Ильича. Почти целая страница текста от слов: «Отцы и деды не глупее нас были. . .» — и до слов: «. . . заняться своими делами» (IV, 66—67) — заменена одной фразой: «Бог даст, будем сыты!» — говорил он» (отец Обломова). Соответственно исправлено и начало следующего предложения. Вместо: «Он уже был не в отца и не в деда» (IV, 67) — читается: «Илья Ильич уж был не в отца и не в деда».

Весьма характерна для издания 1862 года уточняющая правка на уровне слова или фразы: замена эпитета, выравнивание ритма. В смысловом отношении эта правка, как правило, нейтральна. Иногда в результате замены одного-двух слов уточняется или меняется какой-то момент в характеристике персонажа. В двух случаях это касается Агафьи Матвеевны Шепенцовой. В частности, в изданиях до и после 1862 года на издевки родни (после смерти Обломова) она поучает «достоинством своей скорби и покорным молчанием» (IV, 495), в издании 1862 года — «. . . гордым молчанием». Выразительна и замена одного

слова в сцене репающего объяснения Ольги и Обломова. В ответ на обвинения Ольги «потухший взгляд» героя «ясно говорил: „Да, я скуден, жалок, нищ. . . бейте, бейте меня!“» (IV, 376). Вместо последних слов в издании 1862 года читаем: «. . . бейте, позорьте меня! . . .» Столь же существенна замена одной из фраз, заключающих восьмую главу II части: «„Это все мое! Мое!“ — задумчиво твердил он и не верил сам себе» (IV, 239) словами: «Опять жизнь, опять надежды!»

Есть в издании 1862 года и небольшие (11) количество вставок. Они невелики по объему (в пределах слова, максимум — предложения), существенных изменений смысла они, как правило, не несут.

Особое значение имеют два исправления, сделанные в тексте издания 1862 года. Может быть, ярче всех других они показывают, насколько продуманно было авторское вторжение в текст романа, дважды до этого огрубленный. Беседуя с Обломовым, Пенкин говорит: «Но, умоляю вас, прочтите одну вещь; готовится великолепная, можно сказать, поэма: „Любовь взятчика к падшей женщине“» (IV, 28—29). В издании 1862 года эта фраза правится так: «. . . великолепная, можно сказать, отличительная поэма. . .» Скорее всего это исправление ошибки, допущенной в двух предшествующих изданиях (к сожалению, по рукописи этого проверить нельзя: «парад гостей» в ней отсутствует). Второе изменение еще более показательное. Характеризуя воззрения Обломова, Гончаров пишет: «Давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края, — это общечеловеческая задача, это вершина прогресса, на которую лезут все эти Жорж Занды, да сбиваются в сторону» (IV, 207). Этот выпад против идей жоржзандизма — отголосок споров Гончарова с Белинским, о которых писатель вспоминал в конце 70-х годов (VIII, 91—93), — в издании 1862 года устраняется. Выражение: «все эти Жорж Занды» заменено словами: «все эти передовые люди».

Пересматривая текст «Обломова» для издания 1862 года, Гончаров внес в него еще одно существенно важное исправление, устранив проникшую в первое отдельное 1859 года издание романа ошибку. Шестая глава II части открывается словами: «Обломову, среди ленивого лежания в ленивых позах, среди тупой дремоты и среди вдохновенных порывов, на первом плане всегда грезилась женщина как жена и иногда — как любовница» (IV, 206). Так эта весьма ответственная характеристика звучит в издании 1859 года и в обоих «Полных собраниях». В рукописи же, в журнальной публикации и в издании 1862 года последние слова читаются принципиально иначе: «. . . и никогда — как любовница». Понятно, что в этом чтении коренным образом меняется не только смысл дан-

ной фразы, но и один из важнейших моментов авторской концепции образа Обломова в целом.

Такого рода правка заставляет особенно пристально вглядываться в текст издания 1862 года. И дело не только в том, что нельзя не учитывать серьезных авторских изменений, уточнений и дополнений, сделанных специально для данного издания. Текст 1862 года позволяет исправить значительное количество ошибок, вкравшихся в прижизненные «Полные собрания сочинений», но не замеченных писателем и не выявленных, таким образом, до наших дней.

Не имея возможности приводить полный список таких ошибок, остановимся на наиболее типичных. Прежде всего это пропущенные строки. Наличие их в авторском тексте подтверждается, помимо издания 1862 года, публикацией «Отечественных записок», изданием 1859 года и рукописью. В диалоге Обломова и Алексеева между строками «Да, только срок контракту вышел; я все это время платил помесячно. . . не помню только, с которых пор» и «Как же вы полагаете?» — спросил, после некоторого молчания, Алексейев, — съехать или оставаться?» (IV, 36) выпущена ремарка: «Оба задумались». В другом диалоге — Ольги и Обломова — пропущена весьма существенная фраза. Вместо слов героя: «Ты меня любишь, ты не перенесешь разлуки!» (IV, 375) — следует читать: «Пусть я не стою счастья, но пощади себя! Ты меня любишь, ты не перенесешь разлуки!» Более сложный случай — диалог Ольги и Штольца. Штольд сообщает жене, что он передал от ее имени поклон некому Бичурину. Далее авторская ремарка: «Она сухо улыбнулась» (IV, 463). В «Отечественных записках» вслед за ней идет реплика Штольца: «Он теперь в Одессе. Ты знаешь?» и ответ Ольги: «Да, ты сказывал, — равнодушно отозвалась она». В издании 1859 года, по которому, вероятно, готовился текст 1862 года, реплика Штольца пропущена. Гончаров заметил, по-видимому, этот пропуск, но не стал восстанавливать реплику Штольца, а вычеркнул и ответную реплику Ольги. В последующих изданиях, не опиравшихся на текст 1862 года, первая реплика: «Он теперь в Одессе. Ты знаешь?» — пропущена, а вторая: «Да, ты сказывал, — равнодушно отозвалась она» — оставлена. В Собрании сочинений 1977—1980 годов восстановлен текст «Отечественных записок».

Еще один пример. Рассказывая об Алексееве, Гончаров пишет, что «даже Захар, который в откровенных беседах, на сходах у ворот или в лавочке, делал резкую характеристику всех гостей, посещавших барина его, всегда затруднялся, когда очередь доходила» до Алексеева. В изданиях двух «Полных собраний. . .» *резкая* характеристика превратилась в *разную*. Так этот пассаж печатается и по сей день (IV, 33), невзирая на журналь-

ную публикацию, издания 1859 и 1862 годов и рукопись, дающие правильное чтение. Подтверждаются рукописью и другие существенные отличия текста 1862 года по сравнению с прижизненными «Полными собраниями. . .». Точнее говоря, это не отличия, но правильное чтение текста, искаженного в последних прижизненных переизданиях романа.

Целый ряд ошибок вкрался уже в советские издания «Обломова» и до сих пор остается невыявленным. Среди них имеются и грубые. В сцене бесед Захара на лавочке с приятелями в предложении: «Он сам, и дворник, и цирюльник, и лакей, защитник системы ругательства, все захохотали» — из неизвестного источника ошибочно вставлен союз «и» (IV, 150), т. е. появилось новое лицо: «и защитник». В рукописи и всех прижизненных изданиях текст правильный. Вместо правильного и единственно возможного «душе покойного» (так во всех прижизненных изданиях) появилось «душе покойника» (IV, 496). Значительная часть таких ошибок — результат некрптического следования изданиям 1884 и 1887 годов. Так, вместо правильного «hepatitis» повторяется ошибка «hetitis» (IV, 60). Вместо «ее гостып» (речь идет о матери Обломова) — «ее гости» (IV, 486); вместо «ты нежен. . . как голубь» — «ты нежен. . . голубь» (IV, 375); вместо «рубашки мне шьет» — «рубашки шьет» (IV, 360); вместо «шляпку и салоп» — «шляпу и салоп» (IV, 352); вместо «возьмет книгу с этажерки, развернет, пробежит. . .» — «возьмет книгу с этажерки, пробежит. . .» (IV, 429) и т. д.

Весьма любопытный случай. После знакомства с Ольгой, пишет Гончаров, и «халат показался» Обломову «противен, и Захар глуп и невыносим, и пыль с паутиной нестерпима» (IV, 195). «Он. . . позвал Анисю и велел протереть окна, смахнул (так во всех прижизненных изданиях, — Л. Г.) паутину, а потом лег на бок и продумал с час — об Ольге». Действия Обломова настолько необычны, что вызывают желание «поправить» Гончарова, как и сделано в Собрании сочинений 1977—1980 годов, где вместо правильного «смахнул» напечатано: «смахнуть» (IV, 195). Между тем в рукописи чтение прижизненных изданий подтверждается: «сам смахнул паутину».

Некоторые мелкие разночтения издания 1862 года по сравнению с «Полными собраниями. . .» не подтверждаются рукописью (требующие проверки фрагменты там отсутствуют или представлены в другой редакции). Однако и они требуют серьезного осмысления. Окончательное решение может быть достигнуто только в итоге тщательного скрупулезного анализа обоих прижизненных собраний сочинений на основе сопоставления текстов всех включенных туда произведений с имеющимися рукописями и предшествующими изданиями. Только при этом условии анализ выявленных разночтений

даст возможность определить качество подготовки «Полных собраний. . .», степень участия автора и, таким образом, в каждом отдельном случае будет решена проблема выбора источника текста. Пока такая работа не проделана, формула «печатается по. . . с исправлениями по. . .» только вводит в заблуждение читателя и исследователя Гончарова.

Завершая анализ проблем, осложняющих выбор источника текста романа «Обломов», следует обратить внимание на еще одно немаловажное обстоятельство. Известно, что на переиздание своих сочинений Гончаров согласился только в результате длительных уговоров друзей и поднажимом материальных обстоятельств. Первое из этих изданий готовилось в 1882 году. 3 ноября писатель заключил с И. И. Глазуновым договор, а в начале декабря у него усилилась болезнь глаз, приведшая к полной потере правого глаза и сопровождавшаяся мучительными болями. В таких обстоятельствах проходила подготовка издания, первый том которого вышел в свет 7 декабря 1883 года. Трудно, казалось бы, предположить, что автор имел в данной ситуации серьезную возможность править текст своих сочинений и тем более вносить туда какие-либо дополнения.⁸ Все как будто говорит о том, что через двадцать лет после выхода романа «Обломов» в издании 1862 года Гончаров просто забыл об этой книге и предложил для «Полного собрания. . .» текст 1859 года, не внося туда никаких изменений. Но это не совсем так. Дело в том, что только в двух «Полных собраниях. . .» в тексте романа «Обломов» появился небольшой фрагмент, в рукописи отсутствующий. В пятой главе IV части развернут диалог Агафьи Матвеевны и Вани. Выговаривая сыну за разорванную куртку, Пшеницына замечает: «Малычский, должно быть, разорвали: дрался — признавайся? — Нет, маменька, это само разорвалось, — сказал Ваня». В рукописи, «Отечественных записках» и двух отдельных изданиях далее читается: «Утри нос, не видишь?» — заметила она, бросив ему платок.⁹ Между цитированными строками в изданиях 1884 и 1887 года вставка (IV, 435).

Как, при каких обстоятельствах появился в тексте двух «Полных собраний. . .» этот фрагмент? Может быть, записанный на отдельном листке, он выпал при наборе журнальной публикации и пропуск остался незамеченным вплоть

до начала 80-х годов? Или, написав эти строки позднее, автор забыл внести их в наборную рукопись или корректуру первой публикации? Ответ на этот вопрос пока не найден.

Рассматривая прижизненные издания романа «Обломов», особое внимание следует обратить на те главы, которые в рукописи представлены в иной редакции или вообще отсутствуют. В данном случае значение издания 1862 года, о котором достоверно известно, что его правил автор, трудно переоценить. Серьезное значение имеют также первые публикации отрывков из романа, в том числе столь важной главы, как «Сон Обломова», рукопись которой не сохранилась. Разночтения публикации этой главы в «Литературном сборнике с иллюстрациями», изданном редакцией журнала «Современник» в 1849 году, весьма существенны, однако их анализ с текстологической точки зрения не проводился. В посвященной этой главе работе В. И. Страхова печатные варианты рассматриваются лишь в плане изучения психологии творческого процесса писателя.¹⁰

Существует мнение, достаточно распространенное (см., например, монографию А. Г. Цейтлина),¹¹ что «Сон Обломова», опубликованный впервые в начале «мрачного семилетия» разгула правительственной реакции, подвергся серьезным цензурным преследованиям. Действительно, и характер разночтений этой главы по сравнению с окончательным текстом романа, и, в особенности, пропуски, обозначенные в публикации «Литературного сборника. . .» различным количеством строк точек (одна, полторы, четыре и т. д.) или обрывающимися фразой четырьмя точками (примеры см. в указанной монографии), позволяют предположить цензурное вмешательство. Эти пропуски в большинстве своем восполнены уже в «Отечественных записках». Лишь один пропуск не восстановлен ни в одном из изданий романа. На с. 235 «Литературного сборника. . .» после слов: «Они на том стоят, чтоб дети были толстенские, беленькие и здоровенькие» (IV, 126) — следует строка точек. Что за ней скрывалось в авторской рукописи — неизвестно по сей день.

Для решения этого вопроса ничего не дает и обращение к цензурным материалам, хранящимся в ЦГИА. В Журнале заседаний Санкт-Петербургского цензурного комитета (запись от 8 марта 1849 года) нет никаких сведений о претензиях цензора Ю. Е. Шидловского к рукописи «Сна Обломова», рассмотренной среди прочих

⁸ Ср. примечание Гончарова в рукописи мемуаров «В университете» (1887): «Это было писано в 60-х годах, с потерей глаза в 1882 году я, к сожалению, должен был совсем оставить чтение». — ГПБ, ф. 209, № 4, л. 12 авторской пагинации.

⁹ В издании 1887 года: «Утри лучше нос, не видишь?»

¹⁰ Страхов В. И. О творческом процессе И. А. Гончарова. (Работа писателя над «Сном Обломова»). — Учен. зап. Саратовск. пед. ин-та, 1957, вып. 29, с. 185—214.

¹¹ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950, с. 108, 114.

на данном заседании. 22 марта по представлению Ю. Е. Шидловского было утверждено название сборника.¹² Этим сведения о прохождении через цензуру альманаха исчерпываются, о «Сне Обломова» более ни слова. Представление о цензурном вмешательстве в текст главы не подтверждается. Возникает вопрос, не явились ли купюры и разночтения в этой главе следствием автоцензуры, а некоторые — и следствием недоработанности текста (ведь замысел романа в конце 40-х годов далеко не был еще оформлен даже в творческом воображении Гончарова)?

Такова в самых общих, по необходимости, чертах история печатного текста гончаровского романа, таковы проблемы, без решения которых нельзя считать современные издания «Обломова» достаточно точными, в полной мере соответствующими авторской воле, понимаемой не формально, но как явление последней творческой переработки текста, произведенной автором в расцвете его физических, нравственных и созидательных сил.

Научная подготовка текста романа «Обрыв» не связана с необходимостью решения столь ответственных и серьезных проблем, как при установлении подлинно авторского текста «Обломова». Но и здесь положение не может считаться вполне благополучным.

При подготовке текста романа «Обрыв» для Собрания сочинений 1977—1980 годов автор данной статьи произвел сопоставление всех прижизненных изданий «Обрыва». Вызывающие сомнения разночтения и темные места были проверены по рукописи. В результате в двух первых частях было исправлено 9 беспорочных неточностей и ошибок, проникших в последнее прижизненное «Полное собрание. . .», в третьей—пятой частях — 14. Условия массового издания не позволили, к сожалению, ни привести список исправлений, ни аргументировать его. В нескольких случаях, когда прямое вторжение в текст оказалось невозможным, необходимо было бы показать в текстологической преамбуле все имеющиеся разночтения, в том числе и по рукописи, и объяснить тем самым читателю темное место.

Вот один пример. В десятой главе V части романа о Вере говорится: «Кровь у ней начала свободно переливаться в жилах; даль мало-помалу принимала свой утерянный ход, как испорченные и исправленные рукою мастера часы» (VI, 339). Так эти строки звучат во всех прижизненных изданиях «Обрыва». В данном чтении есть какая-то неясность мысли, которая объясняется нечеткостью рукописного текста, подвергшегося весьма значительной, но не доведен-

ной до конца правке. Последний слой этой правки следующий: вместо слов «даль мало-помалу принимала свой утерянный ход» в рукописи читается: «даль впереди, все мало-помалу принимает свой утерянный ход. . .»¹³ Даже такой внимательный и чуткий читатель, как С. А. Никитенко, переписывавшая по просьбе Гончарова три последние части «Обрыва», не смогла, очевидно, правильно разобрать рукописный текст, но автором это замечено не было. Понятно, что подобного рода разыскания можно провести, показать и аргументировать только в научно подготовленном издании.

* * *

Особую проблему представляет издание сочинений Гончарова, не опубликованных при жизни писателя. Здесь положение явно не благополучное. Так, например, при подготовке для Собрания сочинений 1977—1980 годов текста статей Гончарова «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» и «Предисловие к роману „Обрыв“» автором данной работы было устранено соответственно 28 и 43 ошибки, допущенных предшествующими публикаторами названных статей. Среди них были и нарушающие или даже резко искажающие смысл текста.

Рассмотрим в качестве примера современную публикацию в Собрании сочинений 1977—1980 годов незавершенного и не издававшегося при жизни писателя очерка «Материалы, заготовляемые для критической статьи об Островском». Впервые он был опубликован Д. И. Абрамовичем в 1923 году по черновой рукописи (ГПБ, ф. 209, № 11). С тех пор этот этюд неоднократно перепечатывался с повторением всех ошибок, допущенных первым публикатором. К сожалению, и в издании 1977—1980 годов не критически воспроизведена публикация Д. И. Абрамовича. Воспроизведены также принятые им шрифтовые обозначения. Никак не оговоренные, они препятствуют правильному пониманию гончаровского текста. Так, в частности, пропущенные в рукописи слова Д. И. Абрамович обозначил курсивом. Современный публикатор вместо того, чтобы взять эту конъектуру в угловые скобки, повторяет курсив. В результате выделенными оказываются слова, не несущие на себе особой смысловой нагрузки, что, естественно, не может не вызвать недоумения читателя. Например, «. . . новые условия дали общественной жизни и новые, неожиданные и ускоренные направления. . .» (VIII, 150) или «Его, сколько мы знаем, не постигло ни моральное, ни физическое зло, которое бы <могло> вредно повлиять на талант» (VIII, 150). Вычеркнутое в рукописи

¹³ Черновая рукопись романа «Обрыв». — ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, № 84, часть V, л. 45 гончаровской пагинации, 33 архивной.

заключено Д. И. Абрамовичем в круглые скобки. В массовом издании следовало или опустить вычеркнутые слова, или дать их в квадратных скобках, объяснив читателю смысл этого знака. Современный публикатор поступил в данном случае весьма непоследовательно, то снимая зачеркнутые слова, то воспроизводя их в круглых скобках, что в конечном итоге привело к смешению нескольких слоев авторского текста.

Допущены при воспроизведении текста черновой рукописи и ошибки чтения. Так, вместо слов: «Беллетристика переставала быть центром и знаменем интеллигенции» (VIII, 149) — следует читать: «. . . центром или знаменем интеллигенции». Вместо «Прескучно!» (VIII, 150) должно быть «Прескучило!». Вместо «маленькая доля относительной правды» (VIII, 150) должно быть: «маленькая доля. . .». В предложении: «. . . на том круге, который и известными традициями, и своеобразием воспитания, тона может и вообще отделкою старается выделиться. . .» (VIII, 152) — последние слова нужно читать: «. . . своеобразием воспитания, тона, манер, вообще отделкою старается выделиться». Вместо «. . . воспитались уже на Ламартине, Бальзаке и современной ему эпохе, строго отделив ее от их школы, прозванной „неистойой“» (VIII, 153) следует читать: «. . . отделив ее от школы, прозванной „неистойой“». Тем самым исправляется не принадлежащая Гончарову ошибка: ни Бальзак, ни Ламартин не были никогда причисляемы к «неистойой школе» французской словесности. И т. д.

Весьма показательна также история одной строки «критического этюда» «Мильон терзаний». Цитируя монолог Чацкого, Гончаров пишет: «Как посмотреть да посмотреть (говорит он)» и т. д. (VIII, 23). Общеизвестно, что Чацкий говорит: «Как посправить, да посмотреть». Источником ошибки послужила гончаровская рукопись, предназначенная для публикации в «Вестнике Европы» (1872, № 3). Автор указал на нее в письме к редактору журнала М. М. Стасюлевичу 25 февраля 1872 года,¹⁴ т. е. слишком поздно: исправить эту неточность было уже нельзя (третий номер «Вестника Европы» вышел в свет 1 марта). Ошибка не была устранена и в последующих переизданиях гончаровского «Этюда».

В современных собраниях сочинений предпринята попытка теоретического обоснования ее. Так, в восьмом томе Собрания сочинений 1952—1955 годов (с. 506) говорится: «Это разночтение можно объяснить тем, что Гончаров цитировал „Горе от ума“, видимо, на память, по одной из недостаточно точных рукописных копий так называемой „Жандровской рукопи-

си“». В Собрании сочинений 1977—1980 годов объяснение примерно такое же (VIII, 505—506). Кстати, нечто подобное произошло и с текстом «Обрыва»: типографская ошибка, замеченная автором еще в журнальной публикации, прошла через все прижизненные издания романа (см. V, 207, 376).

* * *

Так мы подошли к еще одной весьма важной проблеме — изданию писем Гончарова. Стало, к сожалению, традицией, посвящать эпистолярному наследию писателя лишь половину последнего тома Собрания сочинений. В результате из издания в издание повторяется практически один и тот же набор писем, не вводятся новые материалы и все более основательно забываются старые, рассеянные по страницам периодических и научных изданий. Многие из них совершенно выпадают из поля зрения и текстологов, и биографов писателя. Значительная часть писем опубликована в произвольно выбранных отрывках, с ошибками, пропусками, неверными датами. Большая же часть не опубликована вовсе. Все это создает почву для ошибок в биографических разысканиях, для создания легенд вокруг Гончарова и т. п. Ограничимся лишь одним примером. В письме Гончарова к А. А. Толстой от 14 февраля 1874 года, опубликованном в Собрании сочинений 1952 года, вместо упомянутого Гончаровым Ф. М. Толстого, назван, в угловых скобках, Ф. И. Тютчев. Не стоит особенно распространяться о том, к чему может привести подобная «расшифровка».

* * *

Одной из ведущих тем гончароведения, непосредственно связанной с текстологическими проблемами, является история создания романов «Обломов» и «Обрыв». Она рассматривается в специальных исследованиях, в общих работах, посвященных жизни и творчеству писателя. Материалы творческой истории присутствуют и в комментариях к названным романам.

Основой таких работ, естественно, являются черновые рукописи обоих романов. Однако до самого последнего времени подобные исследования строились преимущественно на материалах, опубликованных еще в 1920-х годах А. Г. Цейтлинным в приложении к отдельным изданиям «Обломова» и «Обрыва». Это не вошедшие в окончательный текст главы и разрозненные варианты черновой рукописи. Еще один фрагмент рукописи «Обрыва» («автобиография» Марка Волохова) воспроизведен А. Г. Цейтлинным в его монографии о Гончарове. Не слишком удачную попытку воссоздания творческой истории обоих романов сделала в 1966 году О. М. Чемена.

¹⁴ См.: М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. IV. СПб., 1912, с. 115—116.

Перечисленные материалы, неуточненные и недополненные, используются при рассмотрении общественно-политической эволюции Гончарова, при изучении психологии его творчества, процесса создания центральных героев и т. п. Новое привлекается редко, выборочно, вне целостного фронтального анализа всего массива творческих рукописей. Нет обобщающих работ, которые вводили бы в науку архивные пластины поздних произведений Гончарова.

Уже введенные в оборот фрагменты черновых рукописей нуждаются в значительных уточнениях. До сих пор не обращалось внимание на то, что опубликованные А. Г. Цейтлинным¹⁵ фрагменты первоначальной редакции «Обрыва» воспроизведены не по авторской рукописи, а по копии разрозненных листов, выполненной в конце 60-х годов С. А. Никитенко. Они имеют карандашную помету Гончарова: «Выключенные из романа „Обрыв“ главы, оказавшиеся лишними».¹⁶ Сюда входят: фрагмент главы, посвященной прощальному визиту Райского к Волохову (л. 84—103 об.), отрывок первоначальной редакции 23-й главы V части, которая вошла в окончательный текст романа в сокращенном и измененном виде (л. 104—109 об.) и часть «взаимной исповеди» Веры и бабушки (л. 109—129 об.), написанной, по свидетельству Гончарова, до 1855 года и коренным образом переработанной в конце 1868 года. Именно этот текст опубликован А. Г. Цейтлинным с пропусками и неточностями. Но главный дефект данной публикации заключается в том, что в ней слиты воедино отрывки двух разных глав. Внешне копия С. А. Никитенко выглядит как несколько «тетрадей», сложенных из двойных листов большого формата. «Тетрадь», в которой описана последняя встреча Волохова и Райского, завершается раздумьями Райского об истории «падения» Татьяны Марковны Бережковой, услышанной им от Волохова. Последние слова этой «тетради»: «...видел лежащего на полу графа» (л. 103 об.). Следующая «тетрадь» начинается фразой, относящейся уже к 23-й главе: «Слышится будто шорох их платьев, шелест шагов, вздохи и шепот...» (л. 104). По случайному совпадению она оказалась близкой по смыслу заключительной фразе предшествующей «тетради». Это совпадение и явилось причиной ошибки публикатора. Полный текст названных глав, представленный двумя вариантами авторской рукописи и существенно важный для понимания центральных образов «Обрыва» —

¹⁵ Гончаров И. А. Обрыв. Предисл. В. Переверзева. Вступ. статья А. Цейтлина. Варианты и неизвестные главы «Обрыва» с коммент. А. Цейтлина. Харьков, 1927.

¹⁶ ГПБ, ф. 209, № 7.

Марка Волохова, Веры и бабушки, до сих пор не опубликован.¹⁷

Не систематическое, выборочное, случайно-эпизодическое обращение к творческим рукописям Гончарова приводит, как уже говорилось, к созданию не имеющих решительно никаких оснований легенд. Вот одна из них.

Среди знакомых Гончарова была некая Авдотья Андреевна Колзакова. Какое-то время, видимо не слишком долго, писателем был с ней в дружеских отношениях. К 1857 году наступило, вероятно, охлаждение, о чем позволяет судить письмо Гончарова к И. И. Лъховскому от 25/13 июня 1857 года (VIII, 231), где она упомянута под инициалами А. А. Этот эпизод, а также наличие на одном из листов черновой рукописи 11-й главы III части романа «Обломов» пометы «А. А.» послужили основанием для исследовательницы творчества Гончарова О. М. Чемены предположить, что «разрыв Гончарова с А. А. Колзаковой, повлекший сложные и тягостные переживания писателя, нашел отражение в сцене прощания Обломова с Ольгой».¹⁸ На самом деле «А. А.» — вовсе не инициалы Колзаковой, а литерное (в отличие от обычного для Гончарова, цифрового) обозначение вложенного в основной текст дополнительного листа.¹⁹ На листе 47-м авторской (153-м архивной) пагинации под текстом запись в скобках: «на особом клочке под литерами А. А.». На листе 152 об. архивной пагинации помета: «А. А. К 47 листу». На полях того же листа еще раз — «А. А.».

По отношению к печатному тексту данный отрывок следует после слов: «Умница пропала — явилась просто женщина, беззащитная против горя» (IV, 374). Он теснейшим образом связан с сюжетом романа, характером его главного героя, не имеет и не может по своему содержанию иметь отношения к жизненной судьбе Гончарова.

* * *

О произведениях, написанных Гончаровым в 70—80-х годах, уже говорилось в связи с проблемой подготовки текста материалов, не опубликованных при жизни писателя. В архиве Гончарова этих лет хранится ряд рукописей, изучение которых позволяет внести уточнения и дополнения в биографию романиста, углубить представление об особенностях

¹⁷ Рукопись романа «Обрыв». — ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, № 84, и 19521, СХХХб. 4.

¹⁸ Чемена О. М. Создание двух романов. Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова. М., 1966, с. 38.

¹⁹ В рукописи романа «Обрыв» сохранилось несколько листов, помеченных латинскими литерами А, С, D, E, F. Это 17-я и 18-я главы I части. — ИРЛИ, 19521, СХХХб. 4.

его творческого процесса, в частности о том, как претворялись жизненные впечатления писателя в мемуарах и очерках последних лет. В середине 70-х годов Гончаров постоянно возвращается к своим встречам с Белинским, размышляет о значении литературного наследия великого критика. Опубликованные в 1884 году «Заметки о личности Белинского» вобрали в себя далеко не весь материал, имевшийся в распоряжении писателя. Об этом свидетельствуют, в частности, рукописи других произведений этого времени, в которых встречаются наброски, посвященные Белинскому. Весьма интересные сведения о семье Гончарова, в особенности о его матери, содержатся в рукописи воспоминаний «На родине». В основной текст эти заметки не были включены, вероятно, под влиянием С. А. Никитенко, рукой которой на полях рукописи несколько раз написано: «интимно». Так, после слов: «Он был лучшим советником нашей матери и руководителем нашего воспитания» (VII, 268) — зачеркнуто: «так как она сама — от природы необыкновенно умная, прозорливая женщина и отличная мать, не получившая образования и в этом деле должна была положиться на чужие советы. Лучшего руководителя нельзя было желать». После слов: «Она была неумолнима» (VII, 269) — зачеркнуто: «Напротив — все, что она замечала хорошего в нас, она не разливалась в похвалах, чтоб не развилось в нас тщеславие. Она молча, сдержанной улыбкой, одобряла все, что являлось в нас доброго.

Можно сказать, что прочную основу нравственного воспитания заложила в нас эта умная, заботливая, любящая мать! Зато она во всю нашу жизнь и до конца своей была для нас нравственным авторитетом, перед которым мы склонялись с ненарушенным ни разу уважением, любовью и благодарностью.

Мне было около сорока лет, когда она скончалась — и в моих воспоминаниях никто не стоит выше, чище, священнее памяти о ней, нужды нет, что образование ее не отвечало нашему. Но сердца наши принадлежали ей».²⁰

Ценные биографические сведения можно почерпнуть также из рукописи воспоминаний «В университете». Так же как рукопись «На родине», она прошла своеобразную авторскую и дружескую цензуру. Не вошедшие в печатный текст фрагменты дополняют известные представления о значении университета в жизни романиста, в формировании его эстетических взглядов и читательских интересов, позволяют уточнить некоторые данные о первых печатных опытах Гончарова.

Рукописи «Литературного вечера» и незавершенного очерка «Поездка по Волге» содержат сведения, необходимые

для более глубокого суждения о событиях, положенных в основу этих произведений.

Все названные материалы должны, наконец, войти в научный оборот и обогатить весьма скудный в настоящее время комментарий к поздним произведениям Гончарова.

* * *

Обращаясь к проблеме комментирования гончаровских романов, необходимо иметь в виду следующее главное обстоятельство. Современный научный комментарий непременно базируется на глубоком и всестороннем исследовании различных аспектов жизни и творчества писателя. Поэтому главное достоинство комментария не в фактической безупречности — это обязательное условие, — но в полноте охвата жизненных, исторических, политических, культурных и прочих событий и фактов, прямо или косвенно отразившихся в произведении, в точном ориентировании читателя в тех ситуациях, правильное и глубокое понимание которых — необходимая основа адекватного авторскому замыслу восприятия текста. Как справедливо заметил Ю. М. Лотман, «никто, — не только исследователь или преподаватель, но и простой читатель — не имеет права претендовать на сколь-либо полное понимание произведения, если ограничился той степенью проникновения в текст, которая обеспечивается знанием русского языка и здравым смыслом, и пренебрег расшифровкой намеков, обнаружением скрытых цитат и реминисценций, если не знает реалий быта, не чувствует стилистической игры автора».²¹

Поэтому в данном разделе автор предлагается лишь на нескольких (по необходимости) примерах показать, сколь разнообразные и разнохарактерные содержательные пласты скрываются в столь прозрачном на первый взгляд гончаровском тексте, предстающем читателю, по словам В. Г. Белинского, как «живая импровизация»,²² но глубоко продуманном во всех деталях и мелочах. Если с этой точки зрения взглянуть на «трилогию» Гончарова, то трудно найти более удачный объект для такого рода анализа, чем роман «Обломов». Им и ограничимся в дальнейшем изложении.

Начнем с сопутствующей и предшествующей роману литературы, первое место в которой Гончаров безоговорочно отдавал Пушкину. «В Пушкине, — писал он, — кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках... Пушкин... был наш

²¹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Л., 1980, с. 6—7.

²² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 344.

²⁰ ИРЛИ, ф. 163, оп. 1, № 89, л. 5, 6—7.

учитель — и я воспитался, так сказать, его поэзией» (VIII, 111—112). В романе «Обломов» пушкинская тема представлена особенно полно и мощно. Это почти впкем не затронутая проблема. Рассмотрим лишь один, очень узкий ее аспект — пушкинские цитаты или намеки на произведения великого поэта в тексте гончаровского романа.

Весьма важно отметить, что от прямых цитат из пушкинской поэзии, встречающихся в рукописи «Обломова», в печатном тексте романа автор отказывается. Так, в рукописном тексте за характеристикой юноши Обломова: «Серьезное чтение утомляло его. Мыслителям не удалось расшевелить в нем жажду к умозрительным истинам. Зато поэты заделли его за живое: он стал юношей, как все» (IV, 64) — следовало: «И у него, как у других, явилось и *Божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь*».²³ В четвертой главе рукописи II части романа Штольц, выслушав филиппики своего друга, направленные против пустоты светских развлечений, замечает: «Ты перекладываешь в прозу стихи Пушкина:

Измен волнение,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное веденье²⁴
Или блистательный позор».

На полях к этому тексту зачеркнутая запись — также цитата из поэмы «Цыганы»: «Любви стыдятся, мысли гонят и т. д.».²⁵

В окончательном тексте романа переключка с Пушкиным осуществляется тонко, ассоциативно, выступает в различных стилистических и смысловых функциях. Иногда это едва уловимый намек. Так, поверив в искренность чувства Ольги, Обломов размышляет: «Ах, если бы испытывать только эту теплоту любви да не испытывать ее тревог!..» (IV, 241). Здесь вспоминается стихотворение молодого Пушкина «Выздоравлиние»: «А с ним и сладкие тревоги Любви таинственной и шалости молодой».²⁶

Совершенно иная роль «скрытого» цитирования Пушкина в главе «Сон Обломова»: «Но лето, лето особенно уповательно в том краю. Там надо искать свежего, сухого воздуха, напоенного — не лимоном и не лавром, а просто запахом полыни, сосны и черемухи...» (IV, 103). Реминисценция «Каменного гостя» «...ночь лимоном И лавром пахнет...» использована в гончаровской борьбе с различного рода проявлениями романтизма, в ча-

стности с увлечением «испанской темой» в литературе 40-х годов («Сон Обломова» создавался именно в это время).

В новой роли выступает пушкинская тема в описании обломовской сельской «утопии». В ответ на реплику Штольца: «Ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов» — Обломов, «почти обидевшись», говорит: «...где же то? Разве у меня жена сидела бы за вареньями да за грибами? Разве считала бы тальки да разбирала деревенское полотно? Разве была бы девок по щекам?» (IV, 182). Это несомненная реминисценция «Евгения Онегина» (2, XXXII). Так в романе Гончарова, как и в пушкинском «романе в стихах», «...текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический ответ, то вступаая в столкновение».²⁷

Весьма существенна глубокая внутренняя переключка, намеченная в романе и с прозой Пушкина. Прежде всего она важна тем, что ориентирует читателя на ряд исторических, социальных и литературных параллелей, необходимых для верного понимания авторского замысла. Характеризуя Захара, Гончаров пишет: «Он был уже не прямой потомок тех русских Калебов, рыцарей лакейской, без страха и упрека, исполненных преданности к господам до самозабвения, которые отличались всеми добродетелями и не имели никаких пороков» (IV, 69).

Это принципиально необходимо для понимания всех дальнейших авторских оценок Захара замечание традиционно комментируется так: «Кaleb — герой романа английского писателя У. Годвина (1756—1836) „Вещи, как они есть, или Приключения Калеба Вильяма“ (1794) — слуга, поклоняющийся своему господину» (IV, 531). Этот комментарий прежде всего неверен по существу. Читателя следует адресовать к другому роману другого романиста, а именно «Ламмермурской невесте» Вальтера Скотта.²⁸ Персонаж этого романа Кaleb Вальдерстон, слуга героя романа Эдгара Равенсвуда, вполне соответствует представлению о «слугах старого времени», постоянно создаваемому Гончаровым.

Но обломовский Захар имеет и другого, более близкого предшественника. Найти его помогает высказывание о «Капитанской дочке», принадлежащее В. Г. Белинскому: «Многие картины, по верности, истине содержания и мастерству изложе-

²³ ГПБ, ф. 209, № 6, л. 31 об.

²⁴ Неточно — у Пушкина: гоненье.

²⁵ ГПБ, ф. 209, № 6, л. 66 об. Слова Штольца в рукописи также зачеркнуты.

²⁶ То же стихотворение уже иронически обыгрывается в романе «Обрыв» при характеристике Марины, познавшей «любви и ее тревоги» (V, 239).

²⁷ Лотман Ю. М. Указ. соч., с. 8.

²⁸ В одной из автобиографий Гончаров заметил, что еще в университетские годы он «пристально» изучил сочинения английского романиста (VII, 218). Не исключено, впрочем, что имя героя В. Скотта восходит к роману У. Годвина.

ния — чудо Т совершенства. Таковы портреты отца и матери героя, его гувернера-француза и в особенности его дядьки из царей, Савельича, этого русского Ка-леба. . .»²⁹ Так раскрывается смысл дальнейшей характеристики Захара, прямо ориентированной на сложную литературную традицию и построенной по принципу «от противного».

Нуждается в комментарии и авторская характеристика Штольца: «Страсти, страсти все оправдывают, — говорили вокруг него, — а вы в своем эгоизме бережете только себя: посмотрим, для кого» (IV, 167). Смысл этих слов и дальнейшего рассказа о Штольце проясняется, если привлечь воспоминания А. Григорьева о том, какое значение в жизни его поколения имел Руссо, «пустивший в ход и теорию абсолютной правоты страстей в своей „Юлии“, и теорию, отрешенную от условий воспитания, в своем „Эмиле“. . .»³⁰ Нетрудно представить себе, что Гончаров, уорно отстаивавший «норму любви» и придававший огромное значение условиям, в которых происходит формирование личности, не был в числе апологетов Руссо. Но полемика, скрытая в цитированных словах, оказывалась понятной лишь внимательному читателю.

Другой случай тонкой полемики — в главе, где говорится о попытках осмысления героями романа своего столь неожиданно возникшего чувства. «И Ольга не справилась, поднимет ли страстный друг ее перчатку, если б она бросила ее в пасть ко льву, бросится ли для нее в бездну, лишь бы она видела симптомы этой страсти. . .» (IV, 250). Это еще один выпад Гончарова против романтизма, на этот раз связанный с Шиллером: именно его баллады «Der Taucher» и «Der Handschuh», возможно в переводе Жуковского, имеет в виду автор «Обломова».³¹

Лирика поэтов пушкинской плеяды широко используется Гончаровым при описании душевных переживаний его героев, сложных психологических состояний, в особенности же тех изменений, какие приходят с возникновением любви. Поразительный подъем, новое осмысление жизни, равное по насыщенности и полноте ощущений творческому вдохновению, — вот какая мысль обнаруживается в результате внутренней глубинной переключки. «Вот когда заграют все силы в вашем организме, тогда заграет жизнь и вокруг вас, и вы увидите то, на что закрыты у вас глаза теперь, услышите, чего не слышать вам: заграет му-

зыка нерв, услышите шум сфер, будете прислушиваться к росту травы» (IV, 240). Несомнен авторский расчет на многослойность ассоциаций, вызываемых этим фрагментом. Это и стихотворение Баратынского «На смерть Гете»:

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье. . .

И широко распространенная в литературе тех лет метафора «шум» (или «музыка») сфер, восходящая к роману французского археолога Ж.-Ж. Бартеlemi «Путешествие Анахарсиса по Греции», переведенного на все европейские языки, в том числе и на русский. Ср., например, «Пятую Фракийскую элегию» В. Г. Теплякова:

Не так ли некогда Кротонский жил
Протей?
Душой гармонию Вселенной
И хор небесных сфер он слышал,
увоенный,
В святом безмолвии страстей!

В авторских примечаниях к ней — прямая отсылка на «Путешествие младшего Анахарсиса».

Совсем в ином ключе используется в романе Гончарова «массовая поэзия» его времени. Большой частью это стихи, ставшие романсами и бывшие «на слуху» у читателей «Обломова». Так, говоря о своем герое: «Пуще всего он бежал тех бледных, печальных дев, большею частью с черными глазами, в которых светятся „мучительные дни и несправедливые ночи“, дев, с не ведомыми никому скорбями и радостями. . .» (IV, 61), Гончаров имеет в виду «Романс» («Она безгрешных сновидений. . .») Н. Ф. Павлова (отдельное издание с музыкой Глинки — СПб., 1834):

Вглядись в пронзительные очи —
Не небом светятся они:
В них есть несправедливые ночи,
В них есть мучительные дни.³²

И. Ф. Анненский не заметил в гончаровских строках цитаты, но, со свойственной ему пронциальностью, точно уловил объект критики Гончарова — «адуещицу»: «. . . он дал этому душевному художеству. . . точно вычеканенную характеристику».³³

²⁹ Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 577.

³⁰ Григорьев Аполлон. Воспоминания. Л., 1980, с. 75.

³¹ В рукописи романа — еще один намек на «унылый романтизм»: Почеаев, предшественник Штольца, цитирует стихотворение Жуковского «Дружба». — ГПБ, ф. 209, № 6, л. 57.

³² Интересно, что другие строки этого романса писатель использовал в «Обрыве», повествуя о юности Райского, который «брал уроки жизни и любви у столичных русских и не русских „Армид“, в том волшебном царстве, где „гаснет вера в лучший край“» (V, 90).

³³ Анненский Инокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 263.

Другие поэтические вкрапления в текст «Обломова» не имеют столь принципиального характера. С ними в роман входит преимущественно быт эпохи. Такова цитата из романа Н. Ф. Вителяро на стихи неизвестного автора, который напевает один из гостей Обломова петербургский щеголь Волков (IV, 21).

Интересную «игру» ведет Гончаров и с фольклорными мотивами. Вообще, тема «Гончаров и русский фольклор» еще ждет своего исследователя. Ограничимся лишь несколькими примерами.

После решительного объяснения с Ольгой «счастливым, спяющим, точно „с месяцем во лбу“, по выражению няньки, пришел он домой. . .» (IV, 215). В этих словах — тонкий намек на еще не осознанные самим героем надежды на будущую свадьбу, который становится понятным, если знать зафиксированное в Словаре В. И. Даля народное речение: «Еще какого захотела <женуха>, во лбу месяц, а в затылке ясны звезды?»³⁴

В особой функции выступает миф в главе «Сон Обломова», представляющей собой в стилистическом отношении тончайший сплав «чужого»: библейского, чуть-чуть спародированного сентименталистского, романтического, фольклорного и собственно гончаровского текста, — в целом создающий глубоко реалистическое повествование. Именно в этой главе среди прочего использована своеобразная «перелцовка» древнейшего сюжета о «кузнецах-змеборцах», вошедшего «как один из эпизодов (схематично изложенный) в состав сложной змеборческой сказки».³⁵ Современные исследователи обращают также внимание на «черты активного захватчика», которые в змее, этом сказочном персонаже, «пробиваются. . . довольно отчетливо. Он не столько охранитель, сколько злостный нарушитель границы».³⁶

В «перелцованном» виде древнейший миф о Кузьме и Демьяне отразился в одном из комических эпизодов жизни Обломовки. «Однажды, впрочем, еще найден был лежащий за околицей, в канаве, у моста, видно, отставший от проходившей в город артели человек. Мальчишки первые заметили его и с ужасом прибежали в деревню с вестью о каком-то страшном змее или оборотне, который лежит в канаве, прибавив, что он погнался за ними и чуть не съел Кузьку. Мужики, поудалее, вооружились вилами и топорами и гурьбой пошли к канаве» (IV, 107).

К древнейшему медвежьему культу относится поведенная нянькой Илюше

³⁴ Это выражение восходит, по-видимому, к древнейшим преданиям. См.: Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981, с. 593.

³⁵ Там же, с. 575.

³⁶ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974, с. 185.

сказка о «медведе с деревянной ногой», вызывающая у ребенка неизъяснимый ужас (см.: IV, 121—122). Современный исследователь рассматривает эту сказку как «отрывок весьма архаичного фольклорного произведения, в котором, по всей вероятности, пропущены какие-то звенья; осталось одно: лесной хозяин карает людей, использующих его отрубленную лапу в утилитарных целях — варят мясо, прядут шерсть, сушат кожу».³⁷

Так создается в цитированной главе ощущение глубочайшей древности, к которой восходят обломовский быт и обломовские верования. Это ощущение поддерживается и прямыми авторскими рассуждениями: «Ощупью жили бедные предки наши; не окрыляли и не сдерживали они своей воли, а потом наивно дивились или ужасались неудобству, злу и допрашивались причин у немых, неясных нерогифов природы» (IV, 121).

Той же цели, вероятно, служит и скрытая отсылка к гомеровскому эпосу в эпизоде с падением Луки Савича: «. . . все хочочут долго, дружно, *и сказанно*, как олимпийские боги» (IV, 133) — намек на строки «Илиады» в переводе Гнедича (Песнь I, ст. 599—600):

Смех несказанный воздвигли блаженные
жители неба,
Видя, как с кубком Гефест по чертогу
вокруг суется.

Тщательно прорисованы в гончаровском романе различные реалии литературного, официального, театрального, журнального быта эпохи. Хорошо понятные современникам, они ускользают от сегодняшнего читателя.

Целый ряд глухо упомянутых в «Обломове» обстоятельств раскрывается при изучении исторических источников.

Согласно указу Александра I от 6 августа 1809 года, инициатором которого был М. Н. Сперанский, для производства из 9-го в 8-й класс требовался диплом о высшем образовании или прохождение специального экзамена.³⁸ На практике указ почти не применялся, но провинциалы Обломова знать этого не могли, потому и были обеспокоены тем, что «между титулярным советником и коллежским ассессором разверзлась бездна, мостом через которую служил какой-то диплом» (IV, 142). Другим узаконением объясняется реплика Тарантьева в ответ на пощечину, данную ему Обломовым: «Бесчестье? Ты заплатишь мне за это! Сейчас просьбу генерал-губернатору. . .» (IV, 451). Дело в том, что по положению 1845 года бесчестье или личная обида являлось уголовно наказуемым деянием.

³⁷ Рыбаков Б. А. Указ. соч., с. 103.

³⁸ См.: Шевелев Л. Е. Отмененные историей. Л., 1977, с. 58—61.

В то же время обиженный мог, не возбуждая уголовного дела, предъявить иск для присуждения платы за бесчестие. Тарантьев несомненно был хорошо осведомлен о существовании такого закона. С тем же Тарантьевым связан еще один эпизод, находящийся подробно объяснение в жизни тех лет. Злоупотребления откупщиков широко обсуждалась в печати второй половины 50-х годов. Печатавшийся в «Современнике» 1858 года роман В. Елагина «Откупное дело. (Откупщики)» был чрезвычайно популярен. По свидетельству П. В. Быкова, «Книжки „Современника“ с этим романом читались нархвват и пропадали на почте»,³⁹ его переписывали. В 1859 году «Отечественные записки» писали: «Откупная система. . . существует многие десятки лет и все и вся шллы всякую бурду, какую угодно было, по какой угодно цене, давать откупщикам, создавшим себе на этой бурде великолепные палаты, зимние сады и мильоны». ⁴⁰ Понятно, почему Тарантьев мечтает «перейти служить по винным откупам» (IV, 42), надеясь найти на этом попроще широкое применение своим способностям.

Реакция на еще одну бурную дискуссию эпохи в знаменитых репликах Обломова: «Грамотность вредна мужику: выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет. . .» (IV, 170), или «В самом деле, эти грамотен — всё такой безнравственный народ: по трактирам, с гармоникой, да чаи. . . Нет, рано школы заводить!». (IV, 345). Есть все основания полагать, что таким образом Гончаров откликнулся на бурное обсуждение в журналистике конца 50-х годов выступлений В. И. Даля, утверждавшего, будто грамотность, если ее введение не сопровождается нравственно-религиозным просвещением народа, может принести только вред.⁴¹

Нуждается в детальном комментарии и тема чиновничества в «Обломове»: быт, сфера делопроизводства, система присвоения чинов и т. п. Не останавливаясь на этом подробно, укажем лишь, пользуясь случаем, на неточность в примечаниях к роману в Собрании сочинений 1977—1980 годов. Один из гостей Обломова, Судьбинский — «господин

в темно-зеленом фраке с гербовыми пуговицами» (форменная одежда чиновников почти всех ведомств) — рассказывает: «Еще нынешний год корошу надо почитать; думал за отличие представят, а теперь новую должность занял: нельзя два года сряду. . .» (IV, 24). Здесь речь идет, по всей вероятности, об ордене св. Анны, который был как бы двух степеней: с изображением короны (высшая степень) и без нее. Повышение в чине, награждение орденами осуществлялось либо в обычном порядке, в связи с определенной выслугой лет, либо до истечения установленного срока — «за отличие». ⁴² Таким образом, объяснение цитированных слов Судьбинского: «получить место от короны (казны, правительства), а не обычным порядком: по выборам и т. д.» (IV, 531) — неверно.

В замечательном портрете представителя «обличительной» литературы Пенкина есть любопытная деталь. Это был «очень худощавый, черненький господин, заросший весь бакенбардами, усам и эспаньолкой» (IV, 27). Современнику Гончарова она говорила о нарочитом вольномыслии Пенкина, столь же, впрочем, поверхностном, как и его писания «о торговле, об эманципации женщин, о прекрасных апрельских днях, какпе выпали нам на долю, и о вновь изобретенном составе против пожаров» (IV, 27—28). Дело в том, что при Николае I лица, носившие усы, бакенбарды, бороды, подозревались чуть ли не в политическом легкомыслии. 2 апреля 1837 года император подписал специальный указ «О воспрещении гражданским чиновникам носить усы и бороду». ⁴³ Этот указ сохранял силу и в 50-х годах. Таким образом, «фрондирующий» Пенкин оказывается и здесь «впереди прогресса».

Приведенными примерами далеко не исчерпывается богатство исторического, общекультурного, бытового и пр. материала, охваченного романом «Обломов». Не менее интересные факты можно было бы сообщить, рассматривая литературное наследие Гончарова более широко, чем это позволяло сделать объем и задачи данной статьи.

Вполне очевидно, что наступило время привести издание произведений Гончарова, изучение его творческого наследия в соответствии с тем почетным местом, какое занимает оно в истории русской культуры. Думается, что первым шагом в этом направлении мог бы стать ряд выпусков «Литературного наследства», посвященных писателю. В частно-

³⁹ Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. М.—Л., 1930, с. 18.

⁴⁰ Отечественные записки, 1859, № 2, «Современная хроника России», с. 73.

⁴¹ В письме к издателю журнала «Русская беседа» А. И. Кошелеву В. И. Даль писал: «Грамота, сама по себе, почему не вразумит крестьянина; она скорее собьет его с толку, а не просветит. Перо легче сохи; вкусивший без толку грамоты поровит в указчики, а не в рабочие, поровит в ходки, коштань, мп-роеды, а не в пахари; он склоняется не к труду, а к тушеядству». — Русская беседа, 1856, № 3, Смесь, с. 3.

⁴² Свод законов Российской империи, т. 3. 1876, с. 265, 341, 681.

⁴³ Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе, т. XII. СПб., 1838, с. 206.

сти, украсили бы эту знаменитую серию тома первоначальных редакций романов «Обломов» и «Обрыв», подобные планируемому изданию первой завершенной редакции «Войны и мира»,⁴⁴ свод не-

опубликованных писем Гончарова — замечательных образцов эпистолярного жанра. . . Не пора ли приступить к подготовке академического собрания сочинений Гончарова? Если для начала такой работы нужен повод, то и он налицо: в 1991 году исполняется сто лет со дня смерти, а в 1992 году — 180 лет со дня рождения писателя.

⁴⁴ См.: Л о м у н о в К. Уникальное издание. К 50-летию «Литературного наследства». — Вопросы литературы, 1981, № 12, с. 149.



ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Т. Ф. Волкова

МАЛОИЗУЧЕННЫЙ ИСТОЧНИК «КАЗАНСКОЙ ИСТОРИИ»

В изучении «Казанской истории»¹ — замечательного литературного памятника 60-х годов XVI века, рассказывающего о трехвековой борьбе русского народа с «окаянной» Казанью, младшей «дочерью» Золотой Орды, — большое значение имеет вопрос о ее источниках. Исследование повести Г. З. Кунцевичем, А. С. Орловым, Г. Н. Моисеевой и другими показало, что автор «Казанской истории» был человеком незаурядной образованности и, обладая несомненным литературным дарованием, смог объединить в своей историко-публицистической повести художественные достижения самых разных жанров древнерусской литературы, деловой письменности и фольклора.² Поэтому изучение «Казанской истории» в сопоставлении с источниками — важнейший путь к постижению ее художественного своеобразия, до сих пор еще не раскрытого полностью в нашем литературоведении.³

¹ Издание текста см.: Казанская история. Подг. текста, вступ. ст. и прим. Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954.

² См.: Кунцевич Г. З. История о Казанском царстве, или Казанский летописец. Опыт историко-литературного исследования. СПб., 1905, с. 507—508, 510—514, 593; Орлов А. С. 1) О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVII вв. М., 1908, с. 346—355; 2) Хронограф и «Повесть о Казанском царстве». — В кн.: Статьи по славянской филологии и русской словесности. Сб. статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928; Моисеева Г. Н. 1) Автор «Казанской истории». — ТОДРЛ, т. IX, 1953, с. 284—285; 2) О некоторых источниках «Казанской истории». — ТОДРЛ, т. XI, 1955, с. 187—197.

³ Вопросы художественного своеобразия «Казанской истории» рассматривались, как правило, лишь в связи с более общими проблемами поэтики древнерусской литературы. См.: Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 102—107; Лурье Я. С. Судьба беллетристики в XVI в. — В кн.: Истоки русской беллетристики. Л., 1970, с. 429—432.

Особое место среди источников «Казанской истории» занимают сочинения современников и участников казанского «взятия», повествующие о последнем этапе многолетней казанской войны, завершившейся в 1552 году разгромом Казанского царства войсками Ивана Грозного.⁴ Два из них давно находятся в поле зрения исследователей: «Летописец начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича», составленный в главной царской канцелярии — «Государевой казне» — вскоре после взятия Казани, вероятно весной 1553 года (составителем его был участник казанской войны, ближайший советник Ивана Грозного А. Ф. Адашев),⁵ и «Степенная книга царского родословия», написанная десять лет спустя, в 1560—1563 годах, монахом Чудова монастыря Афанасием, бывшим духовником царя, сопровождавшим его в Казанском походе.⁶

Сравнительно недавно, в 1958 году, А. Н. Насоновым было обнаружено еще одно произведение, рассказывающее о взятии Казани, которое, как и «Летописец начала царства», было написано вскоре после казанской победы (до июля 1553 года) очевидцем событий. Оно состоит из двух сказаний, составляющих единое произведение, созданное, как показал А. Н. Насонов, в стенах Троице-Сергиева монастыря, крупного культурного центра XVI века, возможно, его келарем Адрианом Ангеловым, принимавшим участие в литературной деятельности троицких книжников и находившимся, согласно рассказу Троицкого сочинения,

⁴ В «Казанской истории» рассказ об этих событиях составляет содержание последних 50 глав.

⁵ Зимин А. А. И. С. Пересветов и его современники. Очерки по истории русской общественно-политической мысли середины XVI века. М., 1958, с. 38; Клосс Б. М. Никоновский свод и русские летописи XV—XVI вв. М., 1980, с. 195.

⁶ Васенко П. Г. «Книга степенная царского родословия» и ее значение в древнерусской исторической письменности, ч. I. СПб., 1904, с. 168—212; Клосс Б. М. Указ. соч., с. 261—263.

в момент взятия Казани в лагере Грозного у стен города.⁷

Публикуя текст Троицкого сочинения,⁸ А. Н. Насонов обратил внимание будущих исследователей этого литературного памятника на факт его «текстуального родства», с одной стороны, с «Летописцем начала царства», с другой — с «Казанской историей», объяснив его наличием общего источника у Троицкого сочинения и «Летописца начала царства» и у «Казанской истории» и троицкого текста. Допускал А. Н. Насонов, хотя и с меньшей долей вероятности, непосредственное обращение автора «Казанской истории» к тексту Троицкого сочинения, так же как допускал возможность использования троицкого текста составителем «Летописца начала царства». «Менее сближается» с «Летописцем начала царства», по мнению А. Н. Насонова, вторая часть Троицкого сочинения — «Повесть», «но зато здесь есть места, почти дословно совпадающие с „Казанской историей“». ⁹ Такова текстологическая концепция А. Н. Насонова. Детальное сопоставление всех трех памятников — «Летописца начала царства», Троицкого сочинения и «Казанской истории» — не входило в задачу ученого. Его текстологические наблюдения носят характер гипотез и не сопровождаются развернутой аргументацией.

После А. Н. Насонова никто из исследователей «Казанской истории» не обращался к изданному им литературному памятнику, и вопрос о степени и характере его использования автором «Казанской истории» оставался нерешенным. Не была рассмотрена и художественная природа Троицкого сочинения. А. Н. Насонов, кратко характеризуя его литературные особенности, ограничился лишь замечанием, что «оба памятника, церковные по форме, носят по содержанию преимущественно светски-панегирический характер».¹⁰

Вместе с тем анализ, с одной стороны, жанровой природы Троицкого произведения, особенностей его сюжетного построения и приемов авторского повествования, с другой — его текстуальных связей с «Летописцем начала царства» и «Казанской историей» представляется важным не только для самого этого литературного произведения, но, как оказалось, и для изучения «Казанской истории», более глубокого проникновения в творческий метод ее автора, в прин-

ципы использования им сходного материала разных источников.

Мы продолжили начатое А. Н. Насоновым исследование Троицкого сочинения в его соотнесенности с «Летописцем начала царства» и «Казанской историей», что позволило по-новому взглянуть на взаимоотношения этих трех произведений и составить представление о приемах стилистической и композиционной переработки автором «Казанской истории» текста «Летописца начала царства» и Троицкого сочинения.

Сопоставительный анализ Троицкого сочинения и «Летописца начала царства»¹¹ показал, что троицкий текст не мог быть источником «Летописца начала царства», как предполагал А. Н. Насонов. Напротив, Троицкое сочинение на всем протяжении своего повествования использует текст Летописца, сокращая его и редактируя. Зачастую заимствованный текст «Летописца начала царства» как бы «стягивается» троицким автором. Приведу один пример:

«Летописец начала царства»

Понде воинство царское со всѣх стран града, и вси воини православнии бога на помощь призываше и кликнувше: «богъ с нами», а овѣм же «с нами богъ», и со всѣх сторонъ вскоре устремися на поганыхъ.

Троицкая «Повесть»

И вси людие бога на помощь призываше, на нечестивых устремися.

Троицкий автор неоднократно повторяет один и тот же прием сокращения текста «Летописца начала царства»: в тексте источника опускается целый фрагмент, из которого используется либо последняя фраза, либо отдельные слова, являющиеся смысловыми доминантами. И эти извлеченные из сокращаемого текста источника элементы присоединяются к предшествующему фрагменту Троицкого сочинения, дословно совпадающему с «Летописцем начала царства».

Если в целом охарактеризовать общую направленность сокращений текста «Летописца» в Троицком сочинении, следует отметить, что они касаются главным образом того материала, который относится к полководческой деятельности Грозного как организатора штурма Казани и к описанию самого этого штурма. В Троицком сочинении на первое место выдвигается царь-христианин, царь-праведник, исполнитель божественных предначертаний, поэтому троицкий автор упрощает все документальные подробности описываемых событий, абстрагируя по-

⁷ Н а с о н о в А. Н. Материалы и исследования по истории русского летописания. — В кн.: Проблемы источниковедения, VI. М., 1958, с. 235—245.

⁸ Н а с о н о в А. Н. Новые источники по истории Казанского «взятия». — Археографический ежегодник за 1960 год. М., 1962, с. 3—26.

⁹ Там же, с. 6.

¹⁰ Там же, с. 7.

¹¹ См. подробнее в нашей специальной статье «Троицкие сочинения о взятии Казани и „Казанская история“» (в печати).

вестование и тем самым перемещая внимание читателей с конкретных «земных» обстоятельств взятия Казани на вневременной, высший смысл описываемых событий и на роль Ивана Грозного — не столько талантливого военачальника, сколько смиренного и послушного «слуги божьего», который слезами и молитвами снискал себе божественное покровительство и помощь в победе над «погаными».

Обратясь к сопоставлению троцкого произведения с «Казанской историей», мы обнаружили, что количество дословно совпадающих фрагментов в этих произведениях гораздо больше, чем полагал А. Н. Насонов, при этом они имеются не только во второй части Троцкого сочинения — «Повести», но и в первой — «Сказании» (например, речь митрополита Макария, произнесенная им во время благословения Ивана Грозного перед выходом его в казанский поход, описание посещения Грозным московского и коломенского Успенских соборов и др.).

Анализ приемов стилистической и композиционной обработки троцкого текста, произведенной автором «Казанской истории» в оригинальном рассказе троцкой «Повести», отсутствующем в «Летописце начала царства» и других летописях (о приходе к Грозному под Казань посланцев из Троице-Сергиева монастыря), привел нас к заключению, что в данном случае автор «Казанской истории» непосредственно, а не через общий источник, обратился к тексту Троцкого сочинения.

Установив границы текстуальной общности «Казанской истории» и троцких сказаний и подтвердив гипотезу А. Н. Насонова о непосредственном использовании «Казанской историей» троцкого текста, мы обратились к вопросу, вообще не затронутому А. Н. Насоновым, — о том, как текст «Казанской истории», дословно совпадающий с Троцким сочинением, соотносится с соответствующим материалом «Летописца начала царства». Анализ показал, что в ряде случаев автор «Казанской истории» из двух рассказов об одном и том же событии — троцкого и летописного — предпочитал использовать троцкий текст, а не текст «Летописца начала царства» (например, при описании Казани после взятия ее русскими войсками). В тех случаях, когда автор «Казанской истории» находился в обоих своих источниках — «Летописце начала царства» и Троцком сочинении — один и тот же дословно совпадающий текст с небольшими разночтениями, он составлял, на основе обоих сходных текстов, свою собственную компиляцию (примером может служить рассказ «Казанской истории» о прощании Ивана Грозного накануне казанского похода с царицей Анастасией).

Исследование редакторской работы автора «Казанской истории» над текстом троцкого источника приводит к выводу, что автор «Казанской истории» не меха-

нически заимствовал отдельные эпизоды из троцких сказаний: в одних случаях он сокращал текст источника, в других — добавлял к нему самостоятельные фрагменты, в третьих — заменял отдельные элементы троцкого текста другими, с иной стилистической окраской. Сокращения, сделанные автором «Казанской истории» в троцком тексте, направлены главным образом на то, чтобы придать повествованию более светский характер, сконцентрировать внимание читателя на исторических событиях и фигуре Ивана Грозного — главного героя «Казанской истории». Сокращаются прежде всего молитвы: иногда из них удаляется фрагмент, иногда несколько фраз, в отдельных же случаях опускается полностью вся молитва (например, молитва царицы Анастасии к богородице, произносимая ею в «Сказании» при прощании с Иваном Грозным).

Той же цели служит и вторая группа выявленных нами сокращений троцкого текста автором «Казанской истории» (их можно условно назвать «стилистическими»): часто сокращая не фразы, а части фраз, отдельные слова и словосочетания, представляющие собой смысловые повторы или длинные «этикетные» определения, которыми обычно обычно сопровождаются в троцком тексте имена богородицы, Христа, преподобного Сергия и т. п., автор «Казанской истории» «очищал» троцкий текст от элементов церковной риторики, обнажая основной смысловой ряд повествования и перекладывая внимание читателя с религиозных lamentаций на ход исторических событий. Добавленные автором «Казанской истории» к заимствованным фрагментам троцкого текста законченные сцены, характеристики и описания свидетельствуют о его стремлении не просто передать сумму фактов, а развернуть беллетризованное повествование об исторических событиях, очевидцем которых он был, и обнаруживают высокое художественное мастерство создателя «новой» и «красной» повести о казанском взятии.

Выявление наряду с «Летописцем начала царства» еще одного важного источника рассказа «Казанской истории» о событиях 1552 года, который в свою очередь как к источнику обращался к тексту «Летописца начала царства», имеет принципиально важное значение для исследования художественного своеобразия «Казанской истории». То обстоятельство, что «Летописец начала царства» оказывается общим источником для троцкого автора и автора «Казанской истории», представляет интересную возможность сопоставить приемы художественной переработки одного и того же материала в двух разных по жанру и по идейно-художественному замыслу произведениях XVI века.

Проделанная нами в указанном направлении работа показала, что «документализированный», выстроенный по за-

конам «летописной композиции» в единый хронологический ряд пестрый и раздробленный материал «Летописца начала царства» подвергся в обоих повествованиях — Троицком сочинении и «Казанской истории» — художественному обобщению и композиционной перестройке. Хронологический летописный рассказ превращается авторами этих произведений в определенным образом организованное сюжетное повествование. При этом зачастую ими используются одни и те же приемы драматизации повествования, создания в рассказе кульминационного напряжения. Однако осуществляется это по-разному и служит разным художественным целям. Сопоставление сходных рассказов «Казанской истории» и Троицкого сочинения с «Летописцем начала царства» показало, что троицкая повесть являлась промежуточным звеном в переходе от «летописного сюжета» к беллетризованному и подчиненному определенным публицистическим установкам сюжету «Казанской истории».

Троицкий автор не смог до конца выйти за пределы летописной композиции. В ряде случаев он сохраняет основной прием повествования, присущий Летописцу, — изложение событий, происходящих вне лагеря Ивана Грозного, в форме получаемых царем донесений, не переводя их в авторский рассказ. Автор «Казанской истории» полностью отказывается от этого характерного ле-

тописного приема изложения, поместив стилистически переработанный материал «Летописца начала царства», дополненный оригинальными эпизодами и материалом других источников, в совершенно новую сюжетную конструкцию, служащую художественному выражению остропублицистических идей «Казанской истории».

Троицкий автор на фактическом материале «Летописца начала царства» создает свое повествование в русле сложившихся в древнерусской литературе традиций: либо агнографического повествования (там, где он создает образ христоролюбивого царя Ивана Грозного), либо воинской повести (там, где он рассказывает о военных событиях). «Казанская история» представляет собой новый тип повествования, в котором соединились традиционные приемы не двух, а многих жанров древнерусской литературы (включая деловые жанры письменности), причем автор «Казанской истории», в отличие от троицкого автора, использует эти традиционные приемы не так, как «надо», как того требовал канон, сложившийся в средневековой русской литературе, а так, как диктовал автору «Казанской истории» его художественный замысел. В этом проявилась творческая «свобода» автора «Казанской истории», которая почти отсутствует в Троицком сочинении, написанном в русле литературных традиций.

А. Б. Шишкин

К ИСТОРИИ РАБОТЫ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО НАД «СОЧИНЕНИЯМИ»

(НЕИЗДАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ)

В последнее время в нашей стране и за рубежом увеличился интерес к Тредиаковскому: исследуется его биография, философские воззрения, поэтическая, языковая и переводческая теория и практика; недавно появилась весьма основательная монография, посвященная философской поэме «Феоптия». Сравнительно мало внимания привлекало до сих пор двухтомник Тредиаковского «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. . .» (СПб., 1752). Это второе собрание сочинений писателя в России XVIII века подводит итоги более чем четвертьвековой деятельности «первого русского академика».

История создания «Сочинений» выясняется из изучения наборной рукописи автографа.¹ Она содержит материалы,

которые позволяют восстановить первую редакцию второго тома, слой правки,

оклеенном бумагой, XXVIII+227+51 страница по авторской пагинации или 278 листов по архивной фоллиации. На обратной стороне обложки запись: «из типографии юля 8 дня 1754 № 107». В рукописи имеются исправления и вставки, ряд страниц и фрагментов текста перечеркнут, к исключенным страницам подклеены листы с новым вариантом текста, к концу книги подшиты листы, содержащие трактат «Слово о мудрости» и «Парафразис песни Девворипы». Далее ссылки на эту рукопись приводятся в тексте. Сообщение о неизвестных материалах, содержащихся в рукописи, было сделано 24 февраля 1978 года на заседании Группы по изучению русской литературы XVIII века.

¹ ААН, р. II, оп. 1, № 78. Это рукопись в лист в картонном переплете,

отражающий работу Тредиаковского над выработкой окончательного текста, и ряд изъятий, сделанных по настоянию членов Исторического собрания, «свидетельствовавших» «Сочинения».

По первоначальному плану, за первым томом «Сочинений», составленным в основном из оригинальных и переводных трактатов по теории «науки поэзии» и стиховедческого исследования (план первого тома остался без перемен), следовал том, полностью посвященный драматическим сочинениям. В него должны были войти трагедия «Деидамия», переводная комедия «Евнух» и исторической очерк «Рассуждение о комедии вообще». Этот первоначальный план изложен во фрагменте предисловия к «Сочинениям», который Тредиаковский после изменения замысла издания исключил. Вот первая часть этого фрагмента:

«Второй том начнется трагедиею моею „Деидамиею“. Сия как словом бесчестия начнается,² так и бесчестное есть из моих сочинений: она получила себе смерть прежде, нежели родилась, убили ее зачавшуюся и еще не проншедшую. Сколько об ней голосов, сколько рассуждений, сколько ухищрений было! Пускай же так, что она преполнена недостатков, чего ради и надлежало было лучше ее погребсть в вечное забвение между негодными и черными бумагами, нежели оживлять и производить на свет. Но впрочем, не таю усердия, обыкновенного авторам к своим сочинениям, обидно моему труду, чтоб погибнуть почти двум тысячам стихов; желаю, чтоб видел наш свет худую мою трагедию и познал бы чрез то всю доброту хорошня, а сим самым учинится действительнее должная справедливость красно, исправно и полезно составленным; ибо, как говорит палатинския, „противные вещи, будучи снесены с собою, отлучаются дружка от дружки с большею ясностию“.³ С другой стороны, не уж ли то нет в ней таких мест, которыя несколько будут достойны правосудного чтения? Могу донести без тщеславия, что при всех вообще порочностях, причитаемых ей, одно в ней не может, как мнится, быть похулено, а именно: изображает она добродетель теми собственными красками, которые добродетели сродны и приличны, да и все тщится токмо что о сем едином, а сия, кажется, и цель есть всякия трагедии» (л. 16—18).

Чем интересен этот фрагмент? «Деидамия» создавалась Тредиаковским в состязании с Ломоносовым: в конце 1750 года оба профессора Академии наук должны

были по указу Елизаветы Петровны «сочинить по трагедии».⁴ В это время уже получили известность и успех трагедии Сумарокова («Хорев», «Гамлет», «Темира»). Тредиаковский не принимал морально-политическую концепцию этих трагедий; одной из главных ошибок Сумарокова, по его мнению, было неправильное изображение добродетели. В анонимном критическом разборе сочинений Сумарокова в 1750 году он писал: «Превеликое и непростимое учинил он (Сумароков, — А. Ш.) погребение в рассуждении плода от трагедии. . . Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в зрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзение ею не учительским, но некоторым приятным образом. На эту цель должны быть направлены все художественные средства и все развитие действия пьесы.⁵ В этом контексте следует понимать декларацию Тредиаковского о «правильности» художественного изображения добродетели в «Деидамии». Однако данная декларация, как и язвительный нарек на «хорошую» трагедию, с которой предлагается сравнить «худую» «Деидамию» (имеются в виду, без сомнения, трагедии Сумарокова и Ломоносова), уже не столь существенна для Тредиаковского. Каким бы ни были его теоретические драматургические послылки, в соревновании трагедий он потерпел поражение и был поставлен перед этим фактом. Хотя среди его литературных сторонников оставались защитники «Деидамии»,⁶ противников было больше, и они оказались влиятельнее. Положение на Российском Парнасе Тредиаковского, еще несколько лет назад признанного авторитета в «словесных науках», пошатнулось. Отсюда общий тон приведенного фрагмента — перед нами апология «Деидамии», антикритика, где слышится скорее сетования уязвленного авторского самолюбия, чем полемическое ожесточение.

След за трагедией во втором томе должны были следовать «Рассуждение о комедии» и перевод комедии Теренция «Евнух», о которых идет речь во второй части исключенного фрагмента: «Изяснил я как греческую, так и римскую комедию по трем оным векам и премеям и назвал, последуя многим ученым людям, что нынешняя европейская, на каком бы она языке не была сочинена и представлена, есть токмо подражание греческой

⁴ См.: П е к а р с к и й П е т р. История императорской Академии наук в Петербурге, т. II. СПб., 1873, с. 157.

⁵ К у н и к А. Сборник материалов для истории императорской Академии наук в XVIII веке, ч. 2. СПб., 1865, с. 494.

⁶ См.: М о д з л е в с к и й Л. Б. «Евнух» В. К. Тредиаковского. — В кн.: XVIII век, сб. 1. М.—Л., 1935, с. 312.

² В первой фразе трагедии Навплия «в горести и отчаянии» восклицает: «Безщастная любовь! не сносная противность!» (Сочинения Тредьяковского, т. I. СПб., 1849, с. 585).

³ *Opposita iuxta deposita, magis elucescunt.* (Примеч. Тредиаковского). Источник цитаты не установлен.

Менандровой комедии, названной от всех новой, или, лучше, есть благополучный список с оныя. По окончании сего, увидите вы и самую комедию, но комедию Теренциеву, переведенную по нашему стихами ж. Она есть „Евнух“. Сия из его шести, до наших времен дошедших, как самая лучшая, так и по достоинству учеными людьми прославленная. Подлинно, ничто в сем роде не может сочинено быть вымышленнее, предуготовлено вероятнее, завязано хитрее и развязано природнее и простее. Одно меня, переведшего ея, приводило в затруднение, а именно: срамословные мысли, которые древним были лобы, но нам ненавистны, как и должно по честности. Из сих некоторые совсем я выкинул, а кои состоят на самом грунте комедии и оставлены быть отнюдь не могут, те так переводил, чтоб, по мнению моему, честному устыждению не было досады: я надеюсь, что всяк благорасудный и не мнимо добродетельный не поотрежется от моих изображений и за опасность и скромность толь в нежной материи несколько благодарен быть имеет. Прочее все, что касается до сей комедии, предложено в оном рассуждении, о котором упо[м]януто выше. Сим кончится второй том» (л. 8—18 об.).

Здесь обосновывается принцип «склонения на наши нравы» — переложения эстетической системы древнего автора в систему, соответствующую вкусу, принятому обществом, к которому принадлежит переводчик. Этот принцип «улучшающего перевода» был сформулирован во Франции в начале XVIII века сторонниками «новых»,⁷ Тредиаковский во время своего пребывания там еще застал отголоски полемики по этому вопросу между Ударом де ла Мотт и Анной Дасье. Некоторые акценты, которые в приведенном фрагменте ставит Тредиаковский, могут быть объяснены наблюдениями литературной борьбы начала 1750-х годов. Сумароков только что написал прозаическую комедию-памфлет «Тресотинус», язвительно и «на лицо» высмеивая Тредиаковского. Уязвленный Тредиаковский заявил в «Рассуждении о комедии вообще», что он презирает комедию, «какпе явился и на нашем языке прозою, а чтоб сказать об сих по совести, больше сквернящие наш язык, нежели обогащающие. Не токмо сами[ми] нашими негодницами и беспутными я гнушаюсь, но и всеми на других языках прозаическими малыми комедиями: они все как противны уставу комедии, так и недостойны твердого разума».⁸ «Очищенный» перевод лучшей пьесы прославленного комедиографа должен был посрамить «негодниц» — памфлетные комедии Сумарокова.

⁷ См.: Егуннов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX вв. Л., 1964, с. 75—78.

⁸ Модзалевский Л. Б. Указ. соч., с. 312.

Однако в ходе работы над «Сочинениями» Тредиаковский отказался от своего первоначального плана и исключил из второго тома драматические сочинения. Сохранилось в его составе только «Рассуждение о комедии», но без заключения. Кроме него во второй том Тредиаковский включил лирические произведения — оды, стихи «эпико-лирические», песни — и прозу — речи, историко-литературные и философские трактаты. В целом, это весьма близко к тому, что нам известно по печатному изданию «Сочинений». А что в него не вошло?

Особый раздел этой (второй по счету) редакции «Сочинений» составляли стихи буколического жанра: идиллия «Ниса и Тирс», переводная ода Горация «Строфы похвальные поселянскому житию» и эклога «Пастушок довольный». Принадлежность Тредиаковскому первого стихотворения отрицалась,⁹ а эклога доныне была неизвестна (см. ее текст в конце настоящей публикации). Перед нами один из первых русских буколик XVIII столетия. Участие Тредиаковского в создании этого жанра становящейся системы классицизма знаменательно. Кроме того, во второй редакции второго тома Тредиаковский поместил две свои академические речи: «Речь приветственную... Разумовскому, произнесенную в 1746 году по случаю его вступления в должность президента Академии наук, и «Ему ж речь благодарственную... 1748 года» (первая речь напечатана в «Прибавлении к Санктпетербургским ведомостям» от 13 июня 1746 года. Текст рукописно-автографа «Сочинений» отличается незначительными сокращениями и разночтениями. Вторая в печати неизвестна).

