

# Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1962

*Год издания пятый*

## СОДЕРЖАНИЕ

Л. Ершов. Типология советского романа . . . . .	3
Д. Лихачев. Время в произведениях русского фольклора . . . . .	32
Б. Эйхенбаум. Л. Толстой на Кавказе (1851—1853) . . . . .	48
Н. Пиксанов. Крестьянская тема в «Обрыве» . . . . .	77
В. Каминский. «Положение рабочего класса в России» В. В. Берви-Флеровского как художественно-публицистическое произведение . . . . .	86
Я. Бэлинкис. Пьесы Бориса Горбатова . . . . .	110

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. П. Алексеев. «Путевые записки англичанина» и русский фольклор . . . . .	125
В. М. Бехтерев о Достоевском (публикация С. Белова и Н. Агитовой) . . . . .	134
В. Нечаева. Новое стихотворение В. А. Жуковского . . . . .	141
В. Базанов. И. А. Худяков и покушение Каракозова . . . . .	146
А. Груздев. О песне Некрасова «Веселая» . . . . .	164
В. Г. Короленко, Констанция Гарнет и С. М. Степняк-Кравчинский (публикация А. Храбровицкого) . . . . .	167

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. А. Жданов. Л. Н. Толстой в «Ученых записках» . . . . .	172
В. Гусев. Две дискуссии . . . . .	186
А. Смородин. Маяковский во Франции (по страницам прогрессивной печати) . . . . .	199
В. Кулешов. О Белинском — историке литературы . . . . .	218
В. Мочульский. Проблемы истории литературы . . . . .	221
П. Заборов. Новые тургеневские материалы . . . . .	223

*(См. на обороте)*

Н. Наумова. Книга о молодом Толстом . . . . .	224
А. Морозов. Существенные недостатки справочного издания (русская литература в первом томе «Краткой литературной энциклопедии») . . . . .	226
В. Ковалев. Федин и Германия . . . . .	240
К. Давлетов, В. Гацак. О реплике В. Е. Гусева . . . . .	242
С. Рейсер. Письмо в редакцию . . . . .	244
<b>Х Р О Н И К А</b> . . . . .	245
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1962 году . . . . .	249

---

**Р е д а к ц и о н н а я   к о л л е г и я :**

*В. Г. БАЗАНОВ* (главный редактор), *А. С. БУШМИН*, *В. Е. ГУСЕВ*,  
*В. А. КОВАЛЕВ*, *Ф. Я. ПРИЙМА*, *Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ*,  
*В. В. ТИМОФЕЕВА*

Отв. секретарь редакции *А. А. Горелов*

*Адрес редакции:* Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. А 2-42-24.

---

*Ж у р н а л   в ы х о д и т   4   р а з а   в   г о д*

## ТИПОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО РОМАНА

Сейчас все более осознается потребность не только конкретно-исторического, но и сравнительно-типологического анализа явлений литературы. Правда, на этом пути временами возникают противоборствующие тенденции. Одним из крайних сторонников «чистого» конкретно-исторического подхода к литературе заявил себя Б. Г. Рейзов, совершенно отрицающий «плодотворность типологического изучения литературных направлений».<sup>1</sup> Однако развитие современной науки настойчиво выдвигает требование органического совмещения этих двух методов.

Советский роман в жанровом отношении чрезвычайно многолик и многоцветен. Можно насчитать немало видов романов. Их различают либо в зависимости от целевого задания художника («воспитательный», политический, утопический), либо в зависимости от предмета повествования (роман нравов и роман характеров, исторический, научно-фантастический, семейно-бытовой), преобладающей формы фабульной интриги (авантюрно-приключенческий, детективный) или частных элементов поэтики (роман-гротеск, роман-пародия). А ведь здесь не учтены разновидности романов по тематическим признакам (производственный, колхозный, военный, романы об интеллигенции) или такие гибридные формы, как кино-роман, роман-очерк, «документальный» роман и т. д. и т. п.

Изучение советского романа велось главным образом в рамках намеченных жанровых особенностей. При этом преимущественное внимание уделялось историческому роману (большинство монографий и статей посвящено именно этой теме), научно-фантастическому и автобиографическому жанрам. Современный социальный роман, к сожалению, редко становился предметом сравнительно-типологического исследования.

В предлагаемой работе мы хотим обратить внимание на признаки, охватывающие не столько область тематики, целевого задания, сюжетно-фабульных приемов, но и то, и другое, и третье в их совокупности, позволяющей увидеть преобладающую систему идейно-художественных средств того или иного произведения. Опыт истории советской прозы подсказывает, что в процессе многолетней эволюции постепенно сложились такие основные типы романов, как психологический, философский, публицистический и роман-эпопея.