Последний этап работы Тредиаковского над составом «Сочинений» относится к концу 1752 года.¹⁰ Он ввел во второй том философско-этический трактат «Слово о премудрости, благоразумии и добродетели» (примечательно, что в нем находится первый в русской литературе отзыв на рассуждение Ж.-Ж. Руссо 1750 года «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?»), присоединил к парафразам библейских песен переложение «Песни Девворины»

⁹ В «Ежемесячных сочинениях» 1755 года (V, с. 283) за анонимно напечатанной «Нисой» следовала надпись А. Нартова, подписанная инициалами А. П.*** Видимо, это обстоятельство привело П. П. Пекарского к мысли, что «Ниса» принадлежит Нартову (см.: Пекарский П. П. Редактор, сотрудник и цензура в русском журнале 1755—1764 гг. СПб., 1867, с. 48). За ним А. Н. Неустров в «Указателе к русским новременным изданиям» приписал «Нису» Нартову.

¹⁰ См.: Пекарский Петр. История императорской Академии наук, с. 166—167.

и исключил идилию, элогу и академические речи. Тредиаковский имел намерение сделать еще некоторые изменения в составе второго тома — в его оглавление он вписал «Письмо к мпловствцам» и «Письмо к приятелю», но затем вычеркнул их. Что могли представлять из себя эти сочинения, сказать трудно.

В июне 1752 года рукопись «Сочинений» была представлена членам Исторического собрания Академии наук Г.-Ф. Миллеру и И.-К. Тауберту «для свидетельства» (в декабре 1752 года они же «свидетельствовали» «Слово о премудрости», отдельно поданное Тредиаковским). В своем решении они не коснулись «правил и стихотворения. . . слога и . . . перевода», но постановили исключить то, «что показалось им в предисловии несколько жестоковатым или что бы за уязвление от кого-нибудь принято быть могло».¹¹ Тредиаковский в их присутствии вычеркнул отдельные абзацы, фразы и слова, в которых ими была найдена полемическая направленность. Эти цензурные исключения восстанавливаются по правке наборной рукописи.

Что же по мнению Миллера и Тауберта в «Сочинениях» «за уязвление. . . принято быть могло»?

«Благосклонный читатель. . . прошу вас не быть токмо на несколько времени слушателем. Я теперь желаю с разглашающими неправду поговорить заблаговременнее так, как будто б самолучно, положив, что они всеконечно ею повсюду и при всех, где и при ком ни будут, греметь с стремлением потщатся: в том их собственная состоит польза, ся они пренебрежи не захотят» (л. 7), — так до «свидетельствования» Миллера и Тауберта открывалась часть предисловия, где шла речь о ряде теоретических проблем — адекватности стихотворного перевода и семантике метра. Аналогичным периодом эта часть завершалась: «И уже паки к вам, благосклонный читатель, обращаю мое слово, прося прощение, что несколько долее надлежащего употребил в мою пользу вашу терпеливость, защищая себя от несправедливых нареканий, надменных и сомнительных пристрастий или оныя приводя в братолюбную должность» (л. 15).

Оказывается, что исследования проблем литературной теории в «Сочинениях» — далеко не чисто умозрительного и академического характера. Совместное изучение «словесных наук» Ломоносовым, Сумароковым и Тредиаковским, имевшее место в начале 1740-х годов, сменилось в конце 40-х — начале 50-х ожесточенной полемикой. Сражаясь за выдвинутые ими теоретические положения, се участники сражались за свою литературную репутацию, за свое место на Российском Парнасе. Именно таково значение изложения и аргументации теоретических проблем в предисловии к «Сочинениям».

Но когда приведенные фрагменты были исключены, элемент личной полемики отодвинулся на второй план. Таково значение и смысл и других цензурных изменений в рукописи, где Тредиаковский вел полемику о принципах стихотворного перевода и семантике метра (курсивом обозначается первоначальный текст, в скобках — правленный в результате «свидетельствования»): «*Вы изволите говорить* (мог бы кто сказать), что переводные стихи с стихов не могут быть хорошиими. Но сие. . . есть не весьма столько праведно, сколько вам мнится (думается)» (л. 7). «Тмы находятся переводчиков. . . самых добрых, исправных и тапких, которых перевод, как вы оглашаете, не токмо не теряет ничего силы и красоты пред подлинником, но еще иногда несколько их подлиннику придает» (л. 9 об.).

«Впрочем, дабы очистить второй пункт от вашего похуления; не для того мой перевод долженствуете вы находить (долженствует быть) недостаточным, что я употребил тут хорепческий гексамер, по вашему нежный и умилный и вам нелюбимый, при ямбическом, который вы превозносите высоким и благородным и к нему отеческую имеете горячность: сим вы, прошу поверить мне, можете проиграть, а я выиграть» (л. 12 об.). «Да как сему. . . переводу. . . быть хорошему, потому что трудившийся употребил тут же хорепский гексамер, который токмо нежен, и мы его не любим, а не один ямбический, кой есть высок и благороден, и нам искусным людям мил. Весь сей жаркий вопль. . . не имеет твердости» (л. 6 об.—7).

По настоянию Миллера и Тауберта был исключен также весьма интересный фрагмент, где Тредиаковский, защищая свою концепцию стихотворного перевода, делал любопытное признание и оценку своего художественного творчества. Правда, это могло быть лишь риторическим приемом. Тон его кажется искренним, может быть и чересчур, и это нарушение литературного этикета, вероятно, было причиной изъятия фрагмента:

«. . . все ваше оглашение токмо язвить меня одного может. . . Изрядно, не прехословлю: мой перевод может быть недостаточен, потому что такая есть участь моего искусства и способности. Но если, паче чаяния, люди, имеющие столько ж знания, сколько и вы сами тем отменны, но больше любящие справедливость, а меньше кипящие пристрастием, найдут, что мой питический перевод, о котором слово, есть по большей части согласен с критериями доброго перевода, от меня вам представленными, так что, дабы сказать с Горацием, больше в нем покажется хорошаго, нежели неподтверждаемого: то что вам о моем переводе останется говорить? Кто с челом, тот с стыдом! Но не извольте печалиться: я не столько счастлив, что б мне могли найтись защитники, или что б мои словесные

¹¹ Там же, с. 165.

дела были во всем совершенны и выше вашего оуждения: можете до них достать» (л. 12—12 об.).

Исключения делались не только из текста предисловия. В одном из параграфов «Способа к сложению российских стихов» Тредиаковский отзывался на критику А. Д. Кантемиром силлабо-тонической реформы стихосложения. По мнению Тредиаковского, Кантемир не принял главного нововведения «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» 1735 года: правила, что стихотворная строка должна быть составлена из чередования стоп, равных друг другу. При этом Кантемир доказывал свою точку зрения не рациональными доводами или ссылками на историю поэзии, но собственным субъективным эстетическим восприятием, что, по мнению Тредиаковского, не могло быть убедительным:

«Увидели после моего „Способа“ „Письмо Харитона Македнина о сложении ж российских стихов“, изданное в 1744 году. Но сие письмо и осталось токмо письмом, а в дело от наших стихотворцев не принято, как отнюдь не могущее быть правилом нашему сложению стихов. Оно не основано на одновидном и простом, да и всюду общем и том же количестве слогов, или, душе, нет в нем, почитай, никакого количества слогов, ни стоп, всюду одноличных: и, следовательно, оно то ж самое, что и польское, да еще и не стройнейшим ладом. Самое его главнейшее правило, как предложено в § 63, есть токмо один слух авторов, чего ничто не может быть неосновательнее» (л. 84 об.—85).

Таковы фрагменты рукописи «Сочинений», расширяющие наши представления о Тредиаковском — поэте и теоретике. Они представляют несомненный интерес и для уяснения характера полемики по ряду литературных проблем между крупнейшими поэтами первой половины XVIII столетия: Кантемиром, Сумароковым, Ломоносовым и Тредиаковским.

Остается нераскрытым один вопрос, связанный с творческой историей «Сочинений». Почему Тредиаковский отказался от «драматической» редакции второго тома? Приблизиться к ответу мы сможем, если определим, в чем состоит особенность издания. Оно построено по совершенно иному плану, чем тот, по которому в XVIII веке было принято составлять писательские собрания сочинений (например, Ломоносова, Сумарокова, Н. П. Николаева и др.). В первом томе «Сочинений» за предисловием следуют переводы «Науки поэзии» Буало и «Науки поэзии» Горация, «Способ к сложению российских стихов» (это трактат, завершающий реформу стихосложения Тредиаковского — Ломоносова), затем очерки «О начале поэзии и стихов» и «О нынешней пользе гражданству от поэзии» и наконец переводы басен Эзопа. Второй том в окончательной редакции открывает «Речь к членам Российского

собрания» 1735 года, в которой Тредиаковский на несколько десятилетий вперед (в сущности, до конца XVIII века) очертил задачи русской филологической науки. За ней идут похвальные оды, «Рассуждение об оде», стихотворные переложения псалмов и библейских песен, торжественные оды, «строфы», песни, «Рассуждение о комедии», «Стихи из Аргеннды» (переложенные параллельно двусложными рифмованными размерами и гекзаметром без рифм), «Слово о премудрости» и еще несколько стихотворений различных жанров. Мы вряд ли ошибемся, если заключим, что «Сочинения» — более или менее систематично составленный компендиум теории и практики «словесных наук» (понимаемых достаточно широко), где теоретические положения одновременно иллюстрируются соответствующими примерами.¹²

Первоначальная «драматическая» редакция второго тома выглядит менее репрезентативно; ее театрико-литературное значение, несомненно, более узко. Окончательная редакция лучше могла служить притязаниям Тредиаковского на место на Русском Парнасе.

«Сочинения» Тредиаковского вскоре заняли подобающее им место в истории русской поэзии: из них черпали «правила поэзии» поэты,¹³ по этому двухтомнику до конца XVIII века обучали сложению стихов.¹⁴

ПАСТУШОК ДОВОЛЬНЫЙ

Мал пастух и не богат,
Только ж знает то в нем душа.
Сколько счастлив он и рад,
Тем, что есть своя пастушка.

Он трудится день и ночь,
Все труды ему игрушки,
Всяка тягость мнитса в мочь
Для любимыя пастушки.

С поля идучи домой,
Он спешит к своей избушке,
Что-нибудь несет домой,
То, вошед, дарит пастушке.

О здоровье преж всего
Спрашивают друшка друшку,
И не больше та его,
Сколько он свою пастушку.

Стол их всяк вточь оценит
С небольшим одной полушкой,
Как же он, обильный, мнит?
Вкупе ест за ним с пастушкой.

Все его богатство есть,
Весь покой, как на подушке,
Вся приятность, радость, честь
Только в верхней пастушке.

[до 1752 года; л. 206]

¹² Ср.: Курдюков А. С. Литературоведение в России XVIII века. М., 1981, с. 214.

¹³ См.: Державин Г. Р. Записки. — В кн.: Сочинения Державина, т. VI. СПб., 1871, с. 443.

¹⁴ См.: Чтения в обществе истории и древностей российских, 1885, кн. 4, с. 68.

Г. Г. Силинская

«КАРМАННЫЙ ПЕСЕННИК» И. И. ДМИТРИЕВА

Стремясь наиболее полно ознакомить публику с песнями поэтов-сентименталистов, И. И. Дмитриев в 1796 году издал «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен».

«Карманный песенник» занимает видное место в ряду аналогичных изданий. С середины XVIII столетия, когда в России зарождается жанр бытового лирического романса, а также усиливается интерес к фольклору, начинает создаваться большое количество печатных и рукописных песенников, в которых наряду с авторскими произведениями, помещающимися в сборниках такого типа обычно анонимно, располагаются русские народные песни. Эти песни обозначались в то время термином — «российская песня», который объединял довольно разнообразные виды вокальной лирики: и собственно народные песни, и входившие в моду подражания им, и городскую, мещанскую лирику, и пасторальные песни на стихи поэтов-классицистов, и сентиментальные любовные песни конца XVIII века.

«Карманный песенник» Дмитриева хорошо отражает песенный репертуар того времени. Здесь богато представлено творчество поэтов, вступивших на стихотворное поприще уже в 90-х годах XVIII века. К концу столетия значительно возросло количество авторов, сочинявших песни. Кроме Сумарокова песни создавались Поповым, Богдановичем, Державиным, Херасковым, Дмитриевым, Нелединским-Мелецким, а также менее известными сочинителями, такими как П. Гагарин, И. Долгорукий, В. Пушкин, Гр. Хованский, П. Соковнин, Н. Шатров и др. Музыка на тексты русских поэтов писали О. Козловский, Ф. Дубянский, Ф. Дец, В. Пашкевич и др.

В «Карманный песенник» вошло 167 песен, которые можно разделить на три основные группы: литературные песни — песни, созданные русскими поэтами XVIII века, песни, написанные ими в подражание простонародным и, наконец, собственно простонародные. Авторские песни составляют две первые из трех частей песенника. Третья часть сборника Дмитриева целиком посвящена народным песням. И авторские, и народные песни классифицируются поэтом по тематике. Самый крупный раздел сборника — «песни нежные» — включает 64 любовные песни в большинстве своем элегического содержания. Этому разделу противостоят песни «веселые», «сатирические», «застольные» и «военные». Военные авторские песни были принципиально новым явлением русской поэзии. Они возникли, вероятно, под влиянием широко бытовавшей в то время в России народной военной песни.

Раздел «песни нежные» встречается и в третьей части «Карманного песенника». «Военным» песням второй части сборника соответствуют песни «воинские» в третьей. Дмитриев как бы проводил параллель между народными и авторскими песнями, идентичными заглавиями разделов обращая внимание на сходство чувств и настроений, выраженных в этих песнях, и стремился подчеркнуть богатство и своеобразие типов народной песни. Песни третьей части, не вошедшие в число «нежных» или «военных», делятся на песни «темничные», «былевые», «святошные», «свадебные», «хороводные». Авторские песни (общее их количество достигает 110) в «Карманном песеннике» помещены анонимно. Кто же авторы этих песен? Вопрос об атрибуции, хотя и возникал в некоторых исследованиях, но решался, к сожалению, лишь в общих чертах. Указывался лишь примерный круг поэтов, чьи произведения были включены Дмитриевым в его издание. Вот что пишет, например, Т. Н. Ляванова, затрагивая вопрос о песенниках конца XVIII столетия (в том числе и о «Карманном песеннике»): «В девятые годы песня заполняет журналы и сборники (песенники); стихотворения песни печатают не только Карамзин или Державин, Нелединский или Дмитриев, но также Николев, Богданович, Гагарин, Долгорукий, Вас. Пушкин, Шаликов, Соковнин, Вельяшев».¹

Г. П. Макогоненко перечисляет ряд поэтов, произведения которых вошли в песенник Дмитриева. Это прежде всего сам Дмитриев, Державин, Херасков, Капнист, Богданович, Нелединский-Мелецкий, Николев, Карабанов.² Можно, однако, попытаться установить по возможности более полный круг авторов текстов. Кроме того, важно выяснить, какие именно песни из числа опубликованных Дмитриевым принадлежат тому или иному автору и в каком количестве.

Отсутствие песен Сумарокова в первом разделе первой части «Карманного песенника» — «песни нежные» — не случайно. Составитель песенника как бы хотел продемонстрировать читающей публике новый репертуар лирических песен, пришедших на смену сумароковским. Сумароков написал большое количество песен — свыше 160-ти. Но если столь

¹ Ляванова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I. М., 1952, с. 149.

² См.: Макогоненко Г. П. «Рядовой на Пинде воин». — В кн.: Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967, с. 33. (Библиотека поэта, большая серия).

популярные в 1740—1770-е годы лирические песни поэта к концу века перестают удовлетворять публику, то песни его, написанные в других жанрах, продолжают пользоваться известностью. Дмитриев помещает в «Карманном песеннике» всего 5 песен Сумарокова. Две из них («В роще девки гуляли», «Где ни гуляю, ни хожу») вошли во второй раздел первой части сборника — «песни, подражаемые простонародным». Песня «Негде в маленьком леску» была включена в раздел «песни веселые»; песня «Всего на свете боле» — в раздел сатирических песен; «О ты крепкий, крепкий Бендер-град!» — в раздел песен «во вкусе простонародных». Все эти песни вошли в «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе» А. П. Сумарокова (М., 1781); четыре из них, кроме «В роще девки гуляли», — в «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова и в «Российскую Эрату» М. И. Попова.

Имя М. М. Хераскова в воспоминаниях Дмитриева стоит рядом с именем Сумарокова. Он признается: «Образцами моими были Сумароков и Херасков. Первый мне нравился более своею легкостью и разнообразием; но в последствии я уже предпочитал ему Хераскова, находя в стихах его более мыслей и стихотворных украшений. Но тем не менее Сумароков и поныне в глазах моих поэт необыкновенный, и как отказать ему в этом титуле.³ Лирические песни Хераскова, вероятно, не противоречили новой песенной традиции поэтов-сентименталистов и были все еще популярны в 1790-е годы, так как Дмитриев включает две из них в основной раздел своего песенника, в который, как мы уже отмечали, не вошла ни одна песня Сумарокова. Это песни «Вид приятный, милы взоры» и «Есть ли то тебе приятно». Кроме того, нам удалось установить, что военная песня «Веселяся в чистом поле» также принадлежит Хераскову. Она была взята Дмитриевым из комической оперы Хераскова «Добрые солдаты», напечатанной и впервые поставленной в 1779 году. До этого считалось, что известен автор только одной военной песни «Карманного песенника» — «Гренадеры — молодцы!» — П. М. Карабанов.

Помещение в «Карманном песеннике» отдельных фрагментов из комических опер того времени — факт знаменательный. Вероятно, наиболее интересные как в художественном, так и в музыкальном отношении, арии из опер, зачастую не очень удачных, теряли всякую связь с произведением, составной частью которого они когда-то были, и начинали новую жизнь в качестве бытового романа. Так получилось с маленькой арией «Счастье строит все на свете» из второго действия комической оперы Я. Б. Княжнина «Сбп-

тенщик» (создана в 1783 году, поставлена впервые в 1784 году). В «Карманном песеннике» ею открывается второй раздел второй части — «песни сатирические».

В конце 80-х годов XVIII века Дмитриев знакомится с Державиным и становится постоянным членом его кружка, в который входили такие известные поэты, как И. Ф. Богданович, Н. А. Львов, В. В. Капнист и П. Л. Вельяминов. Дмитриев высоко ценил Державина и как человека, и как государственного деятеля, и как поэта. По поводу стихов Державина он писал, что «по какому-то чутью находил в них более силы, живописн, более... свежести, самобытности, нежели в стихах известных... современных... поэтов».⁴ Правда, отдавая должное поэтическому таланту Державина, Дмитриев считал, что он все-таки уступал Хераскову «во вкусе, разнообразии, правильности и чистоте языка».⁵ В «Карманном песеннике» Дмитриев поместил три песни Державина: «Воюда в шалаш мой торопливо» (первая публикация — «Московский журнал», 1792, № 2), «Неизбежным уже роком», «Кружка» («Краса пирующих друзей», впервые напечатана в «Санктпетербургском вестнике» за 1789 г., № 2) — и это не так уж и мало, если учесть, что песенное творчество поэта вообще невелико. Нужно отметить огромную популярность державинской «Кружки», под влиянием которой впоследствии создали свои застольные Нелединский, Дмитриев и Карамзин.

В «Карманном песеннике» были помещены и некоторые произведения друзей и знакомых Дмитриева по державинскому кружку: песня Н. А. Львова «Цари! Вы светом обладайте», напечатанная в 1780 году в «Санктпетербургском вестнике»,⁶ четыре песни И. Ф. Богдановича («Много роз красивых в лете», впервые опубликована в журнале «Новые ежемесячные сочинения» (т. 2, 1786); «Пятнадцать мне минуло лет» («Лира», СПб., 1773); «Темира некогда велела»; «У речки птичье стадо», встречающаяся в печатных сборниках с 1770-х годов);⁷ две песни В. В. Капниста («Ноля, леса густые», напечатана впервые в журнале «Дело от безделья» (ч. 4, 1792); «Уже со тьмою ночи» («Чтение для вкуса», ч. 5, 1792)); одна песня П. Л. Вельяминова («Ох! вы славны русски кислы щипи»).

⁴ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь, с. 53.

⁵ Там же, с. 79.

⁶ См.: Запатов В. А. Державин и Муравьев. — В кн.: XVIII век, сб. 7. М.—Л., 1966, с. 248; Кулакова Л. И. Творчество Н. А. Львова 1770-х—начала 1780-х гг. — В кн.: Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму, вып. 1. Л., 1974, с. 45—54.

⁷ См.: Песни и романсы русских поэтов. М.—Л., 1965, с. 981.

³ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866, с. 33.

В сборник вошло также восемнадцать песен самого Дмитриева, что составляет почти все известное нам песенное наследие поэта. Исследование состава песенника позволяет уточнить датировку одной из песен Дмитриева. Речь идет о песне «Ты клялась мне, ты божилась», которая в «Полном собрании стихотворений» поэта (с. 332) отнесена приблизительно к 1799 году, как опубликованная впервые в «Аонидах» в 1799 году. Но эта песня вошла в «Карманный песенник» — следовательно, была создана значительно раньше, не позднее 1796 года. О двух вариантах в данном случае говорить не приходится, ибо тексты обеих песен полностью совпадают, кроме двух слов второй строки: в «Карманном песеннике» мы читаем: «Что ни Бог не властен в том», в «Полном собрании стихотворений» — «Что и рок не властен в том». Песня «В воскресенье я влюбился» в «Полном собрании стихотворений» поэта вошла в число произведений, приписываемых Дмитриеву.

Песни Ю. А. Нелединского-Мелецкого в 90-х годах XVIII века были так же популярны, как и песни Дмитриева. Недаром в 1792 году, приступив к составлению песенника, Дмитриев просит Карамзина, жившего в то время в Москве, съездить к Нелединскому за песнями и переслать их ему для публикации в «Карманном песеннике». В сборнике Дмитриева были напечатаны 14 песен Нелединского.

Восхищаясь талантом Нелединского, песни которого он знал и любил, Дмитриев в 1790-е годы посвятил ему стихотворение «К Ю. А. Нелединскому-Мелецкому», заключительные строки которого звучат так:

Кто с тобою не восстонет,
Нежный, пламенный певец?
Ах! Твой глас и камень тронет,
У тебя лишь ключ сердец!⁸

Песни Нелединского и Дмитриева были близки и понятны современникам поэтизации чувства, доступного каждому, относительной простотой языка и необыкновенной музыкальностью слога. Лучшие песни обоих поэтов написаны четырехстопным хореем, размером, которым создавались многие народные песни. Однако несмотря на кажущееся на первый взгляд сходство, песни обоих авторов значительно отличаются друг от друга. В песнях Нелединского-Мелецкого связь с фольклором ощущается обычно сильнее, чем у Дмитриева.⁹ Несомненное поэтическое дарование Нелединского, простота и искренность чувства, выраженного в его песнях, вызвали положительную оценку А. С. Пушкина и краткий, но

выразительный отзыв В. Г. Белинского, отметившего, что в песнях Нелединского «...сквозь румяны сантиментальности проглядывало иногда чувство и блески таланта».¹⁰

Если сравнивать тексты песен Нелединского-Мелецкого, помещенные в «Карманном песеннике» и в собрании сочинений поэта, то в них заметны существенные разночтения. Возможно, при составлении «Карманного песенника» И. И. Дмитриев взял на себя смелость изменить некоторые не понравившиеся ему слова, а иногда и целые фразы. Можно предположить, что сам Нелединский впоследствии исправлял тексты своих песен, и в собрание его сочинений они вошли уже в переработанном виде.

Поэтическое творчество М. И. Попова в большей степени связано с развитием музыкального искусства России. Попов известен не только как автор либретто к комическим операм, но и как создатель текстов «российских песен», немалое количество которых встречается в «Российской Эрате» и других сборниках 1790-х годов. В «Карманный песенник» вошло девять его песен. Все они были напечатаны в собрании сочинений М. И. Попова «Досуги» (СПб., 1772), а также в «Российской Эрате» и в «Собрании разных песен» Чулкова (за исключением песни «Не голубушка в чистом поле воркует»).

Художественное наследие Карамзина, ближайшего друга составителя «Карманного песенника», включает сравнительно небольшое количество песен, скорее всего, даже не песен, а лирических текстов, ставших впоследствии песнями. Всего три песни поэта помещены в сборнике Дмитриева: «Братя! Рюмки наливайте. . .» (печатавшаяся до этого в «Московском журнале», 1791), «Кто мог любить так страстно» (там же, 1792), «Я не волен, но доволен» («Мои безделки», 1794, ч. 2 и «Аглая», 1795).

В сборнике Дмитриева помещена также песня «На листочке нежной розы» Е. И. Кострова (напечатана впервые в 1786 году в «Зеркале света», № 50) и «Гренадеры — молодцы!» П. М. Карабаева (впервые напечатана в кн.: Из стихотворений Петра Карабанова. СПб., 1795). В «Карманный песенник» составитель включил и песню своего литературного противника Н. П. Николаева «Вечерком румяну зорю».

Говоря об авторских песнях, помещенных в сборнике Дмитриева, нельзя не упомянуть и песню П. С. Львова «Уж как пал туман». В «Карманном песеннике» она помещена в третьей части, в разделе «былевых» песен, под № 4. Текст песни был напечатан в «Московском журнале» в 1791 году в качестве приложения к письму Н. А. Л. к П. Л. В.¹¹

⁸ Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений, с. 308.

⁹ См.: Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970, с. 368.

¹⁰ Русская литература, № 3, 1982 г.

¹⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 53.

¹¹ Московский журнал, 1791, ч. 4, октябрь, с. 91—101.

А. Н. Неустроев и Т. Н. Ливанова считают, что автором письма является Н. А. Львов, а адресовано оно П. Л. Вельямнову.¹² Песня была написана в подражание народным так удачно, что даже И. И. Дмитриев не почувствовал ее литературного происхождения. В. Е. Гусев датирует песню 1722 годом, поскольку к этому времени относится персидский поход Петра I.¹³

Следует сказать несколько слов также по поводу песни «Ты проходишь, дорога, мимо кельи», помещенной Дмитриевым в разделе песен, написанных в подражание простонародным. Эта песня приписывается Ф. Г. Волкову, замечательному актеру и театральному деятелю.¹⁴ В XVIII веке так же популярна была песня «Ты проходишь, мой любезный, мимо кельи», сложенная, вероятно, неизвестным автором по образцу песни Волкова. Обе эти песни можно найти в «Собрании разных песен» Чулкова, в «Российской Эрате» Попова и в других собраниях конца XVIII века.

Интересно отметить, что некоторые авторские песни были напечатаны впервые именно в «Карманном песеннике». К ним относятся семь песен Нелединского-Мелецкого («Гроза нас, Лиза, гонит», «Дни счастливы миновались», «Зимы дни мрачны исчезают», «Нет минут тех веселее», «Полно льститься мне слезами», «Прости мне дерзкое роптанье», «Свидетели тоски моей»); четыре песни Дмитриева («Что с тобой, любезна, стало?», «Обманывать и льстить», «Я Моськой быть желаю», «Ты клялась мне, ты божилась»); песня Державина («Войдя в шалаш мой торопливо»);¹⁵ песня Вельямнова («Ох! вы славны русски кислицы»); песня Хераскова («Вид прелестный, милы взоры»).

Возможно, песня Хераскова «Есть ли тебе приятно» также была опубликована впервые именно в «Карманном песеннике». Она вошла в состав седьмой части «Творений» поэта (М., 1796—1803).

Песня Богдановича «Темира некогда веледа» вошла в его «Собрание сочинений и переводов» (М., 1810) с подзаго-

ловком «Старина ненапечатанная». В более раннем собрании сочинений поэта («Лира», 1773) эта песня не встречается. Поэтому вполне возможно заключить, что и она впервые была напечатана в сборнике Дмитриева.

Таким образом, 16 атрибутированных песен впервые были напечатаны в «Карманном песеннике».

Гораздо сложнее обстоит дело с песнями, авторство которых, даже предположительно, нам установить не удалось. Количество таких песен достигает 40. Из них 24 песни, видимо, были опубликованы в «Карманном песеннике» впервые. Если к этим 24 песням прибавить 16 из числа атрибутированных, то в итоге получится, что Дмитриев в своем сборнике поместил 40 текстов (30% от общего количества авторских песен) из тех, с которыми современная поэту публика была еще не знакома и которые представляли для нее, вероятно, наибольший интерес. Конечно, эта цифра достаточно условна. Вполне вероятно, что некоторые песни (особенно из числа 24-х) печатались в каких-либо менее крупных сборниках.

Весьма интересным является вопрос об источниках, которыми мог пользоваться Дмитриев при составлении «Карманного песенника». Безусловно, поэт пользовался печатными сборниками песен. В своей работе над третьей частью сборника он опирался на тексты народных песен, помещенные в «Собрании разных песен» Чулкова и в «Российской Эрате» Попова. Поэтому вполне вероятно, что и при составлении разделов авторских песен Дмитриев также обращался к этим сборникам, по крайней мере, просматривал их. В «Карманном песеннике» вошла 19 песен, находящихся в «Собрании разных песен» Чулкова (среди них восемь песен Попова, четыре — Сумарокова), и 22 песни, встречающиеся в «Российской Эрате» Попова (в том числе девять из них — самого Попова, четыре — Сумарокова, одна — Богдановича и одна — Державина). Возможно, это совпадение случайно. Но можно также предположить, что какое-то количество текстов Дмитриев после тщательного отбора взял именно из этих крупнейших песенных собраний. Кроме того, очевидно, что при составлении «Карманного песенника» поэт широко использовал современные журналы — «Московский журнал», «Приятное и полезное препровождение времени» и некоторые другие периодические издания конца XVIII века. С некоторыми песнями Дмитриев мог познакомиться во время их устного исполнения. Вопрос об источниках сборника Дмитриева нуждается в дальнейшем исследовании.

¹² См.: Неустроев А. Н. Указатель к русским повременным изданиям и сборникам. СПб., 1898, с. 554; Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века. . . т. I, с. 320.

¹³ См.: Песни и романсы русских поэтов, с. 989.

¹⁴ Там же, с. 990.

¹⁵ В примечаниях В. А. Запорова к «Стихотворениям» Г. Р. Державина (Л., 1957, с. 413) есть указание на то, что впервые это стихотворение было напечатано в «Аонидах» (кн. 2) в 1797 году.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ ПЕСЕН, ВХОДЯЩИХ В I И II ЧАСТИ «КАРМАННОГО ПЕСЕННИКА»,
С УКАЗАНИЕМ АВТОРОВ

Часть I

ПЕСНИ НЕЖНЫЕ

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------|
| № 1. «Войдя в шалаш мой торопливо» | Г. Р. Державин |
| № 2. «Ириса! Ты узнать желаешь» | не установлен |
| № 3. «О, когда б я был пастушкой» | не установлен |
| № 4. «Много роз красивых в лете» | И. Ф. Богданович |
| № 5. «Поля, леса густые» | В. В. Капнист |
| № 6. «Сколько раз ты вздыхал» | не установлен |
| № 7. «Дни счастливы миновались» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 8. «Владычица душ моей» | не установлен |
| № 9. «Цари! Вы светом обладайте» | Н. А. Львов |
| № 10. «Полно льститься мне слезами» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 11. «Есть ли б ты была на свете» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 12. «Милая вечер сидела» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 13. «Ты хочешь знать, пастушка» | не установлен |
| № 14. «Выйду я на реченьку» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 15. «Стонет сизый голубочек» | И. И. Дмитриев |
| № 16. «Вид прелестный, милы взоры» | М. М. Херасков |
| № 17. «Коль надежду истребила» | И. И. Дмитриев |
| № 18. «Пусть мир героев превозносит» | не установлен |
| № 19. «Неси, уныла лира» | не установлен |
| № 20. «На листочке нежной розы» | И. Е. Костров |
| № 21. «Разлучившись со мною» | М. И. Попов |
| № 22. «Уже со тьмою ночи» | В. В. Капнист |
| № 23. «Пятнадцать мне минуло лет» | И. Ф. Богданович |
| № 24. «Все, что сердце ни терзало» | М. И. Попов |
| № 25. «Бывало я с прекрасной» | И. И. Дмитриев |
| № 26. «Видел славный я дворец» | И. И. Дмитриев |
| № 27. «Тихе, ласточка болтлива» | И. И. Дмитриев |
| № 28. «Куда мне, сердце страстно» | И. И. Дмитриев |
| № 29. «Всяк в своих желаньях волен» | И. И. Дмитриев |
| № 30. «Всех цветочков боле» | И. И. Дмитриев |
| № 31. «Что с тобой, любезна, стало?» | И. И. Дмитриев |
| № 32. «Полюбя тебя, смущаюсь» | М. И. Попов |
| № 33. «Без друга и без милой» | И. И. Дмитриев |
| № 34. «Не прекрасна ли фиалка» | не установлен |
| № 35. «Кто мог любить так страстно» | Н. М. Карамзин |
| № 36. «О любезный, о мой милый» | И. И. Дмитриев |
| № 37. «Нет! Конечно, небесам» | не установлен |
| № 38. «Как мила, завидна доля» | не установлен |
| № 39. «Ты клялась мне, ты божилась» | И. И. Дмитриев |
| № 40. «Я не волен, но доволен» | Н. М. Карамзин |
| № 41. «Есть ли то тебе приятно» | М. М. Херасков |
| № 42. «Под тению древесной» | М. И. Попов |
| № 43. «Я с душою разлучуся» | М. И. Попов |
| № 44. «Гроза нас, Лиза, гонит» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 45. «Птичка, вырвавшись из клетки» | И. И. Дмитриев |
| № 46. «Ты велишь мне равнодушным» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 47. «Мая первого числа» | не установлен |
| № 48. «Неизбежным уже роком» | Г. Р. Державин |
| № 49. «Места ль другие мне явились» | не установлен |
| № 50. «Желанья наши совершились» | не установлен |
| № 51. «Нежные сердца утехи» | не установлен |
| № 52. «Темира некогда велела» | И. Ф. Богданович |
| № 53. «Свидетели тоски моей» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| № 54. «Полно, сердце, сокрушаться» | не установлен |
| № 55. «Знымы дни мрачны псчезают» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 56. «Чем грозил мне рок всечасно» | М. И. Попов |
| № 57. «Прости мне дерзкое роштанье» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 58. «Обладайте вечно мною» | не установлен |
| № 59. «Ты желал, чтоб я любила» | М. И. Попов |
| № 60. «У кого душевны силы» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 61. «Наконец твои обманы» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 62. «Ах, тошно мне» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 63. «Вечерком румяну зорю» | Н. П. Николев |
| № 64. «Ах, когда б я прежде знала» | И. И. Дмитриев |

ПЕСНИ, ПОДРАЖАЕМЫЕ НАРОДНЫМ

- | | |
|---|------------------|
| № 1. «В роще девки гуляли» | А. П. Сумароков |
| № 2. «Где ни гуляю, ни хожу» | А. П. Сумароков |
| № 3. «Не голубушка в чистом поле воркует» | М. И. Попов |
| № 4. «Ты несчастный, добрый молодец» | М. И. Попов |
| № 5. «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи» | Ф. Г. Волков (?) |
| № 6. «Подгорюнилась красавица» | не установлен |
| № 7. «Протекли, ах, дни весенние» | не установлен |
| № 8. «Мне моркотно, молоденьке» | не установлен |
| № 9. «Ох! Вы славны русски кпслы щи» | П. Л. Вельяминов |

Часть II

ПЕСНИ ВЕСЕЛЫЕ

- | | |
|---|--------------------|
| № 1. «У речки птичье стадо» | И. Ф. Богданович |
| № 2. «Моя отчизна в той стране» | не установлен |
| № 3. «В воскресенье я влюбился» | И. И. Дмитриев (?) |
| № 4. «Мореходец» («Как молния плывущих зрак») | не установлен |
| № 5. «Пой, скачи, кружись, Параша!» | И. И. Дмитриев |
| № 6. «Негде в маленьком леску» | А. П. Сумароков |
| № 7. «Плачь тот, кто хочет» | не установлен |
| № 8. «Есть ли б ведала ты муки» | не установлен |

САТИРИЧЕСКИЕ

- | | |
|--------------------------------------|-----------------|
| № 1. «Счастье строит все на свете» | Я. Б. Княжнин |
| № 2. «Я Моськой быть желаю» | И. И. Дмитриев |
| № 3. «Обманывать и льстить» | И. И. Дмитриев |
| № 4. «Всего на свете боле» | А. П. Сумароков |
| № 5. «Перестань стонать, несчастный» | не установлен |
| № 6. «Где кустами украшался» | не установлен |
| № 7. «Лапса больше муки» | не установлен |
| № 8. «Повсюду я метался» | не установлен |
| № 9. «Когда Клеант на свет рождался» | не установлен |

ЗАСТОЛЬНЫЕ

- | | |
|---|----------------------------|
| № 1. «Краса пирующих друзей» («Кружка») | Г. Р. Державин |
| № 2. «Что мне нужды во свете сем» | не установлен |
| № 3. «Братья, рюмки наливайте!» | Н. М. Карамзин |
| № 4. «Нет минут тех веселее» | Ю. А. Нелединский-Мелецкий |
| № 5. «Други! Время скоротечно» | И. И. Дмитриев |
| № 6. «Пить, любить, то наше дело» | не установлен |
| № 7. «Чтоб промчат жизнь веселее» | не установлен |
| № 8. «Завтра буду ли я жить» | не установлен |

ВОЕННЫЕ

- | | |
|-------------------------------|----------------|
| № 1. «Веселяся в чистом поле» | М. М. Херасков |
| № 2. «Мы любовниц оставляем» | не установлен |
| № 3. «Наши в поле не робеют» | не установлен |

№ 4. «Посреди войны кровавой»	не установлен
№ 5. «Кинем, братцы, бесполезну»	не установлен
№ 6. «Гренадеры — молодцы!»	П. М. Карабанов
№ 7. «Холя с гребнем приходила»	не установлен

ВО ВКУСЕ ПРОСТОНАРОДНЫХ

№ 1. «О ты крепкий, крепкий Бендер-град!»	А. П. Сумароков
№ 2. «А ты поле, поле чистое»	не установлен
№ 3. «Не бушуйте вы, ветры буйные»	не установлен
№ 4. «Двигнем, храбрые солдатухи»	не установлен

В. Ф. Шубин, В. М. Файбисович

К ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ ПУШКИНСКОГО ПЕТЕРБУРГА

В изучении литературы пушкинской поры наука давно уже достигла уровня, на котором пристальное внимание к конкретным приметам реальной жизни становится настоятельной необходимостью. Особое значение историко-культурные, бытовые и архитектурные «реалии» эпохи приобретают при обращении к такой многогранной теме, как «Пушкинский Петербург». Они способствуют более глубокому проникновению в материальную, бытовую, духовную атмосферу, в которой развивалась тогда русская культура, помогают полнее воспринимать произведения, отразившие петербургскую жизнь, дополняют историю литературной жизни столицы. Значительную роль в наши представления о пушкинском Петербурге вносят исследования топографического характера, результаты которых давно стали неотъемлемой частью биографических и историко-культурных очерков и книг научного и популярного жанра, а также комментариев к художественной и мемуарной литературе. Однако приходится констатировать, что в современной литературе сведения о памятных и примечательных местах пушкинского Петербурга нередко даются с ошибками, многие же адреса, имеющие большое историко-литературное значение, и вовсе оказались не выявлены. Ошибки и пробелы объясняются скудностью исходных данных, подчас их противоречивостью, но порой и отсутствием научного характера в исследованиях.

Данная работа частично исправляет бытующие ошибки и вводит новые сведения, связанные как с жизнью и творчеством отдельных писателей (Н. В. Гоголя, А. С. Грибоедова, Е. А. Баратынского, Ф. Н. Глинки, К. Ф. Рылеева, П. А. Катенина, А. А. Шаховского, Д. И. Хвостова, А. В. Тимофеева), так и с литературной жизнью пушкинского Петербурга вообще (салоны А. Н. Оленина, П. А. Плетнева, И. И. Козлова, В. И. Карлгофа и О. И. Сенковского).

Раздел о салоне А. Н. Оленина написан В. М. Файбисовичем, остальные — В. Ф. Шубиным.

Н. В. Гоголь

Петербургские произведения Н. В. Гоголя часто приводят читателя в район Б. Мещанской, Столярной, Офицерской улиц и Вознесенского проспекта (теперь соответственно: ул. Плеханова, Пржевальского, Декабристов, пр. Майорова). На Вознесенском живет цирюльник Иван Яковлевич из повести «Нос»; на Мещанской — «улице табачных и мелочных лавок, немцев ремесленников и чухонских нимф» — обитает «жестяных дел мастер» Шиллер, а на Офицерской — его приятель сапожник Гофман из «Невского проспекта»; на Вознесенском слуга Подколесина покупает ваксу для хозяина, а сам Подколесин посещает Вознесенскую церковь. . . Литературные герои нередко идут «по следам» их создателей. Гоголю же эта часть города, пестрая по составу жителей, была хорошо знакома по первым годам пребывания в Петербурге. С 1829-го по 1833 год он сменил здесь пять квартир. Местоположение двух последних оставалось до сих пор невыясненным.

Летом 1831 года Гоголь, только что познакомившийся с Пушкиным, жил в Павловске и навещал Пушкина в Царском Селе. Вернувшись в Петербург в августе, он снял новую квартиру и тотчас сообщил адрес Пушкину: «Я живу на третьем этаже. . . квартира моя во 2-й Адмиралтейской части, в Офицерской улице, выходящей на Вознесенский проспект, в доме Бруста»¹. Офицерских улиц было несколько, поэтому Гоголь упомянул и 2-ю Адмиралтейскую часть, и Вознесенский проспект. Те же координаты

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1940, с. 205.

сообщил он Жуковскому, Данилевскому и своим родным.²

Перевести этот адрес Гоголя на современную нумерацию не представлялось возможным, так как ни в адресных книгах С. Аллера (1822-го и 1824 годов), ни в книге «Нумерация домов в С.-Петербурге» (1836) домовладелец Брунст на Офицерской ул. не отмечен. Значит, он владел этим домом только какой-то непродолжительный период, пришедшийся на интервал между выходами этих книг. Необходимые сведения удалось найти в архивных «обывательских книгах» (содержащих множество адресов петербургских домовладельцев за период от 1820 года до 1870-х!), в одной из которых сделана запись: «Густав Ефимов сын Брунст, чиновник 12^{го} класса. Имеет дом во 2-й Адмиралтейской части под № 153-м». Запись датирована 29 апреля 1832 года.³ В переводе на современный «адресный язык» это значит, что Гоголь жил в доме № 4 по ул. Декабристов. Дом был в три этажа, но в 1833 году новый хозяин, Ф. Крамер, надстроил еще один этаж. С тех пор облик дома почти не менялся.⁴

В доме Брунста Гоголь прожил до отъезда из столицы летом 1832 года. Вернувшись в Петербург осенью, он снял новую квартиру в том же районе: «...квартира моя II-й Адмиралтейской части, в Новом переулке, дом Демут-Малиновского, близ Мойки».⁵ Квартира оказалась холодной, но Гоголь все-таки прожил в ней около года, работая в этот период над «Женитьбой», «Старосветскими помещиками» и другими произведениями. Новый пер. теперь носит имя Н. Г. Антоненко.

Как удалось выяснить, дом принадлежал известному скульптору В. И. Демут-Малиновскому и стоял на правой стороне переулка (под номером 72, второй по счету от Синего моста).⁶ Перед ним находился еще один частный дом, к которому со стороны Синего моста примыкала Школа подпрапорщиков и юнкеров (куда той же осенью 1832 года был зачислен М. Ю. Лермонтов). Сад Школы, тянувшийся вдоль Вознесенского пр. (пр. Майорова), граничил с участком Демут-Малиновского. В 1839 году здесь началось сооружение дворца для дочери Николая I Марии (Маринский дворец, теперь здание Ленгорисполкома). Дом Демут-Малиновского оказался в зоне строительства и был снесен (или частично использован).

² Там же, с. 206, 208, 214.

³ ЛГИА, ф. 781, оп. 4, № 115, л. 59.

⁴ Там же, ф. 513, оп. 102, № 3431.

⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10, с. 247, см. также с. 248, 249, 251, 272, 464.

⁶ ЛГИА, ф. 781, оп. 4, № 77, л. 50; Нумерация домов в С.-Петербурге. СПб., 1836, с. 32 и 74.

Е. А. Баратынский

Начало литературной деятельности Баратынского и сближение его с литературными и вольнолюбивыми кругами столичной молодежи приходится на конец 1810-х годов. Осенью 1818 года Баратынский приехал в Петербург и вскоре был зачислен рядовым в лейб-гвардии Егерский полк. Как дворянину, ему было разрешено жить в частной квартире, и он поселился недалеко от полка, который не имел своей обособленной слободы, а располагался на территории лейб-гвардии Семеновского полка. Матери Баратынский сообщил: «Я не присылал вам свой адрес, потому что еще не знал сам, где буду жить. Мы только что сняли одну квартиру с г. Шляхтинским — три миленькие комнаты, которые еще надо обставить, но мебель здесь дешева. Пишите в Семеновский полк, в дом кофишенка Ежевского».⁷

В это же время Баратынский сближается с Дельвигом, и вскоре они вместе сочиняют известные стихи — «Там, где Семеновский полк, в пятой роте, в домике низком, жил поэт Баратынский с Дельвигом, тоже поэтом...» Во всех биографиях Дельвига и Баратынского утверждается, что друзья-поэты жили вместе на ул. Пятой роты (теперь Рузовская) в доме Ежевского, номер которого неизвестен. Однако Баратынский в письме называл другого компаньона по квартире — некоего Шляхтинского. Как лицом не установленным, им попросту пренебрегали.

Есть основания предполагать, что товарищем Баратынского был Андрей Иванович Шляхтинский, офицер того же Егерского полка, член Союза благоденствия.⁸ Что же касается дома кофишенка Ежевского, то найти его не удавалось из-за неточного написания фамилии, которую нужно читать как *Гижевский*. Кофишенк Василий Гижевский владел домом № 524 в Семеновском полку, а точнее на углу Гошпитальной (теперь Бронницкой) и Среднего пр. (Клишицкого).¹⁰ Современный адрес — *участок*

⁷ Хетсо Гейр. Евгений Баратынский. Осло, [1973], с. 580 (оригинал по-французски).

⁸ См. об этом в заметке «Баратынский в Петербурге» в «Лит. России» от 4 апреля 1980 года (по воле редакции из нее выпал важный довод в пользу выдвинутого предположения — факт знакомства А. И. Шляхтинского с Кюхельбекером и Дельвигом; см.: Лит. наследство, т. 59, 1954, с. 485).

⁹ Должность смотрителя за приготовлением кофе, чая, шоколада и т. п. при дворе.

¹⁰ ЛГИА, ф. 781, оп. 4, № 83, л. 19; Аллер С. Указатель жилищ и зданий в С.-Петербурге. СПб., 1822, с. 74; Нумерация домов... с. 57 списка влад-

дома № 15/24 по Бронницкой ул. При Баратынском дом был деревянным, небольших размеров — один этаж в семь окон и мезонин. В 1909 году на его месте возвели высокий каменный дом.¹¹

В августе 1819 года А. Шляхтинский перевелся в провинцию и, вероятно, тогда-то и съехался вместе Дельвиг и Баратынский, но уже в другом месте — на ул. Пятой роты (здесь левую сторону улицы занимали сохранившиеся до нашего времени казармы, а по правой стороне стояли деревянные, принадлежавшие частным владельцам дома, в одном из которых и жили Баратынский и Дельвиг).

В последние годы жизни Баратынский дважды посетил Петербург: в 1840-м и 1843 годах. Оба раза он останавливался у своего родственника и друга Н. В. Путьяты. В 1840 году Путьята жил в доме «лампового мастера» Себастьяна Китнера на *Исаакиевской пл.*¹² Теперь это дом № 7 (как известно, в 1824—1825 годах в нем жил А. И. Одоевский). У Путьяты в доме Китнера Баратынский провел две-три недели в феврале 1840 года. Когда же, направляясь с семьей в заграничное путешествие, он заехал в Петербург в сентябре 1843 года, Путьята переехал уже в дом Плеске на Нп-кольскую пл.¹³ Теперь это дом № 6 по пл. Коммунаров или № 125 по кан. Грибоедова. Дом Плеске, построенный в начале 1840-х годов, сохранился без значительных внешних изменений.¹⁴ Около недели провел в нем Баратынский в свое последнее посещение Петербурга.

А. С. Грибоедов

В этом разделе объединены адреса А. А. Жандра, Ф. В. Булгарина и Н. И. Хмельницкого, представляющие в первую очередь интерес в связи с петербургскими событиями в биографии Грибоедова.

Поэт и драматург А. А. Жандр, один из ближайших товарищей Грибоедова, по показанию адресной книги 1824 года, квартировал в доме купца Игнатия Егермана на *Мойке* (№ 170 2-й Адмиралтейской части).¹⁵ Теперь это дом № 82,

дельцев домов; Н и стрем К. Адрес-календарь Санкт-Петербургских жителей. . . т. 1. СПб., 1844, с. 138.

¹¹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 4855; ф. 1133, оп. 1, № 1750.

¹² См. письма Баратынского: Х е т с о Г. Указ. соч., с. 612 и 631; Б а р а т ы н с к и й. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, с. 529.

¹³ Н и стрем 1844, т. 2, с. 559; см. также письмо Н. Л. Баратынской к Н. В. Путьяте: Х е т с о Г. Указ. соч., с. 257.

¹⁴ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 3281.

¹⁵ А л л е р С. Руководство к о т ы с к а н и ю ж и л и щ по С.-Петербургу. СПб., 1824, с. 143.

сохранившийся в перестроенном виде.¹⁶ Находясь в столице в 1824—1825 годах, Грибоедов часто здесь бывал. В доме Егермана размещалась возглавляемая Жандром канцелярия Военно-счетной экспедиции. Об этом известно из воспоминаний П. А. Каратыгина и из материалов следствия по делу декабристов.¹⁷ Оба свидетельства относятся к 1825—1826 годам. Следовательно, и в 1826 году, когда Грибоедов приходил к Жандру тайком из Главного штаба и у него же поселился сразу после освобождения из-под ареста,¹⁸ тот по-прежнему жил в доме Егермана.

Из воспоминаний В. Н. Григорьева и Ф. В. Булгарина известно, что летом 1826 года Грибоедов жил на даче Булгарина на Выборгской стороне.¹⁹ По словам Григорьева, Булгарин «нанимал тогда каждое лето, вместо дачи, деревянный дом с садом на Выборгской стороне, на самом берегу Малой Невки, почти напротив Аптекарского сада». Воспоминания написаны спустя многие годы и не совсем точны. Так, Малая Невка перепутана с Большой, кроме того, неточность в словах «на самом берегу». Адрес восстанавливается по записке 1825 года Булгарину от Рыльева, на которой написано: «На Сампсониевской улице, у бутки в доме Калугиной».²⁰ Купчиха Калугина с 1823 года владела участком № 295—296 на углу Сампсониевского пр. и Бабурина пер., приобретенном у португальского посла Лопеса.²¹ Теперь это территория каменного дома № 49/10 на углу пр. К. Маркса и ул. Смольякова. На подробном плане этой части города во владениях Калугиной показаны деревянный дом, сад и огород, а напротив — упомянутая Рылеевым городская «бутка».²² Совсем близко отсюда и Б. Невка, на противоположном берегу которой раскинулся «Аптекарский» (Ботанический) сад.

Представляет интерес и адрес Н. И. Хмельницкого, драматурга и переводчика, близкого знакомого Грибоедова. В доме Хмельницкого, например, происходило одно из авторских чтений «Горя

¹⁶ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 3386.

¹⁷ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников, в 2-х т., т. 1. М., 1980, с. 230; Н е ч к и н а М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951, с. 572.

¹⁸ Ф о м и ч е в С. А. Он ненавидел слово «раб». — Звезда, 1975, № 12, с. 85—86.

¹⁹ Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 29—30, 195—196. Летом 1825 года здесь жил А. А., Б е с т у ж е в (см.: Памяти декабристов, сб. 1. Л., 1926, с. 51—52).

²⁰ Лит. наследство, т. 59, с. 147.

²¹ Аллер 1824, с. 531; Аллер 1822, с. 230, 274, 432.

²² ЛГИА, ф. 513, оп. 169, № 1 (план Шуберта, 1828).

от ума», оставшееся в памяти многих слушателей.²³ П. А. Каратыгин пишет, что «Хмельницкий жил тогда баринном, в собственном доме — на Фонтанке, у Спасского моста».²⁴ Теперь это *дом № 11 по наб. Фонтанки*;²⁵ он сохранился с небольшими внешними переменами (в 1864 году надстроен 4-й этаж).²⁶ В этом доме мог бывать Пушкин, хорошо знавший его хозяина.

В 1828 году Грибоедов в последний раз побывал в Петербурге. В день отъезда, 6 июня, он устроил для своих столетних друзей «прощальный завтрак» на квартире Жандра.²⁷ Через несколько дней Грибоедов прислал Жандру с дороги письмо, на обороте которого надписал: «Е. Вблиргдю М. Г. Андрею Андреевичу Жандру против нового Михайловского дворца в доме Пентюшина в С.-Петербурге».²⁸ Грибоедов не точен в фамилии: вблизи Михайловского дворца (Русский музей) был дом купчихи Пентешной (№ 37 3-й Адмиралтейской части).²⁹ Современный адрес — *ул. Ракова, 15*; дом перестроен в 1879 году.³⁰ Любопытно, что история этого дома связана и с другими знакомыми Грибоедова. В одно время с Жандром в нем жила прославленная польская пианистка и композитор Мария Шпановская, у которой Грибоедов бывал.³¹ Позднее в том же доме провела свои последние годы балерина Авдотья Истомина, хорошо знакомая Грибоедову. Знал он и жившего там же мужа Истоминной — актера Павла Экунина, первого исполнителя роли Скалозуба.³²

Ф. Н. Глинка

В конце 1810-х — начале 1820-х годов известный поэт-декабрист Федор Николаевич Глинка жил на Театральной пл., где, по словам В. Кюхельбекера, у него сходилась «милое семейство дру-

зей и братьев»,³³ где в начале 1820 года происходило знаменитое совещание Коренной думы Союза благоденствия, на котором П. И. Пестель поставил вопрос о борьбе за республиканский строй, куда весной 1820 года приходил за советом к Глинке Пушкин, получивший перед тем вызов к М. А. Милорадовичу по поводу политических стихотворений. Современная литература дает адрес Глинки — Театральная пл., 16. Однако Глинка в этом доме не жил.

Данные для отыскания адреса Ф. Н. Глинки содержатся в двух известных нам источниках — в материалах следствия по делу декабристов и в адресной книге Аллера 1822 года.

На следствии, когда рассматривался вопрос о проходившем в 1820 году на квартире Глинки совещании Коренной думы, Глинка назвал свой адрес 1820-го года: дом кн. Крапоткина, где находилась Контора адресов.³⁴ Тут же Глинка отметил, что до этого жил в здании главного гвардейского штаба (это здание, стоявшее напротив Зимнего дворца, позднее было использовано Росси при строительстве нового здания на Дворцовой пл.). Дом кн. Крапоткина, в котором размещалась Контора адресов, находился во 2-й Адмиралтейской части и имел № 222.³⁵ Теперь это хорошо сохранившийся внешне *дом № 18 по Театральной пл.* Рассказывая на следствии о своих встречах с декабристом Г. А. Перетцем, Глинка нарисовал план Театральной пл., указав на нем этот же дом как место своего жительства.³⁶ Сам же декабрист Перетц показывал, что бывал у Глинки, когда тот жил «в доме, где адрес-контора»³⁷ и позже, «с тех пор как он выехал из дома, где адрес-контора».³⁸

Контора адресов подчинялась личноному генерал-губернатору М. А. Милорадовичу, при котором Ф. Н. Глинка состоял «по высочайшему повелению, для особых поручений», числясь в звании полковника л.-гв. Измайловского полка.³⁹ Из переписки Глинки с Милорадовичем видно, что казенная квартира ему не полагалась, но по личному распоряжению к нему Милорадовича была предоставлена⁴⁰ (в доме, арендованном

²³ Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 107, 113, 278.

²⁴ Там же, с. 113.

²⁵ Аллер 1822, с. 18; Аллер 1824, с. 446; ЛГИА, ф. 781, оп. 4, № 84, л. 7; Нумерация домов..., с. 230 списка владельцев. В книге «Литературные памятные места Ленинграда» (Л., 1976, с. 503) адрес Хмельницкого указан неверно.

²⁶ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 9918.

²⁷ Грибоедов в воспоминаниях современников, с. 248.

²⁸ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч., т. III. Пгр., 1917, с. 211.

²⁹ Аллер 1822, с. 19; Нумерация домов..., с. 179 списка владельцев.

³⁰ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 9769.

³¹ Русско-польские музыкальные связи. М., 1963, с. 83—118.

³² ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 9769; Нистрем 1844, т. 1, с. 63; Беккер И. Мицкевич в Петербурге. Л., 1955, с. 155.

³³ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 36.

³⁴ Базанов В. Г. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, с. 28.

³⁵ Аллер 1822, с. 17, 357.

³⁶ Нечкина М. В. 1) Декабристы. М., 1975, вклейка; 2) Движение декабристов, т. 1. М., 1955, с. 460.

³⁷ Декабрист Григорий Абрамович Перетц. Л., 1926, с. 68.

³⁸ Там же, с. 71.

³⁹ Общий штат Российской империи на 1822 г., ч. 2, с. 1.

⁴⁰ ГПБ, ф. 859 (Бумаги Н. К. Шильдера), к. 10, № 4.

канцелярией Милорадовича для Конторы адресов). В 1821 году Глинка решил уйти со своего поста при Милорадовиче.⁴¹ Не раньше декабря 1821 года его место занял полковник Н. П. Пороховников,⁴² в 1822 году имя Глинки исчезло из списков л.-гв. Измайловского полка.⁴³ Уйдя от Милорадовича, Глинка потерял казенную квартиру.

Куда он выехал из дома кн. Крапоткина? Адресная книга 1822 года сообщает: во 2-ю Адмиралтейскую часть, № 223.⁴⁴ Но книга готовилась в конце 1821-го—начале 1822 года, когда Глинка, по-видимому, еще оставался в прежнем служебном положении и на прежней квартире. Вероятнее всего, в книге допущена опечатка и следует под № 223 подразумевать № 222. Конечно это подтверждается и тем, что на уч-ке № 223 не было в ту пору жилых строений, он был занят деревянными службами, примыкавшими к дому участка № 221⁴⁵ (дом № 221 соответствует нынешнему дому № 16 по Театральной пл. Этот неправильный адрес Глинки и фигурирует в литературе).

Необходимые сведения нашлись в неопубликованной части следственных показаний Глинки. Дважды, отвечая на вопросы следствия, Глинка упомянул, что до ареста жил в доме Всеволожского.⁴⁶ «Домом Всеволожского» в Петербурге называли дом кн. Е. М. Хованской, в котором жила близкая ей семья В. А. Всеволожского. Дом известен как место собраний кружка «Зеленая лампа». Его адрес — пр. Римского-Корсакова, 35 (бывш. № 219 2-й Адмиралтейской части, на углу Екатерингофского пр. и Никольской ул.).⁴⁷ Из показаний видно, что Глинка занимал здесь «маленькую квартиру» в течение «нескольких лет».⁴⁸

К. Ф. Рылеев

Выдающийся поэт-декабрист К. Ф. Рылеев более двух лет прожил на Васильевском о-ве. В эти годы (1821—1824) он создавал историко-патриотические думы, работал над одним из лучших своих произведений — поэмой «Войнаровский», выпускал совместно с А. Бестужевым альманах «Полярная звезда». В этот же период Рылеев стал членом Северного общества. Его квартира на Васильевском

была известна многим столичным литераторам и декабристам.

Из мемуарного очерка Д. Кропотова известно, что Рылеев, приехав в Петербург осенью 1821 года, поселился «на Васильевском острове, в 16-й линии, между Большим и Средним проспектами, в деревянном одноэтажном доме Безбородова».⁴⁹ В свое время А. Яцевич определил, что на 16-й линии был домовладелец Белобородов (а не Безбородов), и дал его современный адрес — 16-я линия, 17.⁵⁰ Исследователь в 1930-е годы застал еще на этом месте деревянный дом, однако, как теперь удалось выяснить, он был построен в 1840-е годы, к тому же на участке, который Белобородовым не принадлежал.⁵¹ Ошибка Яцевича в данном случае несомненна.

Участок Белобородовых имел в 1820-е годы номер 644, а со стороны 15-й линии, куда он выходил — 623.⁵² По современной нумерации это соответствует *участку дома № 23 по 16-й линии* (и № 18 по 15-й).⁵³ Сразу заметим, что все постройки здесь были деревянными и не сохранились до наших дней. На плане, выполненном в 1828 году, на участке Белобородовых показан дом со службами во дворе.⁵⁴

Другим источником для определения адреса Рылеева на 16-й линии может служить его письмо к жене от 14 декабря 1824 года. Описывая последствия ноябрьского наводнения, Рылеев упоминает «прежнюю квартиру»: «Наша прежняя квартира стоит теперь без окон; в ней жил Нелидов и все потерял. . . По всей 16-й линии, где ни взглянешь, везде опустошение».⁵⁵ По адресной книге 1824 года гвардии поручик Ф. А. Нелидов проживал в доме № 642 на углу 16-й линии и Большого пр.⁵⁶ В начале 1820-х годов домом владела жена коллежского

⁴⁹ Писатели-декабристы в воспоминаниях современников, т. 2, с. 17.

⁵⁰ Яцевич А. Г. Пушкинский Петербург. Л., 1935, с. 163.

⁵¹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. №№ 1944, 1945.

⁵² Аллер 1822, с. 241.

⁵³ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, д. №№ 1947, 1903.

⁵⁴ Там же, оп. 169, № 1 (план Шуберта, 1828). На плане ошибка: участок Белобородовых вместо № 644 отмечен под номером 646;стораживает тот факт, что участок Белобородовых до 1822 года не имел своего номера по 16-й линии (см.: Аллер 1822, с. 241, столбец старых номеров), что характерно для незастроенной территории. Таким образом, полной уверенности, что Д. Кропотов назвал адрес точно, нет.

⁵⁵ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 476, см. также с. 460.

⁵⁶ Аллер 1824, с. 293; Аллер 1822, с. 163.

⁴¹ Там же.

⁴² Общий штат Российской империи на 1822 г., ч. 2, с. 1; на 1823 г., ч. 2, с. 1.

⁴³ Общий штат Российской империи на 1823 г., ч. 1, с. 159—160.

⁴⁴ Аллер 1822, с. 378.

⁴⁵ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, №№ 3242, 3243^a.

⁴⁶ Цит. по копии: ИРЛИ, д. № 24202/CLXII₁₆, л. 2 и 65.

⁴⁷ Аллер 1822, с. 17; Аллер 1824, с. 81.

⁴⁸ ИРЛИ, д. № 24202/CLXII₁₆, л. 64.

ассессора Анна Мазуркевич,⁵⁷ а в 1824 году — чиновница Гусева.⁵⁸ Современный адрес — 16-я линия, участок дома № 13. Здесь был одноэтажный деревянный дом с хозяйственными постройками и садом.⁵⁹ Следует учесть, что адресная книга Аллера готовилась в конце 1823 года (цензурное разрешение от 28 января 1824 года), и Нелидов мог к моменту наводнения отсюда переехать в дом Белобородовых. А может быть, Рылеев сначала занимал дом Мазуркевич, а потом Белобородовых. Возможны, по-видимому, и другие варианты. Поэтому адрес Рылеева начала 1820-х годов правильнее будет писать в следующей редакции: 16-я линия, участок дома № 13 или № 23.

Не позднее осени 1823 года Рылеев переехал с 16-й линии на 12-ю в дом «купецкой жены» Земской.⁶⁰ Теперь это участок дома № 49 по 12-й линии (по Малому пр. участок дома № 37). Деревянные строения, которые занимал Рылеев, снесены в 1840 году.⁶¹ Отсюда весной 1824 года Рылеев перебрался в казенную квартиру при Российско-Американской компании, т. е. в известный дом № 72 на Мойке.

II. А. Катенин

В биографии поэта и активного деятеля раннего декабризма П. А. Катенина можно выделить три «петербургских» периода: до 1822 года (т. е. до ссылки); 1825—1827 годы; 1832—1834 годы. В дополнение к известному о втором из них, когда Катенин после вынужденного перерыва вновь вернулся к литературно-театральной жизни столицы, можно добавить, что с августа 1825 года по май 1827 года он жил в доме Паульсона на Миллионной.⁶² Ныне это дом № 8 по ул. Халтурина, перестроенный в 1903 году.⁶³ В том же доме со стороны Мойки (теперь Мойка, 7) позднее, в в конце 1820-х—начале 1830-х годов,

жил писатель и журналист О. М. Сомов, принимавший в эту пору участие в издании «Литературной газеты».⁶⁴

А. А. Шаховской

В 1962 году Н. Н. Фокиным был опубликован правильный адрес салона кв. А. А. Шаховского, однако и в новейшей литературе, как правило, встречается давно укоренившийся ошибочный адрес: Средняя Подьяческая, участок дома № 12. По адресной книге Аллера, Шаховской жил на Второй Подьяческой в доме № 282. Как доказал Фокин, дом под таким номером стоял на Малой Подьяческой, теперь — № 12.⁶⁵ Это подтверждается и архивным делом дома № 12 по М. Подьяческой, в котором проставлен старый номер участка — 282.⁶⁶

В отношении внешнего вида дома Фокин выдвинул предположение, что он сохранился без изменений с начала прошлого века. Здесь следует внести поправку: дом стал трехэтажным только в 1840 году.⁶⁷ При Шаховском он был в два этажа. Поскольку квартиру Шаховского называли «чердаком», следовательно, он жил в верхнем, втором, этаже. С 1840 года облик дома почти не изменился.

На Подьяческой Шаховской жил в конце 1810-х—начале 1820-х годов. Более поздние его адреса не публиковались. С 1826-го по 1829 год Шаховской жил в Москве. По возвращении в столицу он поселился в Коломне в доме Лемана. Об этом мы узнаем из писем Ю. И. Венелина к М. П. Погодину от января 1830 года, в которых говорится, что у Шаховского бывает Пушкин.⁶⁸ Дом Лемана снесен. Он стоял на участке дома № 12 по ул. Союза печатников. В 1848—1849 годах в том же доме жил Ф. Н. Глинка.⁶⁹

В 1832 году Шаховской жил уже в доме Неваховича у Египетского моста.⁷⁰ Теперь это дом № 155 по Фонтанке.⁷¹

Меняя квартиры, Шаховской строго следовал одному правилу: поселялся относительно недалеко от Театральной ул. В этом районе была и последняя его петербургская квартира. Из адресной книги 1837 года мы узнаем, что он жил на Б. Мастерской в доме № 10.⁷² Теперь

⁵⁷ Там же; ЛГИА, ф. 781, оп. 4, № 90, л. 15.

⁵⁸ Аллер 1824, с. 293.

⁵⁹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 1214. В этом же доме осенью 1823 года поселился приехавший ненадолго в Петербург декабрист М. Ф. Митьков — см.: Аллер 1824, с. 276. В показании Митькова, напечатанных в книге «Восстание декабристов. Материалы» (т. III, 1927, с. 196, 197), говорится, что он жил на 18-й линии; по-видимому, это или описка Митькова, или опечатка в книге.

⁶⁰ Аллер 1824, с. 361.

⁶¹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 2161.

⁶² Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. [Л.], 1937, с. 242; Писатели-декабристы в воспоминаниях современников, т. 1, с. 300, 449.

⁶³ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 110.

⁶⁴ Лит. наследство, т. 58, 1952, с. 87; Модзалевский Б. Л. Пушкин. [Л.], 1929, с. 257.

⁶⁵ Пушкин и его время. Л., 1962, с. 544.

⁶⁶ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 9854.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Лит. наследство, т. 16—18, 1934, с. 706.

⁶⁹ Русская литература, 1980, № 2, с. 161.

⁷⁰ Репертуар и пантеон, 1847, № 1, с. 105.

⁷¹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 3897.

⁷² Нистрем. К. Книга адресов С.-Петербурга. СПб., 1837, с. 192.

это дом № 9 по Лермонтовскому пр. На чертеже 1824 года он показан как каменный в два этажа.⁷³ В 1870-е годы его перестроили.⁷⁴

В конце 1836 года Шаховской похоронил друга многих лет своей жизни актрису Е. И. Ежову, вскоре после чего уехал в Москву, где и провел последние годы жизни.

Д. И. Хвостов

Известный графoman Д. И. Хвостов, которого в его доме посещали многие современники, в том числе и Пушкин,⁷⁵ жил, судя по адресным книгам 1809-го, 1822-го и 1824 годов, на Сергиевской в доме № 560 (с 1822 года — № 597).⁷⁶ Дом принадлежал сначала бригадирше Чертовой,⁷⁷ затем ген.-майорше Куселевой, а около 1822 года был приобретен Хвостовым.⁷⁸ В нем Хвостов прожил до самой смерти (1835 год).

Принято считать, что теперь это дом № 18 по улице Чайковского. Но, как выяснилось, дом № 18 построен в 1870-е годы,⁷⁹ к тому же на участке, принадлежавшем соседу Хвостова. На этом месте был сломан старый деревянный дом и построено два каменных — №№ 16 и 18, из-за чего в нумерации по улице произошел сдвиг (он-то и не был учтен А. Яцевичем при определении адреса Хвостова). Участок Хвостова начинается сразу за нынешним домом № 18. Тут следуют два дома под одним номером 20. Первый из них (тот, что ближе к Литейному пр.) и принадлежал Хвостову. В 1844 году новый хозяин надстроил третий этаж, а в 1875 году появился еще один этаж; с тех пор дом почти не изменился.⁸⁰

А. В. Тимофеев

Алексей Васильевич Тимофеев, на долю которого в середине 1830-х годов выпала незаслуженная слава одного из первых русских поэтов, в пору своей популярности жил на Васильевском о-ве в доме Аладова. 4 февраля 1837 года, пригласив в гости А. В. Никитенко, Тимофеев писал: «Я на новой квартире — на Вас. острове, на Среднем проспекте, на углу 5-й линии, в доме Аладова, № 19, войдя в ворота направо, в первом

этаже. . .»⁸¹ Дом Аладова по Среднему пр., 24 внешне дошел до нас без изменений.⁸²

Салон А. Н. Оленина

В мемуарной и научной литературе уже неоднократно отмечалась значительная роль, которую играл в культурной жизни столицы салон Олениных. Почти ни одно издание, так или иначе посвященное теме пушкинского Петербурга, не обходится без хотя бы беглого упоминания о нем, сопровождаемого, как правило, указанием оленинского адреса: наб. Фонтанки, 101.

Между тем салон Олениных, существовавший до конца 1830-х годов, был связан и с другими петербургскими адресами. Попытки ввести их в литературоведческий и краеведческий оборот предпринимались, но авторам не удалось установить даты переезда Олениных с квартиры на квартиру, без которых остались немы и самые адреса, указанные, кстати, неточно.⁸³

Дом № 101 по наб. Фонтанки был построен в 1790—1793 годах на участке, отданном М. Ф. Полторацким в приданое дочери Елизавете, вышедшей замуж за А. Н. Оленина. После смерти в 1795 году М. Полторацкого его жена Агафоклея Александровна выстроила рядом с домом № 101 еще два каменных дома — №№ 97 и 99.⁸⁴

Вспомнивая о своем первом визите к А. Н. Оленину в мае 1801 года, Н. И. Греч замечает в своих записках: «А. Н. жил тогда в собственном доме своем у Обухова моста. . . Он выстроил себе посреди двора отдельный флигель с итальянскими окнами, странный и неуклюжий».⁸⁵ А. Яцевич полагает, что «впоследствии Оленины перешли в лицевой флигель участка»⁸⁶ — в корпус, выходящий на Фонтанку.

В доме № 101 жили брат Е. М. Олениной Константин Полторацкий, сподвижник А. Н. Оленина по научной, ху-

⁸¹ ИРЛИ, 18711/СХХIV6.

⁸² ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 2371.

⁸³ Медерский Л. А. Адресный указатель. — В кн.: Пушкинский Петербург. Л., 1949, с. 399; Гордин А. М. Крылов в Петербурге. Л., 1969, с. 324. В период подготовки данной статьи к печати вышла книга В. К. Зажурило и М. Г. Чарной «По пушкинским местам Ленинграда» (Л., 1982), в которой на основании сообщенных нами сведений указан правильный адрес Олениных периода 1813—1819 годов — Фонтанка, 97.

⁸⁴ Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П., Повелихина А. В. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1972, с. 235.

⁸⁵ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.—Л., 1930, с. 217.

⁸⁶ Яцевич А. Г. Указ. соч., с. 16.

⁷³ ЛГИА, ф. 1133, оп. 1, № 1226.

⁷⁴ Там же, ф. 513, оп. 102, № 3553.

⁷⁵ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1976, с. 451.

⁷⁶ Реймерс С.-Петербургская адресная книга на 1809 г., т. 1. СПб., 1809, с. 307; т. 2, с. 179; Аллер 1822, с. 409; Аллер 1824, с. 445.

⁷⁷ Реймерс, т. 2, с. 179.

⁷⁸ Аллер 1824, с. 445.

⁷⁹ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 4406.

⁸⁰ Там же, № 4408.

дожественной и административной деятельности, известный палеограф А. И. Ермолаев, знаменитый актер В. Ф. Рыкалов, президент Вольного общества любителей словесности, наук и художеств Д. И. Языков, аббат Жозеф Грандидье, служивший впоследствии под началом Оленина в Публичной библиотеке.⁸⁷

Дом № 99 в 1803 году был отдан в приданое Варваре Марковне Полторацкой, в замужестве — Мертваго. Ее семья поселилась в нем в сентябре 1807 года, по возвращении из Крыма, где служил муж Варвары Марковны Дмитрий Борисович. Д. Б. Мертваго посещали здесь Г. Р. Державин — его друг и С. Т. Аксаков — его крестник. Незадолго до последовавшего в марте 1810 года увольнения в отставку Д. Б. Мертваго продал дом.⁸⁸

В доме № 97, по данным адресной книги 1809 года, жили братья Елизаветы, Варвары и Константина Полторацких — Алексей и Александр,⁸⁹ у которых бывали Державин и Карамзин, очень часто Оленин, Крылов, Гнедич, Капнист и многие художники и ученые.⁹⁰ На какое-то время дом перешел к графу Я. Ф. Штейнбоку, однако затем вновь был присоединен к семейным владениям: 16 июня 1813 года Елизавета Марковна Оленина купила его у Я. Ф. Штейнбока.⁹¹

Оба дома (№№ 101 и 97) принадлежали старшему поколению Олениных до 1823 года: 3 февраля дом № 97 стал собственностью их старшей дочери Варвары, получившей его в приданое,⁹² а дом № 101 около этого же времени был продан генеральше С. И. Штерич.⁹³ Таким образом, около десяти лет (с 1813-го по 1823 год) Оленины владели двумя домами на Фонтанке. В каком из них жили они в эти годы?

В конце 1860-х годов Варвара Алексеевна Оленина, все еще владевшая домом № 97, вспоминала в своих записках: «Дом, который мне теперь принадлежит, был дан мне в приданое и ознаменовался двумя разными явлениями. 1-е — когда прислал император Александр I г-фа Аракчеева к батюшке, чтоб извиниться, помириться и уговорить его

остаться в службе. А 2-е — это тихая скромная благотворительность во всем доме, так что один раз г-ф Блудов обедал у батюшки, стал ему говорить, что у него надпись над воротами не верна. „Помилуйте, — говорит батюшка, — дом ведь принадлежит Елизавете Марковне, а не мне“. — „Да это мы все знаем. Да у вас надобно бы большими буквами над домом написать: «Божий дом»“.⁹⁴

Помимо весьма любопытного отзвука взаимоотношений А. Н. Оленина с Аракчеевым, воспоминания В. А. Олениной содержат явное указание на то, что в момент описываемых событий Оленины жили в доме № 97, куда переехали из дома № 101. Уточнить время их переезда позволяет объявление в «Первом прибавлении к Санктпетербургским ведомостям» от 26 августа 1813 года: «Продается и в наем погодно отдается каменный двухэтажный⁹⁵ с погребками и флигелями дом Тайной Советницы Елисаветы Марковны Олениной, 3 Адм. части в 3 кварт. под № 125 (ныне № 101, — В. Ф.), свободный от постоя. . .» Это объявление свидетельствует о том, что Оленины переехали в дом № 97 между 16-м июня (дата приобретения) и 26 августа 1813 года.

Здесь они прожили до *осени 1819 года*: 16 сентября 1819 года «Первое прибавление к Санктпетербургским ведомостям» сообщило, что «3 Адм. части 3 квартала по Фонтанке между Семеновским и Обуховым мостами отдается в наем каменный трехэтажный дом под № 123 (ныне № 97, — В. Ф.), с мебелью и без оных».

Именно здесь, в доме № 97, а не в доме 101, как принято думать, бывал в последние годы Пушкин, и здесь произошла первая встреча его с А. П. Керн.

Все три дома на Фонтанке сохранились. Наибольшим изменениям подвергся дом № 101: в 1852 году его фасад на уровне 2-го и 3-го этажей был рустован, сдвоенные колонны, поддерживавшие балконы, уничтожены, а два парадных входа перенесены из-под балконов по обе стороны центральной арки. Дом № 99 дошел до нас без существенных изменений. Балкон на 3-м этаже дома № 97

⁸⁷ Реймерс, т. 2, с. 276, 230, 347, 318, 322.

⁸⁸ Русский архив, 1867, вып. 8—9, стлб. 295—297.

⁸⁹ Реймерс, т. 2, с. 276.

⁹⁰ Русский вестник, 1871, ноябрь, с. 300—301.

⁹¹ ГПБ, ф. 542, оп. 1, ед. хр. 615, лл. 11—12.

⁹² Там же, л. 12.

⁹³ Согласно Аллеру, в 1822 году дом 101 еще принадлежал Оленину (см.: Аллер 1822, с. 23), но «Первое прибавление к Санктпетербургским ведомостям» от 1 мая 1823 года говорит уже об этом доме как о «бывшем доме Оленина».

⁹⁴ ГПБ, ф. 542, оп. 1, № 877, л. 32.

⁹⁵ Ошибка в объявлении; следует читать — трехэтажный. См. это же объявление в другой редакции: «3 Адм. части 3 кварт. по набережной Фонтанки между Семеновским и Обуховым мостами отдается в наем весь каменный 3-этажный дом под № 125, имеющий в лицевом фасаде жилых 32 покоя, с принадлежащими к оному двумя двухэтажными флигелями, под коими сеники и 5 каретных сараев. 2 конюшни, каждая о 10 стойлах. кухня и людские службы, подвалы и ледники» (Первое прибавление к Санктпетербургским ведомостям, 1813, 4 ноября).

появился не ранее 1854 года; до 1857 года балкон 2-го этажа поддерживали двоянные колонны.⁹⁶

С Фонтанки Оленины перебрались на Мойку, в дом А. И. Северина у Красного моста (1-я Адмиралтейская часть, № 137): этот дом арендовала Государственная канцелярия,⁹⁷ правителем которой был А. Н. Оленин; быть может, он занял здесь казенную квартиру.⁹⁸

Современный адрес дома А. И. Северина, спроектированного, если верить «Художественной газете», Тома де Томоном,⁹⁹ — *Мойка, 67*.¹⁰⁰ Вопреки утверждению Л. А. Медерского и А. М. Гордина,¹⁰¹ здание *сохранилось*. Современный вид оно приняло после перестройки, осуществленной в конце 1850-х годов. Первоначальный архитектурный облик дома Северина — третьего от угла Гороховой по набережной Мойки — запечатлен на акварели неизвестного художника «Красный мост через Мойку» (1820-е годы, ГМИИ) и литографии К. П. Беггрова по рисунку В. С. Садовникова «Вид Мойки, снятый со стороны Красного моста на Гороховой улице» (1830-е годы, ГРМ).¹⁰²

Квартиру в доме Северина Оленины занимали сравнительно недолго. В письме к Н. И. Гнедичу от 3 декабря 1827 года М. Е. Лобанов писал: «Алексей Николаевич поручил мне сказать вам, что он никак еще не удосужился писать к вам; переезд на новую квартиру (в дом Гагарина на набережной), болезнь его, отчеты к 1 декабря препятствовали ему».¹⁰³ Гнедич был уволен в отпуск в южную Россию с 9 августа 1827 года.¹⁰⁴ п, следовательно, *время переезда Олениных в дом Гагарина определяется сентябрем—ноябрем 1827 года*.

Дом П. Г. Гагарина неоднократно привлекал внимание историков, литературоведов, искусствоведов; тем не ме-

нее его современный адрес до сих пор установлен не был. Л. А. Медерский называет в качестве такого «Дворцовую площадь»;¹⁰⁵ А. М. Гордин — «участок дома № 12» по Дворцовой наб.;¹⁰⁶ М. Ф. Коршунова пишет, что в годы войны здание было разрушено и на его месте возведен дом 12/16;¹⁰⁷ В. К. Грибанов сообщает адрес «Дворцовая набережная, № 10—12»;¹⁰⁸ В. И. Плявский — «№ 12—14».¹⁰⁹

Между тем документы архива С.-Петербургской городской управы неоспоримо свидетельствуют о том, что современный адрес дома П. Г. Гагарина — *Дворцовая, 10*.¹¹⁰ Нынешний вид здание приняло после кардинальной перестройки, осуществленной около 1860 года,¹¹¹ но о том, как оно выглядело прежде, в 1810—1850-х годах можно судить по многочисленным произведениям Ф. Я. Алексеева, И. А. Иванова, М. Н. Воробьева, К. П. Беггрова, К. Ф. Сабата, Ш. К. Башелье и других художников, в живописи и графике запечатлевших Дворцовую набережную: дом Гагарина — второй от Мраморного дворца вниз по Неве.¹¹²

Семья Олениных занимала здесь помещения второго этажа лпцевой части здания. 9 июня 1829 года А. А. Оленина записала в своем журнале: «На другой день после приезда Вареньки, перед отъездом в Приютино, я вышла на балкон и засмотрелась на Неву».¹¹³ Осенью 1830 года А. Н. Оленин наблюдал из окон за починкой П. Телушкиным ангела на шпилье Петропавловского собора.¹¹⁴

Но и в доме П. Г. Гагарина Оленины жили недолго. В *октябре 1830 года* они купили у кн. И. А. Гагарина двухэтажный каменный дом на *Большой Морской*, который был предназначен в приданое Анне Алексеевне.¹¹⁵ В следующем году Оленины переехали в этот дом¹¹⁶ (ныне —

⁹⁶ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, №№ 9948, 9947, 9946.

⁹⁷ Аллер 1822, с. 397, 336.

⁹⁸ Вместе с А. Н. Олениным в этот дом переехал и его ближайший помощник по Канцелярии А. И. Ермолаев.

⁹⁹ Художественная газета, 1837, февр., № 3, с. 51.

¹⁰⁰ Ср.: А. В. [Уваров С. С.] Литературные воспоминания. — Современник, 1851, № 6, отд. II, с. 39 и ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 129, л. 5.

¹⁰¹ Медерский Л. А. Указ. соч., с. 399; Гордин А. М. Указ. соч., с. 324.

¹⁰² Воспроизведены в альбоме «Пушкинский Петербург» (Л., 1974, плл. № 65 и № 161).

¹⁰³ ИРЛИ, ф. 93, оп. 4, № 14, лл. 3—4 (сообщено ст. научн. сотр. музея «Приютино» И. Х. Речицким).

¹⁰⁴ Сборник отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, 1884, т. 33, № 3, с. 95.

¹⁰⁵ Медерский Л. А. Указ. соч., с. 399.

¹⁰⁶ Гордин А. М. Указ. соч., с. 324.

¹⁰⁷ Коршунова М. Ф. Джакомо Кваренги. Л., 1977, с. 66—67.

¹⁰⁸ Грибанов В. К. Багратион в Петербурге. Л., 1979, с. 217.

¹⁰⁹ Плявский В. И. Джакомо Кваренги. Л., 1981, с. 133—136. Заметим попутно, что автор указывает инициалы П. Г. Гагарина неверно.

¹¹⁰ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 89.

¹¹¹ Там же, л. 39.

¹¹² См. также чертеж фасада: там же, лл. 48—51.

¹¹³ Дневник А. А. Олениной. Париж, 1936, с. 56.

¹¹⁴ Русская старина, 1876, т. XV, март, с. 640.

¹¹⁵ ГПБ, ф. 542, оп. 1, № 615, лл. 11—13.

¹¹⁶ Там же, лл. 14—15.

ул. Герцена, 48), которому суждено было стать последней петербургской квартирой Е. М. и А. Н. Олениных. По смерти Елизаветы Марковны (в 1838 году) Анна Алексеевна и Алексей Николаевич занимали комнаты в «первом этаже на Морскую и флигеле на дворе».¹¹⁷ После кончины в 1843 году Алексея Николаевича Анна Алексеевна уехала с двумя своими дочерьми в Варшаву — к месту службы своего мужа Ф. А. Андрю. Дом Олениных на Большой Морской был надстроен в 1879 году. Представление о его первоначальном виде можно составить по чертежу фасада, выполненному перед перестройкой.¹¹⁸

Салон П. А. Плетнева

Из литературных салонов первой половины 1820-х годов оказался забыт салон Петра Александровича Плетнева, где на «субботах» сходились А. Дельвиг и Е. Баратынский, К. Рылев и А. Бестужев, Ф. Глинка и В. Кюхельбекер. . . Плетнев жил в это время при Военно-спиритском доме¹¹⁹ (с 1829 года Павловский корпус), где преподавал российскую словесность (с 1815-го по 1832 год).¹²⁰ Современный адрес этого «гнезда поэтов» (выражение Ф. Глинки)¹²¹ — *Московский пр., 17*.

Следующий адрес Плетнева (1830-х годов) — дом Сухаревой на Обуховском пр. (№ 168 3-й Адмиралтейской части)¹²² — давно привлек внимание историков литературы. Но из-за ошибки в адресной книге, где вместо Обуховский пр. напечатано Фонтанка, в изданиях прошлых лет указывался неправильный адрес — Фонтанка, 6. Недавно эта ошибка замечена и исправлена, но тут же допущена другая: при правильном адресе — Московский пр., 8 — оговаривается, что дом того времени не сохранился.¹²³ Однако по планам участка и ри-

сункам фасада легко убедиться в том, что дом *не сносился*, а только перестраивался: в 1847 году его «удлинили» по фасаду на два окна слева, в 1870-е заново был оформлен внешний вид.¹²⁴ В этом доме Плетневым устраивались «среды» и «воскресенья», на которых сходились литераторы пушкинского круга. В том же доме жил журналист А. А. Краевский.¹²⁵

Салон И. И. Козлова

Можно без преувеличения сказать, что в гостининой Ивана Ивановича Козлова в 1820—1830-е годы бывали почти все замечательные деятели русской культуры, а также приезжие иностранные знаменитости. Однако до сих пор ни один дом, в котором жил поэт, не был установлен.

В начале 1820-х годов Козлов, приобретавший в то время все большую известность, жил на Большой (или Ново-) Исаакievской ул. в доме Бреммера (№ 180 1-й Адмиралтейской части).¹²⁶ Теперь это *дом № 3 по Исаакievской пл.* (угол ул. Якубовича). Он перестраивался в 1870—1880-е годы: надстроен 4-й этаж и заново отделаны фасады. Со стороны ул. Якубовича часть дома была снесена и на ее месте возведен новый дом (теперь № 2).¹²⁷

В том же доме с сентября 1825-го по 1829 год жил Н. И. Греч.¹²⁸ Этот адрес Греча не упоминается в современной литературе.

Судя по отрывкам из дневника И. И. Козлова,¹²⁹ можно предположить, что он жил в доме Бреммера в конце 1810-х—начале 1820-х годов. В 1819 году в дневнике упоминается церковью почтового ведомства, которую Козлов посещал на пасхе, когда по болезни не мог уйти далеко от дома, а 17 января 1825 года он отметил в дневнике, что сменил квартиру.

По-видимому, он переселился на Садовую, так как в следующем году А. А. Воейкова надписывала ему письма — «. . в Садовой, в доме Глазуновой».¹³⁰ Где находился этот дом, определить не удалось.

Следующий адрес Козлова мы узнаем из его письма к П. С. Шишкину. 7 сентября 1828 года он сообщал, что живет в «Малой Садовой, дом купца Армяннова № 26 против канцелярии Минп-

¹¹⁷ Там же, л. 15.

¹¹⁸ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 174, лл. 25—26.

¹¹⁹ Аллер 1822, с. 454; Аллер 1824, с. 326; см. также письмо к Плетневу от Дельвига в кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980, с. 26.

¹²⁰ ГПБ, ф. 708, Собко, № 894 (формулярные списки Плетнева).

¹²¹ Письмо Глинки Плетневу от 4 декабря 1839 года. — Изв. отд. русск. языка и слов. Академии наук, 1903, т. VIII, кн. 2, с. 91.

¹²² Инстрем 1837, с. 144. Туда же Пушкин адресовал письмо Плетневу осенью 1835 года: «В С.-Петербург у Обухова мосту в доме г-жи Сухаревой башни» (Пушкин. Полн. собр. соч., т. XVI, с. 56).

¹²³ См., например: Литературные памятные места Ленинграда, с. 185, 351, 496.

¹²⁴ ЛГИА, ф. 1133, оп. 1, № 1308; ф. 513, оп. 102, № 9756.

¹²⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., т. XVI, с. 36.

¹²⁶ Аллер 1822, с. 386.

¹²⁷ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 216.

¹²⁸ Греч Н. И. Записки о моей жизни, с. 466; Заря, 1871, апрель, с. 5.

¹²⁹ Старина и новизна, 1906, № 11.

¹³⁰ Соловьев Н. В. История одной жизни. А. А. Воейкова. — Светлана, т. 2. Пгр., 1916, с. 51.

стерства Юстиции».¹³¹ Этот дом — *М. Садовая, 4* — сохранился, но два верхних этажа надстроены позднее.¹³²

В 1831 году Козлов жил уже на Фонтанке, где-то «через дом от Екатерининского института», в 3-м этаже. Об этом пишет Н. Селиванов.¹³³ Екатерининский институт находился в здании, принадлежавшем сейчас Публичной библиотеке (№ 36). Слева от него большую территорию занимает бывшая усадьба Шереметевых, так что, скорее всего, Селиванов имел в виду дом с другой стороны. Таким образом, предположительный адрес Козлова в 1831 году — *наб. Фонтанки, 40*.

Салон В. И. Карлгофа

Второстепенный литератор Вильгельм Иванович Карлгоф был хозяином литературного салона, посещаемого в 1830-е годы А. Ф. Воейковым, Е. Бернетом, Л. А. Якубовичем, И. И. Панаевым, А. В. Никитенко, Ф. В. Булгаровым, Н. И. Гречем, О. И. Сенковским, Н. А. Полевым, Н. Вичурным (отцом Иакнифом) и др. В этом салоне первый большой успех имели Н. В. Кукольник и В. Г. Бенедиктов. Пушкин вместе с В. А. Жуковским, П. А. Вяземским, И. А. Крыловым посетил салон Карлгофа 28 января 1836 года по случаю ужина, данного хозяином в честь Д. Давыдова.

По адресной книге 1837 года, В. И. Карлгоф жил на *наб. Фонтанки, 85*.¹³⁴ Современный адрес — *Фонтанка, 96*. После перестройки в 1904 году дом внешне изменился значительно.¹³⁵

Осенью 1838 года Карлгофы переехали на Сергиевскую (ул. Чайковского, дом не найден), где их вечера продолжались вплоть до отъезда весной 1839 года в Киев.¹³⁶

Салон О. И. Сенковского

Во второй половине 1830-х годов известный ученый и журналист Осип Иванович Сенковский стал устраивать

у себя литературно-музыкальные вечера, на которых бывали братья Брюлловы, скульптор и медальер Ф. П. Толстой, поэты Н. Кукольник, Э. Губер и другие литераторы, художники, музыканты. Сенковский, издававший в эту пору один из самых популярных журналов — «Библиотеку для чтения», снимал небольшой дом в конце Почтамтской ул.¹³⁷ Он был последним по правой стороне улицы и имел номер 20.¹³⁸ Сейчас номер последнего дома по ул. Союза связи — 23. Как писал в свое время А. Яцевич, на его месте до февральской революции и стоял снесенный Сенковским дом. Во время революции он был сожжен и позднее участок застроили вновь.¹³⁹ Однако сгоревший дом к Сенковскому отношения не имел. Из планов участка видно, что он был построен в 1840-е годы, а десятилетием раньше, т. е. при Сенковском, на его месте был сад. Дом же, арендованный Сенковским у доктора Фомы Валкера (или Вокера), стоял рядом. Он был каменным, в два этажа и семь окон по фасаду. Со второго торца к нему также примыкал сад (жена Сенковского вспоминала, что дом был именно в семь окон и с двумя садами — цветочным и фруктовым). В конце 1860-х годов дом перестраивался внутри, при этом изменился несколько и лицевой фасад, но этажность осталась прежней.¹⁴⁰ Современный адрес — *ул. Союза связи, 21*.

«Ученая республика»

Дом, в котором в 1819—1825 годах собиралось Вольное общество любителей российской словесности («Ученая республика»), считается сохранившимся в перестроенном виде — пр. Майорова, 41. Однако архивные документы показывают, что дом знаменитых собраний столичных литераторов *снесен в 1840-е годы*¹⁴¹ (а во вновь построенном на этом участке доме позднее жил Н. Г. Чернышевский).¹⁴²

¹³⁷ Осип Иванович Сенковский. Биографические записки жены его. СПб., 1858, с. 101—109, 129; Нистрем 1837, с. 160.

¹³⁸ Нистрем 1844, т. 1, с. 38.

¹³⁹ Яцевич А. Г. Указ. соч., с. 323—327.

¹⁴⁰ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № № 238, 239.

¹⁴¹ Там же, № 9664.

¹⁴² Белые ночи. Л., 1978, с. 422—425.

¹³¹ Звенья, т. 9. М., 1951, с. 481.

¹³² ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 9714.

¹³³ Русский архив, 1903, № 12, с. 665.

¹³⁴ Нистрем 1837, с. 730.

¹³⁵ ЛГИА, ф. 513, оп. 102, № 5329.

¹³⁶ См.: [Карлгоф Е. А.]. Жизнь прожить не поле перейти. — Русский вестник, 1881, № 9, 10.

РАННЕЕ ПЕРЕВОДНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПЕСНЬ ЛАПЛАНДЦА»

«Песнь лапландца» появилась в числе первых трех опубликованных стихотворений В. К. Кюхельбекера в сентябрьской книжке журнала «Амфион» за 1815 год. В 1819 году в «Сыне отечества» Кюхельбекер поместил новую редакцию этого стихотворения — «Песнь лопаря. При наступлении зимы».

«Песнь лапландца» стоит особняком среди известных нам ранних стихотворений Кюхельбекера. Вместе с тем она представляет определенный интерес, так как отражает некоторые характерные черты литературной позиции поэта на раннем этапе ее формирования, своеобразные осмысления им современных литературных проблем. Знаменательна и переработка песни на новой, более зрелой ступени творческого развития.

«Лапландская песня» была хорошо известна в европейской и русской литературе XVIII века. Впервые ее опубликовал на латыни известный этнограф упсальский профессор И. Шеффер в своем труде «Лапония» («Laponia») в 1673 году (французский перевод — 1678). В 1712 году она была напечатана на английском языке в «Зрителе» Аддисона, а в 1757 — на французском в «Journal étranger».¹ На немецкий язык ее переложил поэт-сентименталист, известный в России своими пидллиями «Цефиз» и «Весна», К. Э. Клейст (1715—1759). Это переложение высоко ценил Лессинг «за безыскусственность и правдивость», отмечая, однако, что «подражания такого мастера всегда являются улучшениями».² Когда Гердер в «Извлечениях из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (1773), а затем в сборнике «Народные песни» (1778—1779) опубликовал свой перевод лапландской песни «Поездка к милой», он подчеркнул принципиальное отличие его от перевода Клейста. «... Перо этого славного поэта не могло не украсить оригинал, — пишет он Гестенбергу. — А если я предложу вашему вниманию самого грубого лапландца?»³ Принципиальное различие между народной песней и литературным переложением отметил Гердер и в письме к невесте (1771): «За эту лапландскую песенку я охотно отдал бы десяток клейстовых подражаний. Не удивляйтесь,

что лапландский юноша, который не знает ни грамоты, ни школы и почти что не знает бога, поет лучше, чем майор Клейст. Ведь лапландец импровизировал свою песню, когда скользил со своими оленями по снегу, и время тянулось так долго, пока он ехал к озеру Орра, где жила его возлюбленная; Клейст же подражал ему по книге».⁴

Сборник Гердера стал известен в России уже в конце XVIII столетия. Однако русские переводчики предпочитали текст Клейста. Так, в 1799 году в журнале «Новости» (август, с. 336—337) был помещен анонимный прозаический перевод «Песни лапландца» из Клейста, а в 1801 году в «Иппокрене» (ч. 9, с. 239—240) прозаический перевод П. Львова «Песня лапонца». Любопытно стихотворение И. И. Дмитриева «Песня» («Цама, Цама, не мори. . .»), созданное в первой половине 1790-х годов. По мнению Г. П. Макогоненко, она навеяна была изучением Оссиана.⁵ Опровергая этот комментарий, Д. М. Шарышкин указывает, что Дмитриев перевел ее из Гердера.⁶ Действительно, обращение к лапландской песне могло как-то ассоциироваться с увлечением Дмитриева Оссианом и песнями северных народов. Но самый текст стихотворения взят из Клейста. С ним Дмитриев мог познакомиться или через Карамзина, или, что более вероятно, через какое-либо французское переложение Клейста.

Популярность лапландской песни объясняется общим для литературы сентиментализма и предромантизма увлечением песнями «диких», по терминологии того времени, народов. Так, например, Клейст рядом с лапландской песней помещает в своем сборнике любовную «Песню каннибала», ничем не отличающуюся от популярных любовных песен, но содержащую, однако, экзотический образ змеи. Также Дмитриев создает типичную любовную песню, но с неким экзотическим элементом.⁷

⁴ Цит. по: Ж и р м у н с к и й В. М. Указ. соч., с. XXXVI—XXXVII.

⁵ См.: Д м и т р и е в И. И. Поля. собр. стихотворений. Л., 1957, с. 470.

⁶ См.: Ш а р ы к и н Д. М. Указ. соч., с. 137.

⁷ Н. Трубицын отмечает широкий географический диапазон русских переводчиков. Он указывает на статью Сумарокова «О стихотворстве камчадалов» как на основополагающий теоретический труд, который послужил толчком для «Опытов калмыцкого стихотворства», «Сказок на самоедском языке», «Якутской песни», «Песни негра» и т. п., за-

¹ См.: Ш а р ы к и н Д. М. Скандинавская тема в русской романтической литературе. — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., 1972, с. 137.

² Ж и р м у н с к и й В. М. Жизнь и творчество Гердера. — В кн.: Гердер И. Г. Избр. соч. М.—Л., 1959, с. XXXVI—XXXVII.

³ Гердер И. Г. Избр. соч., с. 33.

Проблема национального колорита, поиски специфического национального поэтического стиля, характерные для литературы конца XVIII—начала XIX века, охватывали целый ряд вопросов. Прежде всего стихотворного языка и соотношения литературного и «простонародного» (фольклорного) стилей, выявление особенных черт национального характера, обусловленных бытом, нравами, степенью культурного развития, географическим положением, климатом, образом правления. Огромное место здесь принадлежит трудам Гердера, чье влияние на развитие европейской эстетической мысли трудно переоценить. «По сравнению с философией буржуазного Просвещения существенно новым в историческом мировоззрении Гердера было понимание исторического и национального своеобразия „времен и народов“». ⁸ Гердер говорил о равноценности поэтического творчества разных народов (как цивилизованных, так и «диких»), выступал против идеализации античного искусства, утверждал, что в искусстве не существует единого художественного идеала, «но множество исторически обусловленных типов художественного совершенства». Искусство греков, французов, немцев, «диких» народов выражает различные ступени их культурно-исторического развития, несет в себе национально обусловленные особенности. Именно с этой точки зрения он подходил к древнегреческой поэзии, к песням народов мира, древней еврейской поэзии, высшим выражением которой, по его мнению, является Библия. Отвергая сословное деление искусства, Гердер утверждал, что только обращение к национальным истокам способно обновить литературу, дать ей самобытность, потому что «в своих высших достижениях подлинно национальное искусство всегда является народным, то есть выражением мыслей и чувств всего народа». ⁹

полнивших русские журналы конца XVIII века. При этом отмечается, что «целый ряд поэтических переводных, обыкновенно, произведений, напечатанных под именем песен тех или иных народов... представляет из себя либо грубую подделку под народные, либо отдаленное им подражание» (Трубыцын Н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX столетия. СПб., 1912, с. 208—219). Любопытный материал дает в этой связи В. И. Резанов, в частности он показывает, как возникла и развивалась лапландская тема у Жуковского и других русских писателей на фоне европейских традиций (см.: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пг., 1916, с. 235—237).

⁸ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. VII.

⁹ Там же, с. VII, VIII.

Идеи Гердера оказали огромное влияние на формирование взглядов на народность и самобытность литературы у русских писателей конца XVIII — первой трети XIX столетия, причем зачастую придерживавшихся совершенно различных общественных убеждений. ¹⁰ Особое звучание они приобрели в 1810-е годы — эпоху войн с Наполеоном, когда вопрос о самобытности и народности русской литературы был поставлен с новой силой писателями-романтиками.

«Песнь лапландца» Кюхельбекера появилась на качественно ином этапе русского литературного развития, накануне «Ольги» Катенина и острой полемики вокруг простонародных баллад Катенина и баллад Жуковского, в период напряженных споров о слоге, о дальнейших путях русской поэзии.

Проблема самобытности и народности русской литературы уже в лицее оказалась в центре творческих интересов Кюхельбекера. Он занимает особую позицию среди лицейских поэтов. Его отличает серьезное изучение опыта русских поэтов XVIII века, особенно Петрова, Боброва. Приверженец «высокой поэзии», он, как указывает Тынянов, ценит запоздалое и осмеиваемое «лирическое песнопение» Шихматова «Петр Великий», тяготеет к «героической поэзии и серьезной высокой лирике». ¹¹ Вслед за Востоковым Кюхельбекер экспериментирует в области стиха, первым из лицейстов пробует свои силы в гекзаметре (увлеченный, очевидно, опытом Гнедича), в целях сближения литературного и фольклорного стилей пробует писать малоупотребительными трехсложными размерами. Особенно его занимает поиски сходства между русским и древнегреческим языками, в собственном творчестве он пытается культивировать греческие стиховые формы. В ранних стихах Кюхельбекера легко можно обнаружить подражания Жуковскому, бывшему кумиром ли-

¹⁰ О восприятии Гердера в России существует обширная литература. Укажем на важнейшие работы советских исследователей: Г у к о в с к и й Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1938, с. 164—165; А з а д о в с к и й М. К. История русской фольклористики, т. 1. М., 1938, с. 122 и след.; Г у с е в В. Фольклор в эстетике Гердера. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964, с. 384—392; Д а н и л е в с к и й Р. Ю. И. Г. Гердер и сравнительное изучение литературы в России. — В кн.: Русская культура XVIII в. и западноевропейские литературы. Л., 1980, с. 174—217; XVIII век, вып. 13. Л., 1981.

¹¹ Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы, т. I. Л., 1939, с. X, XI (предисловие Ю. Н. Тынянова).

цейство, распространенные сентименталистские мотивы. В западноевропейской литературе Кюхельбекер ориентируется на немецких поэтов. Образцами его были Клопшток, Шиллер, Гердер, Гете.

Взгляды Кюхельбекера на народное поэтическое творчество складывались под несомненным влиянием Гердера. Как отмечает Ю. Н. Тынянов, «его сборник „Голоса народов“ послужил источником ранних баллад Кюхельбекера (впрочем слабых и известных нам более по лицейским пародиям)».¹² Под влиянием Гердера Кюхельбекер, вероятно, в 1814—1815 годах пишет книгу на немецком языке «Рассуждение о древней русской словесности», для которой переводит народную песню «О казаке и девушке». Возникновение «Лапландской песни» также скорее всего связано с воздействием идей Гердера. В фольклорном сборнике Гердера опубликованы были две лапландские песни: «Поездка к милой»¹³ и «К оленю». Однако источником для своего перевода Кюхельбекер избирает стихотворение Клейста.¹⁴ Возможно, здесь сказалось влияние традиции — то, что песня Клейста более отвечала принципам распространенного жанра любовных песен. Существенно и то, что свое стихотворение Кюхельбекер публикует в «Амфионе», журнале, который издавал Мерзляков, признанный мастер любовной песни.¹⁵ Наконец, необходимо отметить, что в восприятии Кюхельбекера и его современников самый жанр песни традиционно ассоциировался с подражанием народному творчеству.

Кюхельбекер в своем переводе сохраняет «чувствительный» сюжет Клейста, однако полностью расходится с ним в решении темы.

Песня Клейста состоит из шести катренов, рифмующихся по схеме а б а б, написанных чередующимся пяти- и двух-стопным ямбом. Форма, характерная для изящных стихотворений стиля рококо. Песня Клейста, как и стихотворение Дмитриева, почти полностью лишена специфического местного колорита; пе-

реживание, положенное в ее основу (в отличие от стихотворения Гердера), имеет обобщенное, национально безразличное звучание.¹⁶

Стихотворение Кюхельбекера включает в себя семь (во второй редакции восемь) пятистопных, рифмующихся по схеме а б с с б. Стихотворный размер — четырехстопный хорей. Вспомним, что за этим размером в сочетании с дактилической клаузулой установилась репутация простонародного. Этот же размер, как справедливо отмечает Н. Д. Кочеткова, «которым написан „Сизый голубочек“ (Дмитриева, — М. М.), становится постепенно своеобразной схемой для песен-романсов конца XVIII — начала XIX в.»¹⁷ Тот же четырехстопный хорей использовал и Катенин в своих простонародных балладах (им, в частности, написана знаменитая «Ольга»). Характерно русский, насыщенный славянизмами, архаизмами, другими формами, тяготеющими к поэтической традиции XVIII века, лексический состав стихотворения Кюхельбекера. Налицо стремление поэта к «русификации» своего перевода, к сближению его с определенной традицией русской литературной песни.

Довольно близко следуя оригиналу, Кюхельбекер в то же время свободно вводит в свой перевод новые образы, даже целые строфы, воспроизводящие, по его мнению, северный колорит. Уже первые строки погружают нас в своеобразную атмосферу Севера:

Возвратись скорее, Замі!
Где возлюбленны красы?
Хладно Севера дыханье,
Грозно моря колыханье,
Лед сковал мои власы.¹⁸

У Клейста этот мотив начисто отсутствует, он пишет только о чувствах

¹⁶ Вспомним, что Сумароков, один из основателей традиции русской литературной песни, писал в статье «О стихотворстве камчадалов»: «Чувствие человеческого равно, хотя и мысли непросвещенны. . .» («Трудодлюбивая пчела», 1759, январь, с. 63).

¹⁷ Кочеткова Н. Д. Карамзин и литература сентиментализма. — В кн.: Русская литература и фольклор (XI—XVIII вв.). Л., 1970, с. 365. Автор также дает интересный материал о традиции русской литературной песни в конце XVIII — начале XIX века. В частности, анализируется работа Мерзлякова в этом направлении, рассматриваются связи литературной песни с фольклорным творчеством (с. 387 и след.).

¹⁸ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. в 2-х т., т. I. Изд. 2-е, М.—Л., 1967, с. 565. (Библиотека поэта, большая серия). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

¹² Там же, с. XI.

¹³ См.: там же, с. 33—34. Вторая песня на русский язык не переводилась и известна меньше.

¹⁴ Ни Тынянов в своем издании сочинений В. К. Кюхельбекера, ни Королева, издавшая его «Избранные произведения в двух томах» (Изд. 2-е, М.—Л., 1967), не указывают на переводной характер этого стихотворения. Д. М. Шарышкин в указ. соч. (с. 162) утверждает, что «В. К. Кюхельбекер в конце 1810-х (или в начале 1820-х) годов перевел Гердеру Лапландскую песню», что явно ошибочно.

¹⁵ См. подробнее: Лотман Ю. М. Мерзляков как поэт. — В кн.: Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958, с. 29—37.

своего героя.¹⁹ Кюхельбекер ослабляет мотив жалоб влюбленного на жестокость его возлюбленной. Его задача — создать образ Севера, достаточно достоверный этнографически. Поэтому он, отступая от оригинала, вписывает в текст приметы северного охотничьего быта, характеризующие также и героя стихотворения:

Не страшусь! мой лук натянут,
Чуток верный мой олень,²⁰
Волны разделю рукою;
Замы образ предо мною;
Я любовью оживлен!

(I, 565)

Если у Клейста преграды, встающие на пути влюбленного, их преодоление служат символами его страсти,²¹ то у Кюхельбекера это конкретные препятствия, преодолевая которые, герой должен проявить свою силу, ловкость, охотничью своровку. Совершенно изменяется финал стихотворения. Торжество любовника, чувственное наслаждение одержанной победой²² Кюхельбекер полностью отбрасывает и, верный принципу этнографической достоверности, пишет:

Ночь приближилась с зимою.
Уж под снегом спит медведь;
Вкруг огней все улеглися,
И рассказы начались.
И плетут дружнее сеть.

(I, 565—566)

Долгая ночь любви превращается в полярную ночь. Кюхельбекер даже делает специальное примечание ко второй строке: «Известно, что в Лапландии и других полярных землях ночь продолжается всю зиму. Медведь, сурок и некото-

¹⁹ «Приди, Зама, приди! Отбрось свое сопровивление. О ты, венец красоты! Приди! В растрепанных волосах моих повис лед» (Текст стихотворения дан в подстрочном переводе Н. А. Жирмунской из кн.: Kleist Ewald Christian von. Fämtlich Werke. Berlin, 1782, S. 42—43).

²⁰ Образ оленя мог возникнуть под впечатлением песни Гердера «К оленю».

²¹ «Ты напрасно гневаешься. Любовь придают мне крылья. Ничто меня не удержит; ни глубокий снег, ни долины, ни холмы не остановят моего бега».

²² «Уже приблизилась долгая ночь. Умолкни, мое желание, и поторопись вернуться. Ты приходишь, мой свет, ты приходишь и обнимаешь меня. О какое счастье!» В переводе П. Львова финал приобретает даже эротический оттенок: «Но уже ночь наступает. О, дорогая моя Зама! беги ко мне, соверши мой желание!.. Ты приходишь, о свет очей моих! ты приходишь и объемишь меня!.. О ночь, пресладкая ночь! да продолжится для нас темнота твоя вовеки!» («Иппокрена», 1801, ч. 9, с. 240).

рые другие животные проводят всю зиму в берлогах под снегом, по большей части спят и не употребляют никакой пищи».²³

Заканчивается стихотворение повтором первой строфы. Рефрен как бы создает ощущение бесконечности песни, ощущение того, как, скользая по снегу, повторяет и повторяет ее охотник бесчисленное число раз, пока не окончатся его путь к любимой.

Вторая редакция еще более отчетливо проявляет указанные тенденции. При этом в ней явно обрисовывается попытка не только воссоздания местного колорита, но и выражения индивидуального, психологического состояния героя — лапландского юноши, которому, по словам Гердера, «путь его кажется бесконечно долгим... который с такой непосредственностью и страстью говорит о стремительном или медленном своем движении, о порывах души, о мыслях, опередивших его самого, о желании найти кратчайшую дорогу».²⁴ Отсюда меняется интонация в сторону большей динамичности. Особенно эта динамика бега, погони, порыва души выделяется в третьей строфе:

Мне ль страшиться? Лук натянут;
Чуток верный мой олень,
Милый образ предо мною:
Вихрем мчусь я за тобою!
По снегу мелькает тень.

(I, 69)

Все: природа, окружающая героя, горы, леса, деревья, звери — все становятся участниками его бега, все он видит, замечает зорким, опытным взглядом охотника: лающую лисицу, храпящего медведя, угрюмую сосну, желтый лист на березе (в первой редакции был ассоциативный эпитет — «хрупкий»). Более того, Кюхельбекер вводит еще одну строфу — географическое обозначение места действия. Причем, вместо Лапландии мы оказываемся в Сибири.

Так! и там в краю далеком,
В заиртышской стороне,
Там, где вечно бури дышат,
Там леса мой зов услышат,
При трепещущей луне.

(I, 70)

И хотя лапландцы никогда не селились в заиртышской стороне, дело тут не в «географической ошибке», не в том, что сама эта сторона описана довольно-таки условно. Перенесение места действия в реальную обстановку Русского Севера (подобно примечанию о полярной ночи в первой редакции) конкретизирует стихотворение, уточняет его бытовые детали («тихо в мирных палашах», «Вкруг

²³ Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы, т. I, с. 450.

²⁴ Гердер И. Г. Избр. соч., с. 34.

огня пора собраться И в рассказах забываться, И плести дружнее сеть»).

Таким образом, стихотворение Кюхельбекера, особенно во второй редакции, сравнительно с переложением Клейста показывает ярко выраженные тенденции к воссозданию (пусть условного!) индивидуального северного колорита, через посредство которого характеризуется и главный герой и чувства этого героя. В этом смысле оно приближается к «песне самого грубого лапландца» Гердера. При этом, если первая редакция изобилует славянизмами, архаическими формами, то во второй наблюдается планомерная замена их новыми, более современными. Например, исчезает «Где возлюблены красы?», вместо «быстрый ток шумит с утеса», вместо «протеку вершины гор» — «перейду стремнины гор» и т. п. Это говорит не только о возросшем поэтическом мастерстве автора, но и об определенной направленности его поэтического мышления, при которой осознается неуместность в чужеземной лапландской песне архаических форм русской поэзии, осознание их иной, «высокой» выразительной функции.²⁵ В то же время Кюхельбекер понимает неуместность в русском стихотворении иноязычного слова лапландец. Поэтому он заменяет его русским дублетом *лопарь*, конкретизировав в названии стихотворения и этнографическую деталь — «Песнь *лопаря*. При наступлении зимы», что естественно сочетается с «заиртышской стороной».

Таким образом, при общем устремлении к русификации текста, тенденции, характерной для русской переводной литературы данного периода (вспомним, например, «Картона» Капниста или попытки передачи Гомера русским былин-

²⁵ Интересно, что в единственной проstonародной басне Кюхельбекера, написанной в 1818—1819 годах, при общей насыщенности текста проstonародной лексикой, проstonародными выражениями начисто отсутствуют славянизмы. То же наблюдается в стихотворении 1819 года «Госка по родине», которое примыкает в жанровом отношении к литературной песне.

ным стихом), вторая редакция лапландской песни Кюхельбекера стилистически более нейтральна, в ней акцент делается на передаче специфических черт северного быта — местного и национального колорита. Усиливается тенденция к индивидуализации и психологизации героя, выраженным не только в его собственной речи, но и через посредство окружающей среды.

Смягчая в какой-то мере образ «грубого лапландца», Кюхельбекер постепенно отходит от типичного «чувствительного» героя русской и европейской литературной песни. Следуя тезису Гердера об индивидуальном характере национальных культур, он пытается передать этот характер, стремится оправдать его специфическими особенностями местного северного колорита, проникнуть в самый национальный дух изображаемого им героя. Все это, равно как и само обращение в борьбе за народность русской литературы к лапландской тематике, свидетельствует о внимательном изучении Кюхельбекером трудов Гердера, об их основополагающем значении в становлении литературных взглядов поэта-декабриста, о его стремлении уже на раннем этапе своего творческого развития внести определенную лепту в разгорающиеся с новой силой споры вокруг важнейших проблем самобытности и народности литературы.

Когда в 1833 году Кюхельбекер в «Сыне отечества» прочитал свою лапландскую песню, он назвал это свое произведение «ученическим». Действительно, оно только намечает те принципы, по которым будет развиваться его дальнейшее творчество в направлении поисков путей создания самобытной русской поэзии. Однако именно в этом смысле «Песнь лапландца» занимает особенное, промежуточное положение в преемственном развитии Кюхельбекера от традиции сентиментализма и предромантизма к новому пониманию сущности народности литературы. Опыт ее, несомненно, был учтен в проstonародных балладах Кюхельбекера, в его народных песнях и в повести «Адо», а на новом этапе — в русской песне «Ижорского», в песне Настя в романе «Последний Колонна», написанных уже после 1825 года.

Б. В. Мельгунов

ИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ БЕНЕДИКТОВА

В последние годы заметно возрастает интерес к поэзии Бенедиктова — одному из тех историко-литературных явлений 1830—1870-х годов, которые всегда вызвали особенно острые споры. Работы

Л. Я. Гинзбург,¹ в которых дана всесторонняя, но не во всем точная оценка

¹ Гинзбург Лидия. 1) Пушкин и Бенедиктов. — В кн.: Пушкин. Вре-

поэта и раскрыто своеобразие его творческой индивидуальности, получили свое продолжение в ряде исследований, посвященных, главным образом, переводческой деятельности Бенедиктова.² Серьезного внимания заслуживает полемическая статья С. Б. Рассадина,³ где предпринята попытка частично пересмотреть издавна сложившуюся концепцию творчества этого талантливого поэта, привлечь к нему внимание. Современная историко-литературная наука оценивает поэзию Бенедиктова, при всех ее противоречиях, как «явление исторически плодотворное», «яркое и симптоматичное, внутренне подготовленное и обусловленное поэтической эволюцией десятилетия» (1830-х годов).⁴

Для углубленного и всестороннего изучения наследия Бенедиктова исследователи пока еще не располагают многими необходимыми материалами и, главное, не имеют пока в руках полного корпуса произведений Бенедиктова. В прижизненные издания вошли далеко не все его стихотворения. Автор браковал, а порой просто забывал стихи, написанные «на случай» (юбилейные, альбомные; стихотворные послания и т. д.), печатавшиеся в периодических изданиях, альманахах, коллективных сборниках. Ряд произведений не был допущен к печати цензурным ведомством. Последний прижизненный авторский сборник поэта — «Новые стихотворения» — издан в Петербурге в 1857 году. И хотя следующие пятнадцать лет жизни (1858—1873) были не менее плодотворны, чем более ранние периоды творчества поэта, он, не прекращая печататься в журналах и сборниках, так и не осуществил итогового полного издания своих стихотворений. Незадолго до смерти Бенедиктов подготовил к печати большой сборник новых произведе-

ний, включавший более ста печатавшихся в журналах и не печатавшихся вовсе стихотворений. Но значительная часть написанного за последний период и на этот раз осталась за пределами книги, которую сам Бенедиктов не успел издать. Большая часть подготовленных автором материалов позднее вошла в третий том посмертного издания его стихов,⁵ осуществленного Я. П. Полонским, чьи редакторские и текстологические принципы требуют к себе критического отношения.

По предварительным подсчетам только в четырех крупнейших архивохранилищах нашей страны — в Отделах рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (Москва) и Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), в Центральном государственном архиве литературы и искусства (Москва) и в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР — сохранилось около пятидесяти неопубликованных оригинальных произведений Бенедиктова.

Примерно половина всего рукописного наследия поэта (если иметь в виду его оригинальные произведения) находится в Пушкинском Доме. Эти материалы (наборные рукописи, копии и списки, корректурные гранки, записи в альбомы, переписка и т. д.) рассредоточены во множестве различных фондов и коллекций, дополненных отдельными поступлениями. Из двух десятков хранящихся здесь неизданных произведений Бенедиктова в настоящую публикацию включено пять стихотворений, относящихся к разным периодам его творчества.

Два первых стихотворения — «Бивак» и «К**» — характерны для раннего, «романтического» периода творчества поэта. «Стихотворения г. Бенедиктова, — писал в 1842 году В. Г. Белинский, — имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный, — такой же, какой Пушкин имел в России: разница только в продолжительности, но не в силе. И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга».⁶ Добавим, что в те годы стихов Бенедиктова добывались редакторы многих русских журналов, издатели альманахов и сборников, выходивших в Москве, Киеве, Одессе, Харькове; автограф поэта был предметом гордости любой владелицы альбома — в столицах и в провинции. Разумеется, в Петербурге популярность Бенедиктова была особенно велика. Молодой поэт охотно дарил стихотворения, которые писал в ту пору легко и быстро. Трудно найти альманах или поэтический сборник

менник Пушкинской комиссии, 2. М. — Л., 1936, с. 148—182; 2) Бенедиктов. — В кн.: Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1939, с. V—XXXVIII; 3) О лирике. Изд. 2-е. Л., 1974, с. 103—126.

² Заборова Р. О переводах стихотворений Адама Мицкевича (из архивных разысканий). — Русская литература, 1966, № 4, с. 138—144; Двойченко-Маркова Е. Н. Красицкий в ранних русских переводах и подражаниях. — В кн.: Польско-русские литературные связи. М., 1970, с. 121; Илюшин А. А. Бенедиктов — переводчик Мицкевича. — Там же, с. 234—250.

³ Рассадина Ст. Неудачник Бенедиктов. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 152—188. См. также: Лесневский Станислав. Гул забвения и славы. — Альманах «Поэзия», вып. 22. М., 1978, с. 108—110.

⁴ Вацуро В. Э. Поэзия 1830-х годов. — В кн.: История русской литературы в 4-х т., т. II. Л., 1981, с. 379, 376.

⁵ Стихотворения В. Бенедиктова, т. 1—3. СПб. — М., 1883—1884.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, с. 494.

второй половины 1830-х — начала 1840-х годов без стихотворения Бенедиктова, еще труднее — домашний альбом без его стихов.⁷

«Бивак» и «К**» — не альбомные стихи. Это произведения, подготовленные автором для рукописных журналов семейства Майковых «Подснежник» и «Лунные ночи».

Сближение Бенедиктова с художником Н. А. Майковым и его семьей, переселившимися в Петербург в 1834 году, состоялось во второй половине 1835-го или в самом начале 1836 года, после выхода первого сборника стихотворений поэта, имевшего большой и шумный успех. Атмосфера «артистического гнезда», «фамилии талантов» в доме № 17 на Галерной (ныне Красной) улице, в салоне Майковых не могла не сказаться на характере творчества только что вступившего в литературу Бенедиктова. «Салон» Майковых не принадлежал к числу великосветских, не привлекал к себе первостепенных писателей. Здесь бывали преимущественно молодые, начинающие литераторы, писатели-полупрофессионалы, талантливые дилетанты, студенты, поклонявшиеся поэзии и искусству. Глава семьи — Николай Аполлонович — сын бывшего директора императорских театров, участник войны 1812 года, гусарский офицер, ушедший в отставку, чтобы посвятить себя живописи и добившийся немалых успехов на этом поприще.

И. А. Гончаров, сблизившийся с Н. А. Майковым в 1835 году, позднее вспоминал о нем и его доме: «Он жил, как живут или, если теперь уже не живут так, то как жили артисты, думая больше всего об искусстве, любя его, занимаясь им и почти ничем другим... Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга 30-х и 40-х годов, все толпились в не обширных, но блестящих, но приятных залах его квартиры, и все, вместе с хозяевами, составляли какую-то братскую семью или школу, где все учились друг у друга, размениваясь занимавшими тогда русское общество мыслями, новостями науки, искусств».⁸ Жена художника Евгения Петровна (урожденная Гусятникова) — образованнейшая женщина, поэтесса и переводчица — печаталась в журналах под псевдонимом «Е. Подольская». Бенедиктов

посвятил ей несколько своих стихотворений, наиболее известное из которых — «К женщине» (1839).

В доме часто бывал старший брат Николая Аполлоновича — Константин, заведовавший библиотекой Измайловского полка, где до весны 1832 года служил Бенедиктов. Второй брат — Михаил, также часто бывавший в доме Николая Аполлоновича, почти постоянно жил в Оранienбауме. Ему Бенедиктов посвятил первоначальную редакцию стихотворения «Вот как это было» под названием «Рыбари» (1841).

Из посетителей дома Майковых в 1830-е годы кроме Бенедиктова и Гончарова известны: И. И. Бороздна, С. С. Дудышкин, П. П. Ершов, А. Захаров, И. Карелин, Д. Л. Крюков, П. П. Свинын, А. В. Старчевский.

Воспитание сыновей Майкова Аполлона, Валеряна и Владимира (соответственно годы рождения — 1821, 1823 и 1826) с 1834 года взял на себя его друг Владимир Андреевич Солоницын. Человек образованный, крупный чиновник (он управлял канцелярией департамента внешней торговли, где под его началом служил и Гончаров), помощник О. И. Сенковского по редактированию «Библиотеки для чтения»,⁹ поэт и переводчик, Солоницын чрезвычайно много сделал для образования и духовного развития будущего поэта Аполлона Майкова и его братьев. «Солоницын, — пишет биограф А. Н. Майкова, — желая приучить своих питомцев к литературным занятиям, завел в семье Майковых издание рукописного журнала, где помещались стихи и проза не только юношей Майковых, но и некоторых близких знакомых, между прочим В. Г. Бенедиктова, И. И. Бороздны, И. А. Гончарова (тогда еще не печатавшего), П. П. Свинына, самого Солоницына и матери поэта. Отец же иллюстрировал этот журнал своими рисунками. Журнал выходил в продолжение трех лет, с 1836 по 1838 год, и назывался „Подснежник“. В 1839 году Солоницын составил подобный же рукописный иллюстрированный альманах „Лунные ночи“».¹⁰

В Рукописном отделе Пупкинского Дома хранятся три выпуска домашнего

⁷ Заметим, кстати, что одно из не бывших в печати стихотворений Бенедиктова «Молитва», записанное автором в альбом Е. Н. Шаховой, хранящийся в Пушкинском Доме, недавно опубликовано В. Э. Вацура. См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 77.

⁸ Цит. по: Златковский М. Л. А. Н. Майков. Биографический очерк. СПб., 1888, с. 10. См. также: Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1950, с. 105—106.

⁹ «Библиотека для чтения» — первый журнал (если не считать «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“» от 1 января 1836 года, где были напечатаны два стихотворения Бенедиктова), начавший печатать стихи Бенедиктова. В январской книжке журнала (т. XIV) за 1836 год появилось его стихотворение «Кудри». Вероятно, знакомство Бенедиктова с Солоницыным, а через него — с Майковым, связано именно с началом сотрудничества поэта в «Библиотеке для чтения».

¹⁰ Златковский М. Л. Указ. соч., с. 14.

журнала Майковых 1830-х годов: «Подснежник» на 1836 и 1838 годы и «Лунные ночи» на 1839 год.

«Подснежник» на 1836 год составлялся в мае—июне того же года, он (как и все последующие выпуски) писан одной рукой, почерком, имитирующим печатный шрифт. В журнале помещено три стихотворения Бенедиктова: «Бивак», «Улетевшим мечтам» и «Обновление». Ни одно из них при жизни поэта не было напечатано. «Улетевшим мечтам» и «Обновление» опубликованы Л. Я. Гинзбург по тексту «Подснежника» (других источников этих произведений не сохранилось).¹¹ Стихотворение «Бивак» было помещено Бенедиктовым в первом томе собрания стихотворений 1856 года под рубрикой «1835—1842» в качестве одного из «оставшихся с давнего времени в портфеле» стихотворений. Однако сравнение печатной редакции с текстом «Подснежника» показывает, что в 1856 году поэт не просто исправил или переработал это стихотворение, но, сохранив заглавие и тему, написал его заново — другим ритмический рисунок, другой объем, другое, хотя и близкое, содержание. Помещая редакцию 1856 года стихотворения «Бивак» в разделе «Стихотворения 1836—1837 гг.», не включавшиеся в сборники, Л. Я. Гинзбург снабдила его следующим комментарием: «Помещено в рукописном журнале семьи Майковых „Подснежник“ на 1836 г. Бенедиктов не включил его в сборник 1838 г., а только в 1856 г. напечатал в первом томе собрания своих стихотворений».¹² Однако в «Подснежнике» помещено в сущности другое произведение, переписанное через 20 лет заново.

Готовя в 1855—1856 годах¹³ переиздание своих стихотворений, Бенедиктов во многих случаях изменял названия, дополнял, сокращал то или иное произведение или объединял два стихотворения в одно, порою до неузнаваемости перерабатывал тексты, внося правку чуть ли не в каждый стих. Один из наиболее ярких примеров тому — стихотворение «Люблю тебя» напечатанное впервые в сборнике 1835 года и перепечатывавшееся без изменений в изданиях 1836 и 1842 годов. В 1856 году поэт, по-иному думающий, чувствующий и выражающий собственные мысли и чувства, сохранив то же название и стихотворный размер, переделал стихотворение, по существу, как и в случае с «Биваком», написал другое, новое произведение.

¹¹ Бенедиктов В. Г. Стихотворения, с. 98, 100, 312.

¹² Там же, с. 312.

¹³ Три тетради стихов и прошение об издании трехтомного собрания стихотворений Бенедиктов представил в Санкт-Петербургский цензурный комитет 12 января 1856 года (ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 2, ед. хр. 9, л. 2).

Пример «Бивака» уникален: автор изменил здесь даже стихотворный размер, сохранив лишь первоначальный заголовок. Если предположить, что первая редакция «Бивака» создавалась на основе непосредственных впечатлений поэта от походной жизни (в 1831—1832 годах подпоручик Измайловского полка Бенедиктов участвовал в польском походе), то датировать публикуемую редакцию «Бивака» следует временем между 1831-м и 1836 годами.

Бенедиктов, как уже говорилось, охотно и щедро отдавал свои стихи для помещения в семейном журнале Майковых. В «Подснежник» на 1838 год, собранный, по-видимому, также весной, вошли четыре его произведения, два из которых — «Две престелницы» и «Е. П. Майковой» («Когда из школы испытаний...») — также опубликованы впервые Л. Я. Гинзбург в 1939 году.

Лето 1839 года Майковы по обыкновению проводили на даче в Ораниенбауме. Николай Аполлонович и Евгения Петровна с младшими сыновьями переехали в Ораниенбаум в мае, оставив студентов Аполлона и Валериана в Петербурге на попечение Солоницына. В июле семья собиралась на даче вместе. В. А. Солоницын, приезжавший в Ораниенбаум на выходные дни, задумал составить рукописный альманах силами всего семейства Майковых и их ближайших знакомых. Альманах под названием «Лунные ночи. Собрание сочинений в стихах и в прозе» был собран быстро. Эпиграф его, написанный Солоницыным, датирован 4 июля 1839 года. «Дачная» тематика занимает здесь ведущее место. Книга открывается стихотворением «Лунная ночь»¹⁴ Аполлона Майкова, испытавшего, по-видимому, на первых порах некоторое влияние Бенедиктова.¹⁵ За ним следует стихотво-

¹⁴ Стихотворение это обычно — по времени публикации в первом сборнике поэта — датируется 1842 годом. (См.: Майков А. Н. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1914, с. 56—57). На ошибочность этой датировки указал И. Г. Ямпольский. (См.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с. 25).

¹⁵ В. Г. Белинский, высоко оценивший первый стихотворный сборник Ап. Майкова 1842 года, указал на некоторые стихи, «оскорбляющие тонкий эстетический вкус, любящий благородную простоту и точность выражений, как, например:

На грудь высокую пустите
Змейстый локонов разлив.

Что такое „пустить на грудь змейстый разлив локонов“? — спрашивал критик. — Это было бы хорошо разве в стихотворении г. Бенедиктова, но очень дурно в стихотворении г. Майкова». Стихотворе-

ренне Е. П. Майковой «Вечер на даче», два стихотворных послания: Ап. Майкова — приглашение на дачу, обращенное к Бенедиктову, и ответ — согласие Бенедиктова на приезд (это стихотворение еще не публиковалось) — и прозаическое произведение «Так они наняли дачу». Самого Бенедиктова, впрочем, в это время в Петербурге не было. С мая по сентябрь 1839 года он был командирован по служебным делам в Одессу и Крым.

В альманахе, превосходно иллюстрированном Майковым-отцом, помещены также стихи Соловьицына, проза И. А. Гончарова (повесть «Счастливая ошибка» — одно из первых его произведений, оставшееся при жизни писателя неопубликованным), стихи и проза Евгении Петровны, Аполлона, Валеряна и Владимира Майковых. В альманахе — шесть стихотворений Бенедиктова, три из которых еще не опубликованы. К кому обращено помещенное в «Лунных ночах» стихотворение «К**», установить не удалось.

Вскоре после третьего издания стихотворений Бенедиктова 1842 года и статьи Белинского об этой книге (статья была напечатана в ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1842 год) литературная активность поэта значительно снижается. Если в 1842 году в различных изданиях Бенедиктовым было опубликовано 12 новых стихотворений, то в 1843-м — четыре, в 1844-м — два, в 1845-м — одиннадцать, в 1846-м — четыре, в 1847-м — три, в 1848-м и 1849-м — по четыре. В 1850—1852 годах он не напечатал ни одного стихотворения. Затем, лишь осенью 1852 года поэт отдал для публикации в дамском альманахе «Незабудочка» (СПб., 1853) два новых стихотворения, а в марте 1853 года напечатал в «Северной пчеле» стихотворение на смерть В. А. Каратыгина — «Его не стало».

Возвращение Бенедиктова в литературу знаменовалось его программным произведением «К моей Музе», напечатанным в июльской книжке «Библиотеки для чтения» за 1854 год, а с 1855 года поэт возобновляет активное сотрудничество в сборниках, альманахах и периодике. «Бенедиктов, — записала в дневнике 1854 года об этом периоде почитательница поэта Е. А. Штакеншнейдер, — когда его развечал Белинский, молча отошел, ни от чего не отрекаясь и не заявляя ни о чем. В его портфеле лежат стихотворения, глубине и смелости мысли которых подивились бы и эстетик Белинский и реалист Писарев, но Бенедиктов их не показывает и не выходит из рако-

вини, в которую спрятался, как улитка».¹⁶

Свидетельство Е. А. Штакеншнейдер требует уточнений: пора молчания Бенедиктова (она падает целиком на период так называемого «мрачного семилетия») примечательна, как справедливо указывает Б. Я. Бухштаб, следующим явлением: «... с 1847 по 1853 г. ведущие журналы совершенно перестают печатать какие бы то ни было стихи. „Современник“, „Отечественные записки“, „Библиотека для чтения“ годами выходят без единого стихотворения. Крайне редко появляются статьи о стихах, нет и стихотворных сборников».¹⁷ И дело, разумеется, не только во внутритропической обстановке или редакторских прихотях. Была и другая объективная причина длительного молчания Бенедиктова и других поэтов-романтиков. «В 1840-е годы, — пишет исследователь русского романтизма, — после гибели Лермонтова, основным фактором, определяющим дальнейшее движение русской литературы, становится реализм. Поэзия... в это время теряет свое прежнее положение, уступив место прозе».¹⁸

Тем не менее конец 1840-х — начало 1850-х годов, как верно заметила Е. А. Штакеншнейдер, не были бесплодными для Бенедиктова. Когда в 1856 году поэт осуществил издание своего трехтомника, два тома составили стихи, написанные после 1842 года.

Публикуемое ниже стихотворение «Зимнее утро» написано уже после окончания «мрачного семилетия». На обороте двойного листа с автографом этого произведения Бенедиктов сделал помету карандашом: «1855 г. Петербург. Мыза Иванова».

«Зимнее утро» — один из первых и, как нам представляется, удачный опыт пейзажного стихотворения Бенедиктова, выдержанного в реалистической манере. Оно резко контрастирует с ранними его натурфилософскими стихами, где космически грандиозные образы (см. стихотворения «Горные выси», «Утес», «Море», «Озеро» и т. д.) или экзотические южные пейзажи почти совершенно лишены конкретности, где поэзия русской природы подменена «поэзией» геологических и географических понятий. И лирический герой романтических стихов Бенедиктова, «самый красивый человек, украшенный всем, что только можно было позаимство-

¹⁶ Штакеншнейдер Е. А. Дневники и записки (1854—1866). М.—Л., 1934, с. 49.

¹⁷ Бухштаб Б. Я. Эстетизм в поэзии 40—50-х годов и пародии Козьмы Пруткина. — В кн.: Труды Отдела новой русской литературы, I. М.—Л., 1948, с. 145.

¹⁸ Григорьян К. Н. Судьбы романтизма в русской литературе. — В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 16.

ние Майкова «Воробьевы горы» критик назвал в той же статье написанным «точно как будто г. Бенедиктовым». (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. и писем, т. VI, с. 24, 27).

вать в упрощенном виде из романтического обихода»,¹⁹ уступает место в «Зимнем утре» иному герою — обыкновенному, земному, доброму и в то же время очень наблюдательному, тонко чувствующему поэзию окружающей, совсем не экзотической природы. Мыза Ивановка — селение (пять дворов) в Царскосельском уезде, в сорока верстах от Петербурга. Здесь была загородная дача Штакеншнейдеров, куда часто приезжал погостить Бенедиктов.²⁰ Ни в трехтомнике 1856 года, ни в «Новых стихотворениях», изданных в 1857 году, произведению этому не нашлось места — вероятно потому, что оно слишком необычно для музы Бенедиктова.

1855—1856 годы — время перерождения «поэта кудрей» в либерального поэта-«обличителя», тяготеющего к реалистической простоте. Поэзия Бенедиктова этой поры возникла на волне массовой официально-патриотической литературы, выросшей в годы Крымской войны: так появились стихи Бенедиктова: «К отечеству и врагам его», «Малое слово о Великом», «К России» (1855), «Человек», «Встречный голос», «Стансы по случаю мира» (1856).

«Обличительство» Бенедиктова началось с полемических выпадов против «некрасовского» направления в литературе, в его сознании (как и в сознании сторонников «чистого искусства») последнее долгое время связывалось с такими качествами наступающего буржуазно-«утилитарного» века, как корыстолюбие, делчество, антиэстетизм.

В четвертом публикуемом нами стихотворении «Увы, мечты высокопарной. . .», датированном концом декабря 1856 года, отчетливо видны основные объекты полемики Бенедиктова — поэзия Некрасова, чей только что вышедший сборник стихотворений был у всех на устах, и шире — сатирико-реалистическое направление некрасовского «Современника». Это выступление Бенедиктова является, по-видимому, продолжением полемики, начатой самим Некрасовым. В «Заметках о журналах за сентябрь 1855 г.» редактор «Современника» остроумно пародировал «квасной патриотизм» Бенедиктова — автора стихотворения «К отечеству и врагам его», помещенного в № 8 «Библиотеки для чтения» за 1855 год.²¹ В ответ на эту критику рецензент «Библиотеки для чтения» высмеял некрасовское стихотворение «В больнице», опубликованное в октябрьском номере «Современника» 1855 года: «. . . г. Некрасов. . . ведет нас в больницу. — Зачем, спрашиваете вы? Мы, читатели, здоровы.

Лечите лучше своих поэтов. . . Современная поэзия становится великодушной. Она спускается в больницы, ищет больных сочинителей, попрекает их: зачем они не дают о себе знать». Далее, приведя пародийные строки «В пирогах, в ухе стерляжьей. . .» из названных «Заметок» Некрасова, помещенных в том же номере (№ 10, 1855) «Современника», где напечатано «В больнице», и, как бы забывая об их «бенедиктовском» происхождении, критик писал: «Вот в чем заключается совершенная поэзия, по мнению „Современника“. Кто же автор этого прекрасного куплета? Уж не бедный ли сочинитель написал это по выходе из больницы, в порыве громадного аппетита, после непозитической овсянки!».²²

В стихотворении Бенедиктова есть открытая полемика с «Поэтом и Гражданином» Некрасова. Слова Гражданина:

. . . покуда

Не видно солнца ниоткуда,
С твоим талантом стыдно спать;
Еще стыдней в году горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать. . .

И не иди во стан безвредных,
Когда полезным можешь быть!²³ —

вызывают проницательное замечание Бенедиктова:

Не песен мы хотим любовных,
Нам дело подавай, поэт!

А рассказ некрасовского Поэта:

Без отвращения, без боязни
Я шел в тюрьму и к месту казни,
В суды, в больницы я входил,²⁴ —

почти дословно (и, кстати, с сохранением того же стихотворного размера) повторяется Бенедиктовым в качестве неприемлемой для него программы:

Добудь из следствий уголовных
Нам занимательный предмет!
Войди украдкой в мрак темницы,
В вертеп разбоя, в смрад больницы
И язвы мира нам открой!

В последующих строках Бенедиктов прямо полемизирует с автором стихотворений «В дороге», «Огородник», «Вор» и др.

Пытался ли Бенедиктов напечатать это стихотворение — неизвестно. Весной 1857 года в «Сыне отечества» (№ 14) появилось его стихотворение «Улетела», сходное по своему полемическому содержанию со стихотворением «Увы, мечты высоко-

¹⁹ Г и н з б у р г Лидия. О лприке. Л., 1974, с. 110.

²⁰ См.: Ш т а к е н ш н е й д е р Е. А. Указ. соч., с. 360.

²¹ Н е к р а с о в Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 312.

²² Библиотека для чтения, 1855, № 11, отд. VI, с. 2.

²³ Н е к р а с о в Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 2, с. 9, 11.

²⁴ Там же, с. 13.

парной. . .». Однако его сатирические стрелы направлены уже только в предшественников «утилитарного века»:

Этим смолоду растленным
И потом вейдущим впрок,
Этим с детских лет привыкшим
И к лорнетам и к очкам,
И над книгами поникшим
Малолетним старичкам!

В премудреные вопросы
Углубились: их не тронь!
Жгут сигары, папирасы:
Дым-то есть, да где ж огонь?
Что им девы-чародейки?
Нет им дела до любви;
Лишь журнальные статейки
В их вращаются крови.
Не сердечные тревоги
Занимают мысли их,
А железные дороги,
Цены акций биржевых.

Он родится дипломатом,
Талейран — глядишь — точь-в-
точь,
Даже смотрит и Сократом. . .²⁵

В 1857 году Бенедиктов прочно занимает место одного из наиболее активных либеральных поэтов-«обличителей». Сам он повсюду подчеркивает новое качество нынешней своей поэзии. Посылая приятелю поэту Н. Ф. Щербине несколько новых стихотворений, Бенедиктов писал ему 6 ноября 1857 года: «Все прочие мои стихотворения нового направления будут помещены в 4-м томе, который уже оканчивается печатанием. . .»²⁶ Вскоре эта книга, наполненная официально-гражданскими и «обличительскими» произведениями, вышла из печати под заглавием «Новые стихотворения».

«Каждое новое его стихотворение, — сообщает о Бенедиктове другой его приятель А. П. Сонцов в письме к Г. П. Данилевскому от 12 июня 1857 года, — принимается с горячим сочувствием. Он сделался поэт-Гражданин».²⁷ «Новое направление» не было только данью поэту литературной моде. Эпоха подготовки реформ и первой революционной ситуации оказала очень серьезное влияние на общественную позицию и на творчество Бенедиктова. Он жадно читает герценовские издания, его привлекают радикально мыслящие «новые люди». 7 января 1857 года Е. А. Штакеншвейдер записала: «Сегодня едем к Бенедиктову на вечер. Он хочет познакомить нас с Лавровыми. Лавров — артиллерийский офицер, о котором много говорят. Он автор тех двух стихотворений, которые в 1854 году ходили по рукам. Особливо одно, к „Рус-

скому царю“; другое к „Русскому народу“ было менее распространено, потому что слишком нецензурно. . . Особенно много рассказывает мне про этого Лаврова Бенедиктов. Он говорит, что это какой-то необыкновенный плутарховский человек, суровый к себе, но вообще идеалист и мечтатель».²⁸

Стихи Бенедиктова в эту пору привлекают пристальное внимание цензуры. Особенно «не везло» его «новогодним» произведениям. Так, в стихотворении «На Новый 1857 год» («Сын отечества», 1857, № 4) цензуре не понравились строки:

Кое-что сказалось
С разных уголков,
Много завязалось
Новых узелков.

По требованию цензурного комитета было исключено из печатного текста и другое четверостишие:

Жили как улитки
Сонные отцы;
Дети стали прытки —
Дуй во все концы!²⁹

Другое стихотворение («К новому поколению» (после публикации в № 49 журнала «Сын отечества» за 1858 год оно приобрело большую популярность) автору пришлось переделывать по требованию цензуры дважды.³⁰ После публикации стихотворения «Привет Старому 1858-му» в № 1 «Сына отечества» за 1859 год автор был вынужден потребовать от редакции журнала специального объявления о том, что это произведение «по независимости от автора обстоятельств напечатано вовсе не в том виде, в котором оно было доставлено в редакцию „Сына отечества“».³¹

«Меня до крайности поразило безобразие стихов моих, напечатанных в № 1 „Сына отечества“ нынешнего 1859, — писал Бенедиктов А. В. Старчевскому 8 января того же года. — Не желая вредить автору, их не следовало в таком виде допускать к печатанию, а я так надеялся на Вашу доброжелательность. Цензура могла обрезать их, как ей угодно, но зачем же изуродованное печатать? Ведь от прохождения какой-либо вещи через цензуру напечатание ее не становится обязательным».³²

Публикуемое далее стихотворение Бенедиктова «На новый 1859 год» предназначено для № 3 «Сына отечества» за

²⁸ Штакеншвейдер Е. А. Указ. соч., с. 146.

²⁹ ЦГИА СССР, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 4031.

³⁰ ЦГИА СССР, ф. 772, оп. 1, ед. хр. 4495; ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, ед. хр. 75, л. 7.

³¹ ИРЛИ, ф. 583, ед. хр. 326, л. 23.

³² Там же.

²⁵ Бенедиктов В. Г. Стихотворения, с. 241—242.

²⁶ ИРЛИ, 6982, л. 1.

²⁷ ГПБ, ф. 236, ед. хр. 145.

1859 год. На полях корректуры, по которой оно печатается, цензор написал: «Пропустить никак нельзя. 16 янв.». В журнальном номере (он вышел 18 января) вместо него появилось стихотворение «На новый 1859 год» («С новым годом, Русь святая. . .») М. П. Розенгейма.

1

БИВАК

С дорогой пыль с дали слегалась. . .
 На поле хлынул ратный строй,
 И скоро поле взволновалось
 Забот воинских кутерьмой, —
 И односуточные дома,
 Сплетаясь из ветвей и соломы,
 Воздвиглись. Западает день.
 Уж поле хладом облилось,
 Скрипит забор, трещит плетень,
 Падут, — и пламя завилоса,
 И, сыпля искры к небесам,
 Восходит, блещет и дымитя;
 Кругом него толпа теснится,
 Возобновляя фимиама.
 Народ, разгульный словно море,
 Кипит на полевым просторе;
 Все дышит жизнью боевой,
 Блещит воинственной красой.
 Вдали отсталые телеги
 Несут дары походной неги,
 Развьючен утомленный конь,
 Вздывает медленно копыто,
 Храпит и в землю бьет сердито
 И дико смотрит на огонь.
 Подъемля длань с походной флягой,
 Солдат, свершив тяжелый путь,
 Отрадно освежает грудь
 Душеспасительною влагой.
 Ложится Вахкова роса
 На завитках его уса —
 Он бодр и весел становится;
 Слова проблещут острогой,
 И он на грудь земли сырой
 ложится.
 Иной перед огнем стоит,
 Колебя взмокшие одежды,
 И дым, взвиваясь, коптит
 Полусомкнувшися вежды.
 Другие вдаль гурьбой летят
 И, область торга осаждая,
 Ее торжественно громят,
 Монетой звонкою стреляя.
 А там пестреющим венком
 Питомцы брани молодые
 Сидят и вольным языком
 Решают споры вековые
 И шумно чайник круговой
 Перед огнем опустошают,
 Из трубок вьется дым седой,
 И шутки беглые сверкают.
 А там усталый часовой
 В цепи, переключаясь, бродит
 И взором бдительным обводит
 Кипящий табор кочевой. —
 Все звуков и движений полно
 И дикой, бурной суеты, —
 Луна лишь тихо и безмолвно
 Глядит с небесной высоты
 На бедный мир — юдоль тревоги,

Плывя под сводом голубым,
 Где мирны ангелов чертоги
 И вечный трон неколебим.³³

2

К**

Кто в жизни и горе и счастье знал,
 И чувствовал много, и много изведаль,
 Во дни наслаждений умом не дремал,
 В страданиях сердцу разрушиться не дал,
 Кто, злые награды за добрый свой труд,
 Премля, к улыбке уста привевовил,
 И втайне — сей жизни неполный сосуд
 В час трудный слезою горячею долил,
 И сквозь просветлевшую сердца печаль
 Вновь бодро и смело и весело вдаль
 Смотрел осторожно пытающим оком,
 И, светлой мечтой озарив свою грусть,
 Был гостем веселым на празднике
 шумном, —
 Тот жил не напрасно! И благо разумным,
 Кто дней его книгу твердит наизусть!³⁴

3

ЗИМНЕЕ УТРО

Снег, убелив поля, леса и хаты,
 Лежит кругом пушистым слоем ваты.
 Вот из-за крыш, как из-за снежных гор,
 По воздуху разбрасывает сетки
 Деревьев ряд, в капризнейший узор
 Соткав свои напудренные ветки.
 Дымок, привстав из старенькой трубы,
 Задумался: к чему выбирать выше
 И там искать неведомой судьбы?
 Уж не прилечь ли отдохнуть на крыше?
 Лень русская! И в самом деле лень!
 Рождается наш русский зимний день
 С признобою, противной иностранцу.
 Украдкой солнце смотрит сквозь лесок,
 Прижмурилось, и, став наискосок,
 Из-за угла подкинуло румянцу
 В мое окно; тут старый воробей
 Снаружи сел на льдистый подоконник, —
 Воршишка умный, ловкий беззаконник,
 Моргнул, попрыгал, да и прочь скорей!
 Он не нашел ни зернышка поживы.
 А там — гляжу — насупотив окна,
 Избрав себе сучок промерзлой ивы
 Седалпцем, снежком запылена,
 Над утренней картиною селенья
 Ворона углубилась в размышленья,
 Сидит, сидит — и отряхнется вдруг,
 Расширится, крыло в размах наладит,
 По воздуху опишет темный круг,
 Прокаркает, и вновь так важно сядет,
 Как будто что великое свершив
 Или вопрос глубокий разрешив.³⁵

4

* * *

Увы! Мечты высокопарной
 Прошел блаженный период.

³³ ИРЛИ, 16496, л. 28 об.—29 об.

³⁴ Там же, л. 165 об.

³⁵ ИРЛИ, р. I, оп. 2, ед. хр. 55.

Наш век есть век утилитарный, —
 За пользой гонится народ.
 Почти с младенчества изведав
 Все тайны мудрости земной,
 Смеемся мы над простотою
 Своих отцов и добрых дедов;
 Кряхтим, нахмутив строгий взгляд,
 Над бездной жизненных вопросов,
 И каждый отрок наш — философ,
 И каждый юноша — Сократ.
 У нас всему дан путь научной,
 Ходи учебным шагом кровь!
 Нам чувство будь лошадкой вьючной,
 Коровкой дойною — любовь!
 Не песен мы хотим любовных, —
 Нам дело подавай, поэт!
 Добудь из следствий уголовных
 Нам занимательный предмет!
 Войди украдкой в мрак темницы,
 В вертеп разбоя, в смрад больницы
 И язвы мира нам открой!
 Пусть будет висельник, колодник,
 Плетьми казенный огородник,
 Ямщик или дворник — твой герой!
 Не терпим мы блестящей фразы,
 Нам любо слово «обругал»
 И пуще гибельной заразы!
 Противен каждый мадригал;
 И на родных, и на знакомых
 Готовя сотни эпиграмм,
 О взятках пишем мы в альбомах
 Цветущих дев и мплых дам.
 Но каюсь: я отстал от века, —
 И мне ль догнать летучий век?
 Я просто нравственный калека,
 Несовременный человек;
 До поздних лет мне чувство свято,
 Я прост, я глуп, и — признаюсь:
 Порой, не видя результата,
 Я бредням сердца предаюсь.
 Мечтой бесплодно взлелеян,
 Влачу страдальческую грусть,
 Иными, может быть, осмеян —
 Я говорю: бог с ними! Пусть! . . .
 Но в мире, где я все измучен,
 Мне мысль одна еще сладка,
 Что если Вам я и докуцен,
 То Вы простите чудака,

Который за предсмертной чашей,
 Как юбилейный инвалид,
 На прелесть молодости Вашей
 С любовью старческой глядит
 И, утомленный жизни битвой,
 В могильный скоро ляжет прах
 С миролюбивою молитвой
 И словом мира на устах.

24 декабря 1856 г.³⁶

5

НА НОВЫЙ 1859 ГОД

О Боже! Укрепи нас в силах!
 Рассей нам сумрак дум унылых!
 Да Русь достойно проведет
 Ей предстоящий новый год!
 На нашу новую дорогу
 Луч новой милости ты брось!
 Дай нам идти хоть понемногу,
 Не пятась к заднему порогу
 И не шатаясь вкривь и вкось!
 Дай бог, чтоб правда раздвигала
 Своих владений рубежи, —
 Чтоб смелость правды не пугала
 Нас точно так же, как — бывало —
 Нас не пугала смелость лжи!
 Введи нас, боже, в свет сознанья,
 Что честной речи прямота
 Надежней мертвого молчанья
 Коварно стиснутого рта!
 Дай нам сознать, что безопасно,
 Лишь там, где все открыто, гласно,
 И что прямой сердечный крик
 И даже откровенный ропот —
 Всегда верней, чем тайный шепот
 Иль злобно-сдержанный язык!
 В борьбе с живыми мертвецами
 Дай, боже, силу нам стоять
 За жизнь, за свет и благодать!
 Всели духовную в нас крепость,
 Пошли нам мощь и дел, и слов,
 И светом разума нелепость
 Из темных изжени голов!³⁷

³⁶ ИРЛИ, р. I, оп. 2, ед. хр. 500.

³⁷ ИРЛИ, ф. 93, оп. 3, ед. хр. 76, л. 3.

В. К. Лебедев, Э. П. Розенберг

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И «НИЖНИЕ ЧИНЫ» ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ КРЕПОСТИ

Среди документов, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде, в фонде Главного управления коменданта СПб. крепости сохранилось письмо А. Н. Пыпина на имя коменданта крепости следующего содержания:

«Ваше превосходительство!