Правда, в чистом виде их бывает трудно выделить. Как в русской классической, так и в советской прозе довольно редко тот или иной жанр выступал в строгих, застылых рамках эстетического канона. В отличие от западноевропейской традиции русскую литературу от Гоголя до Леонова характеризует «размытость», взаимопроникновение и взаимообусловленность различных видов романа. В наиболее значительных произведениях всегда можно обнаружить и психологизм, и публицистичность, и фило-

<sup>1</sup> Б. Рейзов. О литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 87.

софское начало, хотя каждый раз эти качества преломляются очень своеобразно. Вот почему известной условностью страдает и предложенная нами классификация. Но она оправдана тем, что главные компоненты структуры произведения все же позволяют отнести тот или иной роман к определенному типу. Важно ведь установить не то, насколько хороша и полномочна та или иная терминология, а то, как идейно-художественное, целевое и тематическое задание воздействует на жанровую природу вещи и в конечном счете обуславливает ее.

## 1

Стремление воссоздать строго достоверную обстановку эпохи преобладало у романистов первых лет советской власти. В ту пору господствует хроникальность. Причинно-следственные связи либо не вскрываются, либо художник довольствуется памфлетно-публицистическими красками. Романисты на этой ступени развития художественной прозы еще не овладели искусством изображения внутреннего мира человека. При анализе чувств или мотивов поведения людей писатели, как правило, руководствовались устойчивыми, заранее заданными принципами.

Не успевал в романе или драме начала 20-х годов выйти к читателю или зрителю персонаж, как сразу же становилась очевидной его сущность. Социально-нравственные признаки передавались броско и схематично, мотивы поведения героя исчерпывались его принадлежностью к определенному классу. Так писали в 1918—1921 годах не только представители пролетарского искусства, но и их антагонисты.

На заре развития советской романистики ей была присуща, впрочем как и всем остальным видам искусства (кино, театр, живопись, музыка), прямолинейность, истоки которой следует искать не столько в субъективных свойствах художников, сколько в своеобразии переживаемого момента. Полутона, серые и розовые краски — все это ускользало из поля зрения, потому что и глаз творца и восприятие читателя в годы революции направлялись условиями ожесточенной классовой борьбы, в которой все было отдано либо красному, либо белому цвету. Передовая литература увлекала читателей социальной патетикой, романтикой страстей, горением публицистически обнаженной мысли. Здесь уж было не до «прорисовки» деталей, не до тонкостей психологической нюансировки ситуаций и образов. В таких условиях психологизм не мог не расцениваться как уступка консервативному мышлению художника и зачастую объявлялся разновидностью литературной реакции не только поклонниками пролеткультовских и лефовских теорий, хотя на деле подобные эстетические установки приводили лишь к примитивизации художественной формы: предельная конкретность бытовых эпизодов в подобных случаях нередко соседствовала с высокопарной декларативностью лозунгов.

Вместе с тем было бы антиисторично упрекать романистов тех лет (особенно авторов малой повести, в недрах которой накапливались многие достижения, пока еще в эмбриональном, неразвернутом виде) в упрощенности представлений о мире. Открыто ненавидя врага и столь же открыто становясь на сторону передовых сил, писатель подчинял своему идейному заданию и выбор художественных средств, начиная от композиции (резкая контрастность полярных лагерей) и кончая отдельными деталями портрета (синие блузы, железные челюсти, холеные руки, пенсне в золотой оправе, толстый живот). Вероятно, если бы прозаики первых лет Октября стали увлекаться тонкостями психологии, полутонами и оттенками при передаче накала классовой борьбы, их не принял и не понял бы тогдашний массовый читатель.

Однако со временем герои советских романов: простые люди, рабочие и крестьяне — предстают со страниц произведений как более сложные характеры. Происходит открытие внутреннего мира рядового человека. Появляется потребность не просто показывать действия революционных масс, но раскрывать запутанные социально-психологические коллизии, все многообразие индивидуальных характеров, словом, решать важнейшие исторические проблемы не только с точки зрения идеологической, но и с позиций новой нравственности и новой эстетики (руководитель и масса, семья и социализм, любовь и долг и т. п.).