Исполняя желание родственника моего Н. Г. Чернышевского, честь имею обратиться к Вашему превосходительству с покорнейшею просьбою принять прилагаемые при сем деньги, 15 р. сер., для

раздачи нижним чинам, услугою которых Чернышевский пользовался во время пребывания своего в крепости.

Позволяя себе надеяться, что Ваше превосходительство сделает о том зависящее от Вас распоряжение, честь имею быть

Вашего превосходительства
 покорнейший слуга

Александр Пыпин

10 июня 1864».¹

¹ ЦГИА СССР, ф. 1280, оп. 5, № 109, л. 28.

Это письмо А. Н. Пыпина и ответ коменданта крепости приоткрывают нам еще одну неизвестную страницу пребывания Н. Г. Чернышевского в Петропавловской крепости.

Известно, что 7 июля 1862 года Н. Г. Чернышевский был арестован и помещен в одиночную камеру Алексеевского рavelина Петропавловской крепости. Алексеевский рavelин — важнейшая государственная тюрьма царской России, о жизни которой не ведали даже те, кто служил в крепости. «Кто сидел там, этого не дано было знать не только чинам комендантского управления, но и тем, кто служил в этой самой тюрьме. Для заключения в эту наисекретнейшую тюрьму и для освобождения отсюда нужно было повеление царя. Вход сюда был дозволен коменданту крепости, шефу жандармов и управляющему III Отделением. В камеру заключенных мог входить только смотритель и только со смотрителем кто-либо другой. Попадая в эту тюрьму, заключенные теряли свои фамилии и могли быть называемы только номером. Когда заключенный умирал, то тело его ночью тайно переносили из тюрьмы в другие помещения крепости, чтобы не подумали, будто в этой тюрьме есть заключенные, а утром являлась полиция и забирала тело, а фамилию и имя умершему давали по наитию, какие придутся».²

В 1825 году в Алексеевском рavelине ожидали решения своей участи «наиболее злонамеренные» декабристы, в 1849 году — 13 петрашевцев. Н. Г. Чернышевский провел здесь 678 дней. В момент заключения Н. Г. Чернышевского в Алексеевском рavelине был только один узник — поручик М. С. Бейдеман,³ но вслед за Чернышевским в июле и августе 1862 года сюда были брошены более десяти человек, причастных к «Делу о лицах, обвиняемых в сношениях с лондонскими пропагандистами» (Герценом, Огаревым, Бакуниным).

В 1862—1864 годах режим содержания заключенных в рavelине был сравнительно мягким. Они имели право получать книги, писать и печататься. «Мягкость» объясняется, главным образом, тем, что сидевшие в это время были подсудимыми, а не осужденными. Однако это была лишь относительная «мяг-

кость». Двери всех камер выходили во внутренний коридор. В каждой двери было небольшое, в одно звено, окошко, прикрытое со стороны коридора зеленой шерстяной занавеской. Приподняв угол занавески, часовой мог наблюдать за заключенными. Два часовых с обнаженными саблями ходили по коридору. В суд, на комиссию или на свидание заключенных сопровождал один из комендантских адъютантов или смотритель рavelина, а не солдаты. Солдаты под наблюдением караульного начальника из унтер-офицеров подавали обед и чай, убрали камеры и подавали заключенным умыться. Собственная одежда, белье и все прочее имущество и деньги тотчас же по прибытии в рavelин отбирались, тщательно осматривались и хранились в цейхгаузе.⁴

По «высочайшему» повелению, команда рavelина комплектовалась людьми «способными, испытанного поведения и во всем соответствующими к предназначаемой службе».⁵ Следует, однако, заметить, что среди тех, кто охранял заключенных, приносил им пищу, убирал камеры, были и люди, сочувствующие им, пытавшиеся как-то облегчить их пребывание в крепости. Встречались они и среди офицеров, и среди нижних чинов, чье общение с заключенными было не таким уж и частым. Имена некоторых офицеров из тюремной команды дошли до нас, один из них — Ив. Борисов, служивший в крепости в то время, когда там сидели Н. Г. Чернышевский, Н. В. Шелгунов, Д. И. Писарев, оставил даже свои воспоминания. Вряд ли станут когда-либо известными имена «нижних чинов», «оказывавших услуги» Чернышевскому. Однако попытка Чернышевского передать им деньги в знак благодарности — свидетельство доброго отношения «нижних чинов» к заключенному.

Почему эти люди прониклись сочувствием к Н. Г. Чернышевскому? Скорее всего на крепостную команду сильнейшее впечатление оказал моральный облик заключенного, его стойкость, спокойствие, уверенность в собственной правоте, интеллигентность, мягкость в общении. Указание на это мы находим в статье военного врача и бытописателя старого Забайкалья В. Я. Кокосова (1845—1911), передающего рассказ смотрителя маленькой почтовой станции между Красноярском и Иркутском о том, как конвоировали писателя в ссылку. «Везли его в каторгу на перекладных, в ножных оковах, два жандарма, почтагай, из самого Питера, было это дело летом. . . Чернышевский показался мне что маленький ребенок: смиренный, тихий, обходительный,

² Щеголев П. Е. Алексеевский рavelин. М., 1929, с. 5.

³ М. С. Бейдеман (1839—1887) — русский революционер. В 1860 году эмигрировал в Западную Европу, сражался в отрядах Гарибальди, был наборщиком в типографии Герцена в Лондоне. В 1861 году вернулся в Россию, был арестован с подложным манифестом от имени царя Константина I; без суда в течение 20 лет содержался в Алексеевском рavelине. В 1881 году был переведен в Казань, в больницу для умалишенных, где и умер.

⁴ Борисов Ив. Алексеевский рavelин в 1862—65 гг. (Из моих воспоминаний). — Русская старина, 1901, декабрь, т. 108, с. 573—578.

⁵ ЦГИА СССР, ф. 1280, оп. 1, д. 171, л. 17.

воды не замутит. . . И за что только везли его на каторгу? Жандармы сами рассказывали: „едем, говорят, мы день и ночь, он больше молчит и молчит, промоздгу нас сидит, вли как там придется. Дорогой-то и познакомились, вызвали его. . . Я сам российский; товарищ мой — ваш, здешний, сибиряк, от вашей станции верст семь его деревня с отцом, с матерью. Дорогой товарищ и разговаривает: «близко родня живет, а захватить нельзя, потому секретного везем, — инструкция строгая. На обратном пути разве заедем!» Он и услышал наши разговоры, да и говорит: «Братцы! Дайте отдохнуть сутки: устал я очень, разбито; а вы себе идите, если хотите, в вашу деревню. Посадите меня на станции в комнату: верьте мне — никуда не уйду, из комнаты не выйду». Соблазн был силен, деревня, родня близко; поверили ему, согласились. . . Мне его и поручили, в ту комнату, в стороне от проезжающих поместили, взяли со станции лошадей и уехали в деревню. Сидел он тут, как младенец, больше лежал на диване. . . Лицо худое, загорелое, в очках, все больше промежду себя думает. . . Я к нему и так, и сяк, потому любопытно. . . — „Чайку не желаете ли?“ — „Благодарю, — говорит, — если найдется молоко — выпью. Устал я с дороги, очень устал, отдыхать надо“. . . Я все-таки, знаете, за ним присматривал, жандармы поручили, просили, — кто его знает? А он за сутки два-три раза вышел на двор за надобностью и опять в свою комнату».⁶

Н. В. Шелгунов подчеркивал, что, небольшого роста, худощавый, нервный, застенчивый и скромный, Чернышевский «не мог производить особенного впечатления», однако «общий вид его был очень симпатичный, влекущий, располагающий», в нем чувствовалась «душевная мягкость», но в то же время «какая-то нервная сила, которая, несмотря на уступчивость манер, сама собой давала себя знать и подчиняла ему»; он «старался согреть, областакать, приблизить», «отогревал и делал робкого смелым».⁷

Можно полагать, что Чернышевский-человек поразил некоторых чинов охраны и они стали оказывать ему какие-то услуги. В свою очередь Чернышевский не мог не оценить доброго к себе отношения.

В последние дни пребывания в крепости ему были разрешены свидания с родственниками. С А. Н. Пыпиным он встречался почти ежедневно и, возможно, в одну из встреч просил А. Н. Пыпина передать деньги для раздачи «нижним чинам» Алексеевского равелина.

Позднее с аналогичной просьбой Чернышевский обратился к Пыпину и по

поводу жандармов, сопровождавших его в Тобольск. 5 июня он отправил Пыпину записку, в которой говорилось: «Милый мой друг Сашенька. Сейчас мы приехали в Тобольск, подобру-поздорову, и я пишу на первом попавшемся листе бумаги. Передай это известие Олшньке; я целую ее. Мои провожатые были очень внимательны и услужливы ко мне. Когда будешь у Суворова, скажи ему это: я очень доволен ими. Когда они будут у тебя, дай им рублей двадцать пять. Целую всех вас, мои милые. Ваш Н. Ч.».⁸

Чернышевский обращался к Пыпину, так как каждая копейка из имеющихся у него денег была на учете, да и находились деньги не у самого Чернышевского, а у жандармов. Сохранилась «Тетрадь на записку прихода и расхода собственных денег, принадлежащих преступнику Николаю Чернышевскому, отправленному из С. Петербургской крепости в Тобольский приказ о ссыльных».⁹ На первой странице записи: «С. Петербургского жандармского дивизиона вахмистру Иону Ильину сдано принадлежащих преступнику Николаю Чернышевскому денег триста рублей». На второй странице собственноручные отметки Чернышевского и в каждой его подпись (см. с. 175).

И последняя запись, сделанная уже в Тобольском приказе о ссыльных: «Оставшиеся за расходом деньги двести сорок восемь рублей в приказе о ссыльных получены, в чем вахмистру С. Петербургского дивизиона Иону Ильину выдана особая квитанция». 30 июня в Управление коменданта Петропавловской крепости из Тобольского приказа о ссыльных было направлено письмо, в котором сообщалось:

«Приказ о ссыльных имеет честь уведомить, что препровожденные при отношении от 20 мая за № 101^м деньги двести сорок восемь рублей серебром, принадлежащие ссыльному Николаю Чернышевскому, в приказе сем получены и на приход по книге 2-го записаны 4^{го} июня в ст. 89

Исправ. дол. Управляющего
заседатель
Исправ. дол. бухгалтера».¹⁰

При столь строгом учете вряд ли жандармы получили какие-нибудь суммы в пути, если же и получили, то очень мало. А. Н. Пыпину также не удалось выполнить просьбу Чернышевского о «благодарности конвоирам», ибо письмо было задержано в III Отделении. Управляющий III Отделением генерал Потапов отдал распоряжение «принять меры, чтобы

⁸ Чернышевский Н. Г. Поли. собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1949, с. 490.

⁹ ЦГИА СССР, ф. 1280, оп. 5, № 109, л. 32.

¹⁰ Там же, л. 48.

⁶ Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников, в 2-х т., т. 2. Саратов, 1959, с. 188.

⁷ Там же, т. 1, с. 192, 194.

М-ц и число	Расход	Серебром	
		руб.	коп.
	Получено на мелкие расходы пять рублей. Н. Чернышевский 21 мая 1864	5	
	Получил еще один рубль. 24 мая Н. Чернышевский	1	
	26 мая получил еще один рубль. Н. Чернышевский	1	
	27 мая получил десять рублей. Н. Чернышевский	10	
	1 июня получил четыре рубля 50 коп. Н. Чернышевский	4	50
	Три рубля с половиной получил. Н. Чернышевский	3	50
	2 июня получил два рубля. Н. Чернышевский	2	
	Итого	27 р.	
	двадцать пять рублей получил. 3 и 4 июня. Н. Чернышевский	25	
		52	

вахмистр Ион Ильин и рядовой Александр Сироткин отнюдь не смели ходить к Пышину за обещанною им Чернышевским наградой или сообщения о нем сведения».¹¹

По поводу вознаграждения нижним чинам Петропавловской крепости нужно было ждать ответа коменданта. Комендант крепости оказался в затруднительном положении. В левом углу письма Пыпина он собственной рукой начертал: «Благодарить г. Пыпина, но принять в награду нижним чинам воспрещается — они исполняли свою обязанность». Секретарь после нескольких черновых вариантов расцвел эту резолюцию так:

«Милостивый государь
Александр Николаевич,

присланные Вами, при письме от 10 июня, пятнадцать руб. сер., для раздачи ниж-

¹¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 841.

ним чинам, услугой которых пользовался, во время содержания в крепости, родственник Ваш Чернышевский, служат для меня доказательством в усердии и точном исполнении ими лежащих на них обязанностей по долгу службы, что мне весьма приятно; но при всем этом, имея в виду воспрещение подобных пожертвований, не могу согласиться на принятие этих денег, а потому возвращая их к Вам, милостивый государь, с благодарностью за внимание, прошу принять уверение в истинном к Вам уважении».¹²

Комендант Петропавловской крепости генерал А. Ф. Сорокин сделал таким образом весьма дипломатический ход. Деньги благодарного Чернышевского «нижним чинам» крепости переданы не были.

¹² ЦГИА СССР, ф. 1280, оп. 5, № 109, л. 29 и 29 об.

Л. Н. Назарова

ТУРГЕНЕВ И ПУШКИНСКИЙ КРУЖОК В ПЕТЕРБУРГЕ

Д. Н. Садовников, поэт и этнограф, который общался с Тургеневым в 1880 году, встречаясь с писателем на известных «пятницах» у Я. П. Полонского, довольно подробно описывает (его

«Встречи с И. С. Тургеневым»¹ основаны на дневниковых записях), как зародилась впервые мысль о создании «кружка лю-

¹ Русское прошлое, 1923, вып. III.

бителей поэзии» — Пушкинского кружка. Произошло это на одной из «пятниц» — 22 февраля. Затем на квартире у В. П. Острогорского, который горячо поддерживал это предложение, был набросан «первый план устава». 7 марта Садовников явился с ним к Я. П. Полонскому, к которому приехали также Тургенев и Д. В. Григорович.

В общих чертах Садовников сообщил собравшимся о предполагаемом основании Пушкинского кружка (или Общества) и о необходимости содействия этому делу со стороны всех заинтересованных лиц. По свидетельству мемуариста, начинавшие всем понравиться. Прощаясь с Тургеневым, Садовников сказал писателю, что в воскресенье к нему «явится небольшая депутация, которая изложит более подробно мысль об устройстве общества и прочтет набросок его устава». В ответ на эти слова Тургенев сказал, что он «очень рад быть чем-либо полезным приведению этого дела в исполнение».²

9 марта, в воскресенье, к Тургеневу пришли вместе с Садовниковым В. В. Чуйков и В. П. Острогорский. Прежде всего Садовников прочитал вслух заметку о новом обществе, которая в этот день появилась в газете «Голос» (1880, № 69, с. 3). Затем огласил проект устава Общества.³ Сказав, что он очень сочувствует «этой начинанию», Тургенев сразу же считал нужным отметить те препятствия, которые придется преодолевать. «Как провести эту мысль в высшие сферы, как взглянет на нее правительство, — ведь у нас поэзию не считают за искусство», — говорил он.

Тургенев предложил прежде всего составить «нечто вроде докладной записки, где бы точно и определенно выражены были цели общества», и добавил, что «придется писать, конечно, эзоповым языком».⁴ Писатель полагал, что в этом деле не обойтись без графа Лорис-Меликова, и даже сказал, что он сам готов просить «аудиенцию» у этого лица, если понадобится. Обещал Тургенев также сообщить об основании Общества («в виде слуха») на обеде у принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской, где соберутся «умные люди из высоких особ, государственных людей», которые, «находя мысль прекрасной, держат за пазухой камень».⁵

Неизвестно, осуществил ли Тургенев эти свои намерения. Вероятнее всего, он не успел этого сделать, так как вскоре, 17 (29) апреля 1880 года писатель выехал в Москву и, возвратившись 18 июня

(1 июля) в Петербург, пробыл в столице лишь несколько дней.⁶

Случилось так, что и другие из видных писателей (в частности, Григорович, Полонский) также фактически не приняли участия в организации Пушкинского кружка. В инициативную группу кроме Д. Н. Садовникова вошел ряд мало известных тогда литераторов. Во главе этой группы находился Н. П. Стремоухов.⁷ Поэт С. Д. Дрожжин в своих воспоминаниях рассказывает, как у Н. А. Соловьевы-Несмелова «часто собирались молодые писатели и поэты, между которыми были следующие: . . . Дмитрий Николаевич Садовников. . . , М. Н. Альбов, К. С. Баранцевич, А. В. Круглов, Н. И. Позняков, В. П. Мартов, Д. А. Рубин и многие другие, в первый раз заговорившие об образовании „литературного кружка“. . . Кружок этот предполагалось назвать именем народного поэта — „Пушкинским“».⁸ Устав Пушкинского кружка, подписанный Н. П. Стремоуховым, Д. Н. Садовниковым, С. Д. Дрожжиным, М. Н. Альбовым, К. С. Баранцевичем и др., был утвержден правительством 30 сентября 1881 года.⁹ После этого в течение почти целого года инициативная группа возглавляла Пушкинский кружок, что, очевидно, вызвало какое-то неудовольствие общественности. Так, например, газета «Голос» писала в очень неострых выражениях о трех (!) годах, в течение которых «учредители» Пушкинского кружка «без выборов входят в число 12-ти лиц, составляющих распорядительный совет».¹⁰

Возможно, что именно под влиянием общественного мнения Пушкинский кружок еще несколько ранее старался привлечь в число членов, а затем и в руководящий состав кружка писателей, имеющих уже известность, литературное имя. В частности, неоднократно приглашались на заседания Пушкинского кружка А. Н. Плещеев и Н. С. Лесков.¹¹

⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 12-ти т., Письма в 13-ти т., т. XII, кн. 2. Л., 1967, с. 234, 277.

⁷ См.: Евгений в А. [Кауфман А. Е.] Писательские общества и кружки. — Вестник литературы. Пг., 1919, № 3, с. 2.

⁸ Русская старина, 1884, № 11, с. 322.

⁹ Полный текст его см.: Российская библиография. — Вестник русской печати, 1881, 15 (27) окт., № 95 (19), с. 413—416.

¹⁰ Голос, 1882, 18 (30) авг., № 22, с. 2.

¹¹ О предполагаемом выступлении А. Н. Плещеева и Н. С. Лескова на вечере Пушкинского кружка 19 марта 1882 года писала, например, газета «Новое время» (1882, 17 (29) марта, № 2173, с. 3). Эти же писатели приняли участие в торжественном вечере Пушкинского кружка, который состоялся 17 апреля 1882 года (Страна, 1882, 25 апр., № 48, с. 7).

² Там же, с. 112.

³ Этот проект устава с поправками Я. П. Полонского сохранился (см.: ИРЛИ, архив Я. П. Полонского, 12.818).

⁴ Русское прошлое, вып. III, с. 112.

⁵ Там же, с. 112—113.

Вечера Пушкинского кружка обычно происходили в Знаменской гостинице. Первая треть этих «вечерних собраний» посвящалась чтению произведений или отрывков из них писателей-классиков или прославленных новейших писателей, а затем сочинений членов кружка. Программа чтений составлялась советом кружка. Вторая треть вечера посвящалась музыке и пению, третья — танцам. По свидетельству Л. Е. Оболенского, редко собиралось менее 100 человек. Бывали вечера «пушкинские», «лермонтовские», «тольстовские»,¹² «Достоевского», «тургеневские» и т. д. Каждому чтению предшествовал краткий реферат о том писателе, которому посвящен был вечер. С чтением своих произведений выступали в Пушкинском кружке В. М. Гаршин, Н. М. Минский, С. Н. Атава-Терпигоров, А. И. Пальм, В. А. Крылов, С. Я. Надсон,¹³ Н. С. Лесков¹⁴ и др.¹⁵

Когда же именно А. Н. Плещеев был избран председателем Пушкинского кружка? Ответ на этот вопрос представляет интерес не только потому, что с этого времени заметно оживилась и приобрела новый характер вся деятельность кружка, но и в связи с избранием Тургенева в почетные члены. К сожалению, пока точной даты этого события установить не удалось. Известно, что один из членов-учредителей Пушкинского кружка Д. Н. Садовников в начале мая 1882 года предпринял неудачную попытку получить согласие на избрание в председатели кружка беллетриста и лексикографа Н. П. Макарова. Тот, выразив сначала свое согласие, вскоре в категорической форме отказался быть не только председателем, но даже и рядовым чле-

ном Пушкинского кружка.¹⁶ Может быть, сразу же после этого начались переговоры с А. Н. Плещеевым об избрании его в председатели Пушкинского кружка. Однако в газетах того времени, довольно часто освещавших деятельность всякого рода обществ, за месяцы май—август (летние!) удалось найти лишь два упоминания о Пушкинском кружке.

Так, одна из газет сообщала о том, что Пушкинский кружок «намеревается издать литературный сборник из произведений своих членов. Сборник должен выйти в свет к 30-му сентября нынешнего года».¹⁷

Об А. Н. Плещееве как председателе Пушкинского кружка впервые было сказано в объявлении, помещенном в газете «Новое время»: «Пушкинский кружок. Зал Тулякова при Знаменской гостинице. В четверг, 30 сентября, в день годовщины существования кружка, торжественное заседание под председательством А. Н. Плещеева при участии П. И. Вейнберга, И. Ф. Горбунова, Н. Минского, Л. Е. Оболенского, А. И. Пальма, Я. П. Полонского... и др.».¹⁸

Можно предположить, что избрание А. Н. Плещеева в председатели Пушкинского кружка произошло не ранее двадцатых чисел мая и не позднее августа—сентября 1882 года, так как 7 октября он уже писал С. Я. Надсону: «...я однако ж не знаю, долго ли я останусь председателем этого кружка. Я вижу, что это отнимает чересчур много времени».¹⁹

Бывал ли Тургенев на заседаниях Пушкинского кружка? В известных нам его письмах никаких упоминаний об этом нет. Но о том, что писатель был избран почетным членом Пушкинского кружка, извещали своих читателей газеты «Новое время» (1882, № 2332, 26 августа (7 сентября), с. 3) и «Страна» (1882, № 101, 29 августа), напечатавшие один и тот же отрывок из письма Тургенева к председателю кружка. (Может быть, уже А. Н. Плещееву,²⁰ который

¹² А. Н. Плещеев, когда он уже стал председателем кружка, в письме от 9 декабря 1882 года просил В. П. Острогорского: «В воскресенье вы обязуетесь явиться к 8 часам в Пушкинский кружок и открыть вечер чтением хотя коротенькой характеристики графа Льва Толстого, что вам очень легко, так как вы его хорошо изучили для Ваших педагогических целей. Первое отделение посвящено чтению его произведений» (ИРЛИ, архив В. П. Острогорского, ф. 599, ед. хр. 229а, л. 20).

¹³ См. письма Плещеева к Надсону от 7 октября и 30 ноября 1882 года, 20 января 1883 года. — Невский альманах, вып. 2. Пг., 1917, с. 116, 118, 121.

¹⁴ Н. С. Лесков 18 (30) октября 1882 года сообщил В. М. Бубновой: «В Пушкинском кружке избрали меня старшиною и вообще крайне ко мне внимательны» (ИРЛИ, ф. 220, архив Н. С. Лескова, № 32, л. 17).

¹⁵ Оболенский Л. Е. Литературные воспоминания. — Исторический вестник, 1902, № 3, с. 892—893.

¹⁶ См. письмо Н. П. Макарова к Д. Н. Садовникову от 16 мая 1882 года (ИРЛИ, 1519. VI М. 18, л. 1).

¹⁷ Страна, 1882, 4 мая, № 52, с. 6.

¹⁸ Новое время, 1882, 29 сент. (41 окт.), № 2366, с. 1.

¹⁹ Невский альманах, вып. 2, с. 116.

²⁰ При публикации трех известных писем А. Н. Плещеева к Тургеневу было указано, что «письма Тургенева к А. Н. Плещееву неизвестны» (см.: Литературный архив, т. 6. М.—Л., 1961, с. 307). Между тем переписка писателей в последние годы жизни Тургенева, вероятно, существовала, так как они неоднократно встречались, в частности, в дни открытия памятника Пушкину в Москве в 1880 году, о чем сообщает сын А. Н. Плещеева А. А. Плещеев: «Во время знаменитого обеда и предложенного... Кат-

сложил свои полномочия позднее; А. И. Пальм стал председателем Пушкинского кружка лишь в 1883 году²¹). Перед текстом письма было помещено примечание редакции. «Пушкинский кружок», говорилось в нем, «избрал, по словам газет, И. С. Тургенева своим почетным членом. По этому поводу И. С. Тургенев прислал на имя председателя комитета кружка следующее письмо». Далее публиковался отрывок из письма Тургенева:

«С удовольствием я получил ваше извещение и благодарю за оказанную мне честь кружком, целям которого я вполне сочувствую.

В течение этой зимы я надеюсь побывать в Петербурге и, конечно, сочту приятным долгом для себя посетить ваши собрания. Я не сомневаюсь в том, что успех вашего начинания будет достоин того великого имени, которое поставлено во главе его».²²

Так как отрывок письма был опубликован в газете «Новое время» 26 августа 1882 года, то, может быть, его следует датировать началом двадцатых чисел этого месяца. Осуществить свое обещание — побывать на заседаниях Пушкинского кружка — Тургенев не смог из-за тяжелой болезни. Как известно, в 1882 году он в Россию уже не приезжал.

Следует сказать также о том, что одновременно с Пушкинским кружком в Петербурге существовало еще одно общество, носившее название «Пушкинское собрание». О нем известно прежде всего из письма Тургенева от 27 октября (8 ноября) 1882 года. В нем писатель благодарил за присланный ему «список постановлений», которым «Пушкинское собрание» «удостоило» его быть избранным в «почетные члены». Это письмо адресовано Н. П. Макарову, «председателю Пушкинского собрания»,²³ тому самому, который, как уже говорилось выше, в мае 1882 года выбыл из членов Пушкинского кружка, организовав, как мы теперь видим, новое общество — Пушкинское собрание.

То, что это была другая общественная организация, отличная от Пушкинского кружка, подтверждается и сопоставлением объявлений, помещенных в газете «Новое время» в связи с вечерами в честь лицейской годовщины 19 октября.

В Пушкинском кружке в этот вечер (в зале Тулякова при Знаменской гости-

ковым примирения, Плещеев был одним из ушедших за Тургеневым». Тогда же «Тургенев бывал у Плещеева в Лоскутной гостинице» (ИРЛИ, Р. III, оп. 2, № 1557, л. 1).

²¹ См.: Оболенский Л. Е. Литературные воспоминания, с. 894; Литературный архив, т. 6, с. 361—362.

²² Отрывок этот не вошел в академическое Полное собрание сочинений и писем.

²³ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., Письма в 13-ти т., т. XIII, кн. 2, с. 83—84.

нице) состоялось торжественное собрание под председательством А. Н. Плещеева и при участии К. С. Баранцевича, П. И. Вейнберга, И. Ф. Горбунова, Н. М. Минского, Л. Е. Оболенского, А. И. Пальма, Я. П. Полонского и др.²⁴

Что же касается Пушкинского собрания, то в «постоянном помещении своем» оно «праздновало свое открытие». «Торжество началось речью председателя собрания». «После закрытия заседания начался литературный вечер, во время которого... П. Н. Петров изобразил... период пребывания Александра Сергеевича в лицее... Затем В. И. Любич-Романович²⁵ передал свои личные воспоминания о Пушкине, с которым он был довольно близко знаком и по совету его переводил Мицкевича». В заключение «подписано было коллективное письмо к И. С. Тургеневу, приезд которого в Петербург вскоре ожидается. В письме этом выражена благодарность собрания за принятие на себя И. С. Тургеневым звания действительного члена и он уведомлен, что единогласно избран почетным членом собрания».²⁶

Из этого газетного отчета о праздновании лицейской годовщины в Пушкинском собрании видно, что письмо Тургенева к Н. П. Макарову, отрывки из которого цитировались выше, было как раз ответом на обращенное к писателю письмо от 19 (31) октября 1882 года. Таким образом, Тургенев был избран в этот день почетным членом Пушкинского собрания.

Однако существовало еще два более ранних письма — от Пушкинского собрания к Тургеневу и ответ Тургенева, в которых речь шла об избрании писателя в действительные члены. Пока эти письма неизвестны.

История Пушкинского кружка и отчасти Пушкинского собрания описана в романе в 2-х частях М. Альбова и К. Баранцевича «Вавилонская башня» (М., 1896; первоначально печатался в виде отдельных фельетонов в газете «Новости» в конце 1880-х годов). В романе этом Пушкинский кружок изображен под названием «Парнасской дружины», а Пушкинское собрание — «Парнасского союза». Деятели этих обществ выведены под вымышленными именами, но многие легко узнаются (Аленев — А. Н. Плещеев, Филиантов — Н. П. Макаров и т. д.).

История Пушкинского кружка (Парнасской дружины) в общем правдиво, хотя, конечно, в юмористическом освещении, изложена авторами «Вавилонской башни». Это признал и сам М. Н. Аль-

²⁴ Новое время, 1882, 19 (31) окт., № 2386, с. 1.

²⁵ См. о нем: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975, с. 230.

²⁶ Новое время, 1882, 22 окт. (3 ноября), № 2389, с. 3.

бов, когда писал своему соавтору К. С. Баранцевичу 26 сентября 1886 года: «...писание наше истории „Дружины“ идет рука об руку с тем, что совершается в действительности, и эпилог романа совпадает с действительным эпилогом „Кружка“ (Пушкинского, — Л. Н.)».²⁷

Интересно отметить, что предпослед-

няя, XVIII глава романа «Вавилонская башня» начинается с описания прибытия в Петербург гроба с телом Тургенева и его похорон, в которых принимает участие только один член Парнасской дружины с лавровым венком в руках...²⁸ (Пушкинский кружок в это время был уже близок к своему закату).

²⁷ ИРЛИ, ф. 553, № 3, архив К. С. Баранцевича, л. 18 об.

²⁸ Ср.: Новое время, 1883, 26 сент. (8 окт.), № 2722, с. 1.

С. А. Галушкин

МОТИВ «ВОЕННОЕ ОДОЛЕНИЕ» В РАССКАЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА «ЛЕВША»

В седьмой главе «Сказа о тульском косом левше и о стальной блохе» Н. С. Лескова есть описание иконы св. Николая, где обращается внимание читателя на атрибут святого — меч «военное одоление». Рассказчик вводит в «Сказ. . .» один из мотивов, который является частью темы национального соперничества между русскими и англичанами.¹ Вводится мотив следующим образом: «Они (Левша с товарищами, — С. Г.) шли. . . к Мценску, к уездному городу Орловской губернии, в котором стоит древняя „каменесеченная“ икона св. Николая, приплывшая сюда в самые древние времена на большом каменном же кресте по реке Зуше. Икона эта вида „грозного и страшного“ — святитель Мир-Ликийских изображен на ней „в рост“, весь одетя сребропозлащенной одеждой, а лицом темен и на одной руке держит храм, а в другой меч — „военное одоление“. Вот в этом „одолении“ и заключался смысл вещи: св. Николай вообще покровитель торгового и военного дела, а „мценский Никола“ в особенности, и ему-то туляки и пошли поклониться».² В изданиях «Левши», включая и Одиннадцатитомное собрание сочинений Н. С. Лескова, это место текста не комментируется с достаточной

полнотой. Дается только небольшая справка о том, что св. Николай был в IV веке н. э. архиепископом города Миры в Ликии (VII, 506). В научной литературе о «Левше» также нет работ, где бы обращалось внимание на атрибутику св. Николая. Однако мотив «военное одоление» занимает в художественной системе «Сказа. . .» достаточно важное место, и попытка определить его значение дает возможность глубже проникнуть в смысл лесковского рассказа.

Рассказчик готовит читателя к восприятию столь подробного описания иконы исподволь, уже с пятой главы. Так, получая задание от Платова «сделать поспрашительную для аглицкой нации работу» (VII, 37), туляки говорят, что за дело это «надо взяться подумавши и с божьим благословением» (VII, 35). Как известно, благословению христиане придавали большое значение. От него, по представлениям верующих людей, зависел исход любого дела. Было важно, какой иконе, какого святого, в какой церкви молились люди, прося покровительства и благословения. В народном сознании каждый святой покровительствовал определенной сфере человеческой деятельности. По тому, к кому из святых обращалась молитва, можно было судить о характере задуманного предприятия.

¹ См. об этом: Столярова И. В. В поисках идеала. Творчество Н. С. Лескова. Л., 1978, с. 155. Тема национального соперничества разрабатывается Лесковым во многих произведениях (см., например: «Язвительный», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Железная вола» и др.), и в каждом он раскрывает ее по-иному. Вопрос своеобразия этой темы в «Левше» требует специального исследования.

² Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. VII. М., 1958, с. 37—38. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Такого рода суждениям посвящена часть шестой главы «Сказа. . .». Сначала рассказчик подчеркивает таинственность, которой окружаются сборы мастеров в дорогу: «...оружейники три человека. . . попрощались с товарищами и с своими домашними да, ничего никому не сказывая, взяли сумочки, положили туда что нужно съестного и скрылись из города» (VII, 36). Далее атмосфера таинственности сгущается. Туляки замечают, что мастера ушли не в московскую, а в киевскую сторону. Это противоречит здравому смыслу, так как до Киева расстояние почти в четыре раза больше, чем до

Москвы. Они никак не могут догадаться, куда пошли оружейники, а некоторые даже предполагают, «что мастера набахвалили перед Платовым, а потом как пообдумались, то и струсили и теперь совсем сбежали». Но тут же рассказчик отводит такое предположение, говоря, что оно «недостойно искусных людей, на которых теперь почивала надежда нации» (VII, 37). Этим заканчивается шестая глава.

Необходимо заметить, что интерес туляков, а вместе с ними и читателя, к тому, каким святым угодникам пошли молиться Левша с товарищами, является вторичным и обусловлен стремлением проникнуть в замысел оружейников. Косвенно на характер работы мог бы указать святой, за благословением к которому пошли мастера, но это остается в тайне.

Седьмая глава начинается с развернутой характеристики религиозности туляков: «Туляки, люди умные и сведущие в металлическом деле, известны также как первые знатоки в религии. Их славою в этом отношении полна и родная земля, и даже святой Афон: они не только мастера петь с вавилонами, но они знают, как пишется картина „вечерний звон“. . .» Далее говорится о том, что туляки бывают хорошими монастырскими экономками и сборщиками. Завершается характеристика так: «Туляк полон церковного благочестия и великий практик этого дела, а потому и те три мастера. . . не делали ошибки, направляясь не к Москве, а на юг» (VII, 37).

Характеристика эта должна выполнять ту же функцию, что и текст предыдущей, шестой главы. Читательское недоумение по поводу того, что «первые знатоки в религии» не могут догадаться о том, каким святым пошли молиться мастера, должно еще больше увеличивать любопытство и стремление читателя проникнуть в замысел оружейников.

Но действительно ли туляки такие уж непревзойденные знатоки религии? Их экономические и миссионерские способности вряд ли могут служить доказательством этого. Однако два замечания заставляют прислушаться к такой аттестации туляков: «. . .они не только мастера петь с вавилонами, но они знают, как пишется картина „вечерний звон“». Это место текста также недостаточно комментируется в изданиях «Левши». Например, в Собрании сочинений в одиннадцати томах слово «вавилонь» поясняется как извилистые узоры, «вычуры» (VII, 505). Такое толкование, в общем верное, не может считаться удовлетворительным для данного контекста. «Пением с вавилонами» называлось в быту исполнение 136 псалма («При реках Вавилона. . .») — одного из самых сложных по технике хорового пения.

Смысл высказывания «знают, как пишется картина „вечерний звон“» остается до конца не ясным. Можно предположить, что имеется в виду живописное изображение некоего традиционного сюжета на

религиозную тему, называемого «вечерний звон». Однако в «Иконописных подлинниках» такой сюжет не зарегистрирован. Нет такого сюжета и в альбомах «народных картинок», изданных Д. А. Ровинским.³ Вполне возможно, что словосочетание «пишется картина» содержит в себе несколько иное значение, чем привыкли вкладывать в него мы, а «вечерний звон» — жаргонизм, которым пользовались в известных кругах (допустим, семинаристов), склонных к бражничеству.

Однако мотив «вечернего звона», независимо от конкретного смысла, который он имеет в данном контексте, важен сам по себе. Он встречается в народных легендах о граде Китеже,⁴ бытовавших в старообрядческой среде. Широкому распространению китежских легенд помешала, по-видимому, замкнутость этой среды.

Здесь уместно вспомнить предисловие Лескова к рассказу, опущенное им при подготовке единственного прижизненного Собрания сочинений.⁵ В нем Лесков характеризует рассказчика как человека, живущего «по старой вере».

«Первые знатоки в религии» не могут догадаться, каким святым пошли молиться оружейники, а это говорит о том, что Левша и его товарищи были знатоками среди знатоков.

Читатель прошлого века находился в более выгодном положении, чем земляки мастеров. Он мог догадаться, что мастера идут молиться св. Николаю, потому что Платов, обращаясь к тулякам, говорит: «Как нам теперь быть, православные?» Туляки отвечают ему, что за дело это нужно взяться с «божьим благословением», что они будут «на бога надеяться», и в конце концов на них «почивает надежда нации» (VII, 35—37; курсив мой, — С. Г.). А так как соперничество между русскими и англичанами именно национальное, то единственным святым, за «божьим благословением» к которому могут обратиться русские мастера, является святой Николай.

³ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. М., 1881.

⁴ См. об этом: Бессонов П. А. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 4. М., 1862, с. СХVIII; Мельников П. И. (Андрей Печерский). Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1976, с. 6; т. 7, с. 217; Комарович В. Л. Китежская легенда. (Опыт изучения местных легенд). М.—Л., 1936.

⁵ Лесков Н. С. Собр. соч. СПб., 1889—1896. Б. Я. Бухштаб, автор комментария к седьмому тому Одиннадцатитомного собрания сочинений Н. С. Лескова (1956—1958), предполагает, что Лесков снял предисловие, потому что оно излишне мистифицировало читателя, создавая вместе с текстом и заключительной главой полную иллюзию того, что «Сказ. . .» — произведение фольклорное.

Составитель «Месяцеслова святых» епископ Дмитриий Тамбовский писал: «Несмотря на то, что св. Николай по своему происхождению не относится к русским, ни один святой на Руси не пользуется таким глубоким — доходящим до обоготворения — уважением и благоговением, как этот святой». ⁶ Здесь же он приводит свидетельство французского историка XVIII века Леклерка, специалиста по истории России, об отношении русских к св. Николаю: «...у русских св. Николай считается патроном их отечества... русский люд даже верит, будто святой Николай чудотворец мог бы быть богом, но не захотел этой чести, и во всяком случае после бога занимает первое место». ⁷ Благоговейное отношение к этому святому отразилось и в фольклоре, например в поговорках: «Нет за нас поборника супротив Николы», «Попроси Николу и он скажет Спасу», «От Холмогор до Колы тридцать три Николы». ⁸

Религиозное мировоззрение туляков носит скорее народный, чем церковный характер, и об этом говорит комментарий рассказчика к официальной легенде о явлении иконы св. Николая в Мценске, кратко пересказанной в седьмой главе «Сказа...». Мастера пошли в этот уездный город Орловской губернии якобы потому, что икона мценского Николая особенная, и ее смысл заключается в мече «военное одоление», который держит святитель.

Икона, описанная Лесковым, называется «Николаи Можайский», потому что, по церковной легенде, была явлена в Можайске при осаде города войсками Батюга и помогла жителям одержать победу над врагом. ⁹ Самая известная и почитаемая икона этого сюжета (в правой руке — меч, в левой — храм) находилась в Москве на Никольских воротах Кремля, рядом же был монастырь св. Николы старого, или Большая Глава. ¹⁰ Войска, выходявшие из ворот Кремля, молились св. Николаю и шли в поход. По свидетельству того же Дмитриия Тамбовского московский Николай был самым «воинственным»: «Свержение ига Монгольского ознаменовано было построением храма во имя св. Николая на том самом

месте, где прежде находилось татарское подворье». ¹¹

Явление иконы мценского Николая не связано с какими-либо военными действиями, но с обращением жителей Мценска в православную веру. ¹² И если бы тульских мастеров интересовало только «военное одоление», то они должны были бы идти в Москву.

Утверждение рассказчика, что св. Николай покровитель торгового и военного дела, а «мценский Никола» в особенности, на первый взгляд кажется неверным, потому что св. Николай у христиан считается покровителем морского дела, а у русских православных еще и военного. Но как известно, в христианской церкви патронаж святых официально не закреплялся. Это чисто народные представления о покровительстве того или иного святого какой-либо сфере человеческой деятельности, и они, по-видимому, являются рудиментами язычества.

Работа тульских мастеров носила характер мирного соперничества, но с возможным военным противником, и потому «воинственный» Николай Можайский, находящийся в Москве, не совсем соответствовал задачам туляков. Для этой цели более подходил «миролюбивый» «мценский Никола», который в народе считался еще и покровителем торгового дела. «Камесеченная» икона св. Николая «приплыла» по реке Зуше и «причалывала» в 1415 году у берега, где находилась церковь св. Параскевы. ¹³ «Св. Параскеве наши предки приписывали покровительство над торговлей, и от ее имени известны у нас истари так называемые пятницкие торги и ярмарки». ¹⁴ В 1757 году деревянная церковь св. Параскевы сгорела, а на ее месте была построена Никольская церковь. ¹⁵ И, по-видимому, в народном сознании произошло своеобразное замещение: св. Николай стал выполнять функции и св. Параскевы.

В общей композиции «Левши» седьмая глава является переходной. Сначала в рассказе описываются действия реальных исторических лиц: Александра I, Платова, Николая I и безличных англичан и туляков. Только в десятой главе легендарный заглавный герой появляется как персонаж. Все «реальные» действующие

⁶ Тамбовский Дмитриий. Месяцеслов святых, всюю русскою церковью или местно чтимых, и указатель празднеств в честь икон божьей матери и св. угодников божиих в нашем отечестве, вып. II. Тамбов, 1879, с. 12.

⁷ Там же, с. 12.

⁸ Там же.

⁹ См.: Петров П. И. Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их. — В кн.: Труды XI археологического съезда в Киеве в 1899 г., т. 2. М., 1902, с. 137.

¹⁰ Тамбовский Дмитриий. Указ. соч., с. 19.

¹¹ Там же, с. 13.

¹² См.: Сказание о явлении чудотворной иконы святителя и чудотворца Николая во граде Мценске, собранное из достоверных источников и составленное соборным протопереем Ильєю Соколовым. СПб., 1861.

¹³ См.: Житие и чудеса св. Николая Чудотворца и слава его в России. СПб., 1899, с. 321.

¹⁴ Калининский И. П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. СПб., 1877, с. 46.

¹⁵ См.: Житие и чудеса св. Николая Чудотворца... с. 321.

лица «Сказа. . .» и легендарный Левша связаны сквозным мотивом «военное одоление». Проследим его развитие.

С этого мотива рассказ начинается. Рассказчик говорит о событиях 1815 года: «Когда император Александр Павлович окончил венский совет, то он захотел по Европе проездиться и в разных государствах чудес посмотреть» (VII, 26). Конструкция фразы такова, что складывается впечатление о бесхитростном рассказчике, который воспринимает важное для европейских государств политическое событие в одном ряду с желанием Александра I «по Европе проездиться» и развлечься (так представляется рассказчику дипломатическая миссия царя), а вопрос окончания «венского совета» ставит в зависимости от волевого решения императора России, которая недавно доказала силу своего оружия.

Англичане ведут себя как искренние союзники, показывая «что к чему у них приоровлено для военных обстоятельности» (VII, 27), однако Платовым это воспринимается, как их попытка показать «свое над нами во всех вещах преимущество». Александр I вежливо всем интересуется и пытается обратить внимание Платова, профессионального военного, на оружие и амуницию, однако наталкивается на категорическое неприятие: «. . . мои донцы-молодцы без всего этого воевали и двенадцать язык прогнали» (VII, 28). И хотя император говорит: «Это безрассудок», — позиция Платова его вполне удовлетворяет, и ему самому гораздо интереснее «в больших собраниях», где можно «по-французски вполне говорить». А в конце концов у него «от военных дел» делается «меланхолия».

Далее мотив «военное одоление» тесно связывается с мотивом «оружия». Англичане показывают Александру I и Платову «Мортимерово ружье» и «пистолет неизвестного, неподражаемого мастерства», и Платов, герой Отечественной войны 1812 года, доказывает превосходство русского оружия (на «пистолет» написано: «Иван Москвин во граде Туле» (VII, 29).

Однако англичанам удается «удивить» русского государя блохой, которая «дансе танцует». И это генералу Платову настолько досаждают (думается, что словосочетание «досадная укушетка» произведено Лесковым от «досады укушенный»), что этот, кстати единственный, персонаж, который из реального плана переходит в легендарный (М. И. Платов умер в 1818 году, т. е. еще до воцарения Николая I), свою легендарную жизнь посвящает делу, к которому не приспособлены ни его «кучапые пальцы», ни характер профессионального военного, — борьбе с. . . «блохой». Он привлекает к этой работе специалистов-оружейников, которые тоже вынуждены заниматься не своим делом, но с помощью святого — покровителя военного дела в России — сотворяют «чудо».

Один из лучших оружейников — Левша, отправленный в Англию, чтобы представлять блоху, понимает свою миссию несколько шире. Он интересуется организацией производства и «насчет рабочего содержания», но больше всего его занимает содержание старого оружия, т. е. то, что входит в компетенцию военного, а не оружейника. Он спрашивает, вдели ли это наши генералы или нет, и когда узнает, что видели, но были в перчатках (следовательно не могли сделать соответствующих выводов), понимает, что теперь от него зависит изменение порядка содержания старого оружия в русской армии, иначе случится непоправимое.

И это непоправимое случается — в Крымской войне русская армия терпит поражение. Рассказчик говорит: «А доведи они (граф Чернышев, — С. Г.) левшины слова (о том, чтобы ружья кирпичом не чистили, — С. Г.) в свое время до государя, — в Крыму на войне с неприятелем совсем бы другой оборот был» (VII, 58). Так заканчивается «Сказ. . .», и так мотив «военное одоление», с которого он начинается, превращается в конце в мотив «военное поражение».

«Маска» простодушного рассказчика выдерживается до конца, однако неуловимая прония, которая чувствуется с самого начала, вызывает сомнение в его бесхитростности.

Говоря об иконе мценского Николая и останавливая внимание на сферах ее покровительства — торговле и войне — вещах с одной стороны, казалось бы, несовместимых, а с другой составляющих зерно отношений между государствами, рассказчик заставляет все события рассматривать с точки зрения представлений о том, что такое дипломатия. И тогда оказывается, что торговля и война,¹⁶ как основные сферы дипломатической деятельности, несовместимы с точки зрения высокопоставленных государственных чиновников и в то же время являются разными сторонами одной медали для Левши.

Пафос рассказа Лескова заключается в противопоставлении этих двух точек зрения. Наиболее последовательным и ярко выраженным носителем первой является категоричный пурист Платов, поведение которого граничит с грубостью. Откровенность генерала, не умеющего и не желающего скрывать свои чувства, раздражает Александра I. Когда англичане показывают им «разные первые сорта» сахара, Платов просит их показать сахар «молюво», выясняется, что англичане такой сахар не производят, и Платов отрезает: «Ну, так и нечем хвастаться». При этом «государь его за рукав

¹⁶ Понимать это нужно шире, чем просто торговля и война, но как крайние понятия, характеризующие дипломатическую деятельность, которая в основном заключается в сфере интересов от торговых до военных.

дернул и тихо сказал: „Пожалуйста, не порть мне политики“» (VII, 30). В следующем эпизоде, когда англичане дарят царю блоху, но не дают бриллиантовый орех, служащий футляром для блохи, за что Платов, рассердившись, называет их мошенниками, реакция императора повторяется: «. . . не порть мне политики» (VII, 31).

Дипломатическая вежливость Александра I, с которой он всем интересуется, представляется ему дипломатической деятельностью, а отсутствие светских манер у Платова воспринимается царем, как отсутствие дипломатических способностей. Политика Александра I — это хорошие манеры, политика Платова — постоянное стремление доказать свое национальное превосходство абсолютно во всем. Для обоих государственных деятелей — при внешнем различии представлений о своем предназначении — личный престиж является высшим государственным интересом.

Забота о личном престиже движет и Николаем I. Он стремится создать себе репутацию любимого русским народом императора-отца, что подчеркивается избытком притяжательных местоимений в его речи («моими донцами»,¹⁷ «моим тульским мастерам», «я на своих надеюсь», «мои меня не могут обманывать», «мои русские люди меня не обманут»).

«Дипломатической деятельности» санных лиц противопоставляется поведение Левши. Из поездки в Англию он извлекает пользу государственного значения и стремится опыт англичан привезти на родину, несмотря на опасность плаванья осенью по бурному «Твердземному морю». Меньше всего Левша заботится о том, какое впечатление он

произведет лично и на «приеме» у Николая I и при попытках англичан женить его. Простым мастеровым движет забота о государственной пользе.

Как видим, выбор мастерами места поклонения св. Николаю не случаен. Он мотивирован мирным характером соревнования между русскими и англичанами. Более же глубокая причина кроется во взглядах простых людей на взаимоотношения между народами, как на необходимость уважать другую нацию, не унижая и не унижаясь, перенимать то лучшее, что может быть полезно, но и не забывать о возможности военного конфликта. Символом таких отношений между государствами и является в рассказе мценская икона Николая — христианского святого, которого русские православные считали своим покровителем.

Чтобы читатель увидел в рассказе и такой смысл, Лесков разоблачает просто-душе и наивность¹⁸ рассказчика, с одной стороны, тем, что вводит в прихотливую ткань «Сказа. . .», казалось бы, лишнее описание иконы св. Николая и акцентирует внимание на атрибутах святого, с другой — тем, что создает полную иллюзию фольклорности произведения, подчеркивая свою непричастность к авторству: «Это их эпос, и притом с очень „человечиной душой“» (VII, 59).

¹⁸ Проблема рассказчика в «Левше» Лескова рассматривалась учеными с разных точек зрения (см., например: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 122—130; Горькина М. С. Сатира Лескова. М., 1963, с. 174; Столярова И. В. В поисках идеала. Творчество Н. С. Лескова. Л., 1978, с. 156). В настоящей работе эта проблема затронута в той мере, в какой она, по нашему представлению, соотносится с задачами заметки.

¹⁷ Ср. у Платова — «мои донцы-молдцы».

Н. П. Генералова

ИЗ ИСТОРИИ ОДНОЙ ПОЛЕМИКИ

(А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ И ЛЕОНИД АНДРЕЕВ)

На первый взгляд между столь несхожими литераторами, как Леонид Андреев и Луначарский, не было ни самого факта какой-нибудь длительной полемики, ни сколько-нибудь длительных личных отношений, подобных тем, что связывали, например, Андреева и Горького. Тем не менее проблемы, которые они затрагивали, решения, которые предлагали, зависели не только от их индивидуальных склонностей, симпатий и антипатий, но во многом определялись особенностями общественно-литератур-

ной борьбы начала XX века, обострившейся в связи с революционными событиями в России. В условиях резкого размежевания литературных и общественных сил после поражения первой русской революции взаимоотношения, сложившиеся между Андреевым и Луначарским, так же как и между Андреевым и Горьким, носили далеко не личный характер и определялись не субъективными пристрастиями. Это хорошо осознавал и сам Андреев, когда, предлагая выяснить их разногласия, писал Горькому:

«Но если принять в расчет... что каждый из нас представляет собой известную общественную силу, что наша дружба или вражда выходит за пределы личного нашего удовольствия или огорчения — тогда, пожалуй, труд переписки не покажется таким бесплодным и ненужным».¹

Высказывания Андреева о Луначарском, которые дошли до нас, несут преимущественно негативный характер и весьма немногочисленны. Луначарский же посвятил творчеству писателя ряд статей, пытаясь оценить общественную и эстетическую значимость творчества писателя в русской литературе. Эти материалы как будто дают скорее повод для рассмотрения взглядов Луначарского на творчество писателя.² Однако полемика существовала и была довольно длительной и напряженной.

Спор между Горьким, Луначарским и Андреевым начался задолго до революции. Он был рожден временем, когда в нелегкой борьбе формировались основы нового мирозерцания, нового метода в литературе и искусстве, поэтому разобраться в сущности этих противоречий нельзя без учета тех проблем, которые оказались в центре идейно-эстетической борьбы того времени.

Оценивая общественно-литературную ситуацию в России начала XX века, Луначарский еще в 1902 году писал: «Мы же видим, как растет новая общественная волна, мы чувствуем с биением сердца приближение новой публики, которая кое-где уже начинает выставлять свои эстетические требования. Эти новые силы несут с собою такие обеты, от которых голова кружится у истинного художника, и те художники, которые видят дальше, уже зовут и радостно машут новой публике».³

Широкое демократическое движение, охватившее Россию перед первой русской революцией, не оставило равнодушными к себе не только писателей демократического лагеря, но и крупнейших представителей лагеря модернизма. Так, в том же 1902 году К. Бальмонт писал, обращаясь к редактору одного из демократических журналов того времени В. С. Миролюбову: «Мне очень хотелось бы часто печататься в журнале для всех».⁴ «Мне в высшей степени дорого сотрудничество в „Журнале для всех“, — писал тому же Миролюбову В. Брюсов, — потому что это единственный путь, которым мои стихи вырываются из узкого круга любителей декадентской поэзии...»

мне мечтается, не найдете ли вы возможным поместить какую-нибудь небольшую группу моих стихотворений... подходящих „Журналу для всех“».⁵ В мучительных поисках преодоления трагического разрыва между народом и интеллигенцией проходило творчество не только одного Блока, который, быть может, наиболее ярко воплотил эти поиски.

Леонид Андреев, литературная судьба которого оказалась тесно связанной с Горьким и близкими к нему писателями, оказался втянутым в водоворот событий и литературных споров. Он принес с собою в литературный мир темы и построения, резко выделившие его среди современников. Необычным было и содержание его произведений, и выражалось оно в необычной «леонидандреевской» форме. Совсем не случайно писателя «перемещали» из одного лагеря в другой, называя его попеременно то символистом, то реалистом, то романтиком, то декадентом. И сейчас, когда нашим литературоведением сделано много в изучении творческого своеобразия Андреева, вопрос о творческом методе или принадлежности к тому или иному литературному течению выглядит далеко не решенным.

Вряд ли у кого-либо, кто обращается к творчеству Леонида Андреева, вызывает сомнение утверждение, что он был сугубо общественным писателем, что главные вопросы современности всегда занимали в его творчестве центральное место. И правы те исследователи, которые говорят, что писателю удалось выразить настроения и поиски своего времени. Характеризуя социально-нравственные поиски Андреева, «столь отзывчивого на общественные вопросы», В. Воровский приходил к выводу, что эти поиски носили «характерные черты типичной русской интеллигенции», критик называл писателя «бардом интеллигенции», ее «прямым выразителем, прусующим ее субъективное настроение, лишь преломленное сквозь его индивидуальность». Но «грандиозные мировые и общественные вопросы», которые, как писал критик-марксист, пытался решить писатель, оказались «не под силу одной стороне, узкой мысли Л. Андреева... И эта надорванность, этот противоречивый разлом красной нитью проходят через всю его деятельность».⁶ Леонид Андреев, всю свою жизнь ставивший вопросы, которые касались самого существования человеческого бытия, остался на распутье и являет собою в русской литературе начала века пример трагедии художника, не сумевшего уловить саму суть исторического движения, не услышавшего его музыки. «... В этом движе-

¹ Лит. наследство, т. 72, 1965, с. 340.

² См., например: Б а с к е в и ч И. З. А. В. Луначарский о творчестве Л. Андреева. — Научн. тр. Курск. пед. ин-та, т. 37 (130). Курск. 1975 и др.

³ Луначарский А. В. Этюды. М.—Пг., 1922, с. 197.

⁴ Литературный архив, вып. 5. М.—Л., 1960, с. 154.

⁵ Там же, с. 178.

⁶ В о р о в с к и й В. В. Соч., т. II. Б. м., 1931, с. 227.

нии, — писал А. Блок в статье «Крушение гуманизма», — уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода. . .»⁷ И хотя этой новой роли личности Леонид Андреев увидеть не смог, сам факт, что такие активные деятели революции, как Луначарский и Воронский, уделяли столь большое внимание его творчеству, что произведение его широко обсуждались и дискутировались, свидетельствует о том, что писателю действительно удалось затронуть вопросы, которые стояли на повестке дня русской общественности.

Леонид Андреев всегда протестовал против того, чтобы его зачислили в тот или иной лагерь, партию, литературное направление. Он всегда чуждался «политической злободневщины», противопоставляя ей «вневременное» и «внепространственное» решение «вечных» проблем.⁸ Даже в разгар революции в апреле 1906 года он пишет Вересаеву: «Я как был, так и остался, вне партий. Люблю, однако, социал-демократов, как самую серьезную и крупную революционную силу. С большой симпатией отношусь к социал-революционерам. . .» В этом же письме Андреев восторженно описывает состояние свидетеля революции: «И благодатный, шумный дождь революции. С тех пор ты дышишь, с тех пор все новое, еще не осознанное, но огромное, радостно-страшное, героическое. Новая Россия. Все пришло в движение. . .» Но здесь же мучительные сомнения в возможности победы, трагическое предощущение исхода революции: «Как человек благоразумный гадаю надвое: либо победит революция и социалы, либо квашенная конституционная капуста. Если революция, то это будет нечто умопомрачительно-радостное, великое, небывалое, не только новая Россия, но новая земля. Если кадеты, — то в Европе прибавится одной дрянной конституцией больше, новым рассадником мещан. Наступит история длинная и скучная. Власть укрепитя, из накожной болезни станет болезнью органов и крови, — и мой ближайший идеал, — анархиста-коммунара, — уйдет далеко. . . Будучи пессимистом, склоняюсь в сторону второго предположения: победят кадеты. Их опора — все мещанство мира. . . В общем, все, что я видел, — не поколе-

бало устоев моей души, моей мысли; может быть, еще не знаю, — сдвинуло их слегка в сторону пессимистическую».⁹ Характерно, что, отмежевываясь от различных партий и направлений, Андреев отмежевывался и от анархизма, казалось бы наиболее близкого ему. Так, в письме к Г. Чулкову по поводу участия в редакции «Факелов», он писал: «Даже анархистская программа — все же программа, а я всегда хотел, и особенно хочу теперь, стоять вне каких бы то ни было программ. Я хочу быть свободен как художник, а программа связывает, и это мне ненавистно. И как только я назвал себя анархистом, мне сейчас же захотелось стать демократом, государствовником, всем, кроме анархиста».¹⁰ И в другом письме еще более резко: «. . .каждую свою вещь я хотел бы писать под новым именем. Мне тяжела зависимость от моего собственного прошлого, от высказанных мыслей, от промелькнувших обещаний — я ничего не хочу обещать. Быть жертвой логики я не хочу. Свободно любить, плакать, смеяться — вот. Сегодня я мистико-анархист — ладно; а послезавтра, я, м. б., пойду к Иверской с молебном, а оттуда на широк к частному приставу».¹¹ Разумеется, приведенные слова не следует принимать слишком буквально — они во многом вызваны той несколько неловой ситуацией, в которой Андрееву пришлось отказываться от ранее данного слова, — но в них отчетливо видно «амбивалентное», по словам В. И. Беззубова, отношение Андреева к революции.¹² Но при всем искреннем стремлении встать «вне партий» писатель нередко объективно оказывался в том или ином лагере, партии. «Весьма интересно проследить, — писал В. В. Воронский, — именно на Л. Андреева социальное происхождение и социальный смысл его взглядов, ибо, по господствующему предположению, как раз авторы вроде Л. Андреева стоят одиноко и свободны от общественных влияний.

⁹ Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930, с. 163—164.

¹⁰ Письма Леонида Андреева. Предисловие и послесловие Георгия Чулкова. Л., 1924, с. 14—15.

¹¹ Там же, с. 17.

¹² Интересное наблюдение содержится в статье В. И. Беззубова «Концепция народа и революции в творчестве Леонида Андреева 1905—1911 гг.»: «В отношении к будущему писатель отчасти напоминает таких своих „амбивалентных“ героев, как Царь Голод, Иуда Искариот и Анатэма, в которых вера и надежда одновременно совмещаются с сомнением и отчаянием. Страстное ожидание победы революции у Андреева совмещалось с горьким неверием в ее возможность» (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 414. Тр. по русской и славянской филологии, т. XXVIII. Тарту, 1977, с. 73).

⁷ Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 115.

⁸ По поводу пьесы «Царь-Голод» он писал К. С. Станиславскому в 1906 году: «Это отнюдь не какая-нибудь политическая злободневщина, которые я сам ненавижу. Голод я хочу подвергнуть исследованию со стороны философской и широко-общественной и дать вневременное художественное обобщение его» (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 119. Тр. по русской и славянской филологии, т. V. Тарту, 1962, с. 384).

Между тем на подобных индивидуальных, якобы совершенно свободных от доминирующих симпатий, художниках ярче всего заметно, как мало индивидуальные они в своих взглядах и как мало свободны в своих оценках». ¹³ Именно выяснению в первую очередь социального смысла и социального происхождения взглядов Л. Андреева были посвящены многие статьи критиков социал-демократического лагеря, в первую очередь Луначарского и Воровского.

Как же могло произойти, что Леонид Андреев, считавший себя всю жизнь революционером (в своем, разумеется, понимании этого слова), даже после сурового приговора, вынесенного ему социал-демократической критикой, писавший Амфитеатрову, что он «никогда не был враждебен... ни Горькому, ни даже Луначарскому, который налепил мне на лоб клеймо раба», ¹⁴ — как же могло произойти, что он, даже если и не стал врагом ни Горькому, ни Луначарскому, оказался, во всяком случае, не на той стороне баррикад, на которой они сражались, — вот вопрос, на который необходимо ответить, чтобы определить место Андреева в литературно-общественной борьбе начала века и найти ключ ко многим и многим произведениям писателя. А для этого необходимо вернуться к спору, отголоски которого звучат и в наши дни.

Как известно, первые произведения Леонида Андреева были восприняты критикой в русле традиций русской демократической литературы. Действительно, многие темы ранних произведений писателя явно носили следы родства с темами Толстого и Достоевского, Гаршина и Короленко, Чехова и Горького. Однако уже тогда некоторыми критиками (и в первую очередь Н. К. Михайловским) были замечены нарастающие черты в мироощущении молодого автора. Как верно пишет Л. А. Иезуитова, уже в ранних ученических опытах проявились характерные для начинающего писателя «резкий субъективизм, тяготение к мировоззренческим вопросам, к тяжелым, темным состояниям одинокой души и острое желание преодолеть одиночество, побороть окружающую тьму, добыть желанные ответы на большие вопросы жизни...» ¹⁵ О том, что уже в первых рассказах «были даны в зародыше все последующие мысли Л. Андреева», писал еще в 1910 году В. Воровский. ¹⁶ Своеобразно преломились иска-

ния молодого писателя в его ранней публицистике. Рядом с признанием, что «наступают времена Максима Горького, бодрейшего из бодрых», что замечается «неудержимое падение курса на хандру и представителей оной» («О российском интеллигенте»), ¹⁷ появляется небольшой фельетон под символическим названием «Сфинкс современности», который звучит трагическим диссонансом, прорывающимся сквозь оптимистический настрой писателя. Пытаясь ответить на поставленный вопрос — кто он, этот гражданин XX века, Андреев-Линч пишет: «Бессильный как в пороке, так и в добродетели, вечно враждующий с тысячами врагов, засевших в его голову и сердце, одной рукой подающий хлеб, другой его отнимающий — он плачет без горя и смеется без радости. На тысячи языков разбился его язык, и сам не знает он, когда лжет и когда говорит правду — этот несчастный сфинкс современности, тщетно пытающийся разгадать самого себя и гибнущий, не разгадав!» (VI, 177).

Уже в этом небольшом фельетоне можно «прочитать» многие темы, которые воплотятся в более позднем творчестве — в «Бездне» и «Мысли», «Черных масках» и «Моих записках».

Оценивая фельетоны Андреева, один из современных ему критиков замечал: «Во всех этих восторженных, оптимистических очерках и фельетонах было что-то наносное, спешное, мимолегкое, что-то отвечающее настроениям широкой публики, что-то похожее на подбадривание и подстегивание самого себя». Не случайно, — писал далее критик, что «когда Леонид Андреев захотел выступить не как фельетонист и газетный работник, а как художник, он отложил в сторону свои умпленно-любовные рассказы... все вещи, написанные в 1898—1900 годах: их напечатал он только в 1906 году в третьем томе после „Мысли“ и „Василия Фивейского“, после „Бездны“, „Стены“ и „В тумане“; отложил он еще на более продолжительный срок оптимистические фельетоны Джемса Линча об интеллигенции и убогой Руси». ¹⁸

В спорах о Леониде Андрееве поучителен опыт Луначарского, который, несмотря на отдельные преувеличения, резкий подчас тон своих выступлений, вызванный во многом остротой общественно-исторической обстановки и накалом идейно-эстетической борьбы, верно определил место писателя в истории русской литературы. Часто споря с Андреевым, Луначарский всегда отмечал силу создаваемых им образов, всегда высоко оце-

¹³ Воровский В. В. Соч., т. II, с. 228.

¹⁴ Лит. наследство, т. 72, с. 541 (Письмо А. В. Амфитеатрову от 14 октября 1913 года).

¹⁵ Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева. 1892—1906. Л., 1976, с. 16.

¹⁶ Воровский В. В. Соч., т. II, с. 225.

¹⁷ Андреев Леонид. Полн. собр. соч., т. VI. СПб., 1913, с. 175. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁸ Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914, с. 42.

нивал мастерство писателя. Несмотря на то что, с его точки зрения, Андреев явился в русской литературе выразителем «пессимизма и отчаяния проснувшихся и оглянувшихся на себя, но уже осужденных историей групп», «по внешним приемам Андреев создал громадную оркестровку, потрясающие переходы в силе, в ритмах даваемых им образов». Луначарский считал, что советским писателям «есть чему поучиться у этого бьющего в колокол, яркого в своей мрачности мастера».¹⁹ Слова эти были сказаны уже в середине 20-х годов в одной из лекций по истории русской литературы, специально посвященной творчеству Леонида Андреева.

Анализу творчества Леонида Андреева Луначарский уделяет много места в одной из первых своих критических работ. Речь идет о статье 1903 года «О художнике вообще и некоторых художниках в частности».²⁰

Полемизируя с речью писателя Осокина, героя рассказа Вересаева «На эстраде», в которой он утверждал, что «художники — начиная с Толстого, Гюго, Достоевского и кончая нами, малыми», дали возможность публике «легко и приятно пережить все самые тяжелые катастрофы», Луначарский выдвигает тезис о действенной силе искусства, об огромном воздействии на души и жизнь людей «Крейцеровой сонаты», «Преступления и наказания», гордого призыва Нила и негодующего крика доктора Штокмана, который будет «провоогулать истину на всех перекрестках» (с. 38).

Однако Луначарский различает порыв и протест, которые могут содержаться в крике художника, призывающего к переустройству мира, и те «крики, протесты, поэмы, проклятия, философемы и парадоксы», которые служат оружием «самозащиты пассивного человека» (с. 38). Получается кажущийся парадокс: проповедь бунта может оказаться проповедью пассивности. Именно такого рода крики находил критик в произведениях Леонида Андреева. Сходное понимание пассивности, или «пассивизма», давал и Горький. Он относил к нему, пишет К. Д. Муратова, «не только проявления смирения, кротости и бездеятельности, привитых крепостничеством, но и то бунтарство и своеволие, которые не выходили за рамки индивидуалистического бунта личности. Иными словами, к пассивизму Горький относил все виды отказа от действительной борьбы с социаль-

ным злом».²¹ Социальный анализ этого явления находим в статье Воровского о Леониде Андрееве, где критик-марксист, характеризуя два взаимоотталкивающихся течения в среде современной революционной демократии, одно из которых опирается на рабочий класс, а другое «стремится опереться на всех голодных и недовольных», относит Леонида Андреева к тем, на кого последнее течение наложило свой отпечаток. Воровский так говорит об этом течении: «Теорию заменяет ему голая ненависть к богатым, а целью борьбы ставит оно разрушение всякой государственности и общечеловечности и освобождение личности от всякой зависимости — материальной и моральной: голый человек на голой земле».²² Различая это течение от аналогичного на Западе, Воровский отмечает, что если на Западе оно носит боевой характер, то «у нас оно явилось не более, как литературным выражением пассивного анархизма упадочной интеллигенции».²³

Луначарский тоже признает лишь тот сознательный протест, который направлен на реальное изменение общественного строя. Желание героя рассказа Андреева «Мысль» «взорвать на воздух нашу проклятую землю» критик иронически называет «фразой из мелодрамы». Трагедию доктора Керженцева Луначарский видит в том, что он чужд всякой общечеловечности, что он индивидуалист, что единственным способом доказательства своей силы он считает возможность совершить преступление и совершает его. «Он ничего не слышал о подвигах, о борьбе, о стремлении к счастью в самом широком размахе, о задаче улучшить нашу проклятую землю» (с. 48). Не случайно Луначарский связывает и Керженцева и Сергея Петровича (героя одноименного рассказа) с именем Ницше. Это как бы два варианта воздействия философии сверхчеловека: один — встать по ту сторону добра и зла, — этим путем идут многие герои Андреева; другой иллюстрирует известную мысль Ницше о том, что если жизнь не удалась, то удастся смерть. Таков в изображении писателя путь крайнего индивидуализма, трагедия новейшего «сверхчеловека» — преступление или самоубийство. Здесь же Луначарский попутно спорит с Ницше, философии которого он тогда отчасти симпатизировал.

Заканчивает статью Луначарский обращением к творчеству Горького, в котором он тоже видел элемент «проклиняющего и горестного романтизма», но появление «Мещан» успокаивает его: в этом произведении критик находит предчув-

¹⁹ Луначарский А. В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976, с. 481.

²⁰ Луначарский А. В. Критические этюды. Русская литература. Л., 1925, с. 21. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

²¹ Муратова К. Д. Горький на Капри. 1911—1913. Л., 1971, с. 101.

²² Воровский В. В. Соч., с. 238.

²³ Там же.

стве грядущих бурь, боевой настрой. «Коренной читатель Горького — участник этого настраивающегося оркестра, ему хочется сыграть что-нибудь фортиссимо . . .» (с. 49).

Оценивая эту статью, в которой Луначарский впервые столь обстоятельно остановился на творчестве Андреева, следует сказать, что уже здесь содержится основной пункт разногласий между мировосприятием Андреева и Луначарского, хотя мировосприятие последнего выражается еще во многом в терминах, далеких от марксизма. И дело не только в том, что Луначарский не принимает андреевского пессимизма, а в том, что истоки этого пессимизма он видит в противопоставлении личного и общего. Трагедию андреевского героя и андреевского читателя (заметим, что здесь Луначарский еще не переносит своих характеристик на личность самого автора и пока осторожно оценивает его мирозерцание) Луначарский видит в оторванности от общественной жизни, в неспособности услышать музыку настраивающегося оркестра, который начинает играть «что-то фортиссимо». ²⁴

Следующая большая статья Луначарского, написанная во время революции, почти целиком посвящена выявлению исторической концепции писателя, понимания им «социальной психологии». Это статья «Социальная психология и социальная мистика» (1906), в которой критик дал подробный анализ двух рассказов писателя, явившихся непосредственным откликом на события русской революции, — «Так было — так будет» и «Губернатор».

«Мы имеем счастье жить среди грандиознейшего из социальных явлений — всенародной революции, — говорит Луначарский. — Это потрясающее и грозное стихийное явление может быть трактуемо наблюдателями, желающими проникнуть в его внутреннюю сущность, постичь его движущие силы, его смысл, учесть его размах, попытаться предрешишь его вероятные результаты, — с двух точек зрения»: «социально-экономической» и «социально-психологической» (с. 51). Такой анализ необходим потому, что захватывающее интересно увидеть, каким образом отражается это явление в «живых душах — братьев людей», так как «мы, — писал Луначарский, — не только наблюдатели революции, — мы ее деятельные участники, мы исследуем ее не в интересах чистой науки и не для

отдаленных потомков, но для того, чтобы из добытого золота истины сейчас же начеканить полновесную монету практических лозунгов, чтобы тяжелый свинец, добытый со дна опыта научным анализом, перелить в пули дела» (с. 53—54). Луначарский стремится проанализировать отклики на революцию с точки зрения конкретных фактов этой революции и приходит к выводу, что в произведении Андреева происходит подмена «социальной психологии» «социальной мистикой».

Мы можем сейчас говорить о некоторой односторонности такого анализа произведений писателя, не являющихся только непосредственным откликом на события русской революции, что Андреев со свойственной ему способностью к обобщению и абстрагированию стремился не изобразить какую-то конкретную революцию, а попытался в общем виде представить революцию «вообще», поставить вопросы «вневременного», «общечеловеческого» характера. Но дело в том, что произведения писателя появлялись в определенное время и вызывали определенный отклик у определенно настроенных участников. И если сейчас мы анализируем эти произведения более широко, учитывая творческие цели, которые ставил перед собой писатель, то статья Луначарского сохраняет интерес как реакция непосредственного участника революции, стремящегося решить проблемы «власти и бунта», «преступления и наказания», которые поднимал Андреев, не в обобщенном плане, а на почве конкретно-исторической. При этом Луначарский, как нам кажется, верно уловил суть исторической концепции писателя и определил ее генезис. Имея в виду символический образ маятника, Луначарский считал начало рассказа «Так было» «философским положением, наиболее пагубным для художника с точки зрения философской психологии». Истоки подобного истолкования исторического движения Луначарский видел в философии Шопенгауэра, знакомство с которой действительно значительно повлияло на формирование мировоззрения Андреева. Пагубность подобной концепции состоит, по мнению Луначарского, прежде всего в том, что исторический процесс трактуется с точки зрения «оторванного индивидуализма». «Принимая индивид за мерку, никак не вылезешь из поверхностного однообразия. . .» — писал Луначарский (с. 84). Возражая против концепции писателя, критик утверждал: «Все дело в том, что меняется глубоко, важно, интересно, до трепета сердечного увлекательно *человеческое общество*. Если бы художник успел заглянуть в *эти* перемены, он заметил бы поразительные изменения в людях. Но для этого нужно, чтобы человек вдруг стал мыслить и чувствовать социально, а не индивидуалистически» (с. 84). Давая социальный анализ причин и пораже-

²⁴ Вызывает возражение оценка этой статьи Луначарского в уже упомянувшейся работе И. З. Баскевича. В частности, исследователь считает, что Луначарский «просмотрел силу протеста в андреевской „злобе против жизни“» (Баскевич И. З. Указ. соч., с. 8). Речь, однако, шла о том, каков был этот протест, во имя чего он провозглашался.

ния Великой французской революции, показывая ее движущие силы, расстановку классовых сил и результаты, Луначарский тем самым хотел не столько упрекнуть писателя в непонимании именно Французской революции, сколько указать, что к анализу любой революции нельзя подходить без понимания ее реальных причин и результатов. «Что дала, что изменила революция? — писал Луначарский. — Люди остались прежними. Так было — так будет. Да, но общество стало иным. Создалась широкая возможность для размаха буржуазной жизни, паровой, электрической культуры. Перегруппировались классы, возник, вырос, стал сознавать себя пролетариат, а с ним возник, вырос, загорелся на горизонте яркой звездой не мечтательный уже, а воистину пламенеющий непоколебимо грядущий социализм» (с. 97). В склонности автора к мистическим обобщениям и абстрагированию от реальных фактов революционной борьбы Луначарский справедливо увидел и недооценку исторического значения совершающейся революции. Именно поэтому он заканчивал свою статью следующими словами: «Конечно, за революциями, за великими революциями реакция неизбежна, и все же они, по слову Маркса, „локомотивы истории“. Не клеветайте же, хотя бы и бессознательно на величие революций, не изображайте их бессмысленными, ничего не меняющими столкновениями каких-то тайн: они красные точки, огневые маяки, яркие этапы на многострадальном пути человечества к тому дню, когда мы настигнем оленя истории, когда человек оседлает золотого бегуна и станет поворачивать его, куда хочет, когда он начнет свою настоящую историю» (с. 101).

Андреев не остался равнодушен к отзыву Луначарского и откликнулся на него несколькими письмами, которые, к сожалению, оказались безвозвратно утраченными. В них, по свидетельству самого Луначарского, он пытался объяснить свой замысел и благодарил за внимательное отношение к своему творчеству. Однако разногласия со временем лишь усилились.

Итак, Луначарский спорил с исторической концепцией писателя, которая действительно, несмотря на отдельные догадки и проникновение в суть событий (на них Луначарский тоже обращал внимание), страдала непониманием реальной социальной их подоплеки. Важно отметить, что Луначарский нигде не обвинял писателя в сознательном искажении фактов революции, а лишь предостерегал от узости и односторонности в оценке исторических событий. Это необходимо иметь в виду, потому что и в других статьях Луначарского, даже в статье о «Гьме», так сильно уязвившей писателя, речь шла не о том, чтобы обвинить его, а о том, чтобы ответить на те вопросы, которые задавал писатель русской пуб-

лике, чтобы помочь и самому писателю глубже проникнуть в суть исторических событий. Суть полемики, которая возникла между Горьким, Луначарским и Андреевым, состояла в том, что Горький и Луначарский боролись не *против* Андреева, а *за* него. Поэтому и был так резок тон их выступлений, который обидел писателя. Дело, однако, было не в тоне, а во все более обострившихся разногласиях.