Романисты все больше начинают убеждаться, что социальный роман может строиться на любой основе, в том числе и на семейной. Крупную роль здесь сыграло появление «Дела Артамоновых». Теперь писатели понимают, что вовсе не обязательно отождествлять идейное содержание с темой, ибо революция это не только шествия с красными штандартами или лихой сабельный удар, но и нравственное обновление личности. Так происходило постепенное возвращение к тому главному, чем сильна была русская и мировая романистика XIX века и что пролеткультовцы и футуристы отвергали под флагом борьбы за революционное искусство. В середине 20-х годов намечается поворот к углубленной учебе у классиков. Но, усваивая достижения психологического метода, советские писатели учитывали, что литература прошлого рисовала преимущественно процесс угасания, деградации, подавления личности, тогда как им предстояло показать нечто прямо противоположное.

Так по прошествии ряда лет мужает, становится более мудрой вместе со своим читателем и наша романистика. Теперь уже многих перестают удовлетворять батальные сцены гражданской войны, статичные характеры (как в том, так и в другом лагерях), построенные по одинаковой социологической схеме. Наступает пора спокойного и пристального изучения мира и людей, стимулировавшегося назревшей потребностью самопознания. От прозы в это время уже ожидают не просто точности воспроизведения классовых схваток на широких просторах полей, но прежде всего характеров, раскрытия внутренних мотивов поведения человека.

Как же это отразилось на структуре романа?

Если ранней романистике были присущи такие недостатки, как вульгарно-социологический схематизм («пролеткультовский» роман) и чрезмерная увлеченность бытом, своего рода «натурализм» (романы о крестьянстве), то произведения Д. Фурманова, А. Серафимовича, К. Федина, Л. Леонова, Ф. Гладкова и А. Фадеева 1923—1926 годов оказались свободными от подобных пороков. Романы этих писателей отмечены таким же своеобразием, как и таланты их творцов. Вместе с тем книги этих художников роднило многое: событийность в них была заменена социально-нравственной мотивировкой, хроникальность — историзмом, классовые ярлыки — анализом индивидуальной психологии, плакатность — мастерством светотени. Центр тяжести переносится с описаний обстановки на переживания, с диалогов — на внутренний монолог. В поле зрения романиста более полно включается все богатство реального мира от общественного фона до пейзажа и бытового интерьера. Природа вновь реабилитируется, пейзаж широко вводится в структуру произведения и, надо заметить, не только как «проявитель» человеческих настроений, но и как явление, имеющее самостоятельную эстетическую ценность.

В критике начинают широко обсуждаться творческие проблемы романистики, ее технология (сюжет, характер, роль и место детали, пейзаж и т. п.).

Поворот нашей романистики к индивидуальным человеческим характерам был обусловлен углублением гуманизма советской литературы.

Следовательно, не просто начинают приедаться какие-то ранее распространенные «приемы», не капризы литературной моды влияют на жанры, но более существенные социальные факторы.

«Города и годы» и «Барсуки», «Цемент» и «Разгром» — все это вещи очень разные, но тяготеющие к одному жанровому типу. Первые крупные произведения советской прозы явились и не могли быть ничем иным, как формой психологического романа, т. е. той разновидностью жанра, которая была глубже всего развита реалистической литературой прошлого и наиболее соответствовала переживаемому моменту. Если сравнить названные произведения с предшествующими романами 1918—1921 годов, то между ними выявится принципиальная разница, объясняемая не степенью талантливости («Два мира» и «Хулио Хуренито») написаны авторами, бесспорно обладающими значительным талантом), но самим типом анализа и формой повествования. От непосредственной батальности (В. Зазубрин) или броской памфлетно-плакатной публицистичности (И. Эренбург) совершился переход к углубленному анализу внутреннего мира человека.

Эволюция эта, в частности, запечатлелась в смене характерных заглавий романов, строившихся с таким расчетом, чтобы обнаженнее выявить полярную классовую символику («Два мира», «Волчьи тропы») или сильнее подчеркнуть шумно-трепещущее, красное, рдяное в революции («Огненный путь», «Огненный конь»). Поворот к психологическому методу связан с утверждением иного типа заглавий, более спокойных, «трезвых», сдержанно-драматичных, лишенных плакатной прямолинейности.

В романе Ф. Gladкова «Цемент» (название еще носит следы воздействия идей «Кузницы», но от методики романтико-пролеткультовского «Огненного коня» уже почти ничего не остается) имеется, к примеру, эпизод контрреволюционного мятежа. Нетрудно себе представить, как развил бы эту ситуацию пролеткультовский романист. Внешняя канва бурных событий, кровавые коллизии наверняка стали бы