Сила андреевского рассказа не в исторической концепции, а в настроении, которое автору удалось выразить с большой силой и глубиной. Именно поэтому рассказ сохраняет свою эстетическую ценность и значимость. Анализ же, данный Луначарским, сохраняет ценность как документ в идейно-эстетической борьбе тех лет.

Интересно, что выводы Луначарского не всегда совпадают с выводами современных исследователей. Так, например, Л. А. Иезуитова считает, что «социально-философская концепция повести не может быть истолкована как утверждение бесспорного круговорота истории. Напротив, рассказ устремлен в будущее».²⁵ Замкнутость композиционного кольца повести, по ее мнению, мнимая. «Андреев верит в исторический прогресс, — утверждает исследовательница, — „Так было — так будет“ ведет читателя из глубины веков в даль будущего, ведет его по восходящей линии, наращая мотив сопротивления, усиливая тему выпрямления человека». Фатальные мотивы рассказа, которые отмечали многие критики, кажутся Л. А. Иезуитовой наполненными совсем иным содержанием. «Это фатализм особого качества. Он отнюдь не утверждает идею вековой власти тирана или „дурной“ повторяемости истории, он исполнен публицистически острого утверждения естественности и неизбежности борьбы с тиранией и признает „фатальной“ самую эту борьбу. Смысл рассказа Андреева — в провозглашении исторической исчерпанности принципа самовластия и предсказании близкого, неотвратимого конца тираннии».²⁶ Думается, такая трактовка не соответствовала намерениям самого писателя, который впоследствии в одном из писем Горькому признавался: «Если при успехах революции я смотрел мрачно и каркал: так было, так будет, то сейчас, живя в лесу виселиц, я чувствую и радость, и непоколебимую уверенность в победе жизни».²⁷ Именно так рассказ был воспринят большинством критиков. Не случайно и Горький считал, что в рассказе «Так было — так будет» выразилось «основное отноше-

²⁵ Иезуитова Л. А. Указ. соч., с. 224.

²⁶ Там же, с. 222.

²⁷ Лит. наследство, т. 72, с. 304.

ние к политическим событиям. . . наиболее искренне».²⁸

Анализируя повесть «Губернатор», Луначарский отмечал «одну превосходную, ценную страницу», где писатель «заялся не выдуманным, а действительным анализом „настроения“ работниц» (с. 80). Здесь, как считал критик, Андрееву действительно удалось передать настроения массы, но эта страница оказалась исключением. Важно отметить, что Луначарского в прозведениях, которые он анализирует, не удовлетворяет не форма (он прекрасно понимал, что Андреев создал «не реалистический этюд, а поэму о вечном законе» — с. 80), а содержание — изображение «социальной психологии». Основным недостатком произведений Андреева критик считал отсутствие «понимания массового чувства», без которого произведение превращалось в «талантливую выдумку», «даровитую фантазию». Следует, однако, отметить, что в оценке этого рассказа Луначарский был не совсем прав. В нем писателю все же удалось передать психологическое состояние главного героя, ожидающего справедливого возмездия. Удалось Андрееву, хотя и не в полной мере, отразить «массовое чувство» — страница, которая вызвала похвалы Луначарского, не была случайным исключением, а скорее кульминационной точкой рассказа.

В связи с разбором статей Луначарского об Андрееве нелишним будет вспомнить инцидент между Андреевым и Горьким, связанный с предполагаемым редактированием Андреевым сборников «Знания». Окончательному отказу Андреева предшествовала переписка, в которой обе стороны откровенно и резко высказались по ряду вопросов. Оставляя в стороне различие во взглядах Горького и Андреева на саму цель сборников и оценки отдельных писателей, которое прозвучало в этом споре, обратим внимание на оценку Андреевым собственного места в общественно-литературной расстановке сил. Оценивая позицию Горь-

кого, он писал: «И то, что здесь считается твоим падением («социал-демократ, увлекается политикой и оттого талант падает»), один только я верно оцениваю как новый подъем на новую огромную, небывалую высоту. И это понятно: когда люди стоят вверх ногами, небо кажется им ямой и полет — падением. Еще больше скажу тебе: едва ли есть в России, а может быть и в мире, человек, чей дух стоял бы так высоко, как твой».²⁹ Не соглашаясь с Горьким в оценке таланта некоторых писателей, которых он намеревался привлечь в сборники, Андреев писал в том же письме: «. . . в одном, и самом главном, я подаю тебе руку: все они не демократичны. Их утонченность, культура формы, слишком напоминающей кружевное жабо какого-нибудь дворянчика, чтобы быть демократичной; их смутные поиски, порою барсколенивые, каких-то новых тончайших ощущений, их оторванность от массы, с ее проклятыми вопросами — все это делает их не демократами. И если бы я вздумал издавать журнал или книги для народа, для масс — они были бы последними, кого я мог бы пригласить. Но в такой журнал я не пригласил бы и Андреева Леонида — ибо как он ни демократичен по существу своему, — по форме писаний, по темам своим, по направлению мысли он так же далек от народа, как и они. Разве демократичен „Елеазар“ или „Жизнь человека“, или даже пресловутый „Красный смех“? Отнюдь». «Но если принять другую задачу, — продолжает Андреев, — ту, которую я хотел поставить и для сборников „Знания“, то станет все по-другому. Задача же эта: свободная человеческая мысль, вечно плывущая, вечно ищущая, и как лучшее выражение ее — искусство, литература. С этой стороны и Блок и Сологуб и я сам приобретают иную ценность. Пусть плохо — но они ищут; пусть недостаточно мудро — но они мыслят; пусть они рабы — но рабы, которые жаждут свободы».³⁰ В этом признании Андреев как бы предугадывает некоторые обвинения, которые позднее будут высказаны ему. Важно отметить, что он сам хорошо отдавал себе отчет в том, что все более отдаляло его от Горького и близких к нему литераторов. Не случайно в центре оказывается здесь «масса с ее проклятыми вопросами». Именно здесь, в понимании роли личности в истории и роли масс в период, когда на арену истории, по выражению, В. И. Ленина, «выдвинулись массы», пролегла черта, которая резко разделила не только политиков, историков и социологов, но и литераторов.

«Образ — понятие толпы, — пишет современная венгерская исследовательница Э. Каман, — наиболее сложно и дифференцированно воплощено в твор-

²⁸ Там же, с. 386. Когда настоящая статья была уже написана, мы познакомились с рецензией венгерского литературоведа Л. Каранчи на книгу Л. А. Иезуитовой «Творчество Леонида Андреева. 1892—1906», в которой автор, высоко оценивая труд советской исследовательницы, высказывает критическое замечание по смыслу совпадающее с нашим. Л. Каранчи пишет: «Особенно смущает нас толкование „Так было“ как произведения, провозглашающего „историческую исчерпанность принципа самовласти“ и предсказывающего „ближкий, неотвратимый конец тирании“; мы полагаем, что в данном случае „традиционная“ точка зрения ближе к правде, тем более, что подобного мнения был и сам писатель» (Slavica, t. XVII, Debrecen, 1984, p. 205).

²⁹ Лит. наследство, т. 72, с. 289—290.

³⁰ Там же, с. 290—291.

честве М. Горького. Еще задолго до Октябрьской революции Горький находит возможность многогранного воплощения облика массы. . . Здесь проходит и демаркационная черта между ним и в годы революции сотрудничавшим с ним Л. Андреевым. После разгрома революции 1905 года в драмах и повестях Андреева социальная среда стимулирует отъединение героев, выбор ими одиночества, их фатальную обреченность. В горьковских же произведениях этих лет как бы в противоположность этому усиливается деятельная активность героя и стимулирующая ее активность масс («Мать», «Исповедь», «Сказки об Италии»)³¹. Это справедливое суждение не исключает, однако, того, что Андреев пытался, хотя и не всегда удачно, осмыслить новое явление, свидетельством тому является хотя бы повесть «Губернатор», к которой мы уже обращались. Если вернуться к статьям Луначарского, то придется признать прежде всего его заслугой то, что с первых статей, посвященных творчеству Андреева, критик верно уловил суть разногласий между Андреевым и социал-демократией, хотя и надеялся, что они сгладятся.

Аналізу творчества Андреева Луначарский посвятил еще две большие работы — о драмах «К звездам» и «Жизнь человека». В них видно, с какой радостью отмечал критик все новое, прогрессивное, что ставило Андреева в ряды передовых писателей-демократов, как иногда слишком поспешно стремился найти в его произведениях черты нового миросозерцания, новой литературы, принимая нередко желаемое за действительное.

Среди произведений русской драматургии эпохи первой русской революции Луначарский в первую очередь называл «Жизнь человека», считая ее «шедевром», «глубокой философской драмой» (с. 153). Называя драму «символической», Луначарский имел в виду не принадлежность писателя к символизму (как это делалось многими критиками), а тот метод, которым были созданы великие творения Гете. «Художник остается великим художником, — писал Луначарский, — делаясь мудрецом, когда он способен на это волшебное соединение широкой типичности и конкретной индивидуальности своих созданий» (с. 154). Чем шире понятие, тем оно, по словам Луначарского, беднее по заключающимся в нем признакам, тем абстрактнее. «Это закон логики. Но искусство разрушает этот закон, оно приводит к новому явлению духовного мира — символу, который есть не

что иное, как живое, воплощенное понятие» (там же). Давая в развернутой форме свое понимание символа как приёма художественного обобщения действительности (речь по сути идет о символе как категории реалистического искусства), Луначарский отделяет Андреева от символистов именно на основе метода.³² Отношение Андреева к символизму (так же как и отношение символистов к Андрееву) заслуживает особого разговора, здесь же отметим, что, оценивая драму Андреева как истинно символическую, Луначарский поднимает ее художественное значение вровень с величайшими произведениями мирового искусства, хотя, с нашей точки зрения, преувеличивает степень индивидуализации образов-символов, созданных писателем.

В драме Андреева Луначарского привлекла прежде всего дерзостная попытка осмыслить в самых общих чертах человеческую жизнь. Увлеченно, темпераментно пересказывает критик сцену за сценой. Подчас его анализ напоминает взволнованное эссе. Но если попытаться ответить на вопрос, что же привлекло Луначарского в трактовке писателем важнейших проблем бытия, то придется признать, что во многом первый отклик критика был вызван не совсем верной трактовкой философского содержания «Жизни человека». Позже, уже разобравшись в своей ошибке, Луначарский писал: «Я приветствовал „Жизнь человека“ как сильный удар по иллюзиям индивидуального счастья» (с. 209). В образе Некто в сером критик увидел не рок, но бесчеловечное колесо судьбы, но воплощение закона, самого себе повинующегося, «природу в ее законах», «последнее основание», «причину», которой Человек хочет молиться, но его молитва бессмысленна. Однако, правильно уловив богоборческий мотив драмы, Луначарский сделал отсюда совершенно неверный вывод о том, что здесь философия Андреева «совершенно материалистична» (с. 156), ибо бунт против бога сочетался у писателя с бунтом против бессмысленности жизни вообще. Не случайно Человек восклицает: «. . . я не знаю, кто Ты — Бог, дьявол, рок или жизнь — я проклиная тебя!» (I, 212). Но и здесь Луначарский высказывает некоторые сомнения относи-

³² Известно, что Андреев неоднократно резко высказывался о символизме, признавая, однако, наличие символизации в собственном творчестве. «Ирреальное в реальном, символ в конкретном, вражда к злободневному, поверхностно кричащему и любовь к вечному», — писал он в 1906 году Станиславскому, определяя свои творческие принципы (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 119, т. V, с. 382).

³¹ Кама н Эржебет. О коллективизме. Из истории старых литературных споров революционных лет. — Slavica, XVII, Debrecen, 1981, p. 152.

тельно правильности своей трактовки драмы. Бессилию человеческого индивида он противопоставляет силу коллективности: «Но вывод Андреева есть ли вывод к пессимизму окончательному? Нет, ибо кроме индивида есть еще коллективность, и индивид может жить особенной жизнью: жизнью индивидуальной на лоне коллективности» (с. 161).³³ Это, однако, вывод не Андреева, а самого Луначарского. Не случайно критик задавал писателю вопрос, который скорее был направлен к нему самому: «Относится ли то, что говорит Андреев о человеке, к человечеству?» На этот вопрос Луначарский ответил несколько позже. Давая в статье свое понимание личности и общества, индивидуального и коллективного, свое понимание прогресса и целей человека и человеческого общества, Луначарский с тревогой присматривался к произведениям талантливого писателя, страстно желая найти в них созвучие своим общественным настроениям, но чем дальше он заглядывал в суть андреевского отношения к миру, тем больше убеждался, что их взгляды и отношение к важнейшим проблемам современности далеко не совпадали. И более всего настораживало его отношение Андреева к идее исторического развития человечества. Обращая внимание на одного из персонажей драмы — родственника Человека, в уста которого автор вкладывал напыщенные фразы о воспитании детей как способе создания совершенного человека, он писал: «В устах глупого педанта это глупо и смешно. Но смеется ли автор над идиотской формой, односторонней и филистерской формой служения совершенству — воспитанием детей. Хочет ли он сказать, что судьба индивида всегда одна и никак не избежать ему самого существенного в жизни: того, что составляет содержание драмы? Или он хочет еще более обще противопоставить идею вечно однообразных законов жизни педантской, по его мнению, ложной фразе о совершенствовании» (с. 169). Не случайно критик обращается к Шопенгауэру, которым, как известно, увлекался писатель: «Шопенгауэр ненавидел Гегеля за его идею развития и утверждал, что истинное искусство и истинная философия знают только неизменные законы жизни. . . Если Андреев. . . отвергает вообще всякую идею коллективной борьбы за реальное и глубокое улучшение жизни, — тогда мы имеем в нем обычного представителя типичного интеллигентски мещанского пессимизма» (с. 169). Если же он просто

³³ Здесь следует оговориться, что понимание «коллективности» и «коллективизма», часто встречающееся у Луначарского, не совпадает с понятием «коллективизма» у Богданова, носившим позитивистский характер.

«не подошел еще к углубленному рассмотрению того вероучения, которое проблеснуло в кратких и светлых, как молния, афоризмах Трейча (в драме «К звездам», — Н. Г.), тогда. . . будем ждать» (с. 170).

Ждать пришлось недолго. Как оказалось впоследствии, опасения Луначарского были не напрасны. Не случайно и то, что уже в этой статье прозвучало слово, которое впоследствии так больно ранит писателя. Речь идет о мещанстве.

Вопрос о мещанстве чрезвычайно сложен и требует внимательного и подробного исследования. Не имея возможности остановиться на всех его аспектах, наметим некоторые. Термином этим пользовались представители самых различных направлений и групп в общественной и идейно-эстетической борьбе тех лет. Обвинения в мещанстве звучали не только в адрес Андреева, в мещанстве обвиняли Горького, Ибсена и даже социализм в целом. С другой стороны, Горький предъявил упрек в мещанстве. . . Толстому и Достоевскому.³⁴ Плеханов и Луначарский считали «мещанином» одного из идеологов нового народничества Р. В. Иванова-Разумника, который, в свою очередь, зачислял себя в ряды борцов с мещанством, определяя его как «внесловную» и «внеклассовую» категорию. Но при всех индивидуальных особенностях терминологии, социал-демократическая критика сделала попытку определить мещанство с классовых и партийных позиций.³⁵ Такой подход объединял в своих рядах, несмотря на все политические и философские расхождения, Горького, Луначарского, Плеханова, Воровского, Ленина. Словом, речь шла о мещанстве как явлении социально-идеологического характера, индивидуалистическая сущность которого, в каких бы обличьях она ни проявлялась, делала его в эпоху бурных революционных изменений явлением антиреволюцион-

³⁴ В. Воровский писал о статьях Горького 1905 года «О мещанстве», что в них Горький «обвинил в мещанстве всю русскую литературу, не исключая общепризнанных корифеев ее, не исключая „даже“ Достоевского, что вызвало особенный вопль наших доморощенных жрецов богочеловечества. Конечно, в статьях М. Горького многое было построено на недоразумении, ибо русское слово „мещанство“ не совпадает с европейским „буржуазность“, а носит еще привкус пошлого, ограниченного, тупого, в чем едва ли хотел обвинить русскую литературу М. Горький. Но тот вопль, который подняли по этому поводу защитники „культуры“, упрекавшие М. Горького в хулиганстве, показывают, что удар был нанесен метко» (Воровский В. В. Соч., с. 199).

ным и антиобщественным. Это была одна из острейших проблем времени.

Говоря об «идеологической концентрации интеллигенции», Луначарский писал: «... тут, конечно, велик разброд и распад: одни предлагают разнообразные религии, другие нигилизм чувственной личности, третьи мистическую порнографию, четвертые империализм, пятые — мещанский прогресс и т. д. и т. д. Но тут есть и пункты соприкосновения — несомненные и дающие возможность всему „доброму хаосу“ внепартийной интеллигенции чувствовать свое единство: во-первых, это священный палладиум всей туманности — индивидуализм, во-вторых, это граница ее, ее периферийное чувство — антипатия к пролетариату... доходящая местами до ненависти» (с. 102—103). Этой концентрации интеллигенции должна быть противопоставлена, с точки зрения Луначарского, другая концентрация, — на основе нового миропонимания, на основе идеологии рабочего класса. Называя мещанство «проклятием мира», «болезненным нарывом на могучем теле человечества», Горький видел пагубность его воздействия в том, что оно совершенно «разрушило личность, привив в кровь ей яд нигилистического индивидуализма».³⁵ Опровергая понимание Ивановым-Разумником «мещанства и антимещанства». Плеханов в известной статье «Идеология мещанина нашего времени» по сути продолжал полемику с Н. К. Михайловским по поводу теории «героев и толпы». Он утверждал, что «в числе „основных идей“ самого г. Иванова-Разумника „теория героев и толпы“ занимает далеко-далеко не последнее место». «Подумайте-ка, — писал Плеханов, — с одной стороны, — „отдельные более или менее ярко окрашенные индивидуальности из всех классов и сословий“ (вот они, «герои!»), а с другой — „толпа“ (вот она, матушка-«толпа!»), „масса серого цвета с серединными идеалами“ и т. д. Что же это, если не теория героев и толпы в самом „плоском“, самом „узком“, самом „мещанском“... ее издания?»³⁶

Возражая одному из критиков, который, обращая внимание на то, что Горький и его противники попеременно называли друг друга мещанами, делал вывод о том, что это похоже на детскую игру, Плеханов возмущенно писал: «Разве можно сказать, что все обошлось благополучно в литературе, в которой „играют“ такими серьезными понятиями, как „мещанство“ и „антимещанство“? И разве не обязан стараться положить конец такой игре всякий, кто серьезно относится к задачам литературы? Но

чтобы положить конец детской игре серьезными понятиями, нужно именно быть в состоянии определить социологический эквивалент этой игры, т. е. обнаружить то общественное настроение, которое ведет к ней. А этого опять нельзя сделать, не держась обеими руками за то неоспоримое положение, что общественное сознание определяется общественным бытием...»³⁷ Именно с этих позиций и определял Плеханов идеологию Иванова-Разумника как «идеологию мещанина нашего времени». С аналогичных позиций критиковали теорию Иванова-Разумника Горький и Луначарский. Горький писал Иванову-Разумнику по поводу его теории «имманентного субъективизма» (выразителем которого, кстати, в современной литературе Иванов-Разумник считал именно Андреева): «Ваш „имманентный субъективизм“ мне кажется типичным русским индивидуализмом, а он, на мой взгляд, тем у нас на Руси отвратителен, что лишен внутренней свободы: он никогда не есть результат высокой самооценки своих сил, ясного сознания социальных задач и уважения к себе как личности, — он всегда вынужденное, воспитанное в нас тяжелой историей нашей пассивное желание убежать из общества, в недрах которого русский человек чувствует себя бессильным».³⁸ Почти дословно переключается критика воззрений Иванова-Разумника, данная Луначарским. Не случайно и Плеханов, разошедшийся к этому времени с ленинской партией и критически воспринявший роман Горького «Мать», должен был признать, возражая Чуковскому, по мнению которого Горький был «мещанин с головы до ног»: «У Горького много недостатков. Его с полным основанием можно назвать утопистом; но мещанином его все-таки может назвать только тот, кто... смешивает социализм с мещанством».³⁹

В такой атмосфере напряженнейшей идеологической борьбы родился упрек Луначарского Андрееву в мещанстве, который можно понять и объяснить только в контексте идейно-эстетических споров того времени. Поэтому трудно согласиться с Л. Силард, которая пишет: «Проще всего, конечно, уличить здесь писателя в мещанстве, закрыв глаза на то, что от Протагора и софистов до Киркегора и экзистенциалистов подобная тенденция проявлялась как знак высвобождения из-под власти тоталитарных авторитетов и не всегда было отрицательным».⁴⁰

³⁷ Там же, с. 188.

³⁸ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 218.

³⁹ Плеханов Г. В. Соч., т. XIV, с. 187.

⁴⁰ Силард Лена. «Мои записки» Л. Андреева. — *Studia Slavica*, t. XVIII, Fasc. 3—4, Budapest, 1972, p. 315.

³⁵ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 78.

³⁶ Плеханов Г. В. Соч., т. XIV. М., [1924], с. 276.

Нет, не проще и не легче всего было обвинить писателя в мещанстве Луначарскому в этот сложнейший период русской истории, когда речь шла не о «власти тоталитарных авторитетов», а о судьбе русской революции, о борьбе за передовую идейность русской литературы, всегда шедшей в авангарде передовых социальных движений, — борьбе, которая сопровождалась резким размежеванием сил в среде русской интеллигенции. При всей резкости суждений Горького, Луначарского, Воровского, которая вполне объяснима, в некоторых произведениях Андреева эпохи первой русской революции объективно прозвучали настроения, сближавшие его голое с голосами тех литераторов, которые, по выражению Горького, «дружно уходили на службу мещанству». И если говорить о том, что Андреева больно задела выступления людей, которых он считал настроенными к себе благожелательно, то не менее больно прозвучал голос писателя для тех, кто хотел видеть в нем верного союзника. И не случайно имя Леонида Андреева оказалось названным в числе «мародеров на поле битвы» в известной статье Воровского. В период резкого размежевания сил, в период «концентрации интеллигенции» на разных полюсах своими оценками некоторых тенденций в творчестве Андреева, Сологуба, Мережковского и других пессимистически настроенных писателей, растерявшихся после поражения первой русской революции, прогрессивные литераторы отстаивали лучшие гуманистические традиции русской литературы, противопоставляли наплыву мистики, всевозможных религиозных исканий, эротике, патологии, которые навдвинули современную им литературу, твердую уверенность в необходимости борьбы за социальное переустройство общества. В этом смысле суровая оценка, вынесенная некоторым тенденциям в творчестве писателя социал-демократической критикой, была справедливой. Но, учитывая все это, необходимо сказать, что сейчас мы можем, отказавшись от излишней резкости и категоричности, свойственной критике тех лет, более объективно и справедливо оценить значение Леонида Андреева в русской литературе начала XX века и для нашей современности, хотя делать это следует не забывая и не замалчивая всех сложностей его творческого пути. Так, например, с нашей точки зрения, нельзя понять суть разногласий, возникших между Горьким, Луначарским и Андреевым, минуя проблему «мещанства», как это получилось в работе уже упоминавшейся Л. Силард. Нельзя, с другой стороны, однозначно оценивать и суждения Луначарского о творчестве Андреева. Даже в статье о «Тьме» Луначарский резко отделял Андреева от других пессимистов: «В то время, как одни убирают руины буржуазными розами и ярким тряпьем,

тщась превратить затхлые берлоги в дома старческого плотоугождения, а другие кропят их святою водою спиритуализма... Л. Андреев ходит с топором в сильных руках: хватит тут, тянет там: валится пыль, точно из грибов-поганок, трещат тухлые балки, обваливается жалкая штукатурка... Разрушайте, разрушайте и топором и огнем. Это надо. От хлама тесно стало. Эмиссары смерти делают свое дело, полезное и нужное». Но, принимая андреевский бунт, Луначарский смотрит дальше: «...рядом с руинами строится понемногу новое. Это новое будет расти вопреки всем Андреевым мира» (с. 207—208).⁴¹ «Радостным приветом людям будущего» закачивал свое возражение пессимистам и гробокопателям М. Горький.⁴²

Не останавливаясь подробно на анализе статьи Луначарского о повести Андреева «Тьма» (которую и сам писатель впоследствии оценивал весьма критически), отметим, что появление этой статьи, так очевидно обнажившее существовавшие и раньше противоречия, не могло сделать и не сделало их врагами. Ибо при всех своих неудачах, идейных шатаниях и сомнениях Андреев никогда не состоял на службе буржуазии и мещанства, хотя его настроения нередко заводили его в этот лагерь. Это понимал и Луначарский, который, как известно, резко возражал Шулятикову, обвинявшему писателя в сознательном служении буржуазной реакции. Не случайно поэтому после всех обид, которые Андреев высказывал в письме Горькому о статье

⁴¹ Плодотворной представляется оценка позиции Луначарского по отношению к Андрееву, которую дает И. П. Кохно, автор содержательной монографии «А. В. Луначарский и формирование марксистской литературной критики» (Минск, 1979): «... при всех резких характеристиках Луначарский избегает той односторонности, которая была свойственна многим другим критикам. Признавая талант Андреева разрушительным... Луначарский не торопится отдать его лагерю декадентов и отмечает в его творчестве немало полезного. Плохо не то, что Андреев не принимает все отжившее, гнилое, обреченное на смерть, — это как раз достоинство в глазах Луначарского, — плохо, что писатель не видит созидания новых человеческих отношений, а если и замечает ростки их, то все равно пробует подойти к ним со старыми мерками». «Характеристика творчества и личности Андреева, — делает вывод исследователь, — была достаточно диалектичной, критик не делал окончательных суждений и оставлял возможность для того, чтобы вновь вернуться к обсуждению поднятых им вопросов» (с. 98).

⁴² Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 71.

Луначарского в «Литературном распадае», заканчивал свое письмо он такими словами: «А в общем все-таки ваш сборник хороший и своевременный».⁴³ Писатель по-прежнему считал себя союзником Горького, когда писал несколькими строками ранее по поводу своего сотрудничества в издательстве «Шиповник»: «Мои товарищи — нет, не товарищи они мои».⁴⁴ Его возмущает, почему объектом резкой критики оказался именно он, «свой», а не «мародеры на поле битвы» Мережковские и Гиппиусы. И впоследствии, через несколько лет после разрыва он напишет: «Внешних, жизненных ошибок у меня порядочно, и большинство их я знаю, но мои ошибки не есть я, а наоборот; по существу же чувств и мыслей моих и всей моей жизни я уверенно считаю себя твоим неизменным и верным союзником».⁴⁵ Это не просто слова, это признание, исполненное глубокой искренности и убеждения.

Характерно, что в том же письме Горькому в марте 1908 года Андреев и сам указывал на сущность разногласий в понимании такого явления, как «мещанство». «Самое важное, — писал он, — в теперешнем литературном фарсе (вспомним Плеханова с его возражениями против «детской игры серьезных понятиями», — Н. Г.) — разобрать, где враги и где друзья: мысли лгут, слова лгут, все замаскированы. И Луначарский употребляет слово „мещанин“, и Каменский употребляет то же слово. . . „хам“ (то есть тот же мещанин), если отвергаешь бога, черта и Мережковского с супругой».⁴⁶ Однако, верно указывая на проблему, Андреев не видел возможности разобраться в ней, ибо его понимание «мещанства» тоже страдало расплывчатостью социальных критериев. Речь, конечно, шла не о словах, а о том, что стояло за ними. Поэтому и нельзя согласиться с Андреевым, когда он упрекает Луначарского в непонимании самого термина «мещанство»: «И очень прискорбно, что сотрудники „Распада“ не уяснили себе как следует, где враги и где друзья: с идиотской старательностью, как Луначарский, бьют по своим, еще раз кстати опошляя и обесмысливая вообще понятие мещанства. . .» Но в высказывании Андреева

содержится противоречие — не принямая социально-классового определения Луначарского, он возражает ему, имея в виду именно это содержание: «. . . а может ли он указать хоть один случай, хоть одну строчку в моих писаниях, где я, страха этого ради (страха смерти, Н. Г.), поклонился бы хоть одному из буржуазных истуканов? И где я вообще ради чего бы то ни было хоть на мгновение стал на сторону буржуазного уклада?»⁴⁷ Андреев не понял, что, называя его мещанином, Луначарский не обвинял его в сознательном служении «буржуазным истуканам», а видел в его бунте пассивный протест против окружающей жизни, который не давал решения сложным социальным задачам борьбы за переустройство общества, не указывал пути в будущее. «К своему несчастью, — писал Луначарский, — он, сильный разрушитель индивидуализма, сам индивидуалист. . .» (с. 217). Впоследствии в одной из статей Луначарский еще раз подчеркивал эту принципиальную особенность андреевского бунта: «Андреев замахивался. . . не только на те грозные силы, которые, как пресс, давили сверху на мещанство. . . но и на мещанство, как таковое».⁴⁸ Поэтому правы те исследователи, которые считают, что антимещанские тенденции творчества Леонида Андреева «явны любому непредубежденному читателю»,⁴⁹ однако употребляя слово «мещанство» в наше время, мы иногда вольно или невольно вкладываем в него иное, более близкое нам содержание. Это касается, конечно, не только этого понятия, но и многих других.⁵⁰ И

⁴⁷ Там же, с. 309.

⁴⁸ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. I. М., 1963, с. 423.

⁴⁹ Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев. — Лит. наследство, т. 72, с. 14.

⁵⁰ Справедливо указал на трудности методологического порядка в этом плане В. А. Кувакин, автор монографии «Религиозная философия в России. Начало XX века» (М., 1980), рассматривая взгляды Д. Мережковского: «Всякий раз при рассмотрении подобных взглядов у исследователя возникают трудности методологического порядка: необходимо разобраться как в запутанном способе изложения, так и вскрыть реальные истоки этой путаницы, т. е. то, что она защищает и на что нападает. Если первая — задача скорее логического порядка, то вторая — задача социального, классового анализа. Терминологическая путаница и смешение понятий вытекали не столько из каких-либо формально-логических ошибок, сколько из ложного понимания Мережковским объективной реальности общественной жизни. В этом смысле можно рассматривать его построения и как „факт“ „интеллигентского“ сознания, и как продукт общественной

⁴³ Лит. наследство, т. 72, с. 309. Эта фраза показалась «несколько неожиданной» К. Д. Муратовой. Удивление исследовательницы тем более непонятно, что сама она по поводу оценки Горьким «Тьмы» совершенно справедливо пишет: «Подобная задача («затемнить» и «запачкать» революционера) не входила в субъективные намерения Андреева, но объективно смысл его произведения был таков» (там же, с. 38; курсив мой, — Н. Г.).

⁴⁴ Там же, с. 307.

⁴⁵ Там же, с. 313.

⁴⁶ Там же, с. 308.

если «андреевский бунт» остается в истории русской литературы начала XX века как одна из наиболее ярких и значительных ее страниц, то он должен оцениваться и пониматься в контексте современной ему литературной и общественной борьбы.

В начале июня 1904 года Андреев писал Вересаеву: «Кто я? До каких неведомых и страшных страниц дойдет мое отрицание? Вечное „нет“ — смеется ли оно хоть каким-нибудь „да“? И правда ли, что „бунтом жить нельзя“? Не знаю. Не знаю. Но бывает скверно.

жизни России рубежа XIX—XX вв. Правомерно представить мировоззрение Мережковского как образец такого „интеллигентского“ сознания, которое наиболее удалено от понимания своей классовой сущности, неизбежности своей включенности в классовую борьбу. „Народ“, „крестьяне“, „интеллигенция“ — еще более или менее реальные категории у Мережковского для характеристики русского общества. Категории же „позитивизм“, „хамство“, „мещанство“ и т. п. лишь демонстрировали социально-политическую близорукость Мережковского, степень ложности и извращенности его классового сознания» (с. 93—94). Мы специально привели столь большую цитату, ибо в ней содержится ряд положений общеметодологического характера, чрезвычайно важных для изучения истории русской литературы и общественной мысли рубежа веков. Во многом сказанное имеет отношение и к творчеству Леонида Андреева как одного из характернейших представителей русской интеллигенции начала века.

Смысл, смысл жизни — где он?.. А ответа нет, всякий ответ — ложь.⁵¹ Этот вопрос, с нашей точки зрения, стоял перед писателем всю жизнь, внося в его творчество то «нравственное беспокойство», которое роднит его с Достоевским и со всей русской литературой.

Верно уловил драматизм творчества Андреева Александр Блок, который писал в 1910 году: «Была минута, когда все чувства нашей родины превратились в сплошной безобразный крик... Этим криком был одно время Л. Андреев, но, к сожалению, он продолжал кричать тогда, когда уже ничто кругом не кричало, он стал пародией своей собственной некогда подлинной муки, являя неумный и смешной образ барабанщика, который, сам себя оглушая, продолжает барабанить, когда оркестр, которому он вторил, замолк».⁵² В связи с этой характеристикой, данной поэтом, призывавшим слушать «музыку революции», невольно вспоминаются слова Андреева, написанные Горькому в 1904 году: «И почему мне кажется, что музыка будущего будет заключаться не в гармонии, а в роскошнейшей дисгармонии?»⁵³

Спор между Луначарским и Андреевым решила история, но трагические звуки, которые слышатся в произведениях этого «бьющего в колокол» художника, остались в русской литературе и продолжают волновать современного читателя.

⁵¹ Реквием, с. 158.

⁵² Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 445.

⁵³ Лит. наследство, т. 72, с. 196.

Л. В. Берловская

ВЛАДИМИР НАРБУТ В ОДЕССЕ

В перечне имен писателей, представлявших литературную Одессу 20-х годов (К. Паустовский, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, В. Катаев, И. Бабель, В. Ибнер и др.), Владимира Нарбута, как правило, не упоминают. Специальных исследований о творчестве Нарбута нет, в общих обзорах советской литературы его имя почти не встречается. О Нарбута вспоминают только в связи с акмеизмом. Без всяких намеков на будущий отход от этого литературного направления он представлен не только в работах 30-х годов, таких, как, например, «Русская литература XX века» Б. В. Михайловского (1939), но и в некоторых учебных пособиях 60-х.

Однако в те же 60-е годы эта установившаяся традиция постепенно начала на-

рушаться. В отличие от X тома академической «Истории русской литературы» (М.—Л., 1954) А. А. Волков, вычленив из общего состава акмеистов небольшую группу поэтов, в том числе Нарбута, писал: «В своем творчестве советских лет они отошли от эстетических принципов акмеизма, которые оказались чуждыми новой, советской эпохе».¹ Во второй половине 60-х годов Анну Ахматову, Сергея Городецкому, Владимира Нарбута рассматривают уже как поэтов, которые «постепенно вошли в советскую литературу».²

¹ Волков А. А. Русская литература XX в. М., 1960, с. 271.

² Новикова К. М., Щепилова Л. В. Русская литература XX

Если учесть, что как поэт Нарбут дебютировал в 1910 году, а с литературной арены ушел во второй половине 30-х, то станет очевидным, что Великая Октябрьская социалистическая революция была рубежом, разделившим его творчество на два несопоставимых по своему значению периода.

Приняв безоговорочно Великую Октябрьскую социалистическую революцию, Нарбут активно включился в строительство новой жизни. Немногочисленные биографические материалы, которыми мы располагаем в настоящее время, свидетельствуют о том, что в Одессу он приехал, обладая определенным опытом общественной работы. На Сумщине, родине поэта, в 1917 году был создан Глуховский Совет рабочих и солдатских депутатов. Известно, что Нарбут принимал участие в его заседаниях, проходивших довольно бурно (многие депутаты были настроены меньшевистски), и «последовательно отстаивал в Совете большевистские позиции».³ В одной из статей, недавно опубликованной на родине поэта, отмечается, что при обсуждении работы Совета народных комиссаров он был «единственным, кто требовал поддержки и осуществления декретов» Советской власти.⁴

В 1918 году Нарбут жил и работал в Воронежѣ и, по свидетельству члена губернского исполнительного комитета М. Рошаль, «много делал для сплочения советских журналистов».⁵ Самым большим начинанием поэта воронежского периода следует рассматривать организацию и редактирование журнала «Сирена». К участию в журнале были привлечены М. Горький, В. Брюсов, А. Блок и другие писатели, представлявшие лучшие литературные силы страны. К. Зелинский, отмечая роль Нарбута в определении программы журнала, подчеркивал, что в ней «с наиболее убедительной ясностью (так же, как позднее в статьях В. Брюсова) оказались воспринятыми ленинские партийные установки в отношении старой культуры и литературы».⁶ Одесскому периоду предшествовала также работа в Ростове-на-Дону, в Харькове и Киеве. Приобретенный опыт помог Нарбуту справиться с ответственными задачами, вставшими перед ним в Одессе.

7 февраля 1920 года Красная Армия

века. М., 1966, с. 258. См. также: История русской поэзии в 2-х т., т. II. Л., 1969, с. 389.

³ История городов и сел Украинской ССР. Сумская область. Киев, 1980, с. 231.

⁴ Петров Г. Славные страницы. — Красное пламя (Сумы), 1981, 26 сент.

⁵ Рошаль М. В Воронежѣ 1918 года. — Подъем, 1967, № 1, с. 127.

⁶ Зелинский К. На рубеже двух эпох. М., 1959, с. 19.

освободила Одессу, но обстановка оставалась сложной. Страны Антанты еще не теряли надежды на разгром революции, буржуазия мечтала о восстановлении своей власти. Господствовали меньшевистские настроения. При Деникине большевики в Одессе работали в подполье, меньшевикам удалось добиться популярности даже среди некоторой части одесского пролетариата. А. В. Луначарский, совершавший агитационную поездку по Украине в качестве официального представителя Политуправления Реввоенсовета Республики, писал о том, что меньшевизм на Украине выражен ярче, чем в России, что это «в буквальном смысле слова плесень, которая растет в рабочих кварталах тем гуще, чем больше усталости и недовольства в бытовом отношении нарастает», что в Одессе наблюдается «махровое цветение самого правого меньшевизма».⁷ В городе еще привольно чувствовала себя буржуазия, хозяйничали спекулянты, процветало мещанство. В такой обстановке оказался Нарбут, приехавший в Одессу 15 мая 1920 года.

Не случайно свою журналистскую работу В. Нарбут развернул в сатирическом направлении, начав выпускать журнал «Облава» — «журнал красной сатиры» (так значилось в подзаголовке), один из первых советских сатирических журналов.

Главная задача, которую ставил перед собой журнал, была борьба «с буржуазией, как внутренней, приспособляющейся к новым условиям, так и международной, организующей „крестовые походы“ против Советской республики».⁸ В работе журнала активное участие принимали Э. Багрицкий, Ю. Олеша, другие молодые литераторы. Особо следует отметить участие в «Облаве» С. Ингулова, с которым Нарбут сотрудничал еще в Воронежѣ. В Одессе С. Ингулов был секретарем Военно-революционного комитета города, заведовал агитотделом Одесского губкома КП (б)У. Этому человеку принадлежит немаловажная роль в определении политической линии Нарбута, в становлении тех принципов, которыми руководствовался Нарбут в качестве редактора, да и поэта. С. Ингулову, кстати, Нарбут посвятил сборник «Плоть».

Хлесткими текстами и карикатурами «Облава» разоблачала происки мировой реакции, предательское поведение меньшевиков, жадность буржуазии, старшей разбогатеть на «миллионах» рыночного обихода, критиковала бюрократизм, мещанство, туеядство. Под сатирическими ударами журнала оказались

⁷ Лит. наследство, т. 80, 1971, с. 472, 473.

⁸ Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917—1963. М., 1963, с. 247.

именно те стороны одесской жизни, которые вызвали особое беспокойство А. В. Луначарского и нашли отражение в его докладных записках В. И. Ленину.

Самым значительным делом Нарбута в Одессе было руководство ЮгРОСТА. Тут он раскрылся как политический деятель и организатор литературной жизни города. Судя по материалам отчета о деятельности ЮгРОСТА второй половины 1920 года, Нарбут начал работу с реорганизации структуры агентства, объединения различных его подразделов в единый информационный центр, инспектирование которого взял непосредственно на себя. На состоявшемся в сентябре того же года областном съезде работников ЮгРОСТА были обобщены благотворные результаты проведенной перестройки.

С приходом Нарбута заметно активизировалась агитационно-массовая работа. Он сумел объединить вокруг ЮгРОСТА талантливую молодежь. Из сохранившегося отчета, например, узнаем, что «секции ИЗО при Наробразе и Политпросвете губвоенкомата работали вяло, а лучшие художественные силы удалось привлечь для участия в ЮгРОСТА... губревком и губпартком проведение всех агиткомпаний по губернии возлагали на ЮгРОСТА».⁹ Наиболее известные художники ЮгРОСТА: М. Сивянский, С. Зальцер, С. Колесников, М. Глушкин, Ю. Владимиров, Д. Бронштейн и другие мастера кисти. Заведовал отделом Б. Ефимов (Б. Е. Кольцов), впоследствии известный советский карикатурист. В запасниках Одесского историко-краеведческого музея хранится довольно большое количество эскизов к плакатам ЮгРОСТА. За второе полугодие 1920 года изотдел изготовил 800 плакатов, 80 эмблем, 16 декоративных панно.

Особенно активно работала литературная секция. В нее входили Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша, Л. Славин, позже пришли С. Бондарин, И. Ильф, Е. Петров. Многие из членов секции впоследствии стали прославленными прозаиками, но тогда писали преимущественно стихи. Были и поэтессы: В. Инбер, З. Шишова, А. Адалис. На страницах газеты «ЮгРОСТА» выступали московские поэты, чаще других — Демьян Бедный, В. Князев. Сам В. Нарбут публиковался настолько часто, что пользовался иногда псевдонимом или шифровкой своей фамилии (Н. Арбут, В. Н., — ть, Н. и др.).

Художники и поэты ЮгРОСТА работали сообща. Только за вторую половину 1920 года к художественным плакатам было сделано 1936 надписей, выпущено 24 листовки. В связи с острой

нехваткой бумаги и последующим сокращением печатной продукции руководители ЮгРОСТА приступили к развернутой устной пропаганде, что потребовало особой активизации поэтических сил города. Развитию этой работы способствовало открытие 3 июня 1920 года центра, в котором сосредоточилась агитационно-информационная работа ЮгРОСТА. В. Нарбут был одним из инициаторов его создания и активным участником. Этот центр должен был, как писала газета «ЮгРОСТА», держать граждан «не только в курсе событий, но и в атмосфере, которая верно бы освещала эти события... на фоне революционной деятельности».¹⁰ Информировав общественность города о состоявшемся открытии «Зала депеш» (так назывался этот центр), газета сообщила: «Заведующий ЮгРОСТА т. Нарбут в краткой речи ознакомил собравшихся с задачами, которые ставил себе ЮгРОСТА в области агитации коммунистических идей, и о целях открытия зала».¹¹ Работа была чрезвычайно оживленной и проходила не только в центральной части города (в доме № 10 по улице Ленина), но и на окраинах (Молдованке, Пересыпи и др.). Устраивались «летучие концерты», поэтические вечера. Очень популярной формой работы явилась устная газета. Первого сентября 1920 года в городском саду демонстрировался первый номер экранной газеты «ОдУкРОСТА» (с 24 июня 1920 года ЮгРОСТА было переименовано в ОдУкРОСТА).

Наряду с поэтами на просторы одесских улиц выходили и члены изобразительной секции ЮгРОСТА, чтобы проводить агитационно-массовую работу. Этому способствовали климатические условия южного города. «Эта особенность, — писал в своем отчете Нарбут, — была учтена завизагитом, который все выходящее из мастерской ЮгРОСТА из области изобразительной агитации направлял в районы, пользуясь для них рамой из шумных перекрестков и площадей».¹²

Положение руководителя ЮгРОСТА вело Нарбута в самую гущу бурной жизни Одессы 1920—1921 годов. За четыре дня до приезда Нарбута в Одессу Одесский губисполком принял постановление: «Ввиду оторванности от центра считать все официальные распоряжения, появляющиеся через ЮгРОСТА, обязательными».¹³ В противоречивой обстановке тех лет было немало сложных и даже опасных явлений, но основу жизни города составляла борьба за торжество Советской власти, за укрепление завоеваний революции. Широко разворачивалась работа по осуществлению решений

¹⁰ ЮгРОСТА, 1920, 3 июня.

¹¹ Там же, 4 июня.

¹² ГАОО, ф. 99, оп. 1, ед. хр. 588, л. 26.

¹³ Там же, ед. хр. 6, л. 5.

⁹ Гос. архив Одесской области (далее: ГАОО), ф. 99, оп. 1, ед. хр. 588, л. 18.

IX съезда РКП (б). В этой связи много внимания уделялось вопросам перестройки партийной работы, хозяйственному строительству. Как и по всей Украине, принимались меры к установлению экономического союза с РСФСР и другими республиками страны. Решалась задача окончательного разгрома кулацко-националистических банд. Велась большая пропагандистская работа в связи с выборами в Советы, осуществлялась трудная и ответственная продовольственная политика. Все это находило отражение в работе телеграфного агентства, в его газетах: стенных, телефонных, устных.

Оперативно откликались на животрепещущие проблемы времени и Окна ЮгРОСТА. Активизировалась буржуазия, ожидавшая помощи извне, — тут же появлялся соответствующего содержания плакат, а под ним строки:

А буржуи рады смутам,
Секот слухи в тишине,
Ожидая по минутам
Интервенцию извне!¹⁴

Вывешивались такие плакаты не только в специально приспособленных для них помещениях, но и на территории наиболее крупных предприятий. Одесские портовики до сих пор вспоминают большую их популярность. На одном из них был изображен рабочий и красноармеец с факелом, а внизу текст Э. Багрицкого:

Рабочий! Сняв ярмо раба,
Всю прелесть вольности изведей.
Трудна и тяжела борьба,
Зато уже близка победа.
И ты не уставай в борьбе,
Иди на штурм капитализма,
Ведь освещает путь тебе
Священный факел коммунизма!¹⁵

В такой атмосфере открытой общественной борьбы жил и работал Нарбут. Бурная жизнь, активным участником которой он был, рождала поэтические отклики. Поэт печатался на страницах едва ли не всех существовавших в городе периодических изданий: «Одесский коммунист», «Известия», «Моряк», в журнале «Облава». Естественно, что чаще всего его стихи появлялись в газете «ЮгРОСТА», звучали они и в устных газетах, на различных поэтических вечерах, которых в то время в Одессе было немало.

Лучшие стихотворения одесского периода жизни Нарбута как раз те, что родились как отклики на конкретные события окружающей действительности, жизни страны в целом.

¹⁴ Фонд Одесского историко-краеведческого музея, инв. № 17570.

¹⁵ Цит. по: Штернштейн Я. Морские ворота Украины. Одесса, 1958, с. 57.

В Москве готовился Второй конгресс III Интернационала, «ЮгРОСТА» назвала его «ярким факелом, который озаряет дорогу всем рвущимся к освобождению рабочих и крестьян».¹⁶ Нарбут не замедлил с поэтическим откликом на это событие. В однодневной газете «Коммунистический Интернационал», появившейся в день закладки в Одессе (18 июля 1920 года) памятника III Интернационалу, было напечатано стихотворение Нарбута, обращенное непосредственно к участникам Второго конгресса:

Товарищи!
Вожди и дети
Далеких, восстающих стран!
В бою решительном за Третий
Пади последний ветеран!¹⁷

Пафосом интернационализма было проникнуто и стихотворение Нарбута «Россия». Это одно из лучших его произведений, появившихся в Одессе:

Я онемела от окопа,
И мне спины не разогнуть.
Я окровавлена, Европа!
Европа!
Матерью мне будь.
Я встала рано, встала первой,
На запад пристально гляжу
И жду, когда свои резервы
На бой ты двинешь к рубежу.¹⁸

Об активной реакции поэта на происходившие события говорит и другое произведение Нарбута — «Конница Буденного». В конце мая 1920 года по решению ЦК партии на Юго-Западный фронт была переброшена героическая Первая Конная армия, а уже 26 мая в «ЮгРОСТА» было напечатано это стихотворение.

Героизм буденовцев не мог не вдохновлять первопроходцев советской литературы — о нем писали и поэты и прозаики. В Одессе первым к этой теме обратился Нарбут. Его «Конница Буденного» звучала страстным призывом, дышала уверенностью в победе. Содержанием своего стихотворения и его поэтическим строем Нарбут утверждал народный характер армии Буденного.

Стихотворение было опубликовано в том же номере газеты «ЮгРОСТА» (26 мая 1920 года), в котором сообщалось о приезде в Одессу А. В. Луначарского, занимавшегося вопросами организации сил для борьбы с новой военной опасностью. Нетрудно понять, насколько своевременны были строки:

Нам ли медлить, если дружный натиск
Поднимает города и села.

¹⁶ ЮгРОСТА, 1920, 17 июля.

¹⁷ Коммунистический Интернационал, 1920, 18 июля.

¹⁸ Известия (Одесса), 1920, 25 июня.

В обстановке полной мобилизации материальных и духовных сил советского народа на борьбу с военной опасностью родились и «Стихи о войне» В. Нарбута. Они заключали в себе тот боевой заряд, что был характерен для всей советской прессы тех лет. Отсюда четкость и выразительность образной системы всего стихового цикла:

Мы серп и молот, мирный щит
Подъемлем перед миром в спорах.
Но нашу тяжбу разрешит
Граненый штык, гремучий порох.¹⁹

Победа на фронтах гражданской войны открыла перед советским народом возможность перехода к мирному труду. Одесса жила в тяжелых условиях послевоенной разрухи. Ударным теперь был уже не военный, а трудовой фронт. К теме труда и образу рабочего обратился и Нарбут:

И труд идет дорогою кремнистой,
Но с верной ношей — к трубам
на завод. . .²⁰

Добиться больших успехов в этом направлении Нарбуту в Одессе еще не удалось, но показательно, что бывший поэт-акмеист пришел к новому герою, к образу пролетария, которого ни он, ни его коллеги по «Цеху поэтов» прежде не замечали.

Есть основания говорить о динамике этого образа в творчестве Нарбута даже короткого одесского периода. В стихотворении «Слушай» поэт бичует социальный строй, при котором рабочий «гол и бос», а буржуа «одет, обут, и сыт, и нежится в хоромах»:

Рабочий!
Ты ль не сбросишь пут?
Ты ль не исправишь грубый промах?
Иди на приступ крепостей,
Воздвигнутых буржуазией!
Штурмуй и вон гони гостей,
Пирующих в твоей России!²¹

В стихотворении, появившемся через два года, сформулирована уже не только разрушительная, но и созидательная задача пролетариата: поэт хочет, «чтобы пролетарий новый мир воздвиг, — мир без крепостного рабства и вериг».²²

В атмосфере нарастания новой военной опасности Нарбут точно определял и боевые, патриотические цели рабочего класса — защитника своей родины:

Опять над нами тучи черные
Кружащегося ворянья.

Рабочий!
От станка и горна
Иди и оседлай коня!²³

Необходимо отметить, что прежние акмеистические увлечения В. Нарбута, проявившие себя в новой публикации сборника «Аллилуйя», а также сборника «Плоть», объединившего в основном стихотворения, написанные ранее и опубликованные в 1911—1915 годах (лишь два стихотворения — «Преднасхальное» и «Тиф» — были опубликованы в 1919 году), отнюдь не способствовали творческому освоению нового жизненного материала. В сборнике «Плоть», пожалуй, наиболее отчетливо проявилось разительное несоответствие прежних устремлений к живописанию низменного, характерных для творческой манеры поэта в прошлом, задач современности.

Эстетические установки акмеизма тормозили движение к решению тех задач, которые революционная действительность поставила перед Нарбутом — поэтом и гражданином. Особенно сложны были для него попытки нарисовать образ человека нового времени. Увидев в качестве героев эпохи «мужика и рабочего», поэт сумел преодолеть первоначальную концепцию их восприятия, но образы коммунистов ему явно не давались. Сестры из одноименного стихотворения хотя и ходят в «блузах коммунистки», но ничего многого от жизненной реальности в них нет. Точно так же ничего определенного нет в том «коммунистическом пророке», в котором сам поэт видит «сапожника и брдобрея, и кочегара пред огнем» (поэма «Большевик»).

Малоподвижными оказались и художественно-изобразительные средства акмеизма, прежде всего его речевой арсенал. Нельзя отрицать мастерство В. Нарбута в живописи словом, наличие специфически нарбутовского слова «крутого замеса» (К. Зелинский). И все же «жирные» и «плотские», «тяжелые и увесистые, колоритные и живописующие» слова, от которых, по замечанию В. Львова-Рогачевского, «пахло укропом и дегтем Украины»,²⁴ не всегда оказывались плодотворными в деле раскрытия революционной новизны.

Революционная тематика не вмещалась в привычную для поэта систему акмеизма, а новые формы отыскивались нелегко. Однако многое прощали читатели поэту, оценив актуальность содержания его стихов, их боевой дух. В рецензии на появившийся в Харькове в 1921 году сборник «Земля советская» (вошедшие в его состав стихи принадлежат одесскому периоду) говорилось: «В старые формы акмеизма,

¹⁹ ЮгРОСТА, 1920, 9 июня.

²⁰ Известия (Одесса), 1921, 7 февр.

²¹ Там же, 1920, 11 июля.

²² Там же, 1922, 7 янв.

²³ ОдУкРОСТА, 1920, 28 авг.

²⁴ Лпт. энцикл. в 2-х т., т. I. М. — Л., 1925, с. 29.

в которых застыли многие наши поэты, Вл. Нарбут сумел влить живое содержание, искренность чувств и неподдельный революционный энтузиазм».²⁵

Много лет спустя К. Паустовский вспоминал об одном из поэтических вечеров 1921 года в Одессе: «... на сцену вышел поэт Владимир Нарбут — сухорукий человек с умным, желчным лицом. Я увлекался его великолепными стихами, но еще ни разу не видел его. Не обращая внимания на кипящую аудиторию, Нарбут начал читать свои стихи угрожающим, безжалостным голосом. Читал он с украинским акцентом:

А я трухлявая колода,
Годами выветренный гроб. . .

Стихи его производили впечатление чего-то зловещего. Но неожиданно в эти угрюмые строчки вдруг врывается щемящая и невообразимая нежность:

Мне хочется про вас, про вас, про вас
Бессонными стихами говорить.

Нарбут читал, и в зале установилась глубокая тишина».²⁶

Активное участие поэтов в общественной жизни города, сотрясаемого острой борьбой революции с силами контрреволюции, способствовало созреванию талантов, рождению новых тем и форм. Если бы Э. Багрицкий не был поэтом походного политотдела и не принимал активного участия в ЮгРОСТА, вряд ли он, как указывал В. Б. Азаров, сумел бы прийти от Летучего Голландца и Уленшпигеля к «Думе про Опанаса». Юрий Олеша о себе писал: «... всю лирику, связанную с понятием родины, отношу к Одессе».²⁷ В. Катаев работу в ЮгРОСТА впоследствии определял как «школу политического воспитания беспартийных поэтов».²⁸ И для Нарбута,

руководителя ЮгРОСТА, одесский период его жизни тоже стал школой не только политического воспитания, но и творческого самоопределения на новых путях. Убежденность бывшего поэта-акмеиста в высоком гражданском назначении поэзии исключала позицию «особого мнения» (см. статью Нарбута «Король в тени» — о «короле фельетона» В. Дорошевиче). Такое понимание литературы эпохи великой революционной ломки, возможно, является самым большим завоеванием Нарбута одесского периода. Теперь он смог обрести правильную ориентацию в литературной и политической жизни эпохи, ощутить ее перспективы.

Позднее, уже в качестве ответственного работника отдела печати ЦК РКП(б), В. Нарбут принимал деятельное участие в подготовке материалов к XIV съезду, к XV партконференции и XV съезду ВКП(б). «Много раз, — писал А. Аршаруни, работавший вместе с Нарбутом в отделе печати, — приходилось на заседаниях Отдела и на совещаниях в те бурные годы идеологической борьбы видеть на трибуне Вл. Ивановича, страстного человека, принципиального и сведущего в делах не только поэзии, но и литературы вообще».²⁹ Следует в связи с этим сказать и о личных качествах Нарбута, который, по свидетельству современников, «был человек общительный, внимательный к людям, к литераторам. . . его любили, во всяком случае, к нему относились с уважением».³⁰ Это свидетельство тем более важно, что у иных мемуаристов встречаются на этот счет недопустимые высказывания, порочащие человека, давно ушедшего из жизни.

Пока не собрано все, написанное В. Нарбутом, не изучен его вклад в советскую литературу. Однако несомненно, что его творческая судьба — это еще один пример великой роли Октября в пробуждении талантов к активной творческой жизни. Имя В. Нарбута достойно доброй памяти, а наследие его — специального, уважительного и внимательного изучения.

²⁵ Письмо А. М. Аршаруни к автору данной статьи от 18 января 1965 года.

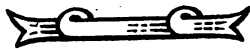
³⁰ Там же.

²⁵ Известия (Одесса), 1921, 6 ноября.

²⁶ Паустовский К. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., 1968, с. 153.

²⁷ Олеша Ю. Избранное. М., 1974, с. 234.

²⁸ Скоринно Л. Писатель и его время. М., 1965, с. 162.



ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

«ЧЕРНОЕ МОЛОКО» В ИПАТЬЕВСКОЙ ЛЕТОПИСИ

В первой части Галицко-Волынской летописи, как она представлена в составе Ипатьевской летописи, содержится так называемый «Летописец Даниила Галицкого», где говорится о деяниях этого князя. Одним из важных эпизодов «Летописца» является повествование о хождении князя Даниила Галицкого в Орду на поклон к Батью в 1250 году.

«Во ть час(ъ) позванъ Батьемъ. избавленъ быс(тъ) Б(ого)мъ и злого их(ъ) бѣшениа и кудѣшства. и поклонися по обычаю ихъ. и вниде во вежу его. рекшоу ему: „Данило! чему еси давно не пришелъ. а нынѣ оже еси пришелъ. а то добро же. пьши ли черное молоко. наше питье кобылин коумоузъ?“ оному же рекшоу: „доселѣ есмь не пилъ. нынѣ же ты велишь пью“. он(ъ) же р(ече): „ты оуже нашъ же Тотаринъ. пии наше питье“. он(ъ) же испивъ. поклонися по обычаю ихъ. . .» (ПСРЛ, т. II, Изд. 2-е. СПб., 1908, стлб. 807).

В появившемся в издательстве «Просвещение» в 1980 году в Москве учебном пособии «История русской литературы X—XVII веков», подготовленном Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР, приведенный здесь эпизод получил следующее освещение:

«Несмотря на всю краткость этого диалога, перед нами выразительная картина покорности и унижения князя могучего Галицкого княжества перед ордынским ханом. Сильной деталью этого эпизода выступает определение кумыса как „черного молока“; в этом, казалось бы, странном словосочетании («черное» — здесь в смысле позорное, мрачное, горестное) и презрение к поработителям, и выражение вынужденной покорности: князь должен пить это „черное молоко“» (с. 150).

Уже И. И. Срезневский в своих классических «Материалах для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» (т. III, вып. I. [СПб., 1903], стлб. 1564) указывал, что загадочное выражение *черное молоко* в данном тексте имеет значение «кумыс».

Это экстравагантное для современного языкового сознания выражение породило несколько произвольных толкований со стороны литературоведов и языковедов, которые были разобраны мною в статье «К ареальному изучению цвето-

обозначений» во втором выпуске сборника статей «Русский язык в Среднем Поволжье» (Чебоксары, 1977, с. 31—33) и остались неизвестными составителям цитированного курса древнерусской литературы. К этому следует добавить, что без обращения к тюркско-монгольскому историческому и языковому материалу XIII века едва ли будет возможным правильно толковать тексты русских литературных памятников той эпохи, связанные с монгольско-татарской тематикой.

Востоковеды давно обратили внимание на слишком необычное выражение *черное молоко*, которое встречается в источниках на разных языках не только монгольского периода.¹ У кочевников подобными выражениями обозначался лучший сорт кумыса. Современник Даниила Галицкого францисканский монах Г. Рубрук, описывая свои впечатления от путешествия к монголам, подробно рассказывает об изготовлении кумыса из кобыльего молока и отмечает, что высший сорт кумыса называется *черным кумысом* — *caracosmos*, hoc est *nigrum cosmos* — и употребляется знатью (1253—1255 годы). Любопытно, что Г. Рубрук, а также его младший современник Марко Поло для обозначения кумыса у монголов употребляют не монгольское, а тюркское слово *кымыз* — *cosmos*, *chemiusi*, *quemis*. Тюркским же является и сочетание *кара кымыз*, которое, по наблюдениям Г. Юла, употреблено также и у персидского историка Вассафа. Э. В. Бретшнейдером отмечены следы этого выражения также в СХХVIII главе китайской официальной истории монгольской династии «Юань Ши» как *черное кобылье молоко* (*black mare's milk*).²

¹ Aalto P. Le «lait noire» chez Pline l'ancien. — *Resid Rachmeti Arat için* (=Türk kültürünü araştırma enstitüsü yayınları, 19, Seri I, sayı A2). Ankara, 1966, p. 1—4; Doerfer G. Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen, Bd. III. Wiesbaden, 1967, S. 512—517 (No 1529); Bd. IV, 1975, S. 481.

² См. Дж. дель Пано Карпини. История монголов. Г. де Рубрук. Путешествие в восточные страны. М., 1957, с. 96—97, 226; Минаяев И. П. Путешествие Марко Поло. СПб., 1902,

Дано ли черному кумысу название по черным точкам на его поверхности³ или же на основе чисто символического значения прилагательного *кара* «сильный, крепкий»⁴ (первоначально: «черный») — для нас несущественно. Наличие сочетаний с прилагательным для черного цвета в составе пережиточно сохранившихся у тюрков и монголов названий разного рода спиртных напитков — чувашск. диал. *хура шыв* «водка» (дословно: «черная вода»); татарск. устар. *кара кымыз* «опьяняющий (т. е. сильный) кумыс особого приготовления» (дословно «черный кумыс»); бурятск. *хара архи*

«крепкая водка, спирт» (буквально: «черная водка»); калмыцк. *хар эрк* «водка»; монг. *хар архи* «китайская (крепкая) водка» — говорит, вероятно, в пользу чисто символического происхождения названий.

В целом истолкование приведенного летописного эпизода в «Истории русской литературы X—XVII веков» дано верное: оно соответствует заключительной фразе описания хождения князя в Орду: «О, злѣ зла ч(е)сть Татарская!». Но «сильная деталь» в виде черного молока, возникшая на основе произвольного толкования выражения в духе современных этимологических каламбуров, здесь оказывается неуместной, поскольку улучшение лучшим сортом кумыса⁵ отнюдь не свидетельствует об унижении. Вместе с тем слишком общее толкование сочетания *черное молоко* у И. И. Срезневского как «кумыс» требует уточнения: это «высший сорт кумыса, лучшая его часть».

И. Г. Добродомов

с. 89; Yule H., Cordier H. The Book of Ser Marko Polo. 3—d ed., vol. I. Amsterdam, [1975], p. 257, 259—260; Bretschneider E. Mediaeval Researches from Eastern Asiatic Sources, vol. I. London, 1888, p. 94; Hammer Purgstall J. Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, das ist: Mongolen in Russland. Pesth, 1840, S. 46.

³ Dahl W. F. Ueber den Kumyss. — Beiträge zur Kenntniss des Russischen Reiches und der angränzenden Länder Asiens, hrsgb. von K. E. v. Baer und Gr. v. Helmersen, Bd. VII. St. Petersburg, 1845, S. 27—39.

⁴ Кононов А. Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках. — Тюркологический сборник, 1975. М., 1978, с. 164—165.

⁵ Bleichsteiner R. Zeremonielle Trinksitten und Raumordnung bei den turko-mongolischen Nomaden. — Archiv für Völkerkunde, Bd. VI/VII. Wien, 1951/1952, S. 181—208; Потапов Л. П. Древний бытчай, отражающий первобытно-общинный быт кочевников. — Тюркологический сборник, I. М.—Л., 1951, с. 164—175.

ОБ ОДНОМ АНТОЛОГИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ БАТЮШКОВА

Стихотворение К. Н. Батюшкова «Свидетели любви и горести моей», перевод эпиграммы древнегреческого поэта Асклепиада Самосского (Anthologia Palatina, кв. V, № 145), впервые было опубликовано в таком виде:

Свидетели любви и горести моей,
О розы юные, слезами омочены!
Красуйтесь в венках над хижинкой
смирненной,

Где милая таится от очей.
Помедлите, венки! еще не увядайте!
Но если явится, — пролейте на нее
Все благовоние свое
И локоны ее слезами напитайте;
Пусть остановится в раздумье и
вздохнет.

А вы цветы, благоухайте
И милой локоны слезами напитайте!¹

Рукопись стихотворения не сохранилась, поэтому в последующих изданиях

оно печаталось по тексту брошюры С. С. Уварова и К. Н. Батюшкова «О греческой антологии». Между тем нетрудно заметить, что конец стихотворения недоработан: 8-й и 11-й стихи почти тождественны, а стих 9-й остается без рифмы, так как 5-й стих зарифмован с 8-м, 6-й с 7-м и 10-й с 11-м.

Б. В. Томашевскому и И. Н. Медведевой принадлежит существенная конъектура к этому стихотворению; они печатали его без последних трех стихов: «Стихи эти, по-видимому, являются вариантом предыдущих трех стихов и печатались по недосмотру: и по смыслу и в отдельных словах они повторяют предыдущие три стиха; первый из этих стихов не имеет рифмы; отсюда можно заключить, что присоединение данных стихов к тексту стихотворения есть результат какой-то ошибки».² Конъектура То-

¹ О греческой антологии. СПб., 1820, с. 21—22.

² Батюшков К. Н. Стихотворения. Статья и общая ред. Б. Томашевского. Ред. текста и прим. И. Медведевой. [Л.], 1936, с. 182—183, 225—226

машевского и Медведевой устраняла тавтологию и вводила строго выдержанную рифмовку, которую Батюшков соблюдает во всех прочих стихотворениях цикла. Сокращенная редакция стихотворения была принята в издании, подготовленном Б. С. Мейлахом.³ С точкой зрения Б. В. Томашевского согласился и Н. В. Фридман, писавший о переводах Батюшкова из греческой антологии в примечаниях к Полному собранию его стихотворений в издании большой серии «Библиотеки поэта»: «Впервые — в брошюре „О греческой антологии“. СПб., 1820. Печ. по ней с устранением трех последних строк 2-го стихотворения, явно представляющих собой вариант предшествующих трех стихов, ошибочно присоединенный к тексту». Однако «устрашение» произошло лишь на словах: в действительности текст второго стихотворения цикла «Свидетели любви и горести моей» был опубликован Фридманом в первоначальном виде.⁴ Точно так же, не касаясь вопроса о конъектуре Томашевского и Медведевой, печатали его Г. П. Макогоненко в третьем издании малой серии «Библиотеки поэта» и И. В. Семенко в издании серии «Литературные памятники».⁵

Таким образом, стихотворение Батюшкова «Свидетели любви и горести моей» в разных изданиях публиковалось различным образом. Первое, прижизненное его издание в текстологическом отношении не является авторитетным. С 1818 по 1822 год Батюшков находился за границей и в подготовке к печати брошюры «О греческой антологии» участия не принимал. Вероятно, по возвращении в Россию он ознакомился с этой публикацией, однако вскоре поэтом совершенно овладела тяжелая душевная болезнь.

Все же вопрос о том, как нужно печатать стихотворение «Свидетели любви и горести моей», может быть решен. Сделать это позволяет сравнение его с текстом стихотворного перевода Уварова с древ-

негреческого на французский язык, с которого в свою очередь переводил Батюшков:

- ⁵ Mais si Phriné paraît, repandez sur sa tête
Ces pleurs, témoins discrets de mes
longues douleurs:
⁷ Qu'un spectacle si doux la surprenne
et l'arrête;
Fleurs, versez vos parfums, et faites en
ce jour
Boire à ses blonds cheveux les larmes de
l'amour.⁶

У Уварова идея «И локоны ее слезами напитайте» также выражена дважды: в 5-м и 8—9-м стихах (см. подчеркнутые фразы), но во втором случае по-другому. Батюшков здесь точно следует французскому тексту, но в его перевод вкрадывается тавтология. Последние три стиха не являются, как полагал Томашевский, а вслед за ним и Фридман, вариантом предыдущих, так как имеют прямое соответствие в 7—9-м стихах Уварова. Таким образом, они представляют собой набросок заключительной рифмовочной группы. Набросок этот явно не был им доработан. Однако и исправить его нельзя. Если убрать 8-й стих, то это устранило тавтологию, но не восстановит рифмовку. Без 9-го стиха пьеса будет иметь строгую рифмовку, но не освободится от тавтологий. Последние три стиха требуют авторской правки, переделки. Однако опускать их нельзя, поскольку в них происходит развитие лирического сюжета стихотворения. Конъектура Томашевского—Медведевой, предпринятая по эстетическим причинам, не может быть принята. Текст перевода Батюшковым «одной из прелестнейших эпиграмм во всей Антологии»⁷ следует печатать в полном виде, однако с указанием на то, что последние три стиха носят черновой характер и не были доработаны поэтом. В пометке на собственном экземпляре «Опытов в стихах и прозе» Батюшков все же распорядился включить его, не оговарив каких-либо изменений, вместе с другими стихотворениями цикла во второе издание книги: «прибавить переводы из антологии, уже напечатанные».

С. А. Кибальник

(Библиотека поэта, малая серия). См. также: Б а т ю ш к о в К. Н. Стихотворения. Вступ. статья, ред. и прим. Б. В. Томашевского. Изд. 2-е, Л., 1948, с. 258—259 (Библиотека поэта, малая серия).

³ Б а т ю ш к о в К. Н. Стихотворения. Вступ. статья, ред. и примеч. Б. С. Мейлаха. Л., 1941, с. 133 (Библиотека поэта).

⁴ Б а т ю ш к о в К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1964, с. 229—230, 315 (Библиотека поэта, большая серия).

⁵ Б а т ю ш к о в К. Н. Стихотворения. Ред. Г. П. Макогоненко. Изд. 3-е, Л., 1948, с. 271—272, 361—362 (Библиотека поэта, малая серия); Б а т ю ш к о в К. Н. Опыты в стихах и прозе. Ред. И. В. Семенко. М., 1977, с. 344, 573.

⁶ О греческой антологии, с. 39. *Перевод:*

Но если Фрина появится, пролейте на
ее голову
Эти слезы, молчаливые свидетели моих
долгих страданий,
Вид которых, столь сладостный, ее изумит
и остановит;
Цветы, пролейте ваши благоволия и сделайте
так, чтобы в этот день
Ее белокурые волосы пили слезы любви.

⁷ Там же, с. 22.

О «ВОСПОМИНАНИЯХ» Н. И. ПОПОВА И ИХ АВТОРЕ

В 1965 году в «Неделе» были опубликованы материалы к биографии С. М. Степняка-Кравчинского: воспоминания его товарища по Лесному институту Н. И. Попова и пять (из двенадцати) неизвестных стихотворений, приложенных к ним.¹ Источником публикации послужила рукопись, сохранившаяся в архиве П. Е. Щеголева в составе коллекции мемуаров деятелей народничества.² Воспоминания Н. И. Попова о С. М. Степняке-Кравчинском (единственный источник сведений о студенческих годах революционера) сразу прочно вошли в научную и художественную литературу о нем.³ Что касается стихотворений, то, по мнению Е. А. Таратуты, авторство С. М. Степняка-Кравчинского весьма сомнительно.⁴

В составе коллекции П. Е. Щеголева находится еще одна рукопись Н. И. Попова — воспоминания о Н. А. Некрасове.⁵ Они были опубликованы в 1926 году поэтом Б. А. Садовским, снабдившим текст следующей преамбулой: «Автор этих воспоминаний нижегородский уроженец Николай Иванович Попов, умерший осенью 1925 года в глубокой старости. После него осталось более тридцати тетрадей дневника. Настоящий очерк является наброском и приготовлен мною к печати по просьбе вдовы покойного. Борис Садовской». Входящее в состав воспоминаний неизвестное ранее стихотворение «Солнышко село. Тюремной решетки. . .» (в рукописи оно имеет название «Узник») было напечатано тогда же

в ленинградской «Красной газете»,⁷ а затем, со ссылкой на эту публикацию, включено К. И. Чуковским в «Полное собрание стихотворений» Н. А. Некрасова.⁸

В 1930 году Н. С. Ашукин, работавший тогда над «Летописью жизни и творчества» поэта (1935), сообщил К. И. Чуковскому, что стихотворение Н. А. Некрасову не принадлежит, и оно было исключено из следующего, шестого издания (1931). Тогда же К. И. Чуковский дополнил обзор «Ненайденные и поддельные стихотворения Н. А. Некрасова» следующим текстом: «Года четыре назад в Москве появилась целая шайка подделывателей некрасовских текстов. Ловкие версификаторы, умело владеющие некрасовской техникой, не раз вводили в заблуждение даже наиболее осторожных исследователей. Особенно удалась им фальшивка „Солнышко село“. Они с таким изобилием правдоподобных подробностей изложили те обстоятельства, при которых это стихотворение было написано и попало к ним в руки, что все „некрасоведы“ поверили им и напечатали его в качестве подлинника. Мы тоже сделали эту ошибку и поместили „Солнышко“ в предыдущем издании стихотворений Некрасова. Лишь в 1930 году Н. С. Ашукину удалось установить, что стихотворение — подделка».⁹

А вот как описывает эту историю С. А. Рейсер: «В 1926 году в Москве поэтом Б. А. Садовским было изготовлено „стихотворение Некрасова“ „Солнышко село. Тюремной решетки. . .“, якобы найденное в бумагах умершего в глубокой старости якобы секретаря Некрасова Н. И. Попова. Стихотворение ввело в обман даже такого тонкого знатока Некрасова, как К. И. Чуковский, напечатавшего его в одном из изданий однотомника Некрасова. Подделка была разоблачена Н. С. Ашукным». В примечаниях, где приведены ссылки на «Красную газету», «Красную ниву» и обзор К. И. Чуковского, сказано, что «Б. А. Садовский был в это время тяжело болен и находился в нужде, поэтому в печати имя его названо не было».¹⁰

¹ Синее небо Отчизны моей. Стихотворения С. М. Степняка-Кравчинского. (Публикация С. С. Волка). — Неделя, 1965, № 3, с. 6—7.

² ЦГИА СССР, ф. 1093, оп. 1, № 173. По-видимому, эта коллекция представляет собой «портфель» журнала «Былое», который редактировал П. Е. Щеголев. Характеристику фонда см. в «Обзоре документов центральных государственных архивов по истории революционного народничества 1876—1882 гг.» (в кн.: Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. II. М.—Л., 1965, с. 417, 431—432).

³ См.: Таратута Е. С. М. Степняк-Кравчинский — революционер и писатель. М., 1973, с. 27, 80; Маевская Т. П. Слово и подвиг. Киев, 1968, с. 8; Дальцева М. Счастливый Кит. М., 1979, с. 322—323.

⁴ Таратута Е. Указ. соч., с. 80.

⁵ ЦГИА СССР, ф. 1093, оп. 1, № 172.

⁶ Попов Н. И. Воспоминания о Н. А. Некрасове. — Красная нива, 1926, № 30, с. 19. Номер датирован 25 июля. Рукопись воспоминаний полнее печатного текста.

⁷ Новое о Некрасове. Из Москвы по телефону. — Красная газета, 1926, 24 июля, № 171 (1175), вечерн. вып.

⁸ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотв. М.—Л., 1927, с. 439. Совпадение текста заметки с комментарием (с. 552) позволяет предположить, что она была написана К. И. Чуковским. См. также издания 2—5-е (М.—Л., 1928—1930).

⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. стихотв. Изд. 6-е, М.—Л., 1931, с. 646.

¹⁰ Рейсер С. А. Основы текстологии. Изд. 2-е, Л., 1978, с. 108.

Поскольку обе интерпретации неполны и разноречивы, а система доказательств Н. С. Апукина неизвестна, потребовались специальные разыскания, чтобы восстановить истинную картину.

Рукописи воспоминаний из коллекции П. Е. Щеголева позволили идентифицировать «бывшего секретаря Некрасова» и «неведомого нам Н. И. Попова».¹¹ В архиве Лесного института обнаружилось личные дела не нижегородца Николая Ивановича, а самарца Николая Николаевича Попова.¹² Адрес, указанный в обеих рукописях: «Нижний Новгород, Ковалиха, д. 8, кв. 2, Марии Николаевне Козловой для Николая Ивановича Попова»,¹³ оказался подлинным (М. Н. Козлова умерла в 1974 году), но Н. И. Попов там никогда не проживал.¹⁴ Самым главным оказалось выявление в архиве Б. А. Садовского его собственноручного свидетельства. На обороте письма секретаря издательского товарищества «Былое» В. Александрова с просьбой предоставить рукописи Н. А. Некрасова и С. М. Степняка-Кравчинского для сверки поэт сделал запись карандашом: «Моя мистификация».¹⁵

Следовательно, автором «стихотворений Н. А. Некрасова и С. М. Степняка-Кравчинского», равно как «воспомина-

ний» о них никогда не существовавшего «Н. И. Попова» был Борис Садовской.

Если «Воспоминания о Н. А. Некрасове» — не более чем эпизод в истории русской литературной мистификации, то «Воспоминания о С. М. Степняке-Кравчинском», возможно, имеют историко-ведческое значение. Сложность в их оценке заключается в том, что отец поэта, историк А. Я. Садовский, действительно учился в Лесном институте в одно время с будущим революционером (1872—1874),¹⁶ и не исключено, что отдельные факты, содержащиеся в фиктивных «воспоминаниях Н. И. Попова», были известны мистификатору со слов его отца.¹⁷ Добавлю, что в 1925—1926 годах Борис Садовской жил у него в Нижнем Новгороде, откуда корреспондировал в «Былое» (через В. И. Блюма)¹⁸ и «Красную ниву».¹⁹

М. Д. Эльзон

¹⁶ Личное дело см.: ЛГИА, ф. 994, оп. 2, № 804. Тогда же там учился и Н. Н. Попов.

¹⁷ Сохранилась рукопись воспоминаний А. Я. Садовского о его детстве, и учебе в нижегородской гимназии (фонд А. Я. Садовского в Горьковской областной библиотеке им. В. И. Ленина). За сообщение сведений о составе архива историка-краеведа приношу сердечную благодарность сотруднице библиотеки, старшему библиографу Н. М. Емельяновой.

¹⁸ Это явствует из письма В. Александрова.

¹⁹ Открытки из «Красной нивы» Б. А. Садовскому посылались по адресу А. Я. Садовского (Нижний Новгород, Тихоновская, 27). См.: ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, № 16, лл. 2—3. Адрес А. Я. Садовского установлен по траурному объявлению («Нижегородская коммуна», 1926, 8 дек., № 281).

¹¹ Определение Е. А. Таратуты (см.: Указ. соч., с. 27).

¹² ЛГИА, ф. 994, оп. 2, №№ 632, 796.

¹³ ЦГАИ СССР, ф. 1093, оп. 1, № 172, л. 9; № 173, л. 10.

¹⁴ За установление этого факта приношу сердечную благодарность С. А. Червяковскому.

¹⁵ ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 2, № 16, л. 1 об. Письмо датировано 13 апреля 1925 года и адресовано «Марии Николаевне Козловой для Николая Ивановича Попова». Конверт с точным почтовым адресом отсутствует.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. Р. Заборов

ИЗУЧЕНИЕ ФОНВИЗИНА ЗА РУБЕЖОМ

Один из крупнейших русских писателей XVIII века, выдающийся представитель отечественного и европейского Просвещения, Д. И. Фонвизин издавна привлекал к себе внимание на Западе. Еще в конце прошлого столетия в Лондоне и Париже появились первые очерки его творчества, принадлежавшие соответственно перу Чарльза Эдуарда Тернера (в течение ряда лет состоявшего лектором Петербургского университета) и Луи Леже. Оба эти очерка входили в состав их книг, в первом случае — о русской литературе,¹ во втором — о культуре славянских народов.² Позднее Фонвизину посвятил критико-биографический этюд итальянский ученый Леоне Савой; это был первый иностранный труд об авторе «Бригадира» и «Недоросля», изданный отдельной книгой.³ Затем наступил перерыв, и лишь в послевоенное время, в связи с общим усилением интереса к нашей стране в ее прошлом и настоящем, писатель вновь оказался в поле зрения зарубежных исследователей русской литературы, число которых существенно возросло.

В 1959 году в «Wiener Slavistisches Jahrbuch», органе Института славянской филологии Венского университета, была опубликована статья Гюнтера Вытженса о неизвестном немецком переводе «Недоросля».⁴ Перевод этот, озаглавленный «Das Muttersöhnchen» (т. е. «Маменькин сынок»), увидел свет в 1787 году в 68-м томе венского издания «Theatralische Sammlung». Выполнен он был «с русского оригинала» неким «дружеским обществом», что, по предположению Вытженса, могло означать «товарищеский» Фонвизина по баденским «баням» и вечерним прогулкам, которых он упоминал в письме к сестре от 24 июня (5 июля) 1785 года;

допускал австрийский исследователь и участие в переводе самого Фонвизина, как известно, превосходно владевшего немецким языком. Что же касается перевода, то, полагал Вытженс, «соль оригинала» была в нем утрачена, в сравнении с подлинным текстом он выглядел в высшей степени «пресным». В венском переводе присутствовало и столь типичное для той эпохи «склонение на отечественные нравы», иными словами — немецкие: так, переведены были почти все имена действующих лиц (Простаковы, Скотинин, Кутейкин, Цыфиркин, Правдин, Стародум, Милон), Митрофан стал Францем, а Вральман из уважения к национальному чувству возможных читателей и зрителей превратился в гувернера-француза по имени Дю Бавар (от французского *bavard* — враль, болтун), вследствие чего изменился и его акцент.

Театральной судьбы «Das Muttersöhnchen», по всей вероятности, не имел; однако он получил известность в немецкой читательской среде. Именно о нем писал Фонвизин в карлсбадском дневнике 23 мая 1787 года («Носили меня в аллею, где я имел удовольствие слышать дочь фельдмаршальши Гартенберг, читающую очень хорошо моего „Недоросля“ (в переводе на немецком языке) в присутствии ее матери и прекрасной девицы Боденгаузен») и в «журнале» путешествия в Ригу, Бальдон и Митаву 4 августа 1789 года («Был у меня Биркель. Хозяйка и г-жа Жульяни, смотря, как я принимал баню, слушали мою немецкую комедию, читанную Биркелем»). Перевод распространялся и в немецкоязычных кругах Петербурга, чему способствовал сам Фонвизин, отправивший некоторое количество его экземпляров своему другу и компаньону Г. Клостерману.⁵

Таким образом, статья Вытженса впервые прояснила для нас ряд фрагментов фонвизинского текста и вместе с тем осветила любопытный эпизод ранней рецепции «Недоросля» за рубежом. Впрочем, формула «впервые» может быть употреблена здесь с оговоркой, ибо в том же

¹ Turner Ch. Edw. Studies in Russian Literature. London, 1882, p. 61—73.

² Léger L. Russes et Slaves. Etudes politiques et littéraires, 2-me sér. Paris, 1896, p. 23—70.

³ Savoj L. Saggio di una biografia del Fonvizin. Roma, 1935.

⁴ Wytrzens G. Eine unbekannte Wiener Fonvizin-Übersetzung aus dem Jahre 1787. — Wiener Slavistisches Jahrbuch, 1959, Bd. 7, S. 118—128.

⁵ См.: Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.—Л., 1959, с. 570, 578; см. также: Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фонвизина. СПб., 1866, с. 513.

1959 году в очередном сборнике «XVIII век» появилась статья слависта из ГДР Эрхарда Хексельшнайдера, в которой приводились различные сведения об этом переводе, а в послесловии от редактора сборника П. Н. Беркова кратко характеризовался и самый перевод, обнаруженный советским ученым в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина и изученный еще летом 1958 года.⁶

В значительно расширенном виде статья Хексельшнайдера была опубликована год спустя в «Zeitschrift für Slawistik». Помимо названного перевода, в ней шла речь о первых упоминаниях Фонвизина в немецкой печати; обсуждался также известный пересказ «Недоросля» в очерке И. Рихтера «Москва» (1799).⁷

В 1962 году на страницах того же научного журнала выступил Хельмут Грассхофф, указавший литературный источник басни Фонвизина «Лисица-казнодей»: им оказалась прозаическая басня немецкого писателя (и музыканта) периода «бури и натиска» Кристиана Фридриха Даниэля Шубарга, напечатанная в «Deutsche Chronik auf das Jahr 1774».⁸ Это ценное само по себе открытие представляло существенный интерес и для датировки русского стихотворения, в котором иногда ошибочно усматривали намек на смерть императрицы Елизаветы Петровны.⁹ Позднее вопрос этот был окончательно решен на основании иных соображений советской исследовательницей Л. И. Кулаковой: она доказала, что время создания «Лисицы-казнодея» — первая половина 1780-х годов.¹⁰

Впоследствии в «Zeitschrift für Slawistik» увидела свет еще одна статья о Фонвизине: в ней рассматривался перевод «Нравоучительных басен» Л. Холь-

берга, первый крупный литературный труд будущего великого писателя.¹¹

Вклад французских русистов в изучение Фонвизина был до последнего времени довольно скромным. К тому же речь шла только о его драматургии. Дмитрий Стремоухов сделал попытку соотнести «Недоросля» с конкретными фактами русской действительности: взятие под опеку правительства имения г-жи Простаковой за ее «злоуправие» и «бесчеловечье» было, по предположению Стремоухова, навеяно историей Ф. И. Дмитриева-Мамонова (с которым Фонвизин состоял в родстве).¹² Попутно отметим, что в процессе своих разысканий французский исследователь выявил печатные сведения о посещении Фонвизиным во время его пребывания в Париже в 1778 году заседания общества «Le Rendez-vous de la République des lettres et des arts» (на этом заседании присутствовал и Б. Франклин).¹³ Франсуа де Лабриоль посвятил свой этюд эволюции Фонвизина — драматического писателя. С его точки зрения, если «Бригадир» был типичной классической комедией, то «Недоросль» знаменовал появление на русской сцене «драмы» (в значении, которое придавала данному термину французская эстетика XVIII века), что в свою очередь подготовило утверждение на этой сцене реализма.¹⁴

Положение изменилось лишь в 1976 году, когда парижское издательство «Librairie des Cinq Continents», ранее опубликовавшее немало ценных материалов по истории русской культуры, выпустило — при содействии Сорбонны — фундаментальный труд (докторскую диссертацию) А. Стричека «Россия в эпоху Просвещения. Денис Фонвизин».¹⁵

Самое название уже в какой-то мере проясняет замысел труда: Фонвизин в

⁶ Хексельшнайдер Э. О первом немецком переводе «Недоросля» Фонвизина. В кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 334—338. С переводом 1787 года был также знаком В. Н. Всеволодский-Гернгросс (см.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Творческая история комедий Фонвизина. — Театр, 1958, № 11, с. 121).

⁷ H e x e l s c h n e i d e r E. Zur frühen Fonvizin-Rezeption in Deutschland. — Zeitschrift für Slawistik, 1960, Bd. V, H. 1, S. 22—34.

⁸ G r a s s h o f f H. Eine deutsche Parallele der «Лисица-казнодей» (Fonvizin und Schubart). — Ibid., 1962, Bd. VII, H. 2, S. 167—174.

⁹ См., например: П и г а р е в К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954, с. 69.

¹⁰ См.: К у л а к о в а Л. И. Когда была написана басня «Лисица-казнодей»? — В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век, сб. 7. М.—Л., 1966, с. 174—180.

¹¹ Ø s t e r b y M. Denis Ivanovič Fonvizins Übersetzung der «Moralischen Fabeln» Ludwig Holbergs. — Zeitschrift für Slawistik, 1970, Bd. XV, H. 6, S. 893—899.

¹² S t r é m o u k h o f f D. Autour du «Nedorosl'» de Fonvizin. — Revue des études slaves, 1961, t. 38, p. 185—192.

¹³ Аналогичную работу почти тогда же по просьбе Г. П. Макогоненко проделали Анри Гранжар и его сотрудница г-жа Дюпон (см.: Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. М.—Л., 1961, с. 184—185). Позднее о контактах Фонвизина с этим обществом и его главой Лабланшери подробно сообщил В. Б. Эджерсон (США) в статье «Знакомство Фонвизина с Лабланшери в Париже» (Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры, с. 165—173).

¹⁴ L a b r i o l l e F r. de. La dramaturgie de Fonvizin. — Revue des études slaves, 1967, t. 46, p. 65—80.

¹⁵ S t r u c e k A. La Russie des Lumières. Denis Fonvizine. Paris, 1976.

нем изучается в тесной связи с его эпохой, как ее порождение и как один из наиболее выдающихся ее представителей; причем осуществлен этот замысел с почти замечательной добросовестностью и полнотой.

Подобное владение материалом встречается в иностранных работах о русских писателях не часто. Круг использованных Стричком источников широк и разнообразен. Это художественное (оригинальное и переводное) и эпистолярное творчество Фонвизина; журналистика XVIII века (русская и западноевропейская); множество беллетристических, публицистических и ученых сочинений тех лет; наконец, обширная специальная литература на русском, французском, немецком и других языках. Общий перечень этих книг и статей превышает 300 наименований. Особенно впечатляет последний из указанных разделов и прежде всего русская его часть: французский исследователь ознакомился едва ли не со всеми сколько-нибудь значительными работами о Фонвизине, вышедшими у нас как в дореволюционное время, так и в советский период. Неоднократно привлекались им также рукописные источники, хранящиеся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина, Центральном государственном архиве литературы и искусства, в различных архивах Вены, Геттингена, Брюгге, Хассельта и Монпелье. На этом прочном основании и строит он задуманное исследование, шаг за шагом прослеживая жизненный и творческий путь своего героя.

Конечно, многое из того, что пишет Стричек, в большей или меньшей степени восходит к его русским и советским предшественникам, да иначе и быть не может в работе такого рода; но вместе с тем он почти всегда стремится сказать и нечто свое, родившееся в процессе его «многолетнего общения с Денисом Ивановичем» (как формулирует он в предисловии), иными словами — его долгих размышлений над творческим наследием великого русского писателя и его эпохой. Что же касается предшественников, то при всем уважении к ним, он по мере сил старается проверять каждое их мнение, тщательно обдумывать, прежде чем ее принять, каждую их гипотезу или атрибуцию.

Так, французский исследователь подвергает сомнению мысль К. В. Пигарева о «большой точности» фонвизинского перевода «Нравоучительных басен» Л. Хольберга и в пользу своего решения вопроса приводит ряд убедительных, на наш взгляд, доказательств.¹⁶ В другом месте он исправляет того же автора и одновременно Г. П. Макогоненко: оба они сочли принадлежавшим Фонвизину предисловие к переводу «Сифа» аббата Террасона, которое, как оказывается, было

лишь составлено из предисловий к роману и его немецкому переводу.¹⁷

В иных случаях Стричек присоединяется к одной из существующих в советской научной литературе о Фонвизине точек зрения. Вслед за К. В. Пигаревым, например, он относит первое посещение будущим писателем русского профессионального театра к 1760 году, соответственно датируя его пребывание в северной столице концом 1759 — началом 1760 года, тогда как П. Н. Берков считал, что это произошло тремя годами раньше.¹⁸ В споре о времени создания басни «Лисица-казнодей» он полностью согласен с Л. И. Кулаковой.¹⁹

Сходным образом обстоит дело с так называемым «ранним „Недорослем“», которого считали то первоначальной редакцией бессмертной комедии Фонвизина, то подражанием ей. Стричек безоговорочно поддерживает сторонников авторства Фонвизина, прежде всего Г. П. Макогоненко,²⁰ доводы же «скептиков» (К. В. Пигарева, Б. Н. Асеева, А. П. Могилянского)²¹ энергично отвергает. Он совершенно убежден в том, что эта «пьеса» «содержит в зародыше ряд персонажей будущих комедий Фонвизина», не устает восхищаться «сочностью» и другими достоинствами «фонвизинского языка».²²

¹⁷ Струсек А. Оп. cit., p. 86. Ср.: Пигарев К. В. Указ. соч., с. 65; Макогоненко Г. П. Указ. соч., с. 76.

¹⁸ Струсек А. Оп. cit., p. 39—42. К. В. Пигарев обосновывал свою точку зрения тем, что именно в 1760 году «на театре» была дана пьеса Хольберга «Генрих и Пернилла», которую Фонвизин назвал в «Чистосердечием признании в делах моих и помышлениях»; П. Н. Берков допускал, что Фонвизин видел другую пьесу того же драматурга — «Гордость и бедность», поставленную в январе 1757 года (см.: Пигарев К. В. Указ. соч., с. 44—48; Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура. — В кн.: Русские классики и театр. Л.—М., 1947, с. 10).

¹⁹ Струсек А. Оп. cit., p. 495—497.
²⁰ См.: Макогоненко Г. П. Указ. соч., с. 63—70.

²¹ См.: Пигарев К. В. Указ. соч., с. 206—208, 281—284; Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII—XVIII веков. М., 1958, с. 265; Могилянский А. П. К вопросу о так называемом «раннем» «Недоросле». — В кн.: XVIII век, сб. 4, с. 415—421.

²² Струсек А. Оп. cit., p. 134—138. Новейшая точка зрения по этому поводу, возникшая в результате тщательного изучения рукописей, была недавно сообщена В. Д. Раком на одном из заседаний Группы XVIII века Пушкинского Дома. Изложение ее содержится в статье, принятой к печати в кн. «XVIII век», сб. 14.

¹⁶ Ibid., p. 58. Ср.: Пигарев К. В. Указ. соч., с. 51.

Однако увлеченность, сопутствующая Стричку во всех его разысканиях и рассуждениях, иногда все же лишает его необходимой осмотрительности. Особенно проявилось это в разделе книги, озаглавленном «Сотрудник Новикова (1769—1773)».²³ Как известно, в сатирических журналах Н. И. Новикова было перепечатано три сочинения Фонвизина («Послание к слугам моим, Шумилову, Ваньке и Петрушке», «Слово на всерадостное выздоровление от болезни его императорского высочества в 1771 году» и — в переработанном виде — «Торг семи муз. Из Кригеровых снов»), в двух случаях авторство его можно считать доказанным и в нескольких — вполне допустимым.²⁴ Между тем Стричек видит «почерк» Фонвизина в еще по меньшей мере сорока статьях и стихотворениях, напечатанных в «Трутне», «Пустомеле» и «Живописце». Это касается, в частности, знаменитого «Отрывка путешествия в*** И*** Т***», об авторе которого спорят уже многие десятилетия: фрагмент этот, помещенный в «Живописце» (ч. I), приписывал Новикову и Радищеву, но французский ученый не принимает ни одной из существующих атрибуций, решительно настаивая на принадлежности его Фонвизину. Укажем также названия или начальные слова некоторых других фрагментов, атрибутированных в рецензируемом труде Фонвизину: «Любезный племянничек» (Трутенъ, 1769, л. II, № 2), «Тридцатилетняя девушка» (л. III, № 3), «Ведомости» (л. IV, № 4; л. VI, № 8), «Вы ленивы» (л. VII, № 9), «Приехав из деревни» (№ 10), «Чистосердечное важе о самом себе описание» (л. VIII, № 13), «Племяннику моему Ивану» (л. XV, № 24), «Смеющийся Демокрит» (л. XXVIII, № 69; л. XXXIII, № 82), «Вчера я» (л. XXXIV, № 84), «Не поверишь, радость» (1770, л. VI, № 16), «Я приметил» (л. VIII, № 21), «Щипцы!» (л. X, № 25), «Отъезжает любовник» (л. XIV, № 42), «Расставание» (л. XVII, № 57); «То, что употребил я» (Пустомеля, 1770, № 1), «Историческое приключение» (№ 2), «Самое негодное дело» (№ 6); «Автор к самому себе» (Живописец, 1772, ч. I, л. 2), «Приняв название» (л. 3), «Щеголиха говорит» (л. 4), «Моп соеуг, Живописец!» (л. 9), «Английская прогулка» (л. 13), «Следствия художого воспитания» (л. 18), «Долго ли тебе устремлять» (л. 18), «Возлюбленному о Христе брату радоваться!» (л. 21), «На прошедшей неделе» (ч. II, л. 5), «Я начинаю скучать» (л. 23) и т. д.²⁵

²³ S t r u c e k A. Op. cit., p. 203—316.

²⁴ См.: Сатирические журналы Н. И. Новикова. Редакция, вступительная статья и комментарии П. Н. Беркова. М.—Л., 1951, с. 524, 525, 536, 543, 557, 569—570, 574, 577, 578.

²⁵ См. специальное приложение к книге (с. 543—546); в него входят также

В доказательство Стричек приводит всевозможные смысловые и стилистические аналогии, биографические параллели, тонкие и остроумные наблюдения, свидетельствующие о доскональном знании предмета. Но из-за недостатка неопровержимых данных все эти атрибуции, как бы заманчивы они ни были, не имеют обязательного характера. Весьма возможно, впрочем, что дальнейшие поиски в наших архивохранилищах подтвердят — в той или иной мере — его правоту.

При всей ее спорности и растянутости, часть эта — одна из самых ярких в книге. Обращают на себя внимание и главы, посвященные странствиям писателя по Западной Европе. Из них особенно удачна глава «Путешествие по Франции (1777—1778)», радующая изяществом стиля, глубиной анализа и беспристрастностью, тем более примечательной, что перед нами труд французского ученого, предназначенный в основном для его соотечественников. Не пренебрегая вкусами и привычками представителями своих читателей, он нигде не прииспальвается к ним. Задача его — расширить кругозор этих читателей, обогатить их, иными словами — приобщить их к русской культуре, и справляется он с этой нелегкой задачей превосходно.

В заключение остается назвать две работы о Фонвизине, вышедшие в последнее время в США. Это статья Дэвида Паттерсона, в которой «Недоросль» вновь рассматривается в связи с «драматической реформой» Дидро и становлением «серьезного жанра» (как отмечалось выше, к этой теме ранее обращался Ф. де Лабриоль),²⁶ и небольшая монография Чарльза Мозера «Денис Фонвизин».²⁷

Сам Мозер определяет свой труд как «first introductory book on Fonvizin's life and work in English», т. е. первое пособие для ознакомления англоязычного читателя с жизнью и творчеством Фонвизина. Книга состоит из восьми глав: «Биография», «Начало литературной деятельности», «Бригадир», «Недоросль», «Россия и Европа: письма из-за рубежа», «Политика и литература», «Фонвизин в истории русского литературного языка», «Фонвизин и русская литература». В приложении дана библиография основных источников текста и специальных исследований, а также переводов сочинений Фонвизина на английский язык (их общее число — 13). Рассчитана книга на широкую читательскую аудиторию — учащихся

14 фрагментов из «Всякой всячины» и «Смеси».

²⁶ P a t t e r s o n D. Fonvizin's «Nedorosl» as a Russian Representative of the «genre sérieux». — Comparative Literature Studies, 1977, vol. XIV, № 3, p. 196—204.

²⁷ M o s e r Ch. A. Denis Fonvizin. Boston, 1979.

ся колледжей, университетских студентов, просто любителей русской литературы — и несомненно будет им полезна: она введет их в «мир Фонвизина», поможет свободнее ориентироваться в эпохе, о которой они знают пока не слишком много.

Таким образом, из доступных нам иностранных трудов о Фонвизине наиболее интересным и важным следует признать книгу А. Стречека. Присущие ей серьезность замысла, тщательность обработки и живость изложения материала, пол-

нота научного аппарата, высокая филологическая культура убеждают в том, что возможности французской русистики (хотя она и находится сейчас на некотором спаде) по-прежнему очень велики. Что же касается упомянутых статей, то лучшие из них сохраняют по сей день свою ценность и еще долго не утратят ее. В особенности это относится к этюдам о раннем знакомстве с творчеством Фонвизина в Австрии и Германии — первым попыткам проследить его судьбу за пределами нашей страны.

Ю. Д. Левин.

АМЕРИКАНСКАЯ КНИГА О ДОСТОЕВСКОМ И ДИККЕНСЕ*

Тема «Достоевский и Диккенс» давно уже стала традиционной в литературоведении. Еще при жизни русского писателя было замечено его пристрастие к английскому романисту, о котором он писал: «...мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников».¹ Замечено было и некоторое сходство в образах, темах и сюжетах обоих писателей, обратившихся к изображению жизни большого города с его вопиющими противоречиями, присущее им сострадание к обездоленным «маленьким» людям, их протест против социальной несправедливости. В этих объединяющих двух писателей-романистов чертах сказались и типологические схождения, обусловленные как некоторым внешним сходством социальных процессов, так и становлением реализма в обеих странах. Но несомненным также было и прямое влияние английского писателя на русского.

В 1922 году Л. П. Гроссман причислил Диккенса к тем авторам, которые «способствовали не только нарастанию, но и проявлению во вне некоторых автономно зреющих в Достоевском замыслов».² В дальнейшем сооставления двух писателей в различных аспектах производились во многих исследованиях, посвященных Достоевскому, — А. С. Долинина, В. Я. Кирпютина, Г. М. Фридлен-

дера, Т. Л. Мотылевой и др. Появились и специальные статьи на эту тему.³ Особо следует отметить работы специалиста по Диккенсу И. М. Катарского, посвятившего Достоевскому обширную главу в своей монографии «Диккенс в России»⁴ и оставившего материалы, на основании которых после его смерти была составлена продолжающая эту главу отдельная статья.⁵

После второй мировой войны Достоевский, как известно, стал одним из наиболее изучаемых на Западе русских писателей,⁶ и его творческие связи с

³ Реизов Б. Г. К вопросу о влиянии Диккенса на Достоевского. — Язык и литература, т. 5. Л., 1930, с. 253—270. (То же под загл.: Диккенс и Достоевский. («Село Степанчиково и его обитатели»). — В кн.: Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 159—169); Назиров Р. Г. Диккенс, Бодлер, Достоевский. К истории одного литературного мотива. — Учен. зап. Башкирского гос. ун-та, вып. 17. Сер. филол. наук, № 7. Уфа, 1964, с. 169—182; Лурье М. Достоевский и Диккенс. — Учен. зап. Ленингр. гос. педагог. ин-та им. А. И. Герцена, т. 423. Л., 1969, с. 30—38; Евини Ф. И. Об источниках романа Достоевского «Идиот» («Идиот» и «Наш общий друг» Диккенса). — В кн.: Искусство слова. М., 1973, с. 208—216.

⁴ Катарский И. М. Диккенс в России. Середина XIX века. М., 1966, с. 357—401 (гл. VIII — Диккенсовские мотивы в творчестве Достоевского 40—50-х годов).

⁵ Катарский И. М. Достоевский и Диккенс (1860—1870-е годы). — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976, с. 277—284.

⁶ См.: Григорьев А. Л. Достоевский в современном зарубежном литературоведении (1945—1971). (Основ-

* M a s P i k e L o r a l e e. D o s t o e v s k y ' s D i c k e n s . A S t u d y o f L i t e r a r y I n f l u e n c e . G e o r g e P r i o r P u b l i s h e r s , L o n d o n , 1 9 8 1 , X + 2 2 3 p .

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 21. Л., 1980, с. 69.

² Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.—Пгг., 1922, с. 19.

Диккенсом привлекли и здесь внимание исследователей. Одна за другой выходили статьи, озаглавленные именами двух романистов.⁷ Большое место уделено Диккенсу в книге американского исследователя Дональда Фангера «Достоевский и романтический реализм»,⁸ где автор «Бедных людей» рассматривается как писатель, неразрывно связанный с современным городом и тем самым продолжающий традицию Бальзака, Диккенса и Гоголя в европейской литературе. Наконец, в 1973 году вышла монография канадского ученого Н. М. Ларя, целиком посвященная творческому влиянию английского романиста на русского.⁹ Тогда же в США были защищены две диссертации на близкие темы.¹⁰

В большинстве своем эти работы известны автору рецензируемой книги, американской исследовательнице Лорали Макпайк, но она решила поставить тему по-новому. «Все эти важные исследования, — пишет она о них, — их результаты способствуют нашему пониманию Достоевского. Однако можно спросить: что нам открывает в самом Диккенсе его влияние на Достоевского. В определенном смысле настоящая работа противоположна предшествующим, самый факт влияния обращается обратно на писа-

теля, чье влияние было воспринято, и ставится вопрос, что может сказать нам это восприятие о не замеченных до сих пор или недооцененных сторонах творчества художника, чье значение для мира литературы все еще не оценено вполне» (р. 2—3). Соответственно Л. Макпайк называет свою книгу «Диккенс Достоевского», т. е. Диккенс, увиденный глазами русского писателя, и старается заново интерпретировать диккенсовских героев, опираясь на то первооплощение, которое они приобрели в романах Достоевского. Подобный метод Л. Макпайк применила не первая. Как она сама указывает, такое «обратное влияние» (reverse influence) продемонстрировал другой американский исследователь Марк Спилка, сопоставляя Диккенса и Кафку.¹¹

Во «Введении», где сформулирована задача работы, суммарно излагаются сведения о начальном распространении известности Диккенса в России и о знакомстве Достоевского с его романами — главным образом, по русским и французским переводам (поскольку английским он не владел). Особое внимание Л. Макпайк обращает на слова в «Дневнике писателя» об «искусстве изображения современной текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами», и на последующее пояснение Достоевского: «Ведь Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многообразии наблюдаемой им действительности, создал лицо и предсталил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности».¹² Такие «идеалы действительности» Достоевский, подобно Шекспиру, не колеблясь, заимствовал у разных писателей, в том числе и Диккенса. «Оригинальность состояла в преобразовании, в натурализации того, что он воспринимал как всеобщую идею и истину» (р. 13). Основываясь на этих преобразованиях, Л. Макпайк полагает возможным выявить черты в героях Диккенса, ранее не замечавшиеся исследователями. Для сопоставления она избирает две пары героев, связь которых уже неоднократно отмечалась в литературе вопроса: первая пара — Нелл Трент из «Лавки древностей» и Нелли Валковская из «Униженных и оскорбленных»; вторая — Стирфорст из «Дэвида Копперфилда» и Ставрогин из «Бесов». Соответственно книга и разделяется на две части, озаглавленные по названию диккенсовских романов: ч. I — «Лавка древностей», ч. II — «Дэвид Копперфилд».

ные проблемы и направления в изучении его наследия). — Русская литература, 1972, № 1, с. 192—214.

⁷ Fièvre M. le. M. Dostoevsky, Dickens and Others. — The Dickensian, 1947, vol. 43, pt. 2, No 282, p. 102—103; Hulse B. F. Dostoevsky for Dickensians. — The Dickensian, 1955, vol. 51, pt. 2, No 314, p. 66—71; Futrell M. Dostoevsky and Dickens. — In: English Miscellany. A Symposium of History, Literature and Art, 7. Rome, 1956, p. 41—89; Mazon L. Dickens and Dostoevsky. — The Dickensian, 1957, No 322, p. 114—116; Wexler A. Dickens und Dostojewski. — Deutsche Rundschau, 1962, No 8, S. 732—740; Wilson A. Dickens and Dostoevsky. — Dickens Memorial Lectures, 1970. Supplement to The Dickensian, 1970, September, p. 41—61.

⁸ Fanger Donald. Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, Mass., 1965.

⁹ Lary N. M. Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. London—Boston, 1973. См. рецензию: Левин Ю. Д. Три книги канадских русистов. — Русская литература, 1978, № 3, с. 206—208.

¹⁰ Klotz Kenneth. Comedy and the Grotesque in Dickens and Dostoevsky. Dissertation, Yale University, 1973; Murphy Terry Wade. Dostoevsky and Tolstoy on Dickens' Christianity. Dissertation, Kent State University, 1973 (диссертации не опубликованы).

¹¹ См.: Spilka Mark. Dickens and Kafka: A Mutual Interpretation. Bloomington, 1963.

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 21, с. 76.

Первая часть начинается с определения роли и функции Нелл Трент в романе. Л. Макпайк показывает сложность этого образа, его различные аспекты: психобиографический (Диккенс придал Нелл черты Мэри Хогарт, рано умершей младшей сестры своей жены), социальный, духовный и даже аллегорический. Образ Нелл противоречив: с одной стороны, она слишком идеальна для реалистического романа, но, с другой стороны, является неотъемлемой его частью. Она воплощает в романе силу добра, которой противопоставит сила зла — Квилп. И зло и добро, и Квилп и Нелл гибнут. Выживает лишь Дик Свилвер, в человеческой жизнеспособности которого сложно переплетаются эти противоположные силы.

Переходя к отношению Достоевского к созданному Диккенсом образу, Л. Макпайк приводит суждение русского писателя о том, что для романиста «не в предмете дело, а в глазе: есть глаз — и предмет найдется, нету у вас глаза, слепы вы — и ни в каком предмете ничего не отыщете».¹³ Достоевский считал, что он сам обладает таким «глазом», способностью проникать в сущность событий. Ту же способность он находил и в Диккенсе (сшлесьма хотя бы на приведенные выше его слова о том, что в Пиквики автор воплотил «идеал действительности»). Поэтому он и обратился к «Лавке древностей», и «в Нелли Валковской, — утверждает Л. Макпайк, — Достоевский воссоздал правду, которую он нашел в маленькой Нелл, правду, не зависимую от намерений ее создателя и ограниченности ее критиков» (р. 32).

Сопоставляя двух героинь, исследовательница соглашается с мнением предшествующих авторов (Катарский, Лари) о превосходстве образа, созданного Достоевским, над диккенсовским: Нелли Валковская — ребенок, лишенный детства, озлобленный, нравственно изуродованный; Нелл Трент — воплощение доброты, чистая душа, преследуемая злом извне. Тем не менее Л. Макпайк выявляет сходные черты в них — и в их действиях, и в переживаниях: обе, например, должны просить милостыню, обе стремятся услужить тем, кто был добр к ним; движимые чувством долга, обе могут стать смелыми и даже дерзкими; обе невинны и вызывают похотливые притязания мужчин; обе отвергают покровительство, которое грозит затронуть их независимость. Все эти соответствия Л. Макпайк иллюстрирует подбором примеров и цитат из двух романов.

При интерпретации смерти обеих героинь Л. Макпайк прибегает к фрейдистскому психоанализу и допускает явные натяжки. Так, испытываемый диккенсовской Нелл страх возможной смерти деда произвольно перетолковывается как

подсознательное желание этой смерти, в чем состоит роковая вина девочки, искуплением которой может быть лишь ее смерть. Сам Диккенс, считает исследовательница, возможно, не сознавал этого, но Достоевский увидел это в его романе и, назвав свою героиню тем же именем, признал свой долг по отношению к английскому романисту.

И Нелли и Нелл страдают, и заключительная глава первой части (гл. IV — «Откуда маленькая Нелл?») посвящена параллельному анализу развития темы человеческого страдания на протяжении всего творчества обоих романистов. Во всех своих произведениях, утверждает автор, Диккенс решает взаимосвязанные проблемы страдания, вины, ответственности и прощения, и те же проблемы решал вслед за ним и Достоевский. «Маленькая Нелл, преобразованная им в Нелли Валковскую, продолжает линию диккенсовских детей, которые приучаются жить в мире, обрушивающем на них бремя человеческого существования» (р. 117).

Вторая часть монографии, как уже отмечалось выше, озаглавлена «Дэвид Кошперфилд», и сопоставляемые здесь герои Диккенса и Достоевского — Стирфорт и Ставрогин. Сравнение этих двух героев производится не впервые: более тридцати лет назад была опубликована английская статья Георга Каткова, названная их именами,¹⁴ и Л. Макпайк неоднократно на нее ссылается и использует ее выводы. В специальной главе (гл. VI — «Стирфорт и Ставрогин») она выявляет черты, объединяющие обоих героев: биографические моменты, особенности характера, отношение к окружающим, к матери, к женщинам, трагический конец обоих и т. д. В то же время исследовательница отмечает и различия в их социальной позиции, в их общественных связях, что она справедливо объясняет историческими различиями между Россией и Англией в пору создания романов.

На этом, однако, Л. Макпайк не останавливается. В центре ее внимания проблема «двойничества», которую она обнаруживает в романе Достоевского и через него проецирует на роман Диккенса. Специальную главу (гл. VII — «Ставрогин и идея двойника») она начинает с определения четырех типов двойников, встречающихся, по ее мнению, у Достоевского.¹⁵ Для интересующих ее русского и английского романов, полагает она, имеет значение тот тип двойника, когда в некоей группе персона-

¹⁴ K a t k o v George. Steerforth and Stavrogin. On the sources of *The Possessed*. — *The Slavonic and East European Review*, 1949, No 27, p. 469—488.

¹⁵ В этой своей классификации Л. Макпайк опирается на исследование: R o g e r s R. *The Double in Literature*. Detroit, 1970.

¹³ Там же, т. 23, с. 141.

жей каждый представляет какую-то одну из взаимодополняющих черт, которыми всеми обладает центральный персонаж. «Это — двойник расчленения (the double of decomposition) — одна полная личность расчленяется на составные части» (р. 153). Такой личностью является Ставрогин, чьими двойниками, доказывает далее Л. Макпайк, выступают Шатов, Кириллов и Петр Верховенский; они дублируют те части характера Ставрогина, которые сам он бессилён выразить.¹⁶ Подобным же образом в последней главе рассматривается Стирфорт. Его двойниками объявляются сам Дэвид Копперфилд, Трэдлс и Урия Хип.

В «Заключении» Л. Макпайк пропагандирует применяемый ею метод «обратного влияния». «Ценность обратного влияния, — утверждает она, — состоит в том, что оно способно расширить критику и таким образом изменить нашу общую концепцию рассматриваемых произведений» (р. 195). В этом утверждении есть, конечно, доля истины. Ретроспективное проецирование некоторых черт произведения, созданного под внешним влиянием, на произведение, это влияние оказавшее, действительно может помочь обнаружить в последнем такие черты, которые иначе ускользнули бы от внимания исследователя. Книга Л. Макпайк небесполезна в первую очередь для исследователей творчества Диккенса. Определённый вклад она вносит и в изучение Достоевского, показывая в новом аспекте его включение в мировой литературный процесс. Тем не менее рецензируемая монография вызывает серьёзные возражения.

Конкретно-историческая социальная проблематика произведений Диккенса и Достоевского подменяется, как правило, выявлением в них абстрактных категорий добра и зла, радости и страдания и т. п., переведённых во вневременной план. Характерно, например, утверждение: «В романах Достоевского явно ощутима эволюция его теорий об отношении между злом и страданием» (р. 98), после чего произведение писателя, от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых», характе-

ризуются лишь под углом зрения этой умозрительно сконструированной эволюции. Подобным же образом, как отмечалось выше, рассматривается и творческий путь английского романиста.

Влияние Диккенса на Достоевского несомненно. Но русский писатель, опираясь в некоторых случаях на образы, созданные английским предшественником, а иногда и отталкиваясь от них, преобразовывал их, подчиняя целям и логике русского реалистического романа. Автору рецензируемой монографии такое понимание чуждо. В её представлении оба романиста развиваются, в сущности, имманентно, вне зависимости от развития отечественной литературы каждого из них.

Нельзя, правда, сказать, что Л. Макпайк совершенно игнорирует связь творчества писателей с окружавшей их общественной жизнью. Не случайно, как упоминалось выше, сопоставляя «Дэвида Копперфилда» и «Бесов», она отмечает различия стран, в которых создавались романы. Однако сделано это чисто внешне. Между тем без глубокого анализа внутренних потребностей воспринимающей литературы, обусловленных ее связями с действительностью, невозможно правильно понять и интерпретировать активно воспринятое ею внешнее влияние, нельзя установить, как оно, это влияние, преобразовалось на новой национальной почве. Вспомним, что Достоевский видел в Пиквикике «идеал действительности». И заимствуя тот или иной образ, он превращал его в «идеал» своей действительности, что не могло не проявиться в изменении содержания самого образа. Без исследования и осмысления этого процесса преобразования не может быть правильно понято и так называемое «обратное влияние», в нем не будут выявлены элементы «своего» и «чужого», и влияющему писателю смогут быть приданы черты, вовсе ему не свойственные и даже, возможно, глубоко чуждые. И нам представляется, что автор подчас допускает натяжки, проецируя героев Достоевского на героев Диккенса. В частности, например, необудительно установление «двойничества» между героями «Дэвида Копперфилда» (особенно — Стирфорт—Трэдлс). Поэтому, несмотря на многие интересные и, возможно, справедливые наблюдения Л. Макпайк над психологическими взаимосвязями героев Диккенса и Достоевского, в целом ее концепция «обратного влияния» не может быть принята в том виде, в каком исследовательница прилагает ее на практике.

¹⁶ Идея эта не нова: в немецком исследовании Н. Ребер (Reber N. Studien zum Motiv der Doppelgänger bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Giesen, 1964) как двойники Ставрогина рассматриваются П. Верховенский, Шатов и каторжник Федька. Судя по отсутствию ссылок, работа Н. Ребер неизвестна Л. Макпайк.

Л. А. Балыкова

НОВОЕ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ТУРГЕНЕВЕДИИ

В октябре 1979-го и осенью 1980 года вышли в свет третий и четвертый номера бюллетеня, издаваемого в Париже «Обществом друзей И. Тургенева, П. Виардо, М. Малибран», — «Cahiers I. Tourguéneff, P. Viardot, M. Malibran».¹ Выпуск сборников стал значительным событием не только для французских тургенеvedов. Благодаря активной деятельности президента Общества проф. А. Звигильского, который является и редактором, и автором многих интересных статей, ученые получили возможность познакомиться с рядом первых публикаций рукописей и писем русского писателя и его современников, с неизвестными портретами и рисунками. Бюллетени знакомят читателя с работами тургенеvedов Европы, Азии, Америки и дают, таким образом, широкую панораму тургенеvedения в наше время.

Третий номер бюллетеня посвящен памяти Ж. Санд, 175 лет со дня рождения которой исполнилось в октябре 1979 года. А. Звигильский подготовил сборник совместно с Ж. Любеном — президентом «Общества друзей Ж. Санд». Помещенные здесь материалы в значительной степени дополняют наше представление о том, как складывались отношения И. С. Тургенева с Ж. Санд, оказавшей на писателя, по его словам, «огромное влияние». Большая часть сборника посвящена вопросу о дружеских связях Ж. Санд с близким ей и Тургеньеву семейством Виардо—Гарсия.

В бюллетене впервые приняты участие советские ученые — в номере помещена статья И. С. Зильберштейна (р. 110—136). Представляют интерес опубликованные им семь писем Ж. Санд к Тургеньеву и два ответных письма. Тургеньев познакомился с Ж. Санд в замке Виардо Куртавнеле 7 июня 1845 года. Однако время их наиболее близкого дружеского общения — первая половина 70-х годов. К этому периоду и относится переписка двух писателей. Известно 16 писем Тургенева к Ж. Санд (1871—1876) и 8 ее от-

ветных писем.² Читатель бюллетеня впервые знакомится с ответом Ж. Санд на письмо Тургенева, где писатель благодарит ее за посвящение ему этюда «Шьер Боннен». Чаще всего Ж. Санд в своих письмах анализирует прочитанные произведения Тургенева: «Вешние воды», «Степной король Лир», «Живые мощи». Последний рассказ вызвал, как известно, ее восторженный отзыв.³ Два письма Тургенева (1870—1871 годов) дают дополнительные штрихи к портрету писателя этой поры. Здесь же впервые публикуется письмо Тургенева от 17 декабря н. ст. 1872 года к Э. Плошю, французскому литератору, близкому другу Ж. Санд (р. 130).

Среди писем Ж. Санд к другим адресатам не раз встречается имя Тургенева, что расширяет наше представление о круге его французских знакомств.

Существенным дополнением к статье Зильберштейна является публикация четырех писем Ж. Санд к Тургеньеву, написанных между 1872-м и 1876-м годами (р. 141—142). Три из них были найдены среди бумаг Луи Виардо, хранящихся в Парижской Национальной библиотеке. В этих письмах к Тургеньеву звучат имена членов семьи Виардо и близкого друга — Г. Флобера. Так, в письме к Тургеньеву от 6 сентября (?) 1873 года Ж. Санд замечает: «Флобер, вероятно, не придет, если у него что-то есть в работе. Он не умеет сочетать работу и жизнь. Это его несчастье и то, что меня в нем беспокоит. Он использует разом и клинок и ножны, не оставляя воздуха шпаге».

В Приложении приведен также список книг русских авторов в библиотеке Ж. Санд: А. И. Герцен «О распространении революционных идей в России» с дарственной надписью автора, Пушкин и Гоголь в переводах П. Мериме, Луи Виардо и Тургенева. Однако большую часть русской библиотеки Ж. Санд составляют книги самого Тургенева в переводах на французский язык, почти все, что издавалось во Франции, — от

¹ О первом и втором номерах «Cahiers» см. рецензии Л. Н. Назаровой в журнале «Русская литература»: «Новые материалы о И. С. Тургеньеве во французском бюллетене» (1978, № 3, с. 208—211) и «Неизвестные автографы И. С. Тургенева» (1979, № 4, с. 211—213). Обзор трех номеров «Cahiers» содержит статья Л. М. Дологовой «Новое о Тургеньеве во французском бюллетене» («Вопросы литературы», 1981, № 2, с. 305—311). Автор статьи выражает глубокую признательность Л. Н. Назаровой, ценные советы которой помогли при написании этой работы.

² Семь писем Ж. Санд к Тургеньеву хранятся в собрании И. С. Зильберштейна, одно — в ЦГАЛИ (см. об этом: Тургеньев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. IX. М.—Л., 1965, с. 637).

³ Орывок из письма Ж. Санд к Тургеньеву от 13 апреля 1874 года (с отзывом о «Живых мощах») впервые был опубликован в «Интернациональной литературе» (1939, № 1, с. 227. См. об этом: Тургеньев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. X, с. 601). В публикации это не оговорено.

«Записок охотника» до «Вешних вод». Многие книги имеют дарственные надписи автора. В бюллетене воспроизведена одна из них, на книге «Nouvelles scènes de la vie russe» («Новые сцены из русской жизни»): «Ноан, 1872. Ж. Санд от ее друга и почитателя. И. Тургенев».

Несомненный интерес представляет статья А. Звигильского, озаглавленная «Тургенев—Санд—Виардо» (р. 145—157); в ней речь идет о попытке творческого сотрудничества трех знаменитых художников, попытке, которая, к сожалению, не была доведена до конца, но позволяет, однако, еще раз заглянуть в их творческую лабораторию. Роман Ж. Санд «Консуэло» с его романтическим апофеозом музыки, вдохновленный обаятельной личностью П. Виардо, на протяжении многих лет привлекал внимание знаменитой певицы, мечтавшей создать музыку на сюжет «Консуэло», и Тургенева, во многом разделявшего мнение Ж. Санд об искусстве, о музыке. Замысел создания оперы отразился в переписке Ж. Санд и П. Виардо и в сценарии, написанном Тургеневым, который не раз работал над либретто для музыкальных спектаклей П. Виардо. А. Звигильский впервые публикует автограф либретто оперы «Консуэло», созданного на сюжет 20 первых глав романа.⁴

В центре либретто — история Консуэло, ее дебют, неудавшаяся любовь к Анзолетто; рукопись заканчивается бегством последнего и решением Консуэло «жить для искусства». А. Звигильский делает предположение о том, что, возможно, именно в это время мог появиться у Тургенева замысел его романа, не найденного до сих пор.⁵ Если верить газетным сообщениям 1910 года, он назывался «Жизнь для искусства». Следы чтения романа Ж. Санд (Тургенев, по видимому, внимательно перечитывал его в 1868 году), творческого освоения образов знаменитой писательницы А. Звигильский видит в повести «Несчастная», законченной Тургеневым в том же

1868 году. Таким образом, это заочное сближение Ж. Санд и Тургенева подготовило встречу двух писателей через 25 лет после первого знакомства.

Что же касается П. Виардо, которая уже делала однажды попытку написать комическую оперу на сюжет «Чертова Болота» Ж. Санд, ее особенно привлекал «венецианский колорит» первой части «Консуэло»; однако она не торопилась взяться за работу, понимая, как нелегко будет создать музыкальное произведение, достойное знаменитого романа Ж. Санд. В конце концов П. Виардо отказалась от осуществления этого замысла. Но для кого, в таком случае, предназначалось либретто Тургенева? Возможно, предполагает автор статьи, оно было передано Брамсу, который в 1866—1869 годах не раз присутствовал на музыкальных представлениях в доме Виардо в Баден-Бадене и даже принимал в них участие в качестве дирижера. Известно, что по просьбе Брамса Тургенев писал для него либретто какой-то оперы. . . Таким образом, гипотеза А. Звигильского представляется убедительной.

В статьях других авторов бюллетеня не раз встречаются свидетельства, говорящие о сердечности отношений Ж. Санд и Тургенева. В коллекции Дины Вьерни, как указано в ее статье (р. 159—162), среди вещей, принадлежавших Ж. Санд, находится письмо к Г. Флоберу от 15 августа н. ст. 1875 года, где упоминается о «дорогом ленивце» Тургеневе, а также записка самого Тургенева Морису Санду от 22 ноября н. ст. 1880 года с обещанием выслать ему письма покойной матери.⁶ Тургенев близко знал членов семьи Ж. Санд, ее друзей и соседей, гостивших в Ноане. Он сам трижды приезжал сюда. Обычно в дни этих приездов устраивались игры, танцы, звучали музыка и пение. Один из таких вечеров в Ноане запечатлен на рисунке М. Санда, воспроизведенном в бюллетене (коллекция Накэ—Моруа). На рисунке — Тургенев, П. Виардо за роялем, ее дочери Клоди и Марианна, ее сын Поль, играющий на скрипке, Габриель Санд, Ж. Санд с детьми, Э. Плошу и внука Ж. Санд, пляшущие перед гостями. Под рисунком подпись: «Музыка, танцы и развлечения. Ноан, с 16 по 30 сентября 1873 г.» (р. 172). Рисунок Ж. Санд «П. Виардо за фортепьяно» (коллекция И. Зильберштейна) также иллюстрирует эти встречи в Ноане. Об одной из них вспоминала Аврора Санд — внучка писательницы. Отрывки из ее воспоминаний и интервью напечатаны в статье М. Бофиль «Памяти двух Аврор» (р. 169—175). Вот что она вспоминает:

⁶ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма в 13-ти т., т. XIII, с. 6—7. Включение этого письма в академическое издание осталось неизвестным Д. Вьерни.

⁴ В 1964 году Р. Оливье опубликовал в «Литературном наследстве» (т. 73, кн. I, с. 85—86) текст другого сценария Тургенева, ошибочно озаглавив его «Консуэло».

⁵ Первые сведения о неизвестном романе Тургенева появились в печати сразу после смерти П. Виардо (см. об этом: Дорнахер Клаус. И. С. Тургенев и его «Жизнь для искусства». — В кн.: И. С. Тургенев (1818—1883—1958). Статьи и материалы. Под ред. акад. М. П. Алексеева. Орел, 1960, с. 184—192; Зильберштейн И. Известные рукописи Тургенева. — Лит. газ., 1968, 16 окт., № 42; Фитцлэйн Э. Неизвестный роман Тургенева. — Cahiers I. Tourgueniev, P. Varidot, M. Malibran, 1977, No 1, octobre, p. 9—15.

«...веселье достигло своего апогея. Музыка, представления, игры, шарады, прогулки, занятия живописью следовали одно за другим. . . На террасе Тургенев рассказывал нам историю фантастического кота. Но кто мог по части сказок сравниться с нашей бабушкой!» Такие детали, во множестве рассыпанные в статьях бюллетеня, помогают воссоздать картину жизни Тургенева во Франции в 70-е годы.

В № 4 «Cahiers» большое место отведено хронике — авторы сборника дают подробный обзор деятельности Общества за 1979—1980 годы; ряд материалов посвящен знаменательным датам: столетию со дня присвоения Тургеневу звания почетного доктора гражданского права Оксфордского университета (статья Ж. С. Ж. Симмонса), двухсотлетию со дня рождения В. П. Тургеневой — матери писателя (статья Т. Звигильской), столетию со дня смерти Г. Флобера (статья А. Звигильского) и т. д.

В бюллетене, как и прежде, много внимания уделено судьбе тургеневского архива⁷ и публикациям неизвестных материалов. Во Франции находится еще большое количество бумаг, оставшихся после Тургенева. Значительная часть архива, переданного в Национальную Библиотеку, была описана,⁸ однако работа по разысканию тургеневских рукописей далека от завершения. Что из бумаг Ивана Сергеевича осталось в архиве семейства Виардо? Что попало в руки потомков его многочисленных корреспондентов? В поисках ответа на первый вопрос канадский ученый Н. Г. Жекулин обращается к письмам П. В. Анненкова. В статье «Павел Анненков и архив Тургенева» (р. 5—27) он пытается воссоздать обстановку, в которой друг Тургенева после смерти писателя занимался разбором его бумаг,⁹ отсеивая ненужные, на его взгляд, письма, оставляя некоторые себе и отбирая то, что надо было вернуть П. Виардо.

Для выяснения принципа, которым руководствовался Анненков в своей работе, Н. Жекулин изучает переписку Анненкова с П. Виардо, М. М. Стасюлевичем, В. П. Гаевским, а также не опубликованные до сих пор его письма к же-

не.¹⁰ Они дополняют представление о том, что было в архиве, полученном Анненковым от Виардо. Вот отрывок из его письма к жене от 25 марта 1885 года: «М-м Виардо прислала мне тюки писем к Тургеневу от приятелей, от женщин, много женщин, включая Карташевскую, которые следует разобрать, прочесть и ненужные назначить к истреблению. . . Большую часть письма наполнены заявлениями участия к болезням Тургенева, восторгами по поводу его рассказов и просьбами о пособии, покровительстве, рекомендациях» (р. 29).

Хотя «письма от женщин» в силу их порой интимного свойства должны были быть, по мнению П. Виардо, уничтожены в первую очередь, именно они (да еще письма русских и европейских знаменитостей) были возвращены ей Анненковым, если судить по известной части парижского архива Тургенева. Что касается самого Анненкова, то он, по мнению Н. Жекулина, оставил себе письма, которые для историка литературы XIX века представляли ценный материал, характеризующий тот период отечественной словесности, который Анненков назвал «замечательным десятилетием». Исследователь прав, считая, что необходим полный свод всего, увезенного Анненковым в Россию из парижского архива Тургенева. Н. Жекулин делает беглый обзор той части писем к Тургеневу его русских корреспондентов, которая была возвращена Анненковым П. Виардо, а затем попала в Национальную библиотеку. Среди них — письма Ю. П. Вревской, А. Н. Луканиной, С. Ф. Энгельгардт, А. Ф. Писемского, Я. П. Половского, Ф. М. Достоевского, М. В. Авдеева, С. Д. Полторацкого, И. И. Панаева и др. Автографы эти были описаны А. Мазоном, большая часть их опубликована и известна советскому читателю. Часть их, как, например, письма Я. П. Половского, написанные после 1873 года, письма С. Полторацкого и некоторые другие, ждут своей публикации.

Обзор писем к Тургеневу, хранящихся в Парижской Национальной библиотеке, своеобразно дополняет небольшая статья Роже Пьерро — главного хранителя рукописного отдела библиотеки, — в которой дано краткое описание коллекции М. Мопуаль, дочери К. Виардо (р. 32—34). Выпущенный в 1981 году «Каталог новых французских поступлений» (Paris, 1981) дает подробный перечень материалов этой коллекции.

В статье А. Звигильского «Неопубликованное письмо Тургенева к Морису Гиймо» (р. 35—37) рассказывается история краткого знакомства Тургенева с французским журналистом Гиймо в

⁷ См. об этом уже упоминавшуюся статью Э. Фитцлайн «Неизвестный роман Тургенева».

⁸ См.: M a z o n A. Manuscripts parisiens d'Ivan Tourguenev. Paris, 1930.

⁹ Анненков делал эту работу согласно желанию Тургенева, выраженному в одном из завещаний. Сведения об этом завещании, найденном новозеландским ученым П. Уоддингтоном, содержатся в его статье «Turguenev's Last Will and Testament» (New Zealand Slavonic Journal, 1974, No 2, p. 39—64 (Прим. Н. Жекулина)).

¹⁰ Письма П. В. Анненкова к жене хранятся в ЦГАЛИ (ф. 7, оп. 2). К статье приложены тексты отрывков из них (р. 28—29).

1880—1881 годы. Возможно, в этот период Тургенев не только обменялся письмами, но и виделся с Гиймо, замечает А. Звигильский. В письме Ивана Сергеевича, опубликованном в бюллетене, отразилось не раз выраженное Тургеневым в последние годы жизни отношение к попыткам создания автобиографии и биографии, во всяком случае, когда речь шла о нем самом. Мы приводим полностью перевод этого письма:

«50, ул. Дуэ
Париж

В среду, 23 марта 1881 г.

Милостивый государь,

Я должен извиниться перед Вами, ибо вынужден взять назад свое обещание. По размышлении я решил, что только литературное произведение писателя должно отдавать на суд критики; публике нечего делать в его частной жизни. К тому же, как я вам говорил, моя биография не представляет ничего выдающегося и мой портрет вряд ли сможет кого-либо заинтересовать.

Примите, м. г., уверение в моих искренних чувствах.

Ив. Тургенев.

Р. С. Надеюсь, вы согласитесь принять на память экземпляр „Отцов и детей“, ¹¹ который должен был Вам передать книготорговец Лекюир.

Несколькими днями позже в письме к итальянскому писателю Д. Чамполи Тургенев повторяет эту мысль: «В моей жизни нет ничего выдающегося, и она не может представлять интереса для иностранных читателей. Вся моя биография заключена в моих книгах».

Большая статья Т. Звигильской «Варвара Петровна Лутовинова (1788—1850) — мать Ивана Тургенева» (р. 43—70) представляет интерес для читателей, ибо вводит их в атмосферу Спасского дома, в котором прошли детские годы Тургенева, знакомит с окружавшими его людьми и прежде всего с матерью — его первой воспитательницей, влияние которой в детстве и юности писателя — бесспорно. Исследовательница использует обширный фактический материал — воспоминания, письма, дневниковые записи. Следует заметить, что задача была не из легких: в воспоминаниях современников о В. П. Тургеневой правда часто перемешана с вымыслом, с анекдотом. Зачастую писавшие о ней не жалели мрачных тонов — образ, лишенный его реальной сложности, выходил безжизненным и упрощенным.

В очерке жизни Варвары Петровны Тургеневой Т. Звигильская стремится проследить жизнь и характер своей ге-

роини от истоков, увидеть ее в отношениях с матерью, отчимом, мужем, сыновьями, крепостными. Она пытается по-своему взглянуть на драматические события в семье Тургеневых, происходившие в 1832—1835 годах, отчасти положенные в основу «Первой любви».¹²

Т. Звигильская приводит отрывки из писем В. П. Тургеневой сыну,¹³ дающие яркое представление как о личности их автора, так и о том, как складывались отношения матери и сына в этот период. (Как известно, ответные письма Тургенева к матери не сохранились).

Среди прочих материалов бюллетеня следует назвать статью А. Звигильского, в которой опубликованы четыре письма П. Виардо к Г. Флоберу и два ответные письма французского писателя, датированные 1878—1880 годами (р. 73—75), где речь идет о Тургеневе, публикацию тем же исследователем письма Ж. Энгра (1780—1867) к П. Виардо (р. 77—79) и статью А. Розанова «Полина Виардо — пианистка» (р. 81—83).

Бюллетень иллюстрируют портреты И. С. Тургенева, М. Моууаль, В. П. Тургеневой, П. В. Аннекова, П. Виардо, М. Малибран; воспроизводится герб рода Тургеневых, рисунок неизвестного художника — портрет Ивана Тургенева в возрасте 5 лет рядом с братом Николаем (оба в уланских шапочках), рисунок К. Шамро, запечатлевший И. С. Тургенева в его буживальском доме незадолго до смерти. Среди опубликованных автографов — письма Тургенева, В. П. Тургеневой, О. Бальзака, Г. Флобера, Ж. Энгра и др.

«Общество друзей И. Тургенева, П. Виардо, М. Малибран» не ограничивает свою деятельность выпуском бюллетеней. В плане его работ — сбор неизвестных материалов, относящихся к культурной жизни Франции и России XIX века, чтения и концерты, конкурсы на лучшие сочинения о произведениях Тургенева, организация тургеневских коллоквиумов. Важнейшим делом Общества

¹² Т. Звигильская сообщает, что среди потомков Л. Э. Помэ, французского художника, поэта и переводчика, близкого друга и адресата Тургенева, до сих пор существует предание, согласно которому русский писатель связан с ним узами кровного родства. Во Франции обнаружено 15 неопубликованных писем Тургенева к Л. Помэ.

¹³ Письма В. П. Тургеневой (1838—1844), хранящиеся в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, представляют собою ценнейший материал для биографов И. С. Тургенева. Фрагменты их были опубликованы И. Малышевой в статье «Письма матери» (Тургеневский сборник, под ред. Н. К. Пиксанова. Петроград, 1915) и в «Русской мысли» (1915, № 6, с. 99—111; № 12, с. 110—115).

¹¹ *Touguéneff Ivan. Pères et enfants, avec de P. Mérimée. Paris, 1863* (или 4-е изд. — в 1865 году).

стало спасение виллы «Френ» («Ясени») в Буживале, где с 1875 года часто бывал и где скончался Тургенев. Здесь же проводила летнее время семья П. Виардо. Теперь «Ясени» объявлены историко-литературным памятником Франции. В мае 1981 года здесь начались реставрационные работы. Готовится к открытию Центр по изучению французской и русской культуры XIX века. Частью его станет мемориальный музей И. С. Тургенева, в котором предполагается восстановить интерьер комнаты, где умер писатель. В ближайшее время в доме П. Виардо будут подготовлены экспозиции по темам: «Тургенев и Л. Н. Толстой», «Тургенев и „кружок пяти“» (т. е. Э. и Ж. де Гонкуры, Г. Флобер, А. Додэ и Э. Золя). Реставрация дома русского писателя и работа по созданию музея входят в планы культурного сотрудничества СССР и Франции и станут совместным делом двух стран.

Знаменательно, что организованный Обществом коллоквиум «Тургенев и Франция», проходивший 8—9 мая 1981 года, и торжественное открытие реставрационных работ в буживальском доме Тургенева совпали с Днем Победы, когда французский и советский народы празднуют победу над фашизмом.

Ученые и писатели из разных стран, приехавшие на коллоквиум, французские тургенеvedы, члены «Общества друзей И. Тургенева, П. Виардо, М. Малибран», жители Буживаля, представители прессы, радио и телевидения, сотрудники советского посольства смогли посетить дом, где русский писатель провел свои последние дни, где он писал «Новь», «Песнь торжествующей любви», «После смерти», «Старые портреты», «Перепелку» и другие произведения.

В праздничной обстановке проходила работа коллоквиума. Его открыл проф. А. Звигильский. В программе были выступления тургенеvedов Франции, СССР, США, Канады и других стран. Доклады были посвящены проблемам биографии и творчества Тургенева, его связям с литературой и культурой Франции, вопросам языка и перевода.

Ж.-К. Мену, региональный директор по делам культуры Иль-де-Франса, выступил с докладом «Спасение дачи Тургенева и виллы Полины Виардо». Он рассказал об энергичных усилиях, предпринятых для спасения «Ясени», а также об истории домов Тургенева и Виардо и о предстоящих реставрационных работах. Тепло встретили участники коллоквиума приветственное слово старейшего советского писателя В. П. Катаева,¹⁴ говорившего о преемственности двух культур — классической русской и советской, всегда с пониманием относившихся

к поискам и достижениям европейской культуры, о неоценимом вкладе И. С. Тургенева в дело пропаганды лучших образцов литературы в России и на Западе, способствовавшем взаимопониманию народов.

Музыковед Ж. Шайи (Франция) выступил с докладом об истории создания поэмы французского композитора Э. Шоссона (1855—1899): как известно, поэма была навеяна одним из самых совершенных творений позднего Тургенева — «Песнь торжествующей любви».

Доклад А. Звигильского «Тургенев в Буживале», основанный на новых материалах о Тургеневе, его переписке, несомненно поможет при создании экспозиции в буживальском доме Тургенева.

И. Сиффер (Франция), исследовательница творчества П. Виардо, попыталась воссоздать ее образ по письмам И. С. Тургенева.

Л. А. Балыкова (СССР) сделала обзор французских книг родовой библиотеки Тургенева, хранящейся в музее писателя в Орле.

Житель Буживаля Б.-Т. Дженнари поделился воспоминаниями о французском художнике Фердинанде Баке, в молодости знавшем Тургенева и бывавшем у него в «Ясених» в 1882—1883 годах. К этому времени относится выполненный им портрет Тургенева. Б.-Т. Дженнари показал также сохранившиеся у него портреты Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, свидетельствующие об увлечении Бака русской литературой.

Доклады второго дня коллоквиума касались проблем литературных связей, языка и перевода. Среди литературных знакомств Тургенева во Франции первое место бесспорно принадлежит Г. Флоберу. Различным аспектам дружеских и творческих связей двух писателей посвятили свои доклады Ж. Брюно (Франция), Э. Каган-Кан и Д. Петерсон (США).

Психологическая совместимость, общность эстетических вкусов, взыскательность в вопросах творчества, убежденность в высоком призвании реалистического искусства легли в основу двадцатилетней дружбы Тургенева и Флобера — делает вывод Ж. Брюно, известный французский флюберовед.

Содержательным было выступление молодого американского исследователя Д. Петерсона, осветившего некоторые стороны творческих связей Тургенева, Г. Флобера и Г. Джеймса.

Полемично прозвучал доклад Э. Каган-Кан, которой принадлежит ряд работ, посвященных «таинственным повестям» Тургенева. Тему «Восток и мистицизм в творчестве Тургенева и Флобера» исследовательница рассматривает на материале таких произведений, как «Саламбо», «Иродиада», «Легенда о св. Юлиане Милостивом» Флобера, «Сон», «Песнь торжествующей любви», «После смерти» Тургенева, выделяя в них сцены насилия, продиктованные, якобы, свой-

¹⁴ См.: Катаев Валентин. Репортаж из Буживаля. — Советская культура, 1981, 12 июня.

ственным обоим писателям представлением о предрасположенности человеческой природы к насилию и мазохизму. Такой вывод представляется весьма спорным, особенно если принять во внимание всю совокупность художественных задач, которые ставили перед собой Тургенев и Флобер.

Французский ученый-славист М. Кадо в своем докладе поставил целью проследить роль Тургенева и Луи Вярдо в пропаганде русской литературы во Франции. Он выделил особо «Записки охотника», сыгравшие большую роль в деле знакомства Франции с русской жизнью. Это произошло даже несмотря на то, что первый перевод «Записок», выполненный Э. Шаррьером, был сделан далеко не на высоком уровне, что вызвало протестующее письмо Тургенева в «Journal de Saint-Petersbourg» (1854, 10 (22) августа, № 475). Профессор Н. Жекулин (Канада), рассматривая этот вопрос, указал на особое значение перевода Э. Шаррьера для пропаганды русской литературы во Франции.

Как известно, именно французские переводы Тургенева сделали возможным

распространение его произведений в других странах Западной Европы. Первым румынским переводам Тургенева с французского языка посвятил свой доклад исследователь из Румынии М. Новиков.

Ф. Фламан (Франция), которая вместе с Э. Шерер готовит издание «Полного собрания романов и повестей Тургенева в 3-х томах» (первый том уже появился в издательстве «Галлимар» в апреле 1981 года), поделилась своими наблюдениями над французским языком Тургенева, который писатель, подолгу живший во Франции, знал в совершенстве.

Участником коллоквиума приветствовал телеграммой академик М. П. Алексеев, единодушно избранный почетным членом «Общества друзей И. Тургенева, П. Вярдо, М. Малибран».

В целом работа коллоквиума, встречи и беседы ученых разных стран способствовали установлению дружеских и научных контактов, позволили лучше познакомиться с проблемами, над которыми работают в наши дни тургеноведы. Имя Тургенева, как и прежде, объединяет исследователей разных стран и убеждений.

Д. М. Буланин, А. А. Цеханович

КНЯЗЬ АНДРЕЙ БОГОЛЮБСКИЙ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА *

Князь Андрей Юрьевич Боголюбский — второй после Владимира Мономаха государственный деятель домонгольской Руси, который удостоился монографического исследования в послевоенной историографии.¹ Это вполне закономерно, ибо именно Андрей Боголюбский первым из русских князей по-настоящему осознал постепенное перемещение политического центра Русского государства из Киева в северо-восточную Русь и все усилия направил на возвышение и преуспевание своей новой столицы — Владимира Залесского. Вместе с тем со времен Ярослава Мудрого, пожалуй, ни один русский правитель до князя Андрея не придавал такого серьезного значения культуре как средству утверждения своей политики. Целый цикл литературных

произведений, отражающих политическую концепцию князя, и многочисленные постройки, воздвигнутые им во Владимире и его окрестностях, — наглядное тому подтверждение. Имя Андрея Боголюбского занимает достойное место в истории древнерусской культуры. Понятно поэтому, насколько важным и интересным является предмет исследования Э. Хурвитц. Отметим также, что, если не считать двух брошюр XIX века,² — это первый серьезный труд, посвященный Андрею Боголюбскому.

Содержание книги Э. Хурвитц, заглавие которой, как будет показано дальше, не совсем удачно, можно определить следующим образом: часть 1-я — государственная и церковная политика Андрея Боголюбского, часть 2-я — литературные памятники, которые являются своего рода «суммой» (р. 6) княжеской идеологии. Изучение политической деятельности русского князя XII века имеет свою специфику: скудость источников

* Hurwitz Ellen S. Prince Andrej Bogoljubskij; The Man and The Myth (Studia historica et philologica, XII. Sectio slavica, 4). Firenze, 1980, VIII+124 p. Читателю книги Э. Хурвитц следует иметь в виду, что на месте с. 1 должна находиться с. 9, а на месте с. 9 — с. 1.

¹ Ср.: Орлов А. С. Владимир Мономах. М.—Л., 1946.

² Погодин М. Князь Андрей Юрьевич Боголюбский. М., 1850; Георгиевский В. Святой благоверный великий князь Андрей Боголюбский. Изд. 2-е, исправл. СПб., 1900.

(по существу они сводятся к двум летописям — Лаврентьевской и Ипатьевской) предопределяет характер работы — она сводится к той или иной интерпретации уже введенных в научный оборот памятников. Приходится мириться с тем, что объяснение многих фактов биографии князя Андрея (в том числе поворотного момента в его жизни — отъезда из Вышгорода в Суздаль (р. 12)) возможно только лишь с помощью более или менее убедительных гипотез. В 1-й части книги Э. Хурвиц добросовестно излагает то немногое, что известно нам о политической карьере Андрея Боголюбского.

С циклом литературных произведений, появившихся в княжение Андрея Юрьевича, положение иное. Во 2-й части книги Э. Хурвиц рассматриваются следующие памятники цикла: гипотетически реконструируемый летописный свод 1177 года, который включал в себя «свод Боголюбского», прерванный в 1175 году смертью князя (гл. III), Сказание о чудесах Владимирской иконы божьей матери (гл. IV), Сказание о победе над волжскими болгарам в 1164 году (гл. V), два сочинения, связанные с праздником Покрова, — Проложное сказание и Служба (гл. VI), наконец, Житие Леонтия Ростовского (гл. VII).³ Э. Хурвиц находится в курсе всех лучших и последних работ, посвященных каждому из этих памятников;⁴ тексты подвергаются

тщательному анализу, в первую очередь — с точки зрения их соответствия историческим фактам. При решении многих вопросов — об авторе, о времени создания, о принадлежности вообще к числу памятников, отражающих политическую программу князя (это относится, в первую очередь, к сочинениям, связанным с праздником Покрова), — Э. Хурвиц здесь, как и в 1-й части, приходится довольствоваться гипотезами. Но в данном случае у автора нет того оправдания, которое было в 1-й части, — бедность источников. За исключением летописного свода 1177 года все анализируемые произведения сохранились в большом количестве списков, некоторые — в разных редакциях. Текстологическое исследование их могло бы сделать значительно более убедительными выводы Э. Хурвиц. В приложении хотелось бы видеть научные издания текстов, составляющих «сумму», созданную придворными писателями Андрея Боголюбского, а не перепечатку изданий XIX века (р. 90—95).

Ряд тонких наблюдений исследовательницы представляет значительный интерес: таковы ее замечания о том, как под пером позднейших книжников Андрей Боголюбский превращается из «князя» в «царя» и «самодержца» (р. 2, 62, 82, 96, 101, 106), об устойчивых эпитетах, которыми наделяется богоматерь (например, «скорое наше заступление и помощь» — р. 71, 74, 75, 93).⁵ Однако сам подход исследовательницы к разбираемым произведениям представляется слишком односторонним. Задачу своей работы она видит в том, чтобы развеять легенду, которая с течением времени сложилась вокруг князя Андрея Боголюбского. Как сказано во Введении, уже под пером историографов Московского государства Андрей Боголюбский стал «прототипом московских царей, признанным императорам и своими подданными как могущественный, священный, великий князь «процветающего нового великого княжества» (р. 3). Этот «миф», как его называет Э. Хурвиц, перешел в историографию нового времени, а следы его она обнаруживает даже у современных ученых. По мнению исследовательницы, Андрея Боголюбского ни в коем случае нельзя считать подобием московских царей. Стремясь подчеркнуть, что он действовал «по образцу других киевских

³ К этому перечню текстов, связанных единством происхождения и общей идейной направленностью, можно сделать лишь одно дополнение. Следовало хотя бы упомянуть предположение Н. Н. Воронина, согласно которому молитва, завершающая в Лаврентьевской летописи сочинения Владимира Мономаха, принадлежит Андрею Боголюбскому. (В о р о н и н Н. Н. О времени и месте включения в летопись сочинений Владимира Мономаха. — В кн.: Историко-археологический сборник. М., 1962, с. 265—271). Об этой молитве подробно см.: М а т ь е с е н Р. Текстологические замечания о произведениях Владимира Мономаха. — ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971, с. 192—201.

⁴ Позволил себе сделать лишь небольшие дополнения библиографического характера. При разборе повести об убийстве Андрея Боголюбского (р. 48—53) следовало учесть работу Б. А. Рыбакова «Русские летописцы и автор „Слова о полку Игореве“» (М., 1972, с. 79—131). Укажем здесь же, что Г. Ю. Филипповский считает «максимально приближенной к начальной редакции» редакцию Повести, помещенную в Тверском сборнике. (См.: Ф и л и п п о в с к и й Г. Ю. Жанры историко-легендарного повествования Владимирской литературы второй половины XII века. Автореф. канд. дисс. М., 1979, с. 17). К работам И. Шевченко об Агапите в древнерусской литературе

(р. 108) следует добавить статью В. Е. Вальденберга «Наставления писателя VI в. Агапита в русской письменности» (Византийский временник, т. XXIV. Л., 1926, с. 27—34).

⁵ К параллельным местам, собранным Э. Хурвиц, добавим еще одно — из Жития Авраамия Смоленского, где говорится, что богоматерь «скорее молния обретающаяся на помощь» (Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981, с. 100).

князей» (р. 21), указывая на связь его политики с удельным периодом в истории Руси, Э. Хурвитц рассчитывает тем самым «продвинуться вперед на пути обоснования от утвердившихся ложных представлений о прошлом России» (р. 6). Прочтя заглавие книги («Князь Андрей Боголюбский. Человек и миф») и Введение, читатель вправе надеяться, что в работе Э. Хурвитц будут исследованы создавшиеся на протяжении многих веков легенды и предания о князе Андрее. Он предполагает увидеть здесь разбор таких поздних памятников, как Повесть о начале Москвы⁶ и Житие Андрея Боголюбского,⁷ или рассказ об обстоятельствах канонизации князя в XVIII веке.⁸ Ничего подобного читатель не найдет в книге Э. Хурвитц.

Дело в том, что, по мнению исследовательницы, в распространении «мифа» об Андрее Боголюбском повинны прежде всего его сподвижники, создавшие «весьма изукрашенную и идеализированную историю его княжения, которая преобразила князя из грешника в святого и которая объясняла божественным вдохновением все его замыслы и все свершения» (р. 39). Обращаясь к памятникам, современным Андрею Боголюбскому и представляющим его княжение, Э. Хурвитц подвергает критике их достоинства как исторического источника.

Отказ от господствовавшей некогда точки зрения, согласно которой древнерусский книжник находился вдали от политических страстей — важное достижение современной историографии. Во многом благодаря этому удалось создать научную историю древнерусского летописания. Большинству произведений Древней Руси присуща та или иная политическая тенденция. Но считать на этом основании придворных книжников Андрея Боголюбского сознательными «мифотворцами», как делает Э. Хурвитц (р. 6, 39, 56, 85), мы не можем.⁹ Худо-

жественный метод древнерусской литературы коренным образом отличался от реалистического метода и был основан на идеализации. Ошибочно думать, что писатели Древней Руси, в том числе создатели «мифа» о князе Андрее, ставили перед собой цель обмануть читателя, — просто их творчество было подчинено литературному этикету. «Идеализация средневековая в значительной степени подчинена этикету. Этикет в ней становится формой и существом идеализации. Этикет же объясняет заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, способы образования „распространенных“ редакций произведений, отчасти интерпретацию тех фактов, которые легли в основу произведений, и мн. др.»¹⁰ Разумеется, владимирские книжники проводили в своих сочинениях политическую линию своего патрона: отсюда идеализация именно образа Андрея Боголюбского. Однако не «мифотворчество», но литературный этикет объясняет, как князь превратился в «страстотерца, чья кровавая смерть является последним свидетельством о высшей силе, которая управляла всей предшествующей деятельностью Андрея на благо народа» (р. 51). В определении произведений литературной школы Андрея Боголюбского как «мифа» отразилась ограниченность подхода к памятникам древнерусской литературы только как к историческому источнику. Исследование собственно литературных особенностей владимирской литературы, почти совсем отсутствующее в книге Э. Хурвитц, многое могло бы прояснить в ее построениях. Так, например, разница в языке между Сказанием о победе над волжскими болгарами и Сказанием о чудесах Владимирской иконы, отмеченная исследовательницей (р. 61), объясняется прежде всего тем, что произведения эти относятся к разным жанрам. Повествование о чудесах, как правило, отличается простотой языка и обилием бытовых подробностей: на фоне мелочей повседневной жизни вмешательство сверхъестественной силы углубляет потрясение от чуда. Образ Андрея Боголюбского, каким он предстает на страницах Владимирской летописи, полезно было бы сравнить с изображением князей в других летописях, например в Галицко-Волынской, с характерным для нее рыцарским колоритом. Подобные примеры можно умножить.

Сказанное не умаляет достоинств книги Э. Хурвитц, которая является первым научным исследованием политической биографии Андрея Боголюбского — одного из самых выдающихся государственных деятелей XII века.

отношения второй половины XII в. — Византийский временник, т. XXIII. М., 1963, с. 29).

¹⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979, с. 89.

⁶ С а л м и н а М. А. Повести о начале Москвы. М.—Л., 1964, с. 173—198.

⁷ Отрывок из него напечатан в кн.: Д о б р о х о т о в В. Древний Боголюб-город и монастырь с его окрестностями. М., 1852, с. 87—89. Спском XVIII века этого Жития, принадлежавшим Успенскому собору во Владимире, пользовался В. Георгиевский в упомянутой книге (см. примеч. 2). Ср.: С а л м и н а М. А. Повести о начале Москвы, с. 63.

⁸ Мощи князя Андрея были открыты 15 октября 1702 года (См.: Г о л у б и н с к и й Е. История канонизации святых в русской церкви. Изд. 2-е, исправл. и доп. М., 1903, с. 134).

⁹ Справедливости ради следует отметить, что неудачное слово «миф» применительно к Житию Леонтия Ростовского было употреблено уже Н. Н. Ворониным (См.: В о р о н и н Н. Н. «Житие Леонтия Ростовского» и византийско-русские

И. Ф. Петровская

НЕКРОЛОГИ В РУССКОЙ ПЕЧАТИ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

В журналах, газетах, ежегодниках XIX—начала XX века помещено несколько десятков тысяч некрологов, которые в сумме своей составляют как бы биографический словарь, охватывающий деятелей всех областей русской культуры. Нет нужды доказывать, что некрологи — один из ценнейших источников биографических сведений. (Анекдотические «преждевременные» сообщения о кончине были замечены и исправлены). Существенно, что кроме собственно биографической справки они содержат и оценку данного лица его современниками. Даже когда этой оценки нет в тексте, о ней говорит сам факт публикации известия о смерти. Свод некрологов, опубликованных в определенный исторический период, является своеобразным и интересным источником изучения общественной жизни того времени (биографии, круг имен, как отражение интересов издателей и читателей, «престижности» профессий и т. д.).

Ряд библиографических указателей XIX—начала XX века, а также обширные собрания некрологов в некоторых ежегодниках позволяют достаточно легко находить этот материал. Однако в современной библиографической литературе сведения об изданиях некрологов весьма неполны, некоторые данные ошибочны. В практике поисков недооценены полезнейшие справочные пособия. Назову здесь ежегодники, журналы и газеты, которые регулярно печатали некрологи или краткие справки об умерших. Остановлюсь на указателях некрологов, удобных в справочном отношении.

Некрологи лиц, живших и действовавших в России, помещенные в периодических и продолжающихся изданиях первой половины XIX века, в том числе в столичных и провинциальных газетах, зарегистрированы в труде В. И. Межова «Русская историческая библиография. Указатель книг и статей по русской и всеобщей истории и вспомогательным наукам за 1800—1854 вкл.», т. 2 (СПб., 1893). Он расписывал и «Месяцеслов», издававшийся Академией наук. Начиная с выпуска на 1832 год в «Месяцеслове» велся отдел «Некролог достопримечательнейших особ» (русских и иностранных). Сначала это только краткие перечни умерших, по датам смерти (в первом — умершие с 1 июля 1830 года до 1 июля 1831 года), позднее помещались довольно подробные справки. Часть имен Межовым названа в аннотациях к выпускам, другая — в общем алфавите отдельных некрологов. Как правило, не учтены заметки «Месяцеслова» при наличии более полных некрологов; некоторые имена пропущены по непонятным причинам, но таких мало.

Некрологи, печатавшиеся в изданиях

того же типа в 1855—1865 годах, учтены в трех взаимно дополняющих друг друга трудах. Это ежегодники Б. П. и П. П. Ламбиных «Русская историческая библиография», годы 1855—1864 (СПб., 1861—1881), и две работы Межова: «Литература русской истории за 1859—1864 г. вкл.», т. 1 (СПб., 1864); «История русской и всеобщей словесности. Библиографические материалы. . . с 1855 до 1870 года вкл.» (СПб., 1872). В последней Межов зарегистрировал некрологи писателей, ученых, журналистов, актеров, цензоров, издателей, библиотекарей, книгопродавцев. Ежегодники Ламбиных, кроме первого выпуска, снабжены списками просмотренных изданий.

«Месяцеслов» Ламбины расписывали не за все годы и выборочно. Межов в указателе за 1859—1864 годы также ссылается на него лишь в отдельных редких случаях. Между тем в «Некрологе» «Месяцеслова» этих лет до ста и более справок в выпуске, в том числе о русских художниках, врачах, педагогах, военных чинах, женщинах — воспитательницах и благотворительницах — и иных лицах, которые в названных трудах не упоминаются. Поэтому в ряде случаев целесообразно обратиться непосредственно к «Месяцеслову» на 1855—1865 годы (СПб., 1854—1864). В каждом из выпусков находятся справки об умерших за два предшествующих года, в алфавите имен за год.

Некрологи 1865—1876 годов чрезвычайно широко охвачены трудом В. И. Межова «Русская историческая библиография за 1865—1876 вкл.». Последние его тома (7—8) представляют собой общий ко всем предшествующим «Азбучно-систематический указатель» (СПб., 1888—1890), сами некрологи описаны во втором томе: «Жизнеописания русских деятелей. Материалы для биографического словаря» (СПб., 1882). Дополнения есть в уже названной работе Межова «История русской и всеобщей словесности. . .».

Межов поименовал в этих трудах и всех лиц из «Кратких сведений о русских писателях и ученых», умерших в 1857—1873 годах, которые публиковал Г. Н. Геннадн в «Библиографических записках» 1858—1861 годов и «Русском архиве» 1865—1875 годов (не вошли сведения о лицах, умерших в 1874 году из «Русского архива» за 1877 год). Поскольку четвертый том «Справочного словаря о русских писателях и ученых», составленного Геннадн по этим справкам, отдельно не вышел, журнальные публикации на последнюю часть алфавита (С—Я) сохраняют практическое справочное значение.

За следующий период такого полного сводного учета некрологов нет. Однако есть указатели отраслевые и за

небольшие отрезки времени. Помогают розыску указатели содержания отдельных журналов и газет. Кроме того, недостаток в учете разрозненных некрологов возмещают обширные публикации собраний некрологов за определенный год — отраслевые и общие.

Все некрологи музыкальных деятелей (композиторов, исполнителей, критиков и др.), опубликованные в журналах и газетах до 1880 года включительно, зарегистрированы в «Музыкальной библиографии русской периодической печати XIX века», вып. 1—6 (М., 1960—1979). В каждом выпуске они входят в раздел «Персоналия», в указателях к выпускам эти имена не называются.

Некрологи фиксировались в некоторых краеведческих библиографических указателях. Много сообщений этого рода по 1891 год включительно учел Межов в своей «Сибирской библиографии», т. 2 (СПб., 1891). Этот труд охватывает литературу об уроженцах Сибири, лицах, служивших там, живших там, сосланных туда по суду, писавших о Сибири. Дополнение к нему — работа В. П. Косованова «Библиография Приенпсиского края», т. 3 (Красноярск, 1930). Большие отделы биографий и некрологов имеются в трудах П. А. Дп拉克торского «Опыт указателя по Северному краю с 1706 до 1904» (Вологда, 1921; по Вологодской, Архангельской, Олонечкой и Вятской губерниям) и Н. Г. Огурцова «Опыт местной библиографии. Ярославский край (1718—1924)» (Ярославль, 1924).

Ряд некрологов из журналов 1878 года зарегистрирован в книге А. С. Голубева и Н. П. Собко «Русская библиография. Год первый (1878)» (СПб., 1879). В дальнейшем за небольшие отрезки времени некрологи учитывались в указателях журнальных и газетных статей, которые печатали библиографические журналы. «Российская библиография» в 1879 году показывала некрологи лишь как исключение, но в 1880 году раздел «Биографии и некрологи» в публиковавшихся перечнях статей довольно велик. Много некрологов учтено в разделе «Материалы для жизнеописаний» указателя статей, который печатал «Библиограф» в 1885—1887 годах. Такой же раздел вел «Книжный вестник» в 1894 году (охватывает лишь журнальные публикации). Журнал «Книговедение» в 1895 году поместил роспись шести крупнейших петербургских и московских газет за октябрь—декабрь 1894 года, выделив некрологи в особые разделы.

Некрологи из ведущих общественно-политических и литературных журналов 1896—1910 годов частично (в тех случаях, когда они представляют собой отдельные статьи) учтены в известном «Указателе журнальной литературы», вып. 1—2 (М., 1911—1913) Н. А. Ульянова и В. Н. Ульяновой (имена см. в предметном указателе). Вел отдел «Отошедшие» (умершие в конце 1911—1914 годах) И. В. Владиславлев

в своих «Библиографических ежегодниках» за 1912—1914 годы. Но он регистрировал некрологи только наиболее выдающихся лиц. Некрологи литераторов и ученых отмечались также в «Обзрении трудов по славяноведению» за 1912 (вып. 2) и 1913 (вып. 3) годы. К славяноведению здесь отнесена и вся история России в широком смысле, и все русское литературоведение.

К типу некрологов принадлежат известные труды Г. Н. Геннади и Д. Д. Языкова — справки о писателях и ученых, умерших в определенном году. О первом из них уже говорилось. Языков, как и Геннади, сначала публиковал собранные сведения в периодике (в год смерти называемых лиц и ближайшие следующие). Его «Обзор жизни и трудов русских писателей и писательниц», вып. 1—13 (М.—СПб.—Пг., 1881—1916) охватывает очень широкий круг лиц, умерших в 1881—1893 годах. Иногда упускается из виду, что это не только писатели в нашем понимании, но люди, действовавшие на самых разных поприщах, почему-либо выступавшие в печати (включая врачей, офицеров, актеров, инженеров и т. д.). Работа достаточно подробно проаннотирована И. М. Кауфманом в ряду других биобиблиографических словарей.

Отдел некрологов (умершие в 1885 году) есть в «Литературном иллюстрированном календаре на 1887 год», но все поименованные в нем лица входят в «Обзор» Языкова.

Справки об умерших деятелях театра и музыки печатались в некоторых театральных и музыкальных справочных книжках. Таковы «Музыкальная памятная и записная книжка на 1887 год» М. М. Иванова и П. Д. Перепелицына, «Музыкальный календарь на 1895 год» А. С. Габриловича, «Музыкальный календарь-альманах на 1895 год» Русского музыкального общества,¹ «Театральный календарь-ежегодник» на 1907/08—1910/11 годы А. С. Кошечерова. В последнем примерно около трехсот кратких некрологов лиц, умерших в 1906—1909 годах; судя по совпадению имен, они составлены, в основном, по журналу «Театр и искусство». В периодических «Отчетах Русского театрального общества» за 1900—1917 годы публиковались списки лиц, скончавшихся в Убежище для престарелых сценических деятелей.

Ежегодно печатали десятки и сотни некрологов периодические (ежегодные)

¹ При поисках биографических сведений о музыкальных деятелях ценным пособием является указатель имен, приложенный к книге Г. Б. Колтыпиной «Справочная литература по музыке. 1773—1962» (М., 1964). Составитель расписала почти все зарегистрированные ею справочники. Расписан и «Музыкальный календарь-альманах на 1895 год».

универсальные справочники, носившие название календарей. В них использовались некрологи, опубликованные в газетах и журналах, но составлялись и дополнительные справки. С другой стороны, не все некрологи из ежедневной, еженедельной, ежемесячной прессы вошли в эти календари. Степень подробности справок различна даже в одном и том же издании в разные годы. Круг имен более широк в конце XIX—начале XX века.

Важнейшие издания этого рода: «Русский календарь» А. С. Суворина 1872—1917 годов (в последнем выпуске заметки об умерших до ноября 1916 года),² «Всеобщий календарь» Г. Д. Гоппе и П. П. Сойкина 1874—1898, 1900—1902 годов (в последнем выпуске — об умерших до июля 1901 года), «Крестный календарь» А. А. Гатцука 1868—1918 годов (в последнем выпуске — умершие в 1917 году). Особенно много некрологов в «Русском календаре», но немало их и во «Всеобщем» (например, в 1888 году их там напечатано около трехсот). В литературу вошли неверные сведения, что «Всеобщий календарь» печатал некрологи только в выпусках на 1901—1902 годы.³ Имена в этих календарях совпадают лишь частично. В большей мере каждый из них дополняет другие.

Все календари по 1876 год расписаны Межовым. Пользуясь следующими выпусками, нужно иметь в виду, что они издавались в конце года на предстоящий. Соответственно некрологи в них относятся не к году, указанному на титульном листе, а к январю—октябрю предыдущего и еще к сентябрю—декабрю ему предшествовавшего года. В рукописном отделе Пушкинского Дома есть сводный картоный каталог некрологов из «Русского календаря» и «Всеобщего календаря».

«Ежегодник газеты „Речь“ за 1913—1914 годы опубликовал более 800 кратких некрологов лиц, умерших в 1911—1914 годах, составленных на основании статей и заметок в газетах «Речь», «Новое время», журналах «Русская мысль», «Исторический вестник» и некоторых других.

При обращении в поисках некрологов к журналам и газетам полезны не только сводные указатели их содержания за большой хронологический период, но и годовые. Годовые указатели к журналам, так же как и периодические указатели всех упоминаемых в журнале имен, в известном труде Ю. И. Масанова, Н. В. Ниткиной, З. Д. Типовой «Указатели содержания русских журналов и продолжающихся изданий 1755—1970»

(М., 1975), как правило, не учитывались.⁴ Указатели содержания газет, в том числе прилагавшиеся к годовым и полугодовым комплектам, наиболее полно учтены в работе М. А. Тарасова «Предварительный список указателей к русским газетам, выходявшим до 1917 года (включительно)» (Методические материалы в помощь библиотекам, работающим над составлением библиографий второй степени, вып. 12. Л., ГПБ, 1966, напечатано на ротаторе).

Назову журналы и газеты, поместившие на своих страницах большое количество некрологов, главным образом те, к которым имеются указатели. Отмечу указатели, включая годовые, удобные в справочном отношении — в которых некрологи выделены в особый раздел или имеется общий алфавит имен.⁵

Свыше тысячи некрологов лиц разных профессий, литераторов, актеров, художников, административных деятелей и др. напечатано в «Историческом вестнике». Известные росписи его содержания за 1880—1911 годы дополняют годовые указатели следующих лет. В указателе Б. М. Городецкого (за 1880—1904 годы)

⁴ Воспользуюсь случаем отметить наличие алфавитных указателей имен, упомянутых в статьях и документальных публикациях журналов широкого профиля. В названном труде Ю. И. Масанова и соавторов зарегистрированы такие указатели к «Былому», «Каторге и ссылке», «Сборнику Русского исторического общества», частично — к «Голосу минувшего» и «Старине и новизне». Но есть и другие, весьма ценные. Они составлялись к ежегодникам, к комплектам ежемесячников за год или за 3—4 месяца (к тому), в течение всего периода издания или за часть его: к «Запискам Академии наук» (1862—1895), «Историческому вестнику» (1880—1916), «Минувшим годам» (1908), «Русской старине» (1870—1918), «Русскому архиву» (1863—1915), «Русскому библиофилу» (1911—1915, приложения), «Старым годам» (1907—1915, приложения). К «Голосу минувшего» кроме незаконченного сводного указателя (А—И) есть полные за 1913—1916 годы (в последних номерах 1914—1917 годов). К «Старине и новизне», опубликовавшей много материалов из личных архивов XIX века, указатели есть не только за 1897—1898, 1901—1902 годы, но и за остальные (1900, 1903—1917). Приложены указатели имен к советским переизданиям дореволюционной периодики. Кроме «Полярной звезды», это «Колокол», большевистские газеты «Новая жизнь», «Звезда».

⁵ Для экономии места опускаю библиографическое описание упоминаемых указателей содержания журналов и газет, поскольку, в случае надобности, оно может быть уточнено по названным трудам Ю. И. Масанова и соавторов и М. А. Тарасова.

² В «Русском календаре» на 1915 год кроме общего «Некролога» (отдел XIV) в приложении помещены «Некрологи живших смертью храбрых».

³ См.: Справочники по истории дореволюционной России. Изд. 2-е, М., 1978, с. 39.

помещен и алфавитный список лиц, умерших в 1881—1886 годах из «Обзора жизни и трудов покойных русских писателей и писательниц» Языкова, поскольку работа первоначально печаталась в «Историческом вестнике» за 1884—1889 годы. Но этот список не охватывает всего содержания «Обзора», так как в отдельном его издании много дополнений.

Печатались некрологи, хотя и в меньшем количестве, в «Русской старине» (также есть и сводные и годовые указатели). Довольно много некрологов в «Журнале Министерства народного просвещения» (есть указатели за 1867—1910 годы).

Еженедельница «Нива» больше интересовалась биографиями живых, но иногда помещал и некрологи (см. сводные указатели за 1870—1904 годы и годовые за 1905—1916). В период первой империалистической войны «Нива» публиковала сотни сообщений о погибших на фронтах (например, в 1915 году их было 270), но в большинстве случаев это только портреты с подписью или под шапкой: «Вечная память».

Имеются некрологи в библиографических журналах. «Библиограф» в 1885 и 1892 годах поместил сообщения об умерших ученых, литераторах, педагогах и др., помимо публикации части работы Языкова, «Книжный вестник» за 1893 — об авторах печатных работ по разным отраслям знания, издателях, букинистах. «Литературный вестник» за 1901—1903 годы (т. 1—6) опубликовал около 250 кратких заметок о литераторах и деятелях на разных поприщах, умерших в 1900—1903 годах, с добавлением ссылок на некрологи в других изданиях.

Печатали некрологи «Северные записки» (см. указатель за 1913—1916 годы), «Голос минувшего» (см. указатель за 1913—1922 годы). В 1914—1915 годах отдел некрологов вел журнал «Наша старина». Его внимание привлекали самые разные лица (военные, административные и общественные деятели, литераторы, спортсмены и др.), но в отборе имен сказывалась монархическая направленность издания.

Некрологи составили обязательную принадлежность театральных и музыкальных журналов. В них больше, чем в изданиях общего характера, помещено сведений о деятелях провинции. При этом театральные журналы охватывали лиц, связанных не только с театром, но и с эстрадой (авторов и исполнителей драматических и музыкальных сочинений, антрепренеров, критиков и др.).

Печатались некрологи в «Артисте» (см. указатели за 1889—1894 годы: 1891, № 15; 1892, № 21; 1893, № 32; 1895, № 45), «Театрале» (см. указатели за 1895—1896 годы: 1895, № 50; 1896, № 100), «Ежегоднике императорских театров» (см. указатель за 1890/91—1901/02 годы и годовые указатели в последних выпусках за 1907/08—1914 годы). Примерно 1200 некрологов опубликовал жур-

нал «Театр и искусство» (1897—1918), сообщая не только о популярных, но и о начинавших, и о забытых уже к тому времени тружениках сцены, включая суфлеров, музыкантов оркестра, хористов. В Кабинете рукописей Ленинградского института театра, музыки и кинематографии имеется их алфавитный каталог. В годовых указателях к журналу раздел «Хроника», в котором помещались некрологи, не отражен.

Некрологи музыкальных деятелей постоянно публиковала «Русская музыкальная газета». Они названы в сводных указателях к журналу за 1894—1913 годы и годовых — по 1917 год включительно.

Из периферийных журналов печатали некрологи «Киевская старина» (в указателе за 1882—1906 годы их учтено около 100). Кроме того, некрологи местных деятелей помещали «епархиальные ведомости», начавшие выходить в 1860-е годы и позже. К большинству этих журналов имеются сводные указатели содержания, почти ко всем приложены годовые. Разумеется, здесь преобладает духовенство, но печатались и некрологи других лиц — преподавателей духовных и общеобразовательных учебных заведений, местной администрации, купцов (см., например, указатели к «епархиальным ведомостям» Калужской, Киевской, Полтавской, Тобольской епархий, Области войска Донского («Донским»)).

Публиковала некрологи газета «Голос» (кроме сводного указателя за 1863—1877 годы, есть годовые за 1879—1880 годы). Несколько десятков некрологов в год помещали московские «Русские ведомости» (см. годовые указатели за 1889—1904, 1909, 1913 годы; в указателе за 1908, 1910—1912, 1914—1916 годы некрологи не значатся). В большом количестве некрологи печатались в «Новом времени», особенно в последние годы. Например, только за половину (вторую) 1914 года газета дала 160 некрологов. Далеко не все эти лица упомянуты в «Русском календаре» того же издательства (в то же время там много иных имен). Но, к сожалению, указатели к газете (отдельно изданные) есть только за вторую половину 1914 года и за 1915 год.

Некрологи военных чинов печатала газета «Русский инвалид». В указателе за 1869—1890 годы их учтено около 700, в дальнейшем они появлялись не ежегодно (см. отдельно изданные годовые указатели). Некрологи и извещения о смерти военно-морских чинов, а также разных лиц, служивших и живших в Крошштадте, публиковались в «Крошштадтском вестнике» (см. отдельно изданные указатели за 1877—1883 годы).

Вели отдел некрологов некоторые «губернские ведомости». Немало их показано в систематических указателях к «губернским ведомостям» Владимирской (за 1838—1900 годы), Вятской (за 1838—1894 годы), Олонецкой (за 1838—

1905), Пензенской (за 1838—1887 годы) губерний. Некрологи общественных деятелей, актеров, музыкантов и других лиц, связанных с Уралом и Сибирью, печатала «Екатеринбургская неделя» (см. годовые и полугодовые указатели за 1886—1896 годы).

Публиковали некрологи и другие журналы и газеты, в частности специальные издания, связанные с иными областями жизни, иными отраслями знания, кроме здесь названных.

Некрологи учитывались и в некоторых не названных здесь отраслевых библиографических указателях (в том числе составленных тем же В. И. Межовым).

Я имела в виду массовые публикации, притом достаточно удобные для наведения справок, и массовый учет, обращая внимание главным образом на тот материал, в котором находятся сведения о широком круге лиц, и не только о знаменитых, но и рядовых деятелях.

Н. Н. Петрунина

ПО СЛЕДАМ ПУШКИНА И ПУГАЧЕВА *

Новая, исключительно богатая по материалу и написанная с большой исследовательской увлеченностью книга московского историка Р. В. Овчинникова продолжает ту линию разысканий автора, начало которой положила его монография «Пушкин в работе над архивными документами («История Пугачева)», вышедшая в 1969 году.

Пушкину принадлежит «неоспоримое право», — справедливо замечает исследователь в предисловии к своей новой работе, — считаться первым научным историографом пугачевщины: «... с его „Истории Пугачева“ собственно и началась... историография последней Крестьянской войны в России. К созданию этой книги Пушкин подошел с арсеналом и навыками опытного профессионала, собрал и критически изучил массу исторических источников» (с. 3).

В книге «Пушкин в работе над архивными документами» Р. В. Овчинников впервые и практически с исчерпывающей полнотой изучил и систематизировал основную — документальную — группу источников Пушкина, которую сам поэт охарактеризовал как «18 толстых томов in-folio разных рукописей, указов, донесений».¹ Изучив книги екатерининской Военной коллегии и другие рукописные архивные материалы, к которым получил доступ Пушкин-историк, Р. В. Овчинников тщательно проследил отражение этих документов в «архивных тетрадях» поэта, в основном тексте и в примечаниях к «Истории Пугачева», в «Капитанской дочке», что позволило ему заново взглянуть на самую методику работы

Пушкина-историка, на характерные для него приемы критического изучения источников, на пути их художественного использования.

Иные задачи поставил перед собой Р. В. Овчинников в книге «Над „пугачевскими“ страницами Пушкина». «Я посетил места, где произошли главные события эпохи, мною описанной, — рассказывал Пушкин об истории создания своего труда, — поверяя мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев, и вновь поверяя их дряхлеющую память исторической критикой» (IX, 389). Эта-то сторона подготовительного труда Пушкина, которой поэт с полным основанием придавал особое значение и которая так много дала не только Пушкину-историку, но и Пушкину-художнику, и оказалась теперь в центре внимания Р. В. Овчинникова.

«Среди источников пушкинских произведений о Пугачеве, — говорит автор в предисловии, — особое место принадлежит материалам, собранным в поездке, предпринятой поэтом в августе—сентябре 1833 г. в Поволжье и Оренбургский край, где он встречался со стариками, в том числе и с бывшими пугачевцами, живо еще помнившими и Пугачева и его время. Их рассказы, отмеченные печатью „истины, некрасивой и простодушной“, и „живой современности“... предания и песни, услышанные и отчасти записанные Пушкиным в поволжских селениях, Оренбурге, Уральске, Бердской слободе и уральских казачьих станицах, освещали события восстания и фигуру Пугачева с позиции народа» (с. 4).

Поездка Пушкина в Оренбуржье интересовала уже современников поэта, чему мы обязаны существованием ряда сведений, облегчающих ныне работу исследователя. В советские годы ее результаты и роль в работе Пушкина-историка и художника привлекали пристальное внимание и были принципиально по-новому осмыслены в трудах таких ученых, как

* Овчинников Р. В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., «Наука», 1981, 160 с. (Серия «Страницы истории нашей Родины»).

¹ Пушкин и н. Полн. собр. соч., т. IX. [М.—Л.], 1938, с. 389. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

М. А. Цявловский и Ю. Г. Оксман, В. Л. Комарович и Г. П. Блок, Н. В. Измайлов и др. Помимо профессиональных пушкинистов к этой теме обращались знатоки Оренбуржья — современники Пушкина и наши современники, причем в ряде случаев их краеведческие разыскания приводили к очень ценным результатам. В рецензируемой книге эти две линии, издавна существовавшие в разработке проблемы, обнаружили тенденцию к слиянию воедино. Р. В. Овчинников соединяет в себе историка-пушкиноведа, историка пугачевского движения с редким знатоком архивных документальных фондов эпохи. Написание книги предшествовало поездке автора по следам Пушкина и Пугачева, изучение края и местных архивов. Эти обстоятельства определили высокий научный уровень работы Р. В. Овчинникова, а также сообщили ей свое лицо: точность исследовательского почерка сочетается в ней с живым ощущением места действия и описываемых событий.

Следует подчеркнуть, что в отличие от военных действий внутренняя, «домашняя» история восстания, которая особенно интересовала Пушкина во время его поездки по местам событий, скудно отражена основной массой документальных источников. Потому-то даже при том уникальном знании архивных фондов эпохи Крестьянской войны, каким располагает автор, разыскание нужных сведений оказалось делом не просто трудоемким, но требовавшим от исследователя остроумной изобретательности и тщательного обобщения опыта местных историков и краеведов, среди которых Р. В. Овчинников особо выделяет знатока истории и археологии Южного Урала, научного сотрудника Оренбургского краеведческого музея С. А. Попова.

В книге сообщено огромное количество ценных фактов, из которых одни впервые вводятся в научную литературу, другие обретают новую перспективу и получают дополнительное обоснование. Автор рассказывает о неизвестных и малоизвестных, но попавших в поле зрения Пушкина лицах, событиях и документах пугачевской эпохи и о тех, с кем поэт беседовал во время путешествия в Оренбуржье. В очерках, вошедших в книгу, использованы документы, выявленные в фондах Центрального государственного архива древних актов (ЦГАДА), Центрального государственного военно-исторического архива (ЦГВИА), Центрального государственного архива Башкирской АССР (ЦГА БАСССР) и Государственного архива Оренбургской области (ГАОО), а также в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

Книга состоит из пяти глав. Первая из них посвящена пугачевским возвращениям. Самое полное выражение самосознания восставшего народа — эти документы были для Пушкина предметом особого внимания и изучения. Пушкин-поэт

сполна оценил их поэтический размах, Пушкин-историк отдавал должное действительной мощи, заложенной в их «грубых, но сильных выражениях» (VIII, 317), видел в «возмутительных письмах» одно из тех «средств самых надежных и действительных к своей цели», на которые опирались мятежники (IX, 375—376). Путем кропотливого изучения архивных, исторических, краеведческих источников и их перекрестного сопоставления Р. В. Овчинникову удалось воссоздать исторический облик авторов этих воззваний, реальный момент и обстановку, вызвавшую к жизни каждое из них. Тонко и убедительно автор комментирует отражения документов пугачевской военной коллегии в «архивных тетрадах» Пушкина, в «Истории Пугачева» и в «Кавитанской дочке», раскрывает причины, обусловившие различные способы их воспроизведения, глубокое содержание, которое вкладывал поэт в лаконичные характеристики этих документов.

Как устанавливает Р. В. Овчинников, три «указа» пугачевской коллегии особо упомянуты и охарактеризованы Пушкиным, и каждому из них в книге посвящен специальный этюд. Исследуя внутреннюю жизнь повстанцев, автор раскрывает специфические трудности, с которыми столкнулись Пугачев и его приверженцы в канун выступления, показывает, как нелегко было отыскать в среде казачества «грамотея», «письменного человека», преданного предводителю и делу, им возглавленному. Справедливо полагая, что повстанческие документы в значительной степени были продуктом коллективного творчества, Р. В. Овчинников по крохам собирает свидетельства, помогающие воссоздать имя и исторический облик первого писаря-пугачевца 19-летнего казака Ивана Почиталина, обстановку степного привала, когда со слов горстки уходящих от погоны мятежных казаков он записал «первое возмутительное воззвание Пугачева к Яицким казакам», в котором Пушкин видел «удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного», противопоставляя ему «объявления, или публикации Рейнсдорпа», губернатора Оренбурга, писанные «столь же вяло, как и правильно» (IX, 371).

С тем же Рейнсдорпом связан другой документ, опубликованный Пушкиным в примечаниях к четвертой главе «Истории Пугачева» и обстоятельно прокомментированный Р. В. Овчинниковым. Речь идет о язвительном послании пугачевцев к Рейнсдорпу от 23 февраля 1774 года, в котором дерзко осмеяны дипломатические и военные предприятия губернатора. Р. В. Овчинников задается вопросом, как случилось, что Пушкин, не решившись опубликовать ни одного из многих известных ему «указов» и «манифестов» Пугачева, напечатал этот документ, и полагает, будто это произошло благодаря тому, что примечания к «Истории Пугачева», как известно, миновали

цензуру. Думается, однако, причина была в другом. В 1830-х годах «возмутительные письма» повстанцев, сулившие «народу волюность, истребление дворянского рода, отпущение повинностей» (IX, 68—69) и исполнение других вековечных чаяний, деликом сохраняли свое «опасное впечатление на умы простых людей» (VIII, 317), появление их в подцензурной печати было в силу этого совершенно немислимо. Иначе с документом, содержащим злую, едкую сатиру на личность, высмеивавшим начальника, который своими незадачливыми действиями дал для этого не один повод. Пушкин не включил в печатный текст «Истории» свои «общие замечания», где говорилось, в частности, что все немцы, «которые были в бригадирских и генеральских (чинах, — *Н. П.*), действовали слабо, робко, без усердия» (IX, 375), но он считал возможным предать гласности народную оценку частных действий Рейнсдорпа.

Особо следует остановиться на находках Р. В. Овчинникова, проливающих новый свет на фигуру подпоручика М. А. Шванвича, рукой которого писаны «немецкие» указы Пугачева. Исследователей творчества Пушкина М. А. Шванвич давно интересовал как прообраз героя задуманной Пушкиным в 1832 году повести и один из прототипов Швабрина «Капитанской дочки». Планы повести неопровержимо свидетельствуют, что исторический Шванвич остался для Пушкина загадкой: от плана к плану поэт упорно искал и не находил тех мотивировок, которые объяснили бы сознательный переход «хорошего» дворянина, столичного офицера, образованного и мыслящего человека на сторону Пугачева в то время, когда обреченность дела восставшего народа ясна была даже симбирскому недорослю Петруше Гривеву. Эту-то загадку вполне и до конца разрешают находки Овчинникова.

Оставшиеся неизвестными Пушкину показания о Шванвиче, данные в ходе следствия Пугачевым и его пленниками — невольными наблюдателями и участниками жизни в Берде, противоречивы. Если Пугачев показывал, будто Шванвич служил ему охотно, то из собственных показаний офицера и сообщений других очевидцев видно, что службу свою пленный Шванвич нес по необходимости, а чаще — уклонялся от нее, сказываясь больным, и помышлял о победе в Оренбург. Мужившая Пушкина историческая загадка разрешалась просто. Опираясь на доступные ему скудные сведения, поэт полагал, что история Шванвича — единственный, а потому заслуживающий пристального внимания случай сознательного перехода потомственного дворянина и офицера в ряды восставших. На деле поведение Шванвича, как установил Р. В. Овчинников, было не исключительным, а типовым: помылованный Пугачевым по просьбе солдат, оп, как и большинство попавших в плен офицеров, служил в лагере

повстанцев до тех пор, пока ему не представлялась возможность бежать из Берды и явиться в Оренбург с повинной.

В сопоставлении с пушкинскими планами повести о Шванвиче значительный интерес представляют впервые вводимые Р. В. Овчинниковым в научный оборот заключения членов секретной следственной комиссии по делу о Шванвиче (с. 28). «... Взят (в лагерь Пугачева, — *Н. П.*) неволей, явился (назад, — *Н. П.*) сам, и притом не из числа мудрецов», — писал о Шванвиче чиновник комиссии гвардии капитан-поручик С. И. Маврин. По мнению председателя той же комиссии генерал-майора П. С. Потемкина, невольный пугачевец был «прост и шал», и это определило его поведение в смутное время. Вспомним, что в первых планах повести о Шванвиче Пушкин пытался именно буйным и шальным нравом своего героя мотивировать измену его долгу присяги. Со временем поэт, искавший путей принципиального разрешения занимавшей его ситуации, отказался от такого ее объяснения, найдя, очевидно, что оно сообщает истории Шванвича единственный характер и тем умаляет ее значение. И все же мысль его, как видим, двигалась по пути, соответствовавшему реальному ходу событий.

В остальных четырех главах своей книги Р. В. Овчинников основывается на том же методе архивных разысканий, перекрестного сопоставления и внутренней критики разновременных и разнохарактерных исторических источников и результатов краеведческих изучений, а также на личных своих впечатлениях от поездки по пушкинскому маршруту. В этих главах автор воссоздает историю путешествия Пушкина по местам, где в 1773—1774 годах полыхало народное восстание, восстанавливает имена, биографию, бытовую и культурно-психологический облик тех очевидцев пугачевщины, с которыми довелось встретиться поэту и от которых он услышал живые рассказы и предания о крестьянской войне XVIII века. Р. В. Овчинников заново комментирует ряд заметок из дорожной записной книжки поэта, записанные Пушкиным по памяти рассказы старожилов; изучив обстоятельства жизни пушкинских собеседников, исследователь реконструирует круг сведений о пугачевском восстании, которые могли они хранить в памяти, и возможное содержание их рассказов Пушкину, подмечает в «Истории Пугачева» и в «Капитанской дочке» неуловимые простым глазом детали, навеянные местным преданием или восходящие к личным впечатлениям поэта от знакомства с местами событий.

В краткой рецензии невозможно перечислить все новации книги, основанной от начала до конца на самостоятельных и плодотворных разысканиях. Содержащиеся в ней новые исторические факты, обогащающие и уточняющие наши знания о поездке Пушкина в Оренбуржье, об объ-

еме изученных им народных свидетельств и о влиянии их на мысль Пушкина-художника и историка, многочисленным и разнородны. Ограничимся указанием на некоторые из этих новаций, позволяющие охарактеризовать книгу Р. В. Овчинникова как серьезный и прочный вклад в разработку научной проблемы, которой она посвящена.

Увлекательна расшифровка смысла «описки», допущенной Пушкиным в дорожной записной книжке при записи имени Константина (Карпа) Ситникова, бердского казака, в доме которого жил Пугачев. Заметим, что попутно Р. В. Овчинников устранил разночтения в чтении пушкинского автографа и это не единственный случай, когда знакомство с исходным документом позволяет автору «разгадать» истинный смысл пушкинской скорописи (см., например, с. 54—55). С исчерпывающей полнотой раскрывает автор фактическую основу описания дома Ситникова в «Капитанской дочке» (гл. «Мятежная слобода»). Оказывается, что в скупой зарисовке «золотого» дворца Пугачева Пушкин точнее воспроизвел действительный его облик, чем П. П. Свиньин или В. И. Даль.

Замечательна по неожиданности находка Р. В. Овчинникова, раз и навсегда снимающая с автора «Истории Пугачева» подозрение в допущенной якобы им поэтической (и к тому же исторически многозначительной) вольности. Речь идет об известном фрагменте цензурной рукописи пятой главы «Истории», где читалось: «В Озерной старая казачка (Разина) каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу пlyingщие трупы и приговаривая: Не ты-ли, мое детище? не ты-ли, мой Степушка? не твои-ли черные кудри свежа вода моет?» (IX, 51, 112; ср. 471). Нет сомнения, что, воспроизводя почти буквально рассказ «старухи из Берды» И. А. Бунтовой, Пушкин-художник воздал должное ярким и впечатляющим народно-поэтическим образам, в которые облекала она воспоминания о событиях своей молодости. Но отрывок воспроизвел и другую особенность народного предания: упоминание о поисках Степана Разина среди погибших пугачевцев звучало явным анахронизмом, но благодаря ему связывались два крупнейших, разделенных целым столетием, народных движения прошлого. Начиная с первого читателя «Истории», Николая I, и кончая современными ее исследователями, все видели в Степане Разине пушкинского фрагмента не более, чем ассоциативный образ, чреватый политическими аллюзиями. Разыскания С. А. Попова, успешно продолженные и завершенные Р. В. Овчинниковым (с. 54—60), показали, что это реальное историческое лицо. Пугачевец С. А. Разин уцелел в дни разгрома повстанцев и был еще жив во время поездки Пушкина по Уралу.

В числе очевидцев пугачевщины, рассказы которых использованы Пушкиным

в работе над «Историей Пугачева», был, как известно, И. А. Крылов, ребенком переживший осаду Яицкого городка. Одним из основных источников, послуживших Пушкину при описании этой осады, стала анонимная статья «Оборона крепости Яика от партии мятежников», опубликованная в 1824 году в журнале «Отечественные записки». По определению Пушкина, труд «неизвестного очевидца» осады «носит драгоценную печать истины, неукрашенной и простодушной» (IX, 112). Как установил Р. В. Овчинников (с. 94—95), эта «весьма замечательная статья» представляет собой литературную обработку текста письма отца баснописца, А. П. Крылова — одного из руководителей обороны крепости. Факт этот, оставшийся не известным ни И. А. Крылову, ни Пушкину, еще раз говорит о безошибочной интуиции Пушкина-историка, умевшего расслышать голос непредвзятого очевидца среди тенденциозных сентенций русской подцензурной печати.

Несомненно вызовет интерес и у пушкинистов, и у исследователей Крестьянской войны 1773—1775 годов этюд о З. И. Харлове, Д. Н. Кальминском, Ф. Г. Бизянове, воссозданные Р. В. Овчинниковым судьбы рядовых участников движения и многие другие страницы его книги. Иногда складывается впечатление, будто в стремлении своем проникнуть в «домашнюю» жизнь повстанцев, которая приоткрылась Пушкину через рассказы и предания «престарелых очевидцев», автор в исследовательском увлечении поднимает не просто обильный, но местами даже избыточный исторический и культурно-исторический материал. Однако и в этих случаях нельзя не заметить, что самое направление неутомимого источниковедческого поиска диктовалось всякий раз стремлением выявить всю сумму исторических сведений, которые Пушкин мог почерпнуть из встречи с тем или иным конкретным собеседником, уяснить соотношение ставших известными поэту местными преданий с исторической действительностью, создать возможность для понимания и всестороннего истолкования любой, самой краткой заметки, набросанной Пушкиным для памяти, уловить отражение дорожных впечатлений поэта в мельчайших, по видимости случайных элементах фабулы и описаний, которые сообщают рассказу Пушкина и в «Истории Пугачева» и в «Капитанской дочке» черты осязаемой достоверности.

До предела насыщенная новым, впервые извлеченным из архивов материалом книга «Над „пугачевскими“ страницами Пушкина» увлекает читателя не манерой изложения, всюду спокойного, делового, уравновешенного, а самым характером интереса к истории, когда в истории открывается то, что со времени Вальтера Скотта ощущается как предмет художественного повествования о минувшем: ушедшие в прошлое быт и нравы, конкретные

судьбы простых людей, не торжественная поступь истории, а ее невидное, «домашнее» осуществление. Все это сообщает книге Р. В. Овчинникова научно-популярный характер в подлинном значении этого слова. Достоинство особого упоминания, что при этом книга строго документирована. Она снабжена обширными примечаниями, которые точно и полно ориентируют читателя в литературе вопроса, сообщают специалисту большое число дополняющих основной

текст исторических материалов, содержат критику книжных и письменных источников и пр. Работа, подводящая итог огромному числу предшествующих разысканий и изучений, книга Р. В. Овчинникова закладывает прочный научный фундамент для новой стадии в изучении всей совокупности автографов и текстов Пушкина, отразивших его интерес к той знаменательной поре в жизни народа, «которую — так выразительно — прозвал он *пугачевщиною*» (IX, 81).

Ю. В. Лебедев

КОГДА ДАЛЕКОЕ СТАНОВИТСЯ БЛИЗКИМ *

«Наше время отмечено феноменальным интересом к русской классике. Сейчас больше, чем когда-либо, совершается по сути в масштабах целого общества не только прочитывание ее еще и еще раз, но *перечитывание*, продиктованное желанием увидеть многое заново, найти и там ответы на насущные вопросы духовной жизни» (с. 3), — такими словами открывает Н. Н. Скатов книгу литературно-критических очерков, посвященную избранному страницам истории русской литературы и общественного движения от декабристов и Пушкина до Исаковского и Твардовского. От «далекого» мысль исследователя устремляется к «близкому»: исследуя то, что сменяется, Н. Скатов обращает внимание на то, что удерживается неизменным в глубинном существе русской художественной культуры. «Далекое и близкое» — это не только исследование хронологически разных явлений литературы, это еще и проникновение в диалектику вечно обновляющейся, *пребывающей* жизни литературной классики, торжествующей над течением времени: наше прошлое оказывается в самом прямом смысле нам близким, а наша современность, по неумолимой логике органического роста литературы, напоминает о далеком, в новых исторических условиях заново воскрешая его.

Вот эта непрерывающаяся связь времен в истории русской классической литературы и является душой книги Н. Скатова. Она-то и превращает хронологически и тематически пестрые ее страницы в единое монографическое исследование. Цельность его основана не только на единстве исследовательского подхода, но и на объективно существующей *целостности* того эстетического феномена, который оказывается главным героем литературно-критических очерков.

«Успехи разветвленного и, так сказать, дробного изучения» русской литературы диктуют, по мнению исследователя, «необходимость синтезирующего взгляда» (с. 87). И этот взгляд последовательно проведен в рецензируемой книге. Речь идет о разном и о разных, о прошлом и современности, но при всех хронологических и тематических различиях — об одном: о неповторимом индивидуальном лице национальной литературы, сохраняющем себя во все эпохи и во все времена. Об исторической жизни литературы здесь говорится так, как можно, например, говорить о жизни человека, который при всех своих возрастных изменениях остается все-таки тем же самым индивидуумом. Н. Скатов предлагает нам воспринимать развитие литературы и культуры не в дискретных состояниях, каждое из которых довлеет себе и оторвано от предыдущих (по мертвому, механическому принципу «разрыва традиций»), а в движущемся единстве, в котором любое преходящее во времени явление литературы оказывается органической частицей ее живой полноты, насыщенной прошлым и чреватой будущим.

Н. Скатов тяготеет к эстетическому постижению литературных явлений. В процессе микро- или макроанализа держится в уме индивидуальное целое литературы, не дающее исследователю возможности уйти в односторонность, увлечься разложением живого явления на составные части, власть в преувеличение значимости тех или иных частей самих по себе, в ущерб целому. Сама литература здесь понимается как художественное произведение, как процесс коллективного творчества, в котором каждый художник, поэт или писатель с максимальной полнотой стремится выразить целое. Все многообразие русских писательских индивидуальностей входит, таким образом, в состав некоего коллективного национального субъекта, творца литературы и языка. Формулу такого субъекта Н. Ска-

* С к а т о в Николай. Далекое и близкое. Литературно-критические очерки. М., «Современник», 1981, 351 с.

тов находит в жизни и творчестве Пушкина, который вслед за выдающимися художниками слова определяется в книге как «начало всех начал», «как наше всё», как «русский человек в его развитии».

«В Пушкине, — пишет Н. Скатов, — русский человек явился как модель, как программа и как прообраз будущего» (с. 25). И этот взгляд ложится у исследователя на прочный фундамент исторической эпохи становления и торжества русской нации в Отечественной войне 1812 года. Пушкин оказался «последним человеком молодой развивающейся нации и по тому же самому первым человеком нации зрелой, развившейся» (с. 26). В Пушкине исследователь видит исток новой русской литературы: все последующее ее развитие превращается в развертывание тех возможностей, которые в нем заключены в виде емких эстетических формул. Как откровение и раскрытие эстетических потенций, изначально намеченных в универсальном гении Пушкина, литературный процесс, по Скатову, соразмерен Пушкину, с ним соотносится. В зерне русской классической литературы содержится идеал всеобщей человеческой солидарности, наиболее полно и всесторонне реализованный Пушкиным с его уникальным «протезизмом» и всеотзывчивостью, чуждой национальному самоограничению. Этот предельно высокий идеал осеняет и пронизывает своим духовным светом все послепушкинские художественные индивидуальности, пластически реализующие пушкинские идеальные формулы, специализируясь и разветвляясь. Пушкинский универсум теперь уже воссоздается усилиями многих русских литераторов, качественно обогащаясь в уточненном и разностороннем анализе.

Утверждаемое нашей литературой понимание личности, как показывает Н. Скатов, снимает типичное для буржуазной Европы противопоставление индивида и общества. Личность является средоточием бесконечного множества отношений с другими, и вне этих отношений она лишается живого содержания. Но и общественное, коллективное начало рассматривается русским художественным сознанием не как предел и ограничение личного начала, а как его внутреннее восполнение. Проблема духовного становления человека в русской литературе не ограничивается индивидуальным самоусовершенствованием: она с необходимостью предполагает участие в совместной жизни со всеми, она неотделима от процесса одухотворения «мира», от совершенствования самих форм общения между людьми.

Именно потому А. Н. Островский, например, «не идеализирует патриархальности как таковой, а лишь в той мере, в какой он видит в ней и провидит за ней начала человеческой общности и принципов, ее обеспечивающих, уходящие корнями глубоко в толщу народной, в частности русской крестьянской жизни, на-

чала жизни „миром“. Они объединяют его с Толстым («Война и мир»), с Некрасовым («Пир на весь мир»)» (с. 155). Принимая всякий раз новые исторически конкретные формы, идеал человеческой общности сохраняет неизменным лишь внутреннее свое ядро. «Если Твардовский — поэт коллективизации, то ведь и Некрасов — поэт коллектива. . . принцип коллектива, жизнь „миром“ для него — главное. В этом-то и близок к нему „поэт коллективизации“ Твардовский» (с. 320). Как планеты вокруг солнца, все значительные писательские индивидуальности России вращаются в поле притяжения вековой народной мечты, дорогого народу идеала. «Некрасов когда-то писал Л. Толстому о том, как важна „посылка к другим“, человеческая „круговая порука“. Поиском такой „круговой поруки“ и близок к Некрасову Исаковский» (с. 302).

Очевидно, что разные явления русской классики рассматриваются в книге Н. Скатова не обособленно. Во взаимодействии и взаимопроникновении они формируют индивидуальный облик национальной литературы. Творчество одного писателя открывается навстречу другому: внутри самой литературы действует тот же закон «общественной солидарности», упраздняющий непроницаемость отдельных художественных течений, направлений и школ. Особенно убедительно это показано на примере столкновения в русской литературе второй половины XIX века некрасовского и фетовского поэтических начал, диалога философских мирозерцаний Л. Толстого и Н. Федорова.

Мысль Н. Скатова не отвлекается от предмета исследования, отдается разным его сторонам, погружаясь в него и достигая такого проникновения, когда в индивидуальном явлении открывается общий закон — по известному толстовскому утверждению: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее».¹ В таком глубинном рассмотрении фетовский поэтический анализ духовно-природных состояний вдруг обнаруживает внутреннее родство с толстовской диалектикой души и с поэзией Некрасова. А искусство интеграции отдельных состояний в характеры, недоступное Фету, оказывается доступным Толстому и Некрасову. Фетовская односторонность восполняется другими, хотя и во многом противоположными явлениями литературы. Так Фет включается в движущийся литературный процесс, где каждому отводится свое место. Некрасов и Фет по-своему дополняют друг друга. Их вражда — относительна, их антагонизм может быть осмыслен как естественное противоречие художественного развития, удерживающее

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 66. М., 1953, с. 254.

в себе возможности нового синтеза на более глубоких аналитических основах. Ценность поэтических открытий Фета возрастает, когда его творчество рассматривается не как «вещь в себе», а как органическая часть литературного процесса, во взаимодействии с другими, с целым.

Спор между Толстым и Федоровым в интерпретации Н. Скатова — тоже диалог внутри единого организма русской культуры, распространяющей идеал всеединства и на так называемые конечные вопросы бытия. И Толстой и Федоров, по Н. Скатову, с разных сторон подрывали своими общественными и религиозно-философскими утопиями «самый фундамент православия и религии в целом». «... Ведь уникальная, по вероучению, прерогатива бога — воскресение — становилась, по Федорову, делом рук овладевших силами природы людей. . . Вступая в противоречие, каждое по-своему, с церковной ортодоксией, учения Толстого и Федорова вступили в противоречие и друг с другом по вопросу о том, что такое смерть, и, следовательно, по вопросу о том, что такое воскресение. Там, где Толстой настаивал на духовном лишь, Федоров хотел видеть реальное» (с. 211).

Внимание Н. Скатова к социально-исторической проблематике, исследование жизни и литературы в их взаимосвязи и развитии проявляется и в определении существа русского реализма XIX века как реализма критического. Исследователь убедительно показывает ограниченность «расхожего представления о литературе прошлого как о чем-то таком, что прежде всего — и даже только — критикует» (с. 4). В нашем сознании термин «критический» с некоторых пор стал означать «критикующий» и критикующий прежде всего среду, социальные отношения. Русское художественное сознание, по Н. Скатову, преодолевало такой метафизический подход к человеку. В классической литературе человеческая личность превращалась в «совокупность общественных отношений» не только настоящего момента, но и всей национальной истории, человеческий характер вступал в диалектическое взаимодействие с данными социальными отношениями. Этот теоретически широкий взгляд на соотношение характера и среды, когда характер и определяется средой, и выступает по отношению к ней как нечто самостоятельное, дает возможность исследователю увидеть в «Мертвых душах» Гоголя, например, не обычный социальный роман, а поэму, в которой характеры помещиков получают широкий общенациональный масштаб. Исследователь обращает внимание не только на критикующие, но и на жизнеутверждающие начала русского реализма, справедливо полагая, что «сама сила отрицания» в нем была возможна лишь «при соответствующей силе утверждения», и русская классика близка нам этой «безмерностью, бесконечностью идеалов»: «предельная требо-

вательность к человеку» тут вытекала «из беспредельной веры в него» (с. 21).

Для Н. Скатова мало знать, что написали декабристы в своих политических трактатах и художественном творчестве. Не менее важно выяснить, что они пережили и как они жили — и не для полноты их биографий только, но для истинного понимания существа их идей. Важно знать не только то, что воплотилось в слове, но и что за ним стояло; нужно удержать в поле зрения весь состав личности писателя, захватив и ту подпочву, которая питала его художественную мысль. Пушкин в книге Н. Скатова берется весь — и с творчеством, и с жизнью, в неразрывности того и другого: первый русский поэт-художник, «первочеловек установившейся нации», «совершающий весь цикл развития в его идеальном качестве». Не столько эпоха владела Пушкиным, сколько он как поэт-художник эстетически овладевал ею, «забрасывая сети в будущее»: оставаясь в границах своего времени, он творчески над ним торжествовал.

О декабризме речь идет опять-таки как о целостном культурном явлении со своим неповторимым лицом, со своей индивидуальностью. Как Пушкин «универсально представил» в своем творчестве «мировой художественный опыт», так декабризм — «мировой, от античности идущий, опыт гражданской жизни и политической борьбы» (с. 87). «Декабризм теоретически демонстрировал необычайное разнообразие революционных принципов, программ, путей, содержа их все, так сказать, в зерне». Многие будущие ситуации и сюжеты нравственно-эстетического и революционного опыта «были здесь предварительно намечены и проиграны» (с. 91).

Пушкин и декабристы — два этих социальных и культурных пласта национальной жизни начала XIX века рассматриваются Н. Скатовым соответственно в эстетическом ключе эпоса и трагедии. Трагичность политического опыта декабристов прямо связана с трагичностью их поэтического, художественного опыта. С этой стороны их деятельности в книгу Н. Скатова входит другой устойчивый сюжет — литература и действительность в сложном взаимодействии друг с другом. Декабристы в своей жизни и художественном творчестве предприняли дерзкую и обреченную попытку снять вековую коллизия между жизнью и искусством, гражданственностью и поэзией, человеком и художником, делом и словом. Искусство и жизнь они хотели подчинить единому принципу: «живи, как пишешь, пиши, как живешь».

Вслед за декабристами снять кантовскую антиномию между искусством и жизнью стремился Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». По характеру своего мышления Чернышевский, как многие русские люди XIX века, был

не созерцателем, а деятелем, причём деятелем революционного типа. В своей эстетической теории он рискнул преодолеть вековое отчуждение между духовным производством и трудом. Для Чернышевского все виды практической деятельности не чужды красоте, а труд не только не противоречит ей, но и обуславливает ее. Так эстетика из цеховой теории искусства стремилась превратиться на русской почве в науку об эстетическом освоении действительности в целом.

На фоне эстетической теории Чернышевского глубоко исследуется в книге Н. Скатова драматическая разорванность искусства и действительности, которую в русской литературе XIX века наиболее последовательно реализовал своей жизнью и творчеством Фет. «Психологическая загадка» Фета-поэта и Шеншина, помещика-крепостника, коренилась, по мнению Н. Скатова, в идущем от Канта противопоставлении искусства как «беспольной», подлинно свободной деятельности и жизненной практики как подчиненной законам железной необходимости. Искусство Фета противостоит практике Шеншина: Фет уходит в искусство от худших ее сторон. Но одновременно он уходит в искусство от социальной жизни общества. Утверждаемая им гармония коренится на слишком узкой жизненной площадке. Осознание узости и кризисности своего «моцартианства», лишнего душевности, цельности, непосредственности и широты, пришло к Фету в 1880-е годы. В поздних фетовских стихах уже утверждается сектантский лозунг «чистого искусства», а красота превращается в культ, усугубляя угрожающий сути поэзии «эстетический сепаратизм».

Если в поэзии Фета полно реализовались кризисные процессы русского художественного развития, то творчество А. Н. Островского завершило становление нашего классического искусства XIX века: драма — продукт развившейся национальной жизни, национальный театр — признак совершеннолетия нации. Очерки Н. Скатова об Островском принадлежат к числу лучших в его книге. Исследователь показывает, что наше сегодняшнее устойчивое представление о жизни купечества, явившейся основой для лучших произведений национального драматурга, нуждается в коррективах весьма существенных. Занимая промежуточное положение между крестьянством и верхами русского общества, купечество и сохраняло народную традицию жизни «миром», и в то же время она подвергалась в нем наиболее острым драматическим превращениям. Самодурство, с этой точки зрения, было выражением кризиса старых патриархальных устоев, потери их. В купеческом мире Островский и пытался увидеть свои идеалы в той мере, в какой этот мир еще сохранял связь с общенародной демократической культурой (крестьянской, в первую очередь), и, опираясь на жизнеспособные начала в нем, с огромной силой

обличал тот процесс эгоистического обособления, распада национального и общечеловеческого единства, который в купечестве стремительно прогрессировал. Подтверждением этого нового взгляда на жизненные истоки творчества Островского является в книге Н. Скатова анализ основного конфликта в драме «Гроза», конфликта, внутри которого исследователь обнаруживает ростки самобытной «русской трагедии».²

Н. Скатов рассматривает драматургию Островского на широком фоне национальной жизни и литературы, отмечая уставшее представление об Островском как драматурге-бытовике. Анализируя две постановки «Горячего сердца» на сценах ленинградских театров, он настаивает на бережном отношении к творчеству драматурга, отвергая как приземленно-редакторский, так и бесцеремонно-модернистский варианты сценического прочтения его пьес. Истина заключается «в безусловном доверии к Островскому», к его слову, перерастающему возможности любого сценического воплощения. По мнению исследователя, в драматургии Островского, помимо всех действующих лиц, есть еще один и, пожалуй, главный положительный герой — «народный язык в том смысле, в каком для Тургенева он был „надеждой и опорой“». За языком персонажей прослушивается голос творца, Островского, передающего героям частицу своего простодушия и лукавства, народной мудрости и непосредственности.

В очерке «„Некрасовская“ книга Андрея Белого» речь идет уже о том, какой «непростой и противоречивой жизнью жила некрасовская традиция в творчестве одного из самых сложных художников начала века». Исследователь пытается выяснить, какие «реальные процессы русской жизни на важнейшем этапе ее истории» отражала поэтическая книга стихов Белого «Пепел». Если приобщение Некрасова к народной жизни было плодотворным и живительным, то у Белого оно «превращало жар души в пепел». «Слияние двух или многих поэтических миров» не рождало в лирике Белого нового качества, новой человеческой и поэтической общности: распад крестьянской общины, народных принципов жизни «миром» отозвался в его стихах духовной нивелиацией («один как все», «одинаковость, но не общность»), человечность не обреталась в миру, а сохранялась в поэтическом обособлении и одиночестве. «Поэт, хотевший наследовать Некрасову, в сущности вступал в противоречие с ним. От этой России Белый уходил, другой

² В своей основной концепции к данной работе Н. Скатова восходит опубликованная мною в журнале «Русская литература» (1981, № 1) статья «О народности „Грозы“, „русской трагедии“ А. Н. Островского».

не видел, начинал искать выхода помимо жизни, помимо искусства» (с. 264).

Новую ситуацию общественного подъема народной жизни накануне коллективизации выразила, по Н. Скатову, поэзия Исаковского и Твардовского. В их творчестве нашла отражение «тяга к жизни коллективом. Это тоже было то новое, что носилось в воздухе, чем жила пробудившаяся деревня, но такое новое, которое опиралось на вековую национальную традицию жизни „миром“ — крестьянской общиной» (с. 307). На этой исторической почве и произошло возрождение Некрасовской традиции в творчестве Твардовского и Исаковского. Если Исаковский наиболее полно развил песенное начало некрасовской поэзии, то Твардовский унаследовал традиции Некрасова-эпика. Всем содержанием книги исследователь утверждает правоту основной своей теоретической посылки: «только соотносение художественных систем в их целом и в их исторической обусловленности позволяет нам избежать эмпиризма и дает возможность определить границы влияния, приобретенный и потерь» (с. 294).

Эстетической чуткостью и историзмом отличается очерк Н. Скатова, посвященный творчеству А. А. Ахматовой. Не случайно, что именно накануне революции впервые в истории русской литературы «женщина обрела поэтический голос такой силы»: «веками копившаяся духовная энергия женской души получила выход в революционную эпоху». Нараставший в России второй половины XIX—начала XX веков процесс женской эмансипации заявил о себе своеобразным «поэтическим равноправием». «Сложная история женского характера переломной эпохи, его истоков, ломки, нового становления» выражена в лирике Ахматовой с учетом художественного опыта классической поэзии (Тютчев, Некрасов), прозы (Достоевский) и, наконец, народного мироощущения (образы любви-жалости, судьбы как готовности выдохнуть, выстоять, чувства сопричастности миру и ответственности перед ним).

Н. Скатов обращает внимание на специфически-женское начало в лирике Ахматовой, проявляющееся в восприятии мира на волне высокой, драматической любви. Это особое восприятие, когда «обострены слух и глаз, напряжены все чувства», когда «открывается необычность обычного» и «человек начинает воспринимать мир с удесятенной силой».

С этим связаны острота мысли, синкретизм чувственного восприятия, выпуклая предметность, возвращающая вещам первозаданный смысл.

В небольшом, но содержательном очерке «Некрасовские эпиграфы у В. И. Ленина» по-новому решается Н. Скатовым проблема взаимосвязи разных форм общественного сознания, сложных путей духовной преемственности между художественной культурой нации и ее политическим мышлением. Исследователь отступает от традиционного аналитического описания тех или иных цитат из произведений Некрасова, использованных Лениным. Он показывает другое: как некрасовские стихи органически включаются в систему политического мышления Ленина, формируют особый ее склад и лад, вбирающий в себя глубинные традиции национальной культуры. С усвоением демократической стихии некрасовского поэтического «многоголосья» формируется язык новой ленинской политики, выражающей массовую, народную точку зрения на те или иные исторические события. «Некрасовский текст в том качестве, в каком он Лениным использован и трансформирован, сообщает статье дополнительный и своеобразный национальный колорит, который на фоне псевдореволюционной трескотни „левых“ оказывался еще одним выразительным свидетельством подлинности защищавшихся Лениным интересов страны» (с. 276). Русская демократическая культура с ее вековыми традициями входит в плоть и кровь мышления творца новой, социалистической России. «Далекое» здесь тоже становится «близким», идет процесс органического роста и совершенствования национального самосознания, в котором литература, как показывает Н. Скатов, играет далеко не последнюю роль...

Что же касается недостатков рецензируемой книги, то они являются оборотной стороной ее достоинств. Выбранный исследователем угол зрения на русскую классику волей-неволей приглушает иногда остроту некоторых конфликтных ситуаций внутри живой и развивающейся литературной традиции. Повторим лишь, что такое «снятие» противоречий может быть объяснимо на сегодняшнем этапе литературоведения, когда накопленный опыт разносторонних аналитических штудий привел к необходимости качественно нового синтеза. И с этой задачей Н. Скатов успешно справился.

БОЛГАРСКОЕ ИЗДАНИЕ СЛАВЯНСКИХ АПОКРИФОВ *

Апокрифическая литература, составившая значительную долю переводной славянской и, в частности, древнерусской литературы, издавна привлекает внимание исследователей. Так называемые «отреченные» книги, по разным причинам оставшиеся за пределами официального церковного канона, несмотря на запреты, читались и переписывались во всем славянском мире. Они вошли немалой частью в общий фонд древнеславянских литератур, и интерес к ним средневековых книжников во многом способствовал развитию связей между славянскими странами.

Особую роль, роль литературы-посредницы (термин Д. С. Лихачева), сыграла здесь болгарская литература, внутри которой раньше, чем в Древней Руси, создавались переводы апокрифов, возникших на древнееврейской, сирийской, коптской, греческой и другой почве, в занимательной форме передававших подробности библейской и христианской истории и явивших собой сплав мифологического, фольклорного, исторического материала.

Вместе с тем изучение этих памятников достаточно непростое — ведь до начала своей жизни в славянской рукописной традиции они прошли сложный путь на той почве, где возникли или были наиболее популярны, чаще всего греческой. Поэтому славянская история апокрифов — это только определенный этап жизни памятника. Кроме того, следует помнить, что в силу разных исторических причин многие славянские переводы донесли до нас тексты, утраченные в той литературной среде, откуда они вышли, чьи греческие или какие-либо другие оригиналы погибли. Поэтому изучение апокрифов имеет важное значение для славистики и византистики в целом.

Несмотря на то что славистике присуща серьезная традиция изучения апокрифической литературы (работы А. Н. Веселовского, А. Н. Пыпина, Н. С. Тихомирова, И. Я. Порфирьева, В. Ягича, П. А. Лаврова, И. Я. Франко и мн. др.), мы не располагаем сейчас сколько-нибудь полным корпусом современных научных изданий этих памятников. Выполненные часто по отдельным спискам, издания прошлых лет уже не всегда могут удовлетворить совре-

менных исследователей. Отчасти поэтому и теоретическое осмысление роли апокрифов в древнеславянском историко-литературном процессе происходит еще недостаточно интенсивно.

Именно этими соображениями руководствовалась болгарская исследовательница Донка Петканова, подготавливая издание около 70-ти древнеболгарских апокрифических сочинений в переводе на современный болгарский язык. Это издание — итог большой работы Д. Петкановой над славянскими апокрифами.¹ И хотя издательство «Болгарский писатель» поставило целью познакомить самые широкие круги болгарских читателей с историей древнеболгарской литературы, издал ее памятники в переводе, но примечания к текстам, указывающие на определенную рукописную традицию, вносят немаловажный вклад в подготовку научного издания этих памятников. Рецензируемое издание следует рассматривать как продолжение и развитие традиции в изучении апокрифической литературы, которая сложилась в Болгарии прежде всего благодаря работам И. Иванова, Цв. Вранской, Б. Ст. Ангелова, И. Дуйчева, К. Куева, Е. Георгиева и др.

В основу издания положены, во-первых, переводы, сделанные болгарскими учеными и издававшиеся ранее (если они удовлетворяют требованиям составителя), и, во-вторых, новые переводы, выполненные самим составителем на основе изданного или неизданного, но наиболее древнего и полного списка с правкой, где это необходимо, по другим спискам. Если текст имеет несколько вариантов или редакций, предпочтение отдается более интересной в литературном отношении и более распространенной в болгарской литературной среде редакции.

Все издаваемые Д. Петкановой тексты снабжены примечаниями, в которых кратко охарактеризован и по возможности датирован памятник, комментарием отдельных фрагментов, словарем личных имен и географических названий с пояснениями из библейских текстов и истории и словарем терминов и редких слов. Примечания содержат важный для изучения славянских апокрифов справочный материал и несомненно бу-

* Стара българска литература в седм том, том първи. Апокрифи. Съставителство и редакция Донка Петканова. София, «Български писател», 1981, 431 с.

¹ См.: Петканова-Тотева Д. 1) Апокрифна художествена проза. (Видова класификация и характеристика). — Старобългарска литература, 1978, кн. 3, с. 13—33; 2) Апокрифна литература и фолклор. София, 1978.

дуют полезны всякому, кто к ним обратится. В некоторых случаях, однако, их можно уточнить и дополнить. Так, в примечаниях к «Слову об отце нашем Агапии» («Хождению Агапия в рай»), перевод которого сделан по южнославянской рукописи XV века, отмечено, что текст этот давно не издавался. Но его древнейший древнерусский список XII—XIII веков в составе Успенского сборника был издан в последние годы дважды: в 1971-м и в 1980 годах.²

В примечаниях к «Сказанию Афродитана о чуде в Перской земле» тоже можно внести некоторые уточнения. Называя издания текста, осуществленные А. Н. Пыпиным и Н. С. Тихомировым, исследовательница не отмечает, что это издания одного и того же списка XIII века. Список, опубликованный И. Я. Порфирьевым, датируется не XVI—XVII веками, а последней четвертью XV века (по водяным знакам). Датировка списка, изданного Ст. Новаковичем в «Starine» (сербской редакции) XVIII века, на самом деле является датировкой приписки на рукописи (1708—1709 годы).³ Следовало бы указать и на издание этого текста П. Лавровским.⁴ Говоря об изданиях апокрифа «Откровение Авраама», следовало бы, кроме Н. С. Тихомирова, назвать издателей разных списков: И. И. Срезневского, И. Я. Порфирьева, И. Я. Франко, В. Ягича (он же издал текст апокрифа «О смерти Авраама» по списку XVI века) — и отметить, что И. Я. Порфирьев издал другой апокрифический сюжет — «Страннолюбие Авраама».⁵

² Успенский сборник XII—XIII вв. Под ред. С. И. Коткова. М., 1971, с. 466—474; Сказание отца нашего Агапия. — В кн.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980, с. 155—165 (здесь же дан параллельный перевод на современный русский язык).

³ Эти сведения сообщены мне А. Г. Бобровым.

⁴ Лавровский П. Описание семи рукописей имп. Публичной библиотеки. — ЧОИДР, 1858, кн. 4, с. 40—46.

⁵ Срезневский И. Дополнение к общему повременному обозрению древних памятников русского письма и языка. — ИОРЯС, 1905, кн. 6, с. 648—655; Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — СОРЯС, 1877, т. XVII, № 1, с. 111—130 (о «Страннолюбии Авраама» — с. 135—136); Франко И. Апокрифи і легенди з українських рукописів, т. I. Львів, 1896, с. 80—85 (о «Страннолюбии Авраама» — с. 86—89); Jagić V. Prilozi k historiji knjizevnosti naroda hrvatskoga i slpnskoga. Arkiv za povjéstniku jugoslavensku, кн. IX. Zagreb, 1868, 83—91.

Сопоставление всех изданных списков апокрифов об Аврааме позволило бы скорректировать предположение Д. Петкановой о двух редакциях общей «Повести об Аврааме». Примечания к «Апокалипсису Иоанна Богослова» можно дополнить указанием на издание этого текста Ст. Новаковичем.⁶ Кстати, здесь Д. Петканова делает важную поправку к списку славянских рукописей, содержащих апокрифический «Апокалипсис», составленному Аурилио де Сантос Отеро, который причислил к «Апокалипсису Иоанна» текст другого апокрифа — «Вопросы Иоанна Богослова к Аврааму».

В целом примечания к переводам и самим памятникам, составленные Д. Петкановой, полезны и необходимы, так как они собирают воедино и систематизируют разбросанные по разным изданиям материалы о славянских апокрифах, а без такой систематизации невозможно их подлинно научное изучение.

Ценность рецензируемого издания в большой мере заключается именно в том, что, собранные вместе, памятники позволяют получить целостное представление о сохранившихся древнеболгарских (и древнерусских) апокрифах. Совершенно права Д. Петканова, когда пишет, что «одна из задач будущих исследований — установить, какие варианты и редакции первичны, какие — вторичны, какие и когда появились на славянской почве» (с. 27), указывая тем самым на необходимость серьезной текстологической работы с каждым памятником.

Апокрифы распределены в книге Д. Петкановой по четырем разделам: 1. Апокрифическая художественная проза, действующая в свою очередь на ветхо- и новозаветные тексты и тексты, впитавшие местную болгарскую традицию; 2. Апокрифические молитвы; 3. Гадательные книги; 4. Апокрифические Вопросы и Ответы. Разумеется, такое тематическое деление условно, но достаточно традиционно, а потому удобно при пользовании книгой.

Во вступительной статье Д. Петканова много внимания уделила вопросу о том, что же такое апокриф, и если не решила его окончательно в том терминологическом споре, который ведется вот уже более ста лет, то, во всяком случае, отметила сложность этого определения. Здесь же автор ведет разговор об истории славянского индекса запрещенных книг, о месте и среде возникновения апокрифов, о путях их распространения. Естественно, что в таком издании, как собрание памятников древнеболгарской литературы, эти сведения носят ознакомительный характер. Вместе с тем болгарская исследовательница стре-

⁶ Новакович Ст. Примери книжевности и езика старoga и срpskoslovenskoga. Београд, 1904, с. 505—509.

мится рассматривать апокрифы прежде всего как *определенный вид художественного творчества*, показывая жанровое разнообразие этих памятников: «И хотя в индексах и в сочинениях церковных писателей апокрифы считались еретическими, следует предположить, что многие из них были созданы не под влиянием враждебной религиозной идеологии, а явились художественным творчеством, призванным заполнить белые места в канонических книгах или представить подробно библейскую историю» (с. 7—8). Этому аспекту в изучении апокрифов уделялось недостаточно внимания.⁷

Издание апокрифических древнеболгарских текстов, выполненное Д. Петкановой, можно считать развитием теоретических положений, высказанных ею в статье 1978 года об апокрифической художественной прозе. «Не отрицая необходимости общей тематической классификации апокрифов, — писала тогда Д. Петканова, — полагаю, что можно предложить и другой тип классификации — по принципам, которые дали бы возможность рассматривать апокрифы не только по содержанию, но и как литературную форму».⁸ Эта классификация легла в основу рецензируемого издания. Правда, автор пишет, что она не может претендовать на универсальность, поскольку разные редакции и виды одного памятника могут оказаться в разных классификационных группах, но для издания было важно выделить специфические литературные черты этих текстов и показать их идейно-тематическое разнообразие. Однако классификация памятников все же вызывает ряд вопросов. Непонятно, почему такие тексты, как Послания или Молитвы, автор не включила в раздел художественной прозы. Внутри же этого большого раздела не всегда, как нам кажется, можно четко разграничить по жанровым признакам Видения и Предсказания (хотя, конечно, у них есть определенные композиционные различия, и они справедливо отмечены Д. Петкановой). Черты «биографической повести» можно найти и в «рассказе». В свою очередь «рассказ» тесно переплетается с жанром «видений» и «житий», поскольку, по словам Д. Петкановой, для них в качестве сюжетной основы характерны путешествия героя или его мучения.

Автор признает всю зыбкость границ между отдельными жанровыми разно-

видностями апокрифов, но не всегда четко определяет критерии, по которым эти разновидности все-таки выделяются. Эта нечеткость сказалась, например, в том, что в разделе художественной прозы в группу новозаветных апокрифов попадают тексты, объединенные основными персонажами (Иисус и богородица) независимо от жанровых особенностей. В эту же группу новозаветных апокрифов входят и тексты, собранные по общей форме повествования, — Путешествия в загробный мир, — и среди них помещено «Хождение богородицы по мукам», хотя оно должно, казалось бы, находиться в первой группе текстов.

Называя издаваемые апокрифические памятники «художественной прозой», следовало бы во вступительной статье более четко сформулировать, что же понимает составитель под этим определением применительно к средневековой литературе. Только ли занимательность повествования определяет это понятие? И хотя в целом основные положения работ Д. Петкановой (имею в виду и ее статью 1978 года) не вызывают возражений, применяемое ею понятие художественности нуждается в серьезном обосновании во избежание излишней модернизации его.

Полезным для специалистов по древнерусской литературе представляется тот раздел тома, куда Д. Петканова включила апокрифические тексты, прошедшие своеобразную «народную обработку» уже на болгарской почве путем впитывания в них местных фольклорных мотивов. Большинство этих памятников связано с ересью богомилов, возникшей в Болгарии в X веке и нашедшей отражение в «Повести временных лет» в рассказе о сотворении богом первого человека. Под влиянием богомилского учения, излагающего дуалистический взгляд на мир, в болгарской древней литературе, пишет Д. Петканова, возникло народное апокрифическое направление, которое противостояло официально-церковному. Апокрифические сочинения формировали национальную литературу, ставшую выразительницей народного патристического сознания.

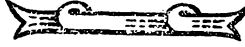
Итак, «Болгарский писатель» принял серьезный труд по изданию семитомного собрания памятников древнеболгарской литературы. В состав редакционной коллегии вошли известные болгарские исследователи средневековой книжности, что обеспечило издание его высокий научный уровень. Это видно уже по первому тому, составитель и редактор которого, Донка Петканова, предложила читателям не только интересный материал, но и ценное справочное издание, полезное специалистам как по древнеболгарской, так и по древнерусской литературе, а также преподавателям и студентам. Педагогическое значение этой книги хочется отметить особо.

⁷ Правда, в последние годы появилась серьезная работа А. Наумова, рассматривающая апокрифы в контексте средневековой письменности: *Naumov Aleksander E. Apokryfy w systemie literatury cerkiewnoświatowskiej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1976.

⁸ Петканова-Тотева Д. Апокрифна художествена проза, с. 15.

Для исследователей древнерусской книжности собрание болгарских апокрифов важно и потому, что, как известно, многие произведения обеих литератур — древнерусской и древнеболгарской — были общими. А то, что немногим ранее болгарского издания в издательстве «Ху-

дожественная литература» началось аналогичное многотомное издание древнерусских литературных памятников, означает, что научные интересы болгарских и советских исследователей в области средневековых литератур и в наши дни идут единими путями.



ХРОНИКА

ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

27—29 января состоялась XXI Некрасовская конференция, посвященная 160-летию со дня рождения великого русского поэта. Конференция была организована Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

В работе конференции приняли участие литературоведы многих городов нашей страны: Иванова, Ивано-Франковска, Казани, Коломны, Костромы, Краснодара, Ленинграда, Москвы, Орла, Петрозаводска, Пскова, Уфы, Якутска, Ярославля.

Конференцию открыл доктор филол. наук, заведующий сектором новой русской литературы ИРЛИ Ф. Я. Прийма. В своем вступительном слове он рассказал о ходе работы над Академическим собранием сочинений и писем Н. А. Некрасова и определил очередные задачи, стоящие перед современным некрасоведением.

Доклад Ф. Я. Приймы был посвящен теме: «Некрасов и Герцен». Исследователь отметил, что тема эта недостаточно разработана в литературоведении. Проанализировав ее биографический аспект, Ф. Я. Прийма проследил также творческие связи Герцена и Некрасова: отклики Герцена на стихотворения Некрасова, в частности на знаменитое «Размышления у парадного подъезда», сложное, менявшееся со временем восприятие Герценом деятельности редакции журнала «Современник». Черты Герцена, как показал докладчик, отразились в некрасовской «Притче» (1870): образ «гражданина именитого», произнесшего слово «о новом вине и старых мехах», по мнению Ф. Я. Приймы, навеян статьями Герцена в «Колоколе» и, в особенности, статьей «Новые меха для нового вина» («Колокол», 1861, 15 апреля). В полемике о прототипе стихотворения «Ты как поденщик выходил...» (первая редакция, 1861), впоследствии озаглавленного «Т-ву», Ф. Я. Прийма присоединился к точке зрения В. Е. Евгеньева-Максимова и А. М. Гаркави, считавших, что стихотворение адресовано Герцену, и высказал ряд новых аргументов в пользу такого толкования.

Доктор филол. наук М. М. Гин (Петрозаводск) в докладе «Трилогия о человеке, «полезном народу в своем углу» (последние замыслы Некрасова)» рассматривает три незавершенные поэмы: «Ершов», «Без

роду, без племени» («Бродяга») и «Мать», из которых две первые никогда не были предметом специальных исследований. В изучении поэмы «Мать» в послевоенные годы немало сделано для преодоления узкобиографического толкования. Однако, как показал докладчик, довести эту работу до конца можно, лишь изучая все эти замыслы в тесной связи с освободительным движением 1870-х годов и учитывая несомненную внутреннюю связь между ними. Объединяет их облик главного героя — человека, «полезного народу в своем углу» (формула Некрасова), полезного либо своей деятельностью, либо своим обликом. Контекст эпохи помогает понять этого героя не как культуртрегера, а как замечательного деятеля времени «хождения в народ». Докладчик также уточнил представление о творческой истории и датировке поэмы «Мать».

Особенности сюжетных композиций в лирике Некрасова были проанализированы в докладе доктора филол. наук Е. А. Маймина (Псков). «Лирический сюжет в поэзии Некрасова, — утверждает Е. А. Маймин, — становится не вполне лирическим, он имеет в себе все признаки эпоса, объективного повествования». Внутри лирики нередки случаи лирических отступлений, что возможно лишь при условии не только собственно лирического, но и эпического характера лирики. Прпметой эпического, фабульного построения является также частое использование сказовой манеры повествования. Из общего тяготения Некрасова к эпическому повествованию прпстекает и особенное его отношение к пейзажным стихам, превращающимся как бы в «антипейзажные стихотворения», например цикл «О погоде», в котором о погоде говорится меньше всего. Название цикла свидетельствует о сознательном отталивании от прежних поэтических традиций и нарочитой демонстрации этого отталивания.

Лирике Некрасова 1845—1848 годов был посвящен доклад аспиранта ЛГПИ им. Герцена Н. Н. Пайкова (Ленинград) «Создание Некрасовым новых поэтических форм». Докладчик ставил своей задачей определить характерные черты поэтики зрелого мастера в период их формирования. В произведениях 1840-х годов Некрасов стремится выявить связь со-

циальных причин с их трагическими следствиями. Авторская позиция выражает интересы и демократическую философию социальных низов, определяющим героем в этот период у Некрасова становится типизированный эпический образ человека из народа, крестьянина. В поэтике это обозначилось и как усложнение взаимодействия разных родовых начал в отдельных стихотворениях (в лирической стихии прослеживаются эпико-драматические элементы), и как усиление полемической экспрессии в интонационно-речевом строе произведений.

Аспирант ИРЛИ Н. Г. Морозов (Кострома) в докладе «Народная тема в творчестве Н. А. Некрасова 1856—1857 годов», анализируя поэму «Несчастные», показал, как достигает поэт эпопейного масштаба в изображении народа. Нравственное перерождение каторжников, их подвижнический труд рассмотрены как факторы, определяющие внутреннюю общность крестьянской по сути своей общины, рост коллективного народного сознания. Много внимания было уделено значению образа Петра I в поэме, тесной связи его с духовной культурой крестьянина. По наблюдениям Н. Г. Морозова, в образе Петра полученный выражение патриархальный (эпический в своей основе) идеал, в котором сказались и сила народного недовольства николаевской Россией и слабость, наивность патриархально-утопической мысли. Докладчик убедительно обосновал вывод: идейно-художественная разработка народной темы в поэме «Несчастные» привела Некрасова к созданию эпического образа духовного сокровища Руси — не нашедших пока еще исторического применения творческих, созидательных сил народа.

Поэме «Мороз, Красный нос» были посвящены два доклада: канд. филол. наук Г. П. Верховского (Ярославль) и доктора филол. наук Ю. В. Лебедева (Кострома).⁶ Г. П. Верховский подробно исследовал диалектику взаимодействия образов персонажей в целостной системе художественного произведения. Оригинальность системы образов поэмы исследователь видит в том, что она вся направлена на воссоздание живого облика крестьянина. Взаимодействие различных форм сознаний — авторского и геройного, — по мысли Г. П. Верховского, приводит к тому, что мир крестьянской семьи в поэме получает глубоко реалистическое и разностороннее изображение. Ю. В. Лебедев ставил своей целью объяснить отдельные сюжетные мотивы поэмы «Мороз, Красный нос». В докладе использован широкий круг летописных и этнографических источников.

Доктор филол. наук В. И. Камшинский (Ленинград) в докладе «Из наблюдений над прозой Некрасова (роман «Мертвое озеро»)» сосредоточил внимание на выявлении типа «коллективного романа», написанного в соавторстве с А. Я. Панаевой. Его своеобразие сформировалось

под влиянием крайне неблагоприятных условий «мрачного семилетия». Докладчик отметил, что перекличка «Мертвого озера» с романами-фельетонами Э. Сю заключала скрытые намеки на идеи Фурье и их развитие русскими революционными просветителями 1840-х годов, а также, возможно, на теорию утилитаризма Бентама. «Мертвое озеро» тяготеет к жанру русского социально-авантюрного усадебного романа, демонстративно использующего сходство с романами Сю, но сохранившего идейно-художественную независимость от них. В центре романа проблема женской доли, разработанная в направлении, родственном утопическим социалистам, Белинскому, Герцену и писателям «натуральной школы». В социальном плане разработки этой темы угадывался скрытый критический пафос «Мертвого озера». С этим, по-видимому, связана главная идея романа, выраженная в его названии и образом содержания глухо и осторожно. В заключении доклада подчеркивается, что роман Некрасова и Панаевой как произведение массовой литературы преднамеренно использует расхожие мотивы, образы и отдельные стилиевые формулы, которые своей повторяемостью и узнаваемостью производят впечатление «общих мест». Но насыщенные богатым материалом, почерпнутым из «моря житейского», они в целом составляют содержательную и разнообразную художественную фактуру, потенциально заключающую возможность дальнейшей литературной разработки. Этим, скорее всего, объясняются многочисленные переклички с романом «Мертвое озеро» в произведениях Достоевского, Островского, Григоровича, Тургенева, Гончарова и др. «Коллективный роман» Некрасова и Панаевой создавался, так сказать, на «людном перекрестке» общественно-литературной жизни России, и авторы его предугадали многие общие и частные моменты последующего идейно-художественного развития.

«Понятие автоцензуры при издании сочинений Н. А. Некрасова» — тема полемического выступления доктора филол. наук Г. В. Краснова (Коломна). В данное понятие обычно включаются авторские изменения текста по общественно-политическим или личным мотивам, и оно оказывается существенным в определении авторской воли — проблемного вопроса в текстологии. Г. В. Краснов отметил, что при издании сочинений Некрасова в рекомендациях к изданиям понятие автоцензуры трактуется нередко очень расширительно (ряд положений К. И. Чуковского, комментарий к стихотворениям Некрасова А. М. Гаркави и др.). При этом рассматривается обычно только относительная «злободневность» текста, без должного внимания к художественным исканиям поэта, что наблюдается, например, при издании поэмы «Современники».

Доклад доктора филол. наук Б. Я. Бухштаба (Ленинград) «Чужие строки в стихах Некрасова» был посвящен некрасовским строкам, совпадающим со строками стихов, ранее написанных другими поэтами, и внесенным Некрасовым в свои стихи бессознательно, т. е. не вспоминая, что это чужие строки, а принимая их за возникшие в творческом сознании. Докладчик привел примеры попавших в стихи Некрасова строк из произведений Кольцова, Майкова, Стромиллова, Слуцкого, доказывая, что в этих случаях не может быть речи ни о сознательном заимствовании, ни об иронической цитации.

В сообщении канд. филол. наук В. А. Сапогова (Кострома) «Образ тишины в поэзии Некрасова» рассматривались лирические стихотворения, финал поэмы «Мороз, Красный нос» и поэма «Тишина» с точки зрения движения образа «тишины» от словарного значения слова до значения почти символического.

Большое внимание слушателей привлекло специальное заседание, посвященное проблемам изучения поэмы «Кому на Руси жить хорошо». На нем было заслушано и обсуждено четыре доклада и одно сообщение.

С докладом на тему: «История изучения поэмы „Кому на Руси жить хорошо“» выступила канд. филол. наук Т. А. Беседина (Ленинград). Ее целью было показать, как постепенно, в течение десятиков лет, благодаря исследовательской деятельности нескольких поколений ученых складывалось наше современное представление об эпопее Некрасова, каковы были основные аспекты ее изучения в 1920-е, 1930-е и в послевоенные годы. Вторая часть доклада была посвящена принципиальным и спорным вопросам, которые пришлось решать творческому коллективу, занятому подготовкой издания V тома Академического собрания сочинений и писем Некрасова. В этот том вошло лишь одно произведение — поэма «Кому на Руси жить хорошо».

Доктор филол. наук Л. А. Розанова (Иванов) предложила вниманию слушателей доклад «О некоторых недостаточно изученных аспектах новаторства Некрасова (по страницам «Кому на Руси жить хорошо»)». Исследовательница исходила из задач более точного прочтения текста, а также возможности принципиально новых, в сравнении со сложившимися, подходов к изучению итогового произведения поэта. С ее точки зрения, интересно развитие не привлекавших внимания некрасоведов, казалось бы, традиционных образов и тем: души, сердца, почвы. Они проходят через все произведение. Их значимость, их новая наполненность особенно заметны в части «Пир на весь мир». Понятия и образы — «сердце» — «душа» — «вера» — «совесть» — взаимодействуют с таким существенным рядом тем и образов, как «почва» — «мир» — «народ» — «свобода» — «Русь» — «Родина» — «честные пути» — «новое

время». Авторской волей они обретают качественно новую направленность, способствующую художественному открытию общественного бытия. В результате использования психологически близких для самых широких кругов демократических читателей мотивов и образов поэт нашел верный путь, чтобы довести до их сознания сложные гражданские понятия. А это дало Некрасову возможность раздвинуть традиционные представления о свойствах и границах жанра поэмы. Устойчивость этих образов, а также своеобразный ритм их проявления в разных частях поэмы должны учитываться, полагает докладчик, в до сих пор не прекращающихся дискуссиях о порядке расположения частей «Кому на Руси жить хорошо».

Названная проблема стала предметом специального рассмотрения в докладе доктора филол. наук М. В. Теплинского (Ивано-Франковск). Вопрос о последовательности частей поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — один из самых острых в некрасовской текстологии. М. В. Теплинский подчеркнул принципиальное значение постоянных некрасовских пометок: Часть первая; «Последыш» (из второй части); «Пир — на весь мир» (из второй части); «Крестьянка» (из третьей части). Именно в таком порядке, по мнению докладчика, и необходимо печатать части поэмы, ибо мы не имеем права не считаться с указаниями Некрасова, которые являются непреложным историко-литературным фактом. В докладе использованы неопубликованные письма М. М. Стасюлевича к сестре поэта А. А. Буткевич. Анализ этих писем позволил докладчику сделать вывод, что А. А. Буткевич никогда не отказывалась от стремления осуществить издание «Кому на Руси...» в соответствии с порядком, определяемым пометами, и что помещение в одном томе 1881 года «Пира на весь мир» в конце поэмы (расположение, ставшее с того времени традиционным) было вызвано чисто техническими, производственными причинами, не имеющими текстологического значения.

Доклад М. В. Теплинского вызвал продолжительную дискуссию. Его точку зрения отстаивали литературоведы М. Н. Зубков и В. А. Смирнов. За традиционное помещение главы «Пир — на весь мир» в конце поэмы выступили: Т. А. Беседина, М. М. Гин, Л. А. Розанова, В. Г. Прокшин и Ф. Я. Прийма.

«Песни Гришины. Сколько их?» — так назывался доклад доктора филол. наук В. Г. Прокшина (Уфа). Выделив песни фольклорные, авторские и песни Гриши Добросклонова, В. Г. Прокшин проанализировал их поэтический стиль, изобразительную роль и значение в различной системе главы «Пир — на весь мир».

В сообщении науч. сотр. ИРЛИ М. Е. Устинова (Ленинград) предпринята была попытка установить литературный источник главы «Баба притча» из третьей части «Кому на Руси...» — таким источ-

ником докладчик считает Евангелие. Текст главы, по наблюдениям М. Е. Устинова, соотносится с этим источником во многих моментах, начиная с заглавия. Из анализа становится ясно, что здесь не простое соотнесение, но полемика. Называет М. Е. Устинов и новый фольклорный источник главы — «Легенду о кровосмесителе».

В ряде докладов творчество Некрасова рассматривалось в соотнесении с историко-литературным процессом XIX—XX веков.

Так, доктор филол. наук М. Т. Пинаев (Москва) проследил историко-функциональное бытование сюжета о женах политических деятелей, сосланных царским правительством в Сибирь. Сюжет восходит к некрасовской поэме «Русские женщины» и осложнен влиянием на его дальнейшую творческую разработку восприятия романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Развитие «сибирского сюжета» исследуется на материале произведений В. В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть», Н. Г. Чернышевского «Отблески сияния», А. О. Осиповича-Новодворского «Тетушка», С. В. Ковалевской «Нигилистка» и др. Устойчивость традиций, идущих от романа «Что делать?» и поэмы «Русские женщины», обосновывается жизненными обстоятельствами — расширением рядов борцов за счет передовой части женской молодежи. «Сибирский сюжет» рассматривается и в аспекте эволюции сюжетной ситуации «человек на rendez-vous», одной из разновидностей которой является художественное исследование процесса духовного, идеологического «новообращения» женщины под влиянием человека революционных убеждений. Намеченная М. Т. Пинаевым история сюжетной ситуации «rendez-vous у тюремной решетки» позволила автору доклада обосновать историко-литературные предпосылки обращения А. П. Чехова к работе над рассказом «Невеста».

Личные и творческие связи Н. А. Некрасова и С. Н. Терпигорева — тема доклада канд. филол. наук Г. Т. Андреевой (Якутск). Характер личных взаимоотношений писателей докладчица объяснила общностью их мировоззренческих позиций. Писателей сближало понимание имп задач редакционно-издательской деятельности, целей писательского труда. Под безусловным влиянием некрасовской поэзии сложилось своеобразное видение мира у Терпигорева, его представления о народе и дворянстве, о воспитании молодого поколения, об идеале женского типа. Это наглядно выявляется при сопоставлении стихотворений и поэм Некрасова с циклами рассказов и очерков Терпигорева, обнаруживающем тематическую и идейную перекличку. Писатели разрабатывают ряд мотивов, рожденных одной эпохой. Терпигорев часто употреблял некрасовские выражения, цитаты, в качестве эпиграфов к своим произведе-

ниям любил брать некрасовские строки. Г. Т. Андреева показала также, какое влияние оказал Некрасов на становление эстетических взглядов Терпигорева, на формирование его творческого метода.

В докладе «Приход Н. Г. Чернышевского в журнал Некрасова „Современник“» доктор филол. наук Е. Г. Бушканец (Казань) охарактеризовал состояние русской журналистики в 1853—1854 годах, особенно подробно остановившись на внутриредакционных отношениях в «Отечественных записках» А. А. Краевского и в некрасовском «Современнике». Докладчик показал сложность положения Н. Г. Чернышевского, определявшуюся его одновременным сотрудничеством в этих журналах. Анализируя сохранившиеся источники, Бушканец датирует первую встречу Некрасова и Чернышевского концом сентября—началом октября 1853 года. В известных воспоминаниях о знакомстве с Некрасовым Чернышевский сообщал, что уже в ходе этой встречи редактор «Современника» предложил ему работу для очередной и последующих книжек журнала. Поскольку достоверность этого свидетельства не вызывает сомнений, докладчик поставил вопрос о выявлении первых выступлений Чернышевского в ноябрьском и декабрьском номерах «Современника» 1853 года.

Ранее неизвестные данные о переговорах Некрасова с автором романа «Девятый вал» Г. П. Данилевским относительно возможности и условий помещения этого романа в «Отечественных записках» были приведены в докладе канд. филол. наук В. А. Громова (Орел). Некрасов советовал Данилевскому не портить впечатления от его нового произведения передачей его в московский «Русский вестник», а в беседе с А. Н. Плещеевым сказал: «Роман Данилевского лучше всего, что явилось по этой части за пять последних лет, не исключая и произведений Тургенева. Типы все, как живые, идея — свежая, честная. Роман будет читаться сильно». Неопубликованные письма автора «Девятого вала» к разным адресатам содержат изложение утраченных записок и писем Некрасова, а также разговоров поэта с ним, предшествовавших появлению романа в «Вестнике Европы». Эти сведения, введенные в некрасоведение В. А. Громовым, пополняют представления о редакторской деятельности Некрасова в 1870-е годы и о его позиции в отношении произведений, посвященных изображению «новых людей», радикально настроенной, революционной молодежи.

Доклад канд. филол. наук Б. В. Мельгунова (Ленинград) «Некрасов и военные корреспонденты „Современника“» был посвящен анализу взаимоотношений редактора передового русского журнала с военными писателями времен Крымской войны, чьи произведения печатались или были отклонены редакцией этого органа. Внимание исследователя сосредоточилось на трех очень разных по масштабу и ха-

рактору дарования писателях. Первый из них — М. А. Ливенцов — офицер, принимавший участие в войне на Закавказском фронте, автор «кавказских» повестей слава-идиллического или фривольного содержания, военных «физиологических» очерков. На материалах неопубликованной переписки Ливенцова с его приятелем и литературным покровителем А. В. Дружининым прослеживается многолетняя и безуспешная борьба Ливенцова за место в кругу сотрудников «Современника». В центре доклада — осмысленные литературно-общественной деятельности Л. Н. Толстого, организовавшего в «Современнике» своеобразный журнал в журнале, его «крымский» отдел. «Севастопольские рассказы» и другие произведения Толстого этой поры послужили началом и мощным толчком для развития литературы, героем и автором многих произведений которой становится простой солдат. Логичное развитие этой тенденции прослеживается Мельгуновым, когда он обращается к взаимоотношениям Некрасова с собратом солдатских рассказов — одесским журналистом Н. П. Сокальским. Известные сведения о сотрудничестве Сокальского в «Современнике» дополняются новонайденными архивными материалами ЦГИА, ИРЛИ, ГПБ. «Военная», «солдатская» литература в «Современнике» 1850-х годов рассматривается докладчиком как основа для возникновения «разночинской» литературы 1860-х годов.

Канд. филол. наук Т. Д. Фролова (Казань) в докладе «Некрасов в восприятии Фадеева» отметила, что Фадеев неоднократно подчеркивал, что он «воспитан на Некрасове», знает и любит его, неизменно относил его к числу самых великих русских классиков. Характерную особенность фадеевских суждений о Некрасове составляет то, что они, как правило, соотносятся с проблемой традиций и новаторства советской литературы. Рассматривая наследие Некрасова как важную составную часть этих традиций, Фадеев обращается к примерам из некрасовской поэзии, при постановке таких основополагающих проблем советской литературы, как реализм и народность, изображение положительного героя и положительных начал народной жизни, проблемы «тенденциозности» и свободы творчества.

«Некрасов и поэзия Е. Исаева» — тема доклада канд. филол. наук Л. С. Волковой (Краснодар). Докладчица показала, как в поисках новых форм эпического повествования Е. Исаев обращается в своих поэмах «Суд памяти» и «Даль памяти» к традициям народной эпопеи и «маленькой» поэмы Некрасова и лирического эпоса Маяковского. В поэме «Даль памяти» поэт использует не только отдельные образы и мотивы Некрасова (образ дороги, слезы, вещей птицы), трактуя их по-своему, но развивает некрасовские традиции типизации и индиви-

дуализации народных характеров через поступки, речь героев, отношение их к труду. Исаев обратился к народной эпопее Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» как к образцу свободного повествования, следуя принципу историзма в изображении народа, роста его революционного самосознания. У Некрасова впервые заговорил народ, однако самые сокровенные революционно-патриотические идеи выражались непосредственно от автора. В центральной главе поэмы «Даль памяти» («Кремень-слеза») поэт отводит народу главную роль повествователя, смысливающего революционный путь, пройденный Россией. Новаторство Исаева проявилось и в развитии традиций лирической монологической поэмы. В духовной эволюции лирического героя Исаева столь же важная роль отводится общению его к миру родной природы и трудовой жизни народа, как, например, и в маленькой поэме Некрасова «На Волге».

Большой интерес вызвал доклад канд. филол. наук Б. Л. Бессонова (Ленинград) «Материалы к биографии Н. А. Некрасова», который заключал в себе комментарий к автобиографическим заметкам поэта. По мнению Бессонова, эти заметки не сводятся к пересказу биографических данных, а представляют собой результат творческого переосмысления этих данных. В доказательство этой мысли докладчик привел неизвестные факты из биографии Некрасова первых лет пребывания его в Петербурге (версия о поступлении в Дворянский полк, репетиторство в пансионе Г. Ф. Бенецкого, знакомство с семейством Ферморов), а также новые сведения о матери и о дяде Некрасова по материнской линии.

Сообщение канд. филол. наук М. Д. Эльзона (Ленинград) было посвящено истории публикации «Воспоминаний о Н. А. Некрасове» Н. И. Попова и входившего в их текст стихотворения «Солнышко село. Тюремной решетки...»¹ Перепечатанное в составе Полного собрания стихотворений Н. А. Некрасова (1927—1930), стихотворение это не вошло в издание 1931 года, поскольку Н. С. Ашукин установил, что оно Некрасову не принадлежит. Аргументация Ашукина, однако, остается неизвестной. Как указал докладчик, воспоминания Н. И. Попова о Н. А. Некрасове и С. М. Степняке-Кравчинском (с приложением двенадцати стихотворений) хранятся в фонде П. Е. Щеголева (ЦГИА) и неоднократно публиковались. В результате предпринятых разысканий М. Д. Эльзон установил, что автором «воспоминаний Попова» и стихотворений, приписывавшихся Н. А. Некрасову и Степняку-Кравчинскому, был Борис Садовской, сам выступавший

¹ Красная нива, 1926, № 30; отдельно стихотворение было напечатано: Красная газета, 1926, 24 июля.

как публикатор «Воспоминаний о Н. А. Некрасове».

В сообщении канд. филол. наук Т. С. Царьковой (Ленинград) «Архив некрасовода А. М. Гаркави» была дана подробная характеристика рабочего архива исследователя. Архив включает в себя подготовительные материалы к изданиям Некрасова, картотеки, переписку с литературоведами, неопубликованные работы. Был зачитан фрагмент из неопубликованной статьи А. М. Гаркави о К. И. Чуковском «На некрасоведческих перепутьях».

В двух выступлениях речь шла о местах, связанных с именем поэта. Хранитель мемориального музея-квартиры Некрасова в Ленинграде Р. С. Шукинская в своем сообщении рассказала о воссозданной по архивным материалам истории дома № 36 по Литейному проспекту, где последние двадцать лет жизни провел поэт, где помещались редакции журналов «Современник» и «Отечественные записки». Дом был построен его первым владельцем П. В. Неклюдовым в 1781—1782 годах, в этом доме в 1782 году жил Г. Р. Державин. Спустя восемь лет дом приобрел купец Н. Н. Басков, позже владельцы его менялись. Найденная Р. С. Шукинской в «С.-Петербургских объявлениях» запись о покупке дома в 1858 году А. А. Краевским исправляет распространенное до сих пор ошибочное представление о том, что Краевский приобрел его в 1841 году и с 1840-х годов там помещалась редакция «Отечественных записок». Р. С. Шукинская также уточнила, что на рисунке Ф. Баганца 1858—1860 годов

изображен не тот дом, где жил Некрасов (как было принято считать), а дом А. Досса, расположенный на углу ул. Басковой и ул. Басковой (ныне улица Некрасова и Короленко). На конференции было высказано пожелание, чтобы дом № 36 по Литейному проспекту, находящийся ныне на реставрации, был объявлен памятником архитектуры и передан целиком музею Н. А. Некрасова.

О начале строительства мемориального комплекса на месте имени Аleshунино (близ Муромы), некогда принадлежавшего отцу поэта, рассказал член Союза журналистов Н. К. Некрасов (Москва).

В обсуждении докладов и прений приняли участие: Б. Л. Бессонов, М. М. Гин, М. Н. Зубков, М. В. Теплинский, Ф. Я. Прийма и др.

Всего было прослушано и обсуждено двадцать восемь докладов и сообщений.

Участники конференции почтили память недавно ушедших из жизни литературоведов, ученых, отдавших много сил подготовке Академического собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова: члена-корреспондента АН СССР В. Г. Базанова, доктора филол. наук А. М. Гаркави, доктора филол. наук А. И. Груздева.

В заключительном слове Ф. Я. Прийма отметил высокий идейно-теоретический уровень прочитанных докладов и поблагодарил всех присутствовавших. В качестве места проведения очередной, XXII Некрасовской конференции доктор филол. наук Е. Г. Бушканец предложил город Казань.

Т. С. Царькова

ЮБИЛЕЙ КОНСТАНТИНА ФЕДИНА В ПУШКИНСКОМ ДОМЕ

24 февраля 1982 года в Большом конференц-зале Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР состоялась научная конференция, посвященная 90-летию со дня рождения известного советского писателя, одного из зачинателей социалистического реализма, академика Константина Александровича Федина.

В центре внимания ученых Ленинграда и Саратова, выступавших с докладами на конференции, находились проблемы, связанные с изучением современности фединского наследия.

Во вступительном слове доктора филол. наук В. А. Ковалева, в докладах канд. филол. наук Н. А. Грозновой «Черты художественного новаторства К. Федина», доктора филол. наук В. В. Бузник «Федин и современная литература» были рассмотрены наиболее существенные аспекты новаторства Федина, контактные связи писателя с творчеством современников,

фединская традиция в литературе последних десятилетий.¹

Теме «М. Горький и К. Федин» был посвящен доклад доктора филол. наук П. А. Бугаенко. Докладчик остановился на некоторых неизвестных широкой аудитории фактах взаимоотношений Горького и Федина, истории создания книги «Горький среди нас».

Обращение Федина к творчеству и личности Горького, нравственные уроки учителя и соратника — система воспитания правдой» (М. Горький), художническая бескомпромиссность, человеческая совестливость, ответственность за судьбы культуры и гуманизма — оказали на Федина сильное и глубокое влияние.

Для нас теперь, подчеркнул докладчик, Константин Федин — продолжатель

¹ Доклады В. А. Ковалева, Н. А. Грозновой, В. В. Бузник опубликованы в этом номере журнала.

дела Горького, наследник его заветов, пронесший через всю свою творческую судьбу горьковское отношение к жизни и литературе.

В докладе канд. филол. наук Я. И. Явчуновского «К. Федин и проблемы драмы» была предпринята попытка очертить круг вопросов, связанных с изучением заявленной темы.

Как считает докладчик, исследование должно осуществляться по нескольким направлениям. Одно из них включает анализ драматургических опытов писателя (сцены «Бакунин в Дрездене», пьеса «Испытание чувств», сценарий о С. М. Кирове). Задачей другого направления является прояснение постоянного интереса Федина к театру, драматургу, режиссеру и актеру, о котором свидетельствуют многочисленные статьи писателя и прозаические произведения («Города и годы», «Братья», «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер»).

Особого внимания в исследованиях о художественном мире писателя требует осмысление роли «драматического» элемента, в частности в формировании эпической структуры произведений.

Другая часть доклада Я. И. Явчуновского была посвящена выявлению важнейших принципов эстетики Константина Федина, сформулированных в статьях о театре. К ним относятся размышления писателя о способности художника «одухотворять историю», о герое, выражающем время, о системе характеров, «работающих» на главную фигуру произведения, об образе автора, дающем ключ к пониманию действующих лиц и самой атмосферы действия.

В докладе канд. филол. наук Л. Е. Герасимовой «Эволюция фединского романа» были рассмотрены принципы и пути эпизации повествования в творчестве Федина начиная с 20-х годов.

Сравнивая четыре романа, написанных до трилогии, и трилогию, Л. Е. Герасимова подробно проанализировала изменения жанровой природы романов, способы раскрытия характеров, формы изо-

бражения образа времени, соотношение «зон» героев и «зон» автора.

Усиление эпического начала, проявившееся в романах «Первые радости» и «Необыкновенное лето» (расширение круга героев, внимание к «сознательным двигателям истории»), наиболее точно оформилось в «Костре». По мнению Л. Е. Герасимовой, в последнем романе Федина герои уравниваются в эпическом стремлении передать полноту и многообразие жизни, особенности сложного исторического времени.

Раскрывая формы существования публицистического начала в творчестве Федина довоенного периода, автор доклада приходит к выводу, что именно в «Костре» пропал сплав публицистического и пластического изображения действительности. В последнем романе писателя большое место заняли исторические реалии, философско-публицистические размышления и ретроспекции.

Л. Е. Герасимова обратила внимание на принципиальную новизну сюжетного построения «Костра». Главным фактором, определяющим сюжетное действие романа, является мощное «слово поле» истории. Кажущаяся разбросанность «Костра», неуравновешенность композиции, по мнению исследовательницы, диктовались особенностями замысла Федина, его стремлением «распахнуть все окна, за которыми видится мир в многообразии красок, залитый светом будущего, достойного борьбы во имя человека» (К. Федин).

Творческий опыт Федина — создателя эпопеи чрезвычайно важен для современной литературы, стремящейся к масштабности, глубоким обобщениям, философскому осмыслению истории.

В заключенные конференции были показаны диапозитивы экспозиции музея К. А. Федина, недавно открытого в Саратове. В Литературном музее Пушкинского Дома была открыта выставка, посвященная юбилею известного советского прозаика.

Т. М. Вахитова

К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ФОНОГРАММАРХИВА АКАДЕМИИ НАУК СССР

В 1981 году исполнилось пятьдесят лет деятельности фонограммархива в системе Академии наук СССР. Этому событию было посвящено торжественное заседание Ученого совета ордена Трудового Красного Знамени Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, состоявшееся 19 октября 1981 года.

Открывая торжественное заседание, директор ИРЛИ академик А. С. Бушмин сказал, что складывание фондов фонограммархива и его практическая дея-

тельность начались уже в 1926 году. В основу легли фонографические записи комплексных экспедиций Государственного института истории искусств Ленинградского отделения Академии искусствознания. В 1931 году в связи с упразднением Академии искусствознания фонограммархив был передан Академии наук СССР. Сохранился протокол заседания Президиума АН СССР от 13 марта 1931 года, подписанный непререваемым секретарем АН академиком В. П. Волгиным, в котором, в частности, говорится:

«Имея в виду необходимость создания в ближайшем будущем в составе ИПИИ фольклорной секции, разрешить ИПИИ организовать фонограммархив и отвести для фонограммархива соответствующее помещение».¹ Фонограммархив был учрежден в системе Академии наук как отдел Фольклорной комиссии по изучению народов СССР. В 1939 году Фольклорная комиссия вошла в состав Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

Фольклорная комиссия, продолжал А. С. Бушмин, пришла в Институт со своим штатом и структурой, в которой на правах отдела был фонограммархив. Комиссия, возглавляемая М. К. Азадовским, в ИРЛИ была переименована в отдел народов СССР, а позже, в соответствии с профилем ИРЛИ, вошла в сектор народно-поэтического творчества, став базой для научной работы исследователей фольклора.

Фонографические записи появились в России в 1890 году, но в течение сорока лет эти звукозаписи были разбросаны по различным учреждениям и частным коллекциям. Фонограммархив был призван объединить коллекции записей музыкального фольклора. Его руководитель Е. В. Гиппиус в 1936 году отмечал, что фонограммархив стал одним из крупнейших в мире хранилищ. К году своего пятидесятилетия фонограммархив превратился в огромное собрание фольклорных записей. Его коллекции охватывают более ста народностей СССР и зарубежных стран, а старейшая из них относится к 1890 году. На основе текущих записей сектора народно-поэтического творчества, коллекций фонограммархива и рукописного хранилища издается серия «Памятники фольклора», сборники которой представляют собой публикации словесных текстов фольклора с нотными приложениями, научным филологическим и музыковедческим комментарием. Инициаторами издания музыкальных записей были Е. В. Гиппиус и Э. В. Эвальд, большое участие в них принимали А. М. Астахова, Ф. А. Рубцов, Н. П. Колпакова, П. Г. Ширяева и другие сотрудники сектора народного творчества и фонограммархива.

В настоящее время, сказал далее А. С. Бушмин, фонограммархив ведет значительную работу по накоплению звукозаписей, по реставрации фонограмм и подготовке материалов к печати. В последние годы фонограммархив, оборудованный новой техникой, обслуживает все фольклорные экспедиции Пушкинского Дома. Качество современных звукозаписей

сей значительно выше, чем 20 лет назад. Техническое оборудование позволяет реставрировать старые записи, производившиеся еще на восковых фоноваликах.

В заключение академик А. С. Бушмин приветствовал собравшихся в зале и от имени дирекции поблагодарил всех, кто в прошлом и настоящем помогал развитию фонограммархива, отдавая ему все силы.

В ответном слове заведующий фонограммархивом старший науч. сотр. ИРЛИ В. В. Коргузалов отметил, что фонограммархив является организацией, отличающейся от других типов хранилищ звукозаписей. Фонограммархив был создан в СССР по подобию крупнейших в Европе Венского и Берлинского фонограммархивов, причем вопрос об объединении всех фольклорных записей для вечного хранения поднимался еще с начала XX века, но лишь при Советской власти это было осуществлено в общегосударственном масштабе. В 1924 году председатель комиссии по заграничным закупкам обратился с письмом к наркому просвещения А. В. Луначарскому, в котором, в частности, говорилось: «Наступило время для создания Центральной фонотеки СССР... наподобие Берлинской Lautabteilung, где с 1 января 1925 года открывается 10 комнат, в которых исследователи всех областей науки могут получать граммофон и пластинки, как ныне получают книги для чтения. Задачи такой фонотеки СССР огромны. В первую голову в ней следовало бы сосредоточить записи языков, песен и музыки народностей Союза».

По содержанию фондов фонограммархив представляет собой центральное фольклорное хранилище Академии наук. В настоящее время фонограммархив ИРЛИ входит в состав сектора народно-поэтического творчества Института, оставаясь в то же время единственным в СССР и одним из крупнейших в мире фонограммархивом. В его фондах хранятся не только оригинальные звукозаписи на фонографических валликах и магнитных лентах, но и богатая фонотека, состоящая из грампластинок и копий материалов других учреждений (в том числе зарубежных), поступающих в порядке научного обмена.

С 1979 года учрежден Межведомственный научный совет фонограммархива, председателем которого является академик Д. С. Лихачев. В Совет вошли крупные ученые, специалисты в области фольклора и этнографии, звукозаписи, а также представители Общества охраны памятников истории и культуры, Союза композиторов СССР, Всесоюзной комиссии по народному творчеству. Межведомственный научный совет осуществляет функцию координации работы фонограммархива в системе учреждений Академии наук и других ведомств.

Работа фонограммархива на современном этапе складывается в нескольких направлениях, определившихся еще при его учреждении. Это, в первую очередь, научно-исследовательская деятельность.

¹ ИПИИ — Институт по изучению народов СССР АН СССР. В 1931 году в результате слияния с Музеем антропологии и этнографии ИПИИ был переименован в Институт антропологии, археологии и этнографии АН СССР.

Основной задачей сотрудников является разработка музыкаловедческих аспектов фольклористики и научное описание коллекции фонограммархива в связи с подготовкой сектором народного творчества издания Свода русского фольклора. Сотрудники фонограммархива принимают деятельное участие в изданиях сектора. Кроме статей, постоянно публикующихся в ежегоднике «Русский фольклор», за последние годы подготовлены и готовы к печати сборники по материалам экспедиций в Новгородскую и Горьковскую области, серия сборников-публикаций по фольклору Северной Двины (совместно с Ленинградской консерваторией). Научно-исследовательская работа находится в тесной связи с собирательской деятельностью. По материалам, собранным в экспедициях, проводятся научные отчеты, которые являются не только демонстрацией произведений народного творчества, но представляя собой характеристику местных традиций. Географический ареал экспедиционной работы связан с научными интересами сектора. За последнее десятилетие при участии сотрудников фонограммархива проведены большие экспедиции в Новгородскую, Архангельскую, Смоленскую и Астраханскую области. В самые последние годы большое практическое значение приобрели межведомственные экспедиции. Кроме уже упоминавшейся совместной экспедиции с Ленинградской консерваторией, состоялись межведомственные экспедиции в русские села Белоруссии, Украины, Калмыкию, Якутию, Киргизию. Эти экспедиции позволяют значительно пополнить фонд фонограммархива новыми материалами и имеют большое значение для исследования современного бытования фольклора и взаимосвязей национальных культур.

Крупные поступления в собрание фонограммархива дают стационарные записи фольклора в Ленинграде. Студийные звукозаписи народных коллективов и исполнителей, приезжающих по приглашению Пушкинского Дома и других организаций, позволяют получить высокие по техническим характеристикам звукозаписи, для использования в передачах на радио, телевидении и выпуска звуковых антологий в грамзаписи.

Большую часть коллекций составляют материалы, переданные другими учреждениями. За последние годы получены записи Новгородского и Астраханского Домов народного творчества, Калмыцкого государственного университета. Особый интерес представляют материалы, передаваемые в настоящее время Лабораторией народного творчества Ленинградской консерватории, которые отражают более чем десятилетнюю работу в Вологодской области и других районах Северо-Запада РСФСР.

Новым направлением в работе фонограммархива является реставрация и консервация звукозаписей. В связи с уком-

плектованием лаборатории фонограммархива соответствующей техникой, корректированные копии фоноваликов снимаются непосредственно в фонограммархиве, а Всесоюзная студия грамзаписи «Мелодия» переводит их на металлические матрицы, что обеспечивает практически вечную сохранность этих материалов.

Большое место в работе фонограммархива занимает популяризация произведений народного творчества, привлечение внимания широкой общественности к необходимости сохранять произведения духовной и материальной народной культуры. Результаты экспедиций широко освещаются в печати. Предполагается издание научно-популярной серии пластинок совместно с ленинградской студией грамзаписи «Мелодия»: «Из коллекций фонограммархива. По материалам экспедиций последних лет и редких записей из фондов». Важной стороной деятельности фонограммархива является обеспечение доступа к редким материалам широкому кругу исследователей.

В заключение В. В. Коргузалов заверил всех, что фонограммархив будет и впредь вносить весомый вклад в решение проблем академической фольклористики.

Доктор искусствоведения, проф. Е. В. Гиппиус (Фольклорная комиссия РСФСР, Москва) в своем выступлении подчеркнул, что фонограммархив был создан прежде всего как научно-исследовательское учреждение. Лишь в течение двух первых лет своего существования в стенах Государственного института истории искусств фонограммархив был хранилищем исключительно русских записей. «В 1929 году, — сказал выступающий, — мы имели возможность показать Бела Бартоку, посетившему в то время Советский Союз, наши многонациональные материалы. В эти годы завязались творческие контакты с Берлинским и Венским фонограммархивами. Опыт их работы в сопряжении с новыми методологическими положениями был основой нашей деятельности. Исследовательская работа сотрудников фонограммархива развивалась по двум основным направлениям: региональное и типологическое изучение фольклора. Сборник „Песни Пинсжья“, вышедший в 1937 году, явился боевой программой исследовательской деятельности фонограммархива.

После перевода фонограммархива в Институт этнографии (в 1931 году) начался период собирательства фондов из различных учреждений. В фонограммархив поступили коллекции Государственного института истории искусств, Библиотеки Академии наук, Консерватории и другие. Наконец, в 1931 году, — продолжал Е. В. Гиппиус, — мне удалось найти коллекцию Е. Э. Липовой. Таким образом, сочетая экспедиционную деятельность с централизованной фольклорных материалов, фонограммархив к 1936 году стал крупнейшим в мире хранилищем

фольклорных звукозаписей. Я считаю, что центральная задача фонограммархива в настоящее время — гораздо шире развернуть исследовательскую деятельность; желательнее пополнить научный совет при фонограммархиве и организовать работу по совместному изучению его многонациональных фондов».

Член правления Ленинградского отделения Союза композиторов СССР проф. Ф. А. Рубцов огласил приветственный адрес Союза композиторов и сказал: «С 1937 года я принимал непосредственное участие в экспедициях фонограммархива, а по окончании войны мне выпала честь разбирать коллекции фонограммархива после консервации и приводить их в порядок при помощи всего одного сотрудника. Здесь много было сказано об истории фонограммархива, который занимает важное место в деятельности Пушкинского Дома. Вместе с тем дирекция ИРЛИ и Президиуму Академии наук следует серьезно подумать о том, какие пути избрать для его дальнейшего развития».

Выступивший вслед за ним член-корр. АН СССР К. В. Чистов (ИЭ АН СССР, Ленинград) поздравил фонограммархив с пятидесятилетием от имени журнала «Советская этнография», Научного совета по фольклору АН СССР и от президиума Международного общества исследователей фольклора, вице-председателем которого он является.

«Мы благодарны коллегам-музыковедам, — сказал далее К. В. Чистов. — Я помню героический период собирания материалов и одновременное возникновение научной ячейки. За плечами фонограммархива — большие традиции

записи и изучения народной музыки. Музыкальная фольклористика, которая давно оформилась как важная часть фольклористики, за последние десятилетия сильно выросла, и в значительной степени мы обязаны этим фонограммархиву, который еще в тридцатые годы превратился во всесоюзный центр мирового значения».

Доктор искусствоведения И. И. Земцовский (ЛГИТМиК, Ленинград) от имени коллег-фольклористов поздравил фонограммархив с юбилеем и отметил, что исследователя русского фольклора должна радовать многоязычность коллекций фонограммархива. «Знать один народ — не знать ни одного народа — вот лозунг отечественной фольклористики и этнографии, — подчеркнул И. И. Земцовский. — Развитие фонограммархива как научно-исследовательского архива, который ставит перед собой задачи не только собирания памятников фольклора, но и изучения комплекса исторически возникших проблем, должно быть на много десятилетий вперед программой деятельности сотрудников фонограммархива».

Сотрудник Комиссии по музыке и фольклору РСФСР Е. А. Геворкян рассказала о первой совместной экспедиции фонограммархива и комиссии, которая состоялась летом 1981 года. «Нам кажется, — сказала Е. А. Геворкян, — что опыт оказался удачным, и мы надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество».

Вечером того же дня в Малом зале Ленинградской консерватории состоялся этнографический концерт, посвященный юбилею фонограммархива.

А. Д. Троицкая

ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 1982 ГОДА

«Шекспир и русская культура» — такова тема Шекспировских чтений 1982 года, организованных Ленинградским отделением Шекспировской комиссии АН СССР 23 апреля в Институте русской литературы (Пушкинский Дом). В кратком вступительном слове доктор филол. наук В. П. Комарова напомнила собравшимся о фундаментальном труде «Шекспир и русская культура», подготовленном к юбилею Шекспира и опубликованном в 1965 году. Замысел этой коллективной монографии и организация многолетней работы над ней принадлежат академику Михаилу Павловичу Алексею, который был в течение многих лет почетным председателем Шекспировской комиссии.

Этот уникальный в истории мирового шекспироведения труд освещает все стороны освоения творчества Шекспира в рус-

ской культуре. Изложение доведено только до 1917 года, и было бы желательно поставить вопрос о создании аналогичного исследования, посвященного советскому периоду. В. П. Комарова привела несколько высказываний деятелей русской культуры, которые во все эпохи защищали творчество Шекспира от искажений. Например, Андрей Иванович Тургенев убеждал В. А. Жуковского: «Оставьте, друзья мои, этого гения так, как он есть, переделывать в нем, вставлять свое вместо его нелегко, очень, очень нелегко. Чем больше вникаешь в него, тем он становится священнее».

В докладе доктора филол. наук К. И. Ровды «Шекспир и революционная Россия» рассматривались сложные вопросы восприятия творчества Шекспира русскими революционными демократами

и русскими писателями, которые хотя и не были революционерами, но отразили нарастание революции в России, — к их числу относятся Достоевский и Л. Н. Толстой.

В России Шекспир всегда был в центре идейной борьбы и был орудием в этой борьбе. Сторонники теории искусства для искусства упрекали революционных демократов в том, что те не принимали Шекспира, потому что для них якобы «сапоги — выше Шекспира», потому что Шекспир чужд революции и революция чужда Шекспиру (Н. Соловьев). На самом деле революционная Россия, начиная от Белинского, «понимала и принимала» Шекспира. Революционные демократы и идеологи народничества (Лавров, Михайловский, Скабичевский, Якубович), а позднее марксисты, несмотря на сложности и противоречия в их отношении к творчеству Шекспира, в целом воспринимали его произведения как близкие им по духу и общему направлению. Революционные демократы оказались причастны к возникновению научного шекспироведения в России (Белинский и др.). Революционер И. Г. Прыжов сыграл едва ли не решающую роль в личной судьбе Н. И. Стороженко, первого русского шекспиролога европейского масштаба.

Замечательным фактом в истории русского шекспиризма была пропаганда его творчества среди народа. Например, Х. Д. Алчевская в 80-е годы и ряд других лиц, близко связанных с революционными кругами, читали драмы Шекспира в воскресных школах и в деревнях крестьянам, при этом читали подлинного Шекспира. Вопреки утверждениям, будто Шекспир недоступен народу, они доказали, что Шекспир народу понятен, а недоступен лишь из-за социальных условий.

Поразительным примером соприкосновения Шекспира с русским рабочим классом были постановки шекспировских пьес в народных и общедоступных театрах в 90-е годы XIX века. В Летнем театре Невского общества народных развлечений, в котором принимали участие марксисты (например, А. Э. Тилло), шекспировские спектакли шли перед четырехтысячной аудиторией на протяжении ряда лет. И ставились они тщательно, без сокращений (например, особенно популярный «Гамлет»).

Революционная Россия никогда не отгораживалась от Шекспира, а, напротив, высоко его ценила и понимала глубже, чем его противники. Русские революционеры разных поколений и близкие к ним круги общества стремились к тому, чтобы Шекспир стал доступен широким массам трудящихся, и ставили целью «переделать и обновить весь строй человеческой жизни» (Писарев), чтобы английский поэт и вся человеческая культура прошлого стали достоянием трудящихся. Они подходили к мысли В. И. Ленина о том, что вели-

кие творения художников прошлого будут доступны всем только благодаря социалистическому перевороту.

Доклад доктора филол. наук Ю. Д. Левина «Этапы восприятия Шекспира в русской литературе XIX века» был посвящен воздействию творчества Шекспира на развитие русской художественной литературы. Ю. Д. Левин показал, что широкое проникновение творчества английского драматурга в Россию, как и в другие европейские страны, относится к эпохе романтизма. Передовые русские писатели, связанные с движением декабристов, опирались на пример Шекспира в борьбе за самобытную национальную литературу, проникнутую духом народности. Творческое освоение драматической системы Шекспира было начато Пушкиным в трагедии «Борис Годунов», где на первый план выдвинут конфликт монарха и народа. Использование здесь шекспировской поэтики было в дальнейшем воспринято русской драматургией, особенно исторической, в частности трагедия Пушкина служила образцом «шекспиризации» для М. Погодина и А. Хомякова. Независимо от Пушкина творческим примером Шекспира вдохновлялись Грибоедов, Кюхельбекер, Н. Полевой. Однако последующая русская драматургия развивалась уже независимо от Шекспира.

Тем не менее в пору царствования Николая I Шекспир приобрел особое значение для русской духовной жизни; он, по словам А. Анненкова, «дал возможность целому поколению чувствовать себя мыслящим существом, способным понимать исторические задачи... когда поколение это, на реальной почве, не имело никакого общественного занятия и никакого голоса». В произведениях Герцена, Гончарова, Тургенева, Достоевского и др. шекспировские образы переносились в современность, помогая осмыслить ее трагизм и сами приобретали острый социальный смысл. Противоречие между духовными запросами передовой части русского общества и его политическим беспорядком породило «русский гамлетизм», который, однако, в дальнейшей своей эволюции в творчестве Тургенева и писателей-народников все больше отдалялся от шекспировского прообраза.

В период бурной общественной борьбы 1860-х годов творчество Шекспира постепенно утрачивало актуальное значение, отесняемое злободневной литературой, и становилось преимущественно фактом культурного наследия. Хотя открыто признаваемый авторитет драматурга был еще непререкаем, подспудно зрело эстетическое и социальное неприятие его творчества — следствие противоположности двух поэтик — шекспировской и русской реалистической литературы середины XIX века. Реакция на культ Шекспира получила законченное выражение через полвека в очерке Л. Тол-

стого «О Шекспире и о драме». При всей своей тенденциозности и односторонности очерк явился важной вехой русского шекспиризма. Шекспира он не ниспроверг, но покончил с культовым отношением к драматургу, с некритической модернизацией его творчества и объективно расчистил путь для осуществленного уже в XX веке исторического осмысления его художественной системы.

Таковы намеченные докладчиком три этапа русского восприятия Шекспира в XIX веке.

В докладе «Шекспировские роли Павла Мочалова» Н. А. Никифоровская подвергла пересмотру ряд широко распространенных в театроведении суждений о знаменитом русском актере-демократе П. С. Мочалове. Первая часть выступления была посвящена значению театра в духовной жизни русского общества 1830—1840-х годов и любви публики к П. С. Мочалову, далее рассматривались отдельные роли Мочалова, приводились выдержки из статей и рецензий современников. Воплощая образ Гамлета, Мочалов выражал трагедию русских людей в период жестокой реакции, а также протест против деспотизма и страстный призыв к утверждению в людях человеческого достоинства.

Переводчик «Гамлета» Н. А. Полевой внес изменения в текст, стремясь придать пьесе черты романтической мелодрамы, а основными качествами Гамлета сделать слабость и нерешительность. Но Мочалов даже в этом переводе сумел раскрыть сущность характера Гамлета и изображал его человеком сильным.

Образ Гамлета, созданный Мочаловым, явился по-шекспировски масштабным, глубоким и многогранным. Гамлет—Мочалов не был романтическим героем, «демоническим мстителем», он был живым и реальным человеком. Мочалов явился основоположником традиции изображения Гамлета на русской сцене как непримиримого противника зла и лицемерия, носителя идеи о достоинстве человека, о его высоком назначении.

В роли Отелло Мочалов обнаружил поразительно верное понимание образа. Игра его была внешне сдержанной, он передавал не ярость и «дикость» Отелло, а его страдания, показал Отелло человеком с великой, детски чистой и доверчивой душой, «великим ребенком». В роли короля Лира актер сумел вызвать у публики живой интерес к пьесе, пробудить участие к своему герою, сделать образ Лира близким и понятным для всех.

Одной из лучших ролей Мочалова была роль Ричарда III. Показывая ум, силу, бесстрашие Ричарда, его умение очаровывать людей, Мочалов раскрывал и его эгоизм, жестокость, коварство. Осуждение тирана было закономерно для актера-гражданина, и это отношение к Ричарду разделяла публика, испытывавшая на себе гнет тирании.

Как вдохновенный исполнитель шекспировских ролей Мочалов сделал чрезвычайно много для утверждения в России славы Шекспира.

Все доклады были выслушаны собравшимися с большим вниманием. В следующем году чтения будут посвящены шекспировской трагедии «Гамлет».

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В моей статье «Идеи и образы (к проблеме «И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский в 1860—1870-е годы)», напечатанной в журнале «Русская литература» (1982, № 1), на с. 87—88 нет ссылки на наблюдение (переосмысление в «Бесах»

сцены из «Отцов и детей»), сделанное в статье Р. Г. Назирова «Петр Верховенский как эстет» («Вопросы литературы», 1979, № 10, с. 233).

Отсутствие ссылки — следствие моего недосмотра,

А. И. Батюто



НОВЫЕ КНИГИ

- Автономова В. П.** Художественное своеобразие фантастики в русском героическом эпосе. Пособие по спецкурсу... Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1981. 84 с.
- Андреев-Кривич С. А.** Тарханская пора. [О М. Ю. Лермонтове. Вступит. статья Л. Озерова]. Саратов; Пенза, Приволжское кн. изд-во, 1981. 264 с.
- Аникин В. П.** Русское устное народное творчество (Фольклор). Метод. указания для студентов-заочников... М., Изд-во МГУ, 1981. 95 с.
- Арзамасцев В. П.** Места воспометия поэтом. [О М. Ю. Лермонтове]. Саратов, Приволжское кн. изд-во, 1981. 217 с.
- Белинский В. Г.** Статьи о М. Ю. Лермонтове. (Вступит. статья и примеч. П. Максяшева). Саратов, Приволжское кн. изд-во, 1981. 159 с.
- Бессараб М. Я.** Сухово-Кобылин. М., «Современник», 1981. 304 с.
- Бобынэ Г. Е.** Философские воззрения Антиоха Кантемира. [Отв. ред. Д. Т. Урсул]. Кишинев, «Штиинца», 1981. 136 с.
- Болдинские чтения.** [Материалы]. Горький, Волго-Вятское кн. изд-во, 1981. 192 с. (Музей-заповедник А. С. Пушкина в с. Б. Болдино, Горьковский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского).
- Борев Ю. Б.** Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». М., «Сов. писатель», 1981. 399 с.
- Борковский В. И.** Синтаксис сказок. Рус.-белорус. параллели. М., «Наука», 1981. 235 с. (АН СССР. Ин-т рус. яз.).
- В Россию можно только верить...** Ф. И. Тютчев и его время. [Сб. статей. Редколлегия: О. Я. Самочатова (отв. ред.) и др.]. Тула, Приокское кн. изд-во, 1981. 214 с.
- Вопросы методологии историко-литературных исследований.** [Сб. статей. Редколлегия: К. И. Ровда (отв. ред.) и др.]. Л., «Наука», 1981. 259 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Временник Пушкинской комиссии.** 1978. Л., «Наука», 1981. 167 с. (АН СССР. Отд-ние лит-ры и языка).
- Выдающиеся русские ученые и писатели о Низами Гянджеви.** [Сборник к 840-летию Низами Гянджеви. Сост., авт. предисл. и ред. Р. Алиев]. Баку, «Язычы», 1981. 434 с.
- Герцен А. И.** Письма издалека. [Избр. лит.-критич. статьи и заметки. Вступит. статья Н. Утехина]. М., «Современник», 1981. 463 с.
- Гозенпуд А. А.** Достоевский и музыкально-театральное искусство. Исследование. Л., «Сов. композитор», 1981. 224 с.
- Головинский Г. Л.** Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX—XX веков. Очерки. М., «Музыка», 1981. 279 с.
- Горбанев Н. А.** Из истории русской марксистской критики. Плеханов и литературная борьба 80—90-х годов. Пособие по спецкурсу. Махачкала, ДГУ, 1981. 98 с.
- Гренандер У.** Лекция по теории образов. [В 3-х т. Т. 2. Анализ образов. Пер. с англ. И. Гуревича. Под ред. Ю. Журавлева]. М., «Мир», 1981. 446 с.
- Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. С. Т. Аксаков. Краевед. очерки.** Уфа, Башкирское кн. изд-во, 1981. 175 с.
- Данилова Л. С.** Актерское искусство в театре Островского. Учеб. пособие. Л., ЛГИТМИК, 1981. 63 с.
- Дмитриев Ю. А.** Русский драматический театр. (Зарождение и развитие). Учеб. пособие. М., Б. и., 1981. 91 с.
- Дмитрук Е. Я. Н. П. Огарев и Пензенский край.** Саратов; Пенза, Приволжское кн. изд-во, 1981. 103 с.
- Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1979 год.** Л., «Наука», 1981. 272 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Есин Б. И.** Русская газета и газетное дело в России. Задачи и теорет.-методол. принципы изучения. М., Изд-во МГУ, 1981. 132 с.
- Жанровое своеобразие произведений русских писателей XVIII—XIX веков.** Сб. науч. тр. [Посвящается 80-летию со дня рождения А. И. Ревякина. Редколлегия: Н. В. Осмаков и др.]. М., МГПИ, 1980 (вып. дан 1981). 128 с.
- Жданов В. В.** Жизнь Некрасова. М., «Художественная лит-ра», 1981. 239 с.
- Краснов Г. В.** Последние песни. [Работа о послед. произведениях Н. А. Некрасова]. М., «Книга», 1981. 110 с.
- Кузминская Т. А.** Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. [Вступит. статьи С. М. Брейбурга, примеч. Т. Н. Волковой]. Красноярск, Кн. изд-во, 1981. 464 с.
- Кузьмин А. И.** Военная героика в русском народно-поэтическом творчестве. Пособие для учителя. М., «Просвещение», 1981. 96 с.
- Ладыгин М. Б.** Романтический роман. Пособие по спецкурсу. М., МГПИ, 1981. 140 с.
- Лермонтовская энциклопедия.** [Гл. ред. В. А. Мапуйлов]. М., «Сов. энциклопедия», 1981. 784 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Лесков А. И.** Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. [Предисл. В. Десницкого. Послесл. В. А. Громова]. Тула, Приокское кн. изд-во, 1981. 647 с.

- Литературный процесс.** [Сборник. Под ред. Г. Н. Пospelова]. М., Изд-во МГУ, 1981. 237 с.
- Литературный процесс и русская журналистика конца XIX—начала XX века. 1890—1904.** Социал-демократ. и общедемократ. изд. [Редколлегия: Б. А. Бялик (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1981. 390 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Лобанов В. В.** Библиотека В. А. Жуковского. (Описание). Томск, Изд-во Томского ун-та, 1981. 416 с. 1 л. портр.
- Лотман Ю. М.** Александр Сергеевич Пушкин. Пособие для учителей. Л., «Просвещение», 1981. 253 с.
- Любимов Б. Н.** О сценичности произведений Достоевского. Лекция по курсу «История рус. дореволюц. и сов. театра» для студентов театр. вузов. М., ГИТИС, 1981. 62 с.
- Магомедгаджиева Б.** Русская классика на дагестанской сцене. Махачкала, Дагестанское кн. изд-во, 1981. 57 с.
- Михайлов О. Н.** Куприн. М., «Молодая гвардия», 1981. 270 с.
- Многоязычие и литературное творчество.** [Сб. статей. Отв. ред. М. П. Алексеев]. Л., «Наука», 1981. 339 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Одинокое В. Г.** Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, «Наука», 1981. 145 с.
- Осмоловский О. Н.** Достоевский и русский психологический роман. [Отв. ред. Л. А. Герасименко]. Кишинев, «Штиинца», 1981. 167 с.
- Особенности обучения русской лирике.** (Метод. рекомендации для преподавателей и студентов вузов). [Сост. В. Б. Бек-Марнарчева]. Ереван, Науч.-метод. каб. Минвуза Арм. ССР, 1981. 88 с.
- Писарев Д. И.** Литературная критика. В 3-х т. [Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Ю. С. Сорокина]. Л., «Художественная лит-ра», 1981.
- Проблемы истории критики и поэтики реализма.** Межвуз. сб. [Редколлегия: Л. А. Финк (отв. ред.) и др.]. Куйбышев, КГУ, 1981. 160 с.
- Проблемы современного пушкиноведения.** Межвуз. сб. науч. трудов. [Редколлегия: Е. А. Маймин (отв. ред.) и др.]. Л., ЛГПИ, 1981. 109 с.
- Розов Н. Н.** Книга в России в XV веке. [Под ред. С. П. Луппова]. Л., «Наука», 1981. 153 с.
- Русская и польская литература конца XIX—начала XX века.** Rosviska i polska literatura kopca w. XIX—rozszatku w. XX. [Сб. статей. Под ред. и с предисл. Е. З. Цыбенко, А. Г. Соколова]. М., Изд-во МГУ, 1981. 272 с.
- Русская литература 1870—1890 годов.** [Сб. статей. Вып. 14. Редколлегия: И. А. Дергачев (отв. ред.) и др.]. Свердловск, УрГУ, 1981. 152 с.
- Русские эпические песни Карелии.** [Сборник. Науч. ред. Б. Н. Путилов]. Петрозаводск, «Карелия», 1981. 310 с. (Памятники фольклора Карелии).
- Рысак А. А.** Животворный источник духовного вдохновения. Поэзия Леси Украинки в рус. пер. [К 110-летию со дня рождения]. Львов, «Вища школа», 1981. 147 с.
- Сидорина И. К., Корбина М. Ю.** Народные театры России. М., «Сов. Россия», 1981. 141 с.
- Смелянский А. М.** Наши собеседники. Рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х г. М., «Искусство», 1981. 367 с.
- Соколова Т. В., Елина Е. Г.** Эпистолярные формы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. [Под ред. В. В. Прокурова]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1981. 91 с.
- Соловей Н. Я.** Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., «Высшая школа», 1981. 111 с.
- Стенник Ю. В.** Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., «Наука», 1981. 168 с.
- Творчество Л. Н. Толстого и проблемы киноискусства.** [Сб. науч. трудов. Отв. ред. Ф. М. Журко]. М., ВГИК, 1981. 92 с.
- Трамбляцкий В. Н.** Гармония русской песни. Исследование. М., «Сов. композитор», 1981. 222 с.
- Тюхова Е. В.** Достоевский и Тургенев. (Типол. общность и родовое своеобразие). Учеб. пособие к спецкурсу. Курск, КПИ, 1981. 83 с.
- Фольклор как искусство слова.** [Сб. статей. Вып. 5. Редколлегия: В. П. Аникин и др.]. М., Изд-во МГУ, 1981. 127 с.
- Часть общепролетарского дела.** Лит. критика в дорев. большевист. изд. [Сборник. Предисл., сост. и примеч. И. В. Кузнецова]. М., «Современник», 1981. 382 с.
- Чернышевский Н. Г.** Литературная критика. В 2-х т. [Т. 1. Вступит. статья П. А. Николаева. Примеч. Т. А. Акимовой и др.]. М., «Художественная лит-ра», 1981. 335 с.
- Н. Г. Чернышевский в общественной мысли народов зарубежных стран.** [Сборник. Редколлегия: В. Е. Евграфов и др.]. М., «Наука», 1981. 287 с. (АН СССР. Ин-т философии).
- Чехов М. П.** Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Воспоминания. [Вступит. статья О. Н. Ефремова. Коммент. Е. М. Сахаровой]. М., «Художественная лит-ра», 1981. 335 с.
- Шахов В. В.** Эстетическое наследие писателей-демократов XIX века. Лекция. Рязань, Рязанский ГПИ, 1981. 72 с.

- Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Кн. о сюжете. М., «Сов. писатель», 1981. 351 с.
- Язык русских писателей XVIII века. [Сб. статей. Отв. ред. Ю. С. Сорокин]. Л., «Наука», 1981. 199 с. (АН СССР, Ин-т рус. языка).
- Яснополюнский сборник, 1980. Статьи, материалы, публ. [Редколлегия: К. Н. Ломунов (гл. ред.) и др.]. Тула, Приокское кн. изд-во, 1981. 253 с.
- Абрамец И. В. Фразеология в лирике Александра Блока. Лекции по спецкурсу. Самарканд, СамГУ, 1981. 68 с.
- Александров В. П. В желуде — целое дерево... (Из опыта соврем. сов. многонац. дет. лит.). М., «Детская лит-ра», 1981. 159 с.
- Андроников И. А. А теперь об этом. [Сборник]. М., «Сов. писатель», 1981. 448 с.
- Антипьев Н. П. Наедине с совестью. Критич. очерки о творчестве пркут. писателей. Иркутск, Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1981. 144 с.
- Апухтина В. А. Проза В. Шукшина. [Учеб. пособие для пед. ин-тов]. М., «Высшая школа», 1981. 80 с.
- Бежецкий филиал Калининского государственного объединенного историко-архитектурного и литературного музея. Краткий путеводитель [по Музею В. Я. Шшкова]. Калинин, Б. и., 1981. 24 с.
- Бекизова Л. А. Ответственность слова. Лит.-критич. статьи разных лет. Черкесск, Ставропольское кн. изд-во, 1981. 282 с.
- Боровиков С. Г. Отзывчивость. Лит.-критич. статьи. М., «Современник», 1981. 384 с.
- Братство народов и литератур. (Азерб. лит. в рус. сов. критике). [Сост., вступит. статья и примеч. С. Г. Асауллаева]. Баку, «Язычы», 1981. 297 с.
- Бугров В. С. Русская советская драматургия, 1960—1970-е годы. [Учеб. пособие]. М., «Высшая школа», 1981. 286 с.
- «Василий Теркин» А. Твардовского — народная эпопея. [Науч. ред. А. М. Абрамов, В. М. Акаткин]. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1981. 191 с.
- Вервес Г. Д. Максим Рыльский в кругу славянских поэтов. Пер. с укр. О. Белозеровой. М., «Художественная лит-ра», 1981. 271 с.
- Верность призванию. Очерки о мастерах лит. и искусства. М., газ. «Красная звезда», 1981. 80 с.
- Владимиров Г. П. Школа патриотизма и мужества. Лит.-критич. статьи. Ташкент, Изд-во лит. и искусства, 1981. 248 с.
- Власенко А. Н. Геннадий Красильников. Лит. портр. М., «Сов. Россия», 1981. 175 с. (Писатели Сов. России).
- Волошинские чтения. Коктебель. 1977. [Сб. науч. трудов]. М., ГБЛ, 1981. 136 с.
- Воробченко В. И. Оружием большевистской сатиры. (Сатир. публицистика В. В. Воробченко). Кипчнев, «Карта молдовеняскэ», 1981. 176 с.
- Воспоминания о Константине Федине. [Сборник. Сост. Н. К. Федина]. М., «Сов. писатель», 1981. 527 с.
- Ярослав Галан в Саратове. [Сборник. Сост. И. И. Москвичев]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1981. 72 с.
- Галинская И. Л. Современные философские проблемы художественной литературы. Науч.-аналит. обзор. М., ИНИОН, 1981. 44 с.
- Гегузин И. М. С кровавых не пришедшие полей. Очерки о рост. поэтах, погибших за Родину. Ростов н/Д, Кн. изд-во, 1981. 173 с.
- Горловский А. С. Проза—1980. М., «Знание», 1981. 64 с.
- Грин М. Я. Публицист на эстраде. Заметки эстрад. драматурга. М., «Искусство», 1981. 157 с.
- Гусев В. И. Память и стиль. Соврем. сов. лит. и классич. традиция. М., «Сов. писатель», 1981. 351 с.
- Дементьев В. В. Мой лейтенант. Кн. о С. Орлове. М., «Сов. писатель», 1981. 208 с.
- Душа открытая людям. Воспоминания, статьи, очерки о В. Звягинцевой. [Сост. Е. К. Дейч]. Ереван, «Советакан грох», 1981. 282 с.
- Жанр и композиция литературного произведения. [Межвуз. сб. Редколлегия: М. М. Гин (отв. ред.) и др.]. Петрозаводск, ПГУ, 1981. 168 с.
- Жуков Д. А. Заветное. Лит.-критич. статьи. М., «Современник», 1981. 334 с.
- Заманский Л. А. Русская советская историческая поэма 30-х годов. Учеб. пособие. Челябинск, Челябинский ГПИ, 1981. 88 с.
- Зеркало. Писатели России о писателях Узбекистана. [Сборник. Сост. И. Гафуров]. Ташкент, Изд-во лит. и искусства, 1981. 151 с.
- Иванов Н. И. Время и стих. Лит.-теорет. статьи. Чебоксары, Чувашское кн. изд-во, 1981. 191 с.
- Ивлев Д. Д. Русская советская лирика 1917—начала 1930 гг. Типол. аспекты. [Учеб. пособие]. Рига, ЛГУ, 1981. 122 с. (Латвийский гос. ун-т им. Петра Стучки).
- Иокар Л. Н. Музей А. М. Горького. [Путеводитель]. М., «Московский рабочий», 1981. 143 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- История советского театроведения. Очерки 1917—1941. [Сборник. Редколлегия: Г. А. Хайченко (отв. ред.) и др.]. М., «Наука», 1981. 365 с.

- Карасев Ю. И. Дороги, встречи, друзья. Лит. статьи и портр., очерки, воспоминания. Ташкент, Изд-во лит. и искусства, 1981. 391 с.
- Кардин В. Борис Лавренев. М., «Сов. Россия», 1981. 173 с. (Писатели Сов. России).
- Константин Симонов рассказывает... [Сборник. Вступит. статья Л. Лазарева]. М., «Сов. Россия», 1981. 175 с. (Писатели о творчестве).
- Кочетов В. Н. В. Я. Шипков и устное народное поэтическое творчество. М., Изд-во МГУ, 1981. 65 с.
- Крылов В. П. Проблемы поэтики Л. Леонова. (Композиция филос. романа). Учеб. пособие. Л., ЛГПИ, 1981. 83 с.
- Кузнецов Ф. Ф. Избранное в 2-х т. М., «Современник», 1981; т. 1—558 с., т. 2—560 с.
- Кузнецов Ф. Ф. С веком наравне. Критика прозы. Критика критики. М., «Московский рабочий», 1981. 383 с.
- Левин Л. И. Дни нашей жизни. Кн. о Ю. Германе и его друзьях. М., «Сов. писатель», 1981. 455 с.
- Литературные связи и проблема взаимовлияния. [Межвуз. сб. Редколлегия: И. В. Киреева (отв. ред.) и др.]. Горький, ГГУ, 1980. 119 с.
- А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. [Сборник. Вступит. статья и коммент. С. Дрейдена]. М., «Искусство», 1981. 424 с.
- Машовец Н. П. Осмысление. М., «Современник», 1981. 352 с.
- Михайлов А. А. Два ключа. Лит. споры. М., «Сов. писатель», 1981. 367 с.
- Молодые о молодых. Сб. лит.-критич. статей молодых критиков. [Редколлегия: В. Деметьев и др.]. М., «Молодая гвардия», 1981. 255 с.
- Мосты социалистической дружбы. [И. Вишневский, Л. Мищенко, П. Гонтарь и др. Редколлегия: И. Дорошенко, Р. Русинов (отв. редакторы) и др.]. Львов, «Вища школа», 1981. 188 с.
- О литературе для детей. Сб. критич. статей. [Вып. 24. Сост. Н. С. Пантелеймонов]. Л., «Детская лит-ра», 1981. 140 с.
- Озеров Л. А. Биография стихотворения. М., «Знание», 1981. 64 с.
- Педенко С. Ф. Лед и пламень. Заметки о поэзии Севера. Архангельск, Северо-Западное кн. изд-во, 1981. 173 с.
- Плоткин Л. А. Писатель и эпоха. Статьи. [Вступит. статья А. Павловского]. Л., «Сов. писатель», 1981. 496 с.
- По дорогам дружбы. Дни советской литературы в Польше. [Сборник. Сост. В. Борисов]. М., «Сов. писатель», 1981. 191 с.
- Проблемы развития советской литературы. Проблематика и поэтика творчества К. Федина. Межвуз. науч. сб. [Отв. ред. П. А. Бугаенко, В. А. Ковалев]. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1981. 166 с.
- Раков В. П. Из истории советского литературоведения. Теория «соц. генезиса» лит-ры. Учеб. пособие. Иваново, ИвГУ, 1981. 81 с.
- Рашидов А. Р. Герой — человек труда. Лит.-критич. исслед. Ташкент, Изд-во лит. и искусства, 1981. 160 с.
- Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., «Знание», 1981. 111 с.
- Русская советская литература 50—70-х годов. [Учеб. пособие для пед. ин-тов... Под ред. В. А. Ковалева]. М., «Просвещение», 1981. 223 с.
- Русско-узбекские литературные связи. [Сб. науч. трудов. Отв. ред. М. [!] Х. Хамидова]. Ташкент, Ташк. ГПИ, 1981. 82 с.
- Сафонов В. А. Вечное мгновение. Этюды и размышления о лит-ре. М., «Сов. писатель», 1981. 504 с.
- Сейтакова М. Б. Образ русского человека в туркменской советской прозе. Ашхабад, «Бильм», 1981. 56 с.
- Сидельников В. М. Героический эпос советского народа в годы Великой Отечественной войны (1941—1945 гг.). Учеб. пособие. М., УДН, 1981. 54 с. (Ун-т дружбы народов им. Патриса Лумумбы).
- Скобелев В. П. В поисках гармонии. Худож. развитие А. Н. Толстого, 1907—1922 гг. Куйбышев, Кн. изд-во, 1981. 176 с.
- Собеседник. [Лит.-критич. ежегодник. Вып. 2. Сост. И. Ростовцева]. М., «Современник», 1981. 270 с.
- Стиль писателя и эпоха. Сб. науч. трудов. [Отв. ред. Л. Д. Усманов]. Ташкент, ТГПИ, 1981. 129 с.
- Творческие взгляды советских писателей. [Сб. статей. Отв. ред. В. А. Ковалев]. Л., «Наука», 1981. 286 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Творчество писателя и литературный процесс. (Д. А. Фурманов и сов. лит-ра). [Межвуз. сб. науч. трудов. Редколлегия: П. В. Куприяновский (отв. ред.) и др.]. Иваново, ИвГУ, 1980. 150 с.
- Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. [Сб. статей. Отв. ред. М. К. Каратаев]. Алма-Ата, «Наука», 1981. 147 с.
- Филиппов Г. В. Николай Браун. Жизнь и поэзия. Л., «Сов. писатель», 1981. 175 с.
- Фольклор народов РСФСР. Межвуз. науч. сб. [Отв. ред. Т. М. Акимова, Л. Г. Барга]. Уфа, БГУ, 1980. 164 с.
- Чернов Е. И. Годы и конфликты. Саранск, Мордовское кн. изд-во, 1981. 150 с.

Язык и стиль прозы М. А. Шолохова. [Сб. статей. Отв. ред. В. В. Громова]. Ростов н/Д, Изд. Ростовского ун-та, 1981. 111 с.

Вайнштейн А. Л., Павлова В. П. Движение декабристов. Аннот. указ. к документам фондов и коллекций Центр. гос. ист. архива СССР. М., ЦГИА, 1981. 151 с.

Егоров А. А., Протоdjяконов В., Павлова В. Писатели Якутии. Библиогр. справочник. [Отв. ред. Г. С. Сыромятников. Послесл. С. Данилова, Г. Сыромятникова]. Якутск, Кн. изд-во, 1981. 271 с.

Клейменова Р. Н. Систематическая роспись изданий Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811—1930. [Под ред. Т. Г. Анохиной]. М., Изд-во МГУ. 1981. 87 с.

Лауреаты Государственных премий СССР 1979 года в области литературы, искусства и архитектуры. (Рек. список лит.). [Сост. В. М. Лазарева]. Кишинев, ГБ МССР, 1981. 40 с.

Летопись периодических и продолжающихся изданий, 1971—1975. [В 2-х ч. Ч. 2. Газеты. Сост. И. П. Митина, А. В. Каргина и др.]. М., «Книга», 1981. 488 с.

Маковицкий Д. П. У Толстого, 1904—1910. «Яснополяские записки». В 4-х кн. Указ. к кн. 1—4. [Редколлегия: В. Р. Щербина (гл. ред.) и др.]. М., «Наука», 1981. 198 с. (Лит. наследство, т. 90. Ин-т мировой лит-ры).

Мельц М. Я. Русский фольклор. Библиогр. указатель. 1901—1916. [Под ред. С. П. Луппова, А. Д. Соимонова]. Л., БАИ, 1981. 477 с. (Ин-т русской лит-ры).

Писатели Орловского края. Библиогр. словарь. [Сост. Г. М. Шевелева, Л. К. Андреева, И. И. Самодурова и др. Под общ. ред. К. Д. Муратовой, Г. М. Шевелевой]. Орел, Приокское кн. изд-во, 1981. 416 с.

Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки. Библиогр. указатель. 1976—1980. М., «Книга», 1981. 189 с.

Рывкин А. С. Писатель, боец, коммунист. (К 80-летию со дня рождения А. А. Фадеева). Рек. указ. лит-ры. М., Б. и., 1981. 25 с.

Рывкин А. С. Сердцем слушаю музыку революции (А. А. Блок). Рек. указ. лит-ры. М., Б. и., 1981. 39 с.

Сафуанов С. Г. Взаимосвязи башкирской советской литературы с литературами народов СССР. Библиогр. указ., 1917—1972. [В 2-х ч. Ч. 1. Связи башкирской лит-ры с русской литературой]. Уфа, Б. и., 1981. 191 с.

Михаил Сысойков. Указатель лит-ры. Петрозаводск, Б. и., 1981. 31 с. (Писатели Карелии).

Басманов А. Е. Особняк с потайной дверью. М., «Московский рабочий», 1981. 62 с. (Биография московского дома).

Купченко В. П. Остров Коктебель. [Очерки]. М., «Правда», 1981. 48 с.

Пинчуков П. П. Дом на улице Станкевича. (Из хроники старомоск. особняка). М., «Московский рабочий», 1981. 33 с.

Технический редактор М. Н. Кондратьева
Корректоры Н. И. Журавлева и Е. В. Шестакова

Сдано в набор 03.05.82. Подписано к печати 25.07.82. М-19788. Формат 70×108^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 16—22,40 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 22,99. Усл. кр.-отт. 22,66. Тираж 12340. Тип. вак. 1405

Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1
Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука», 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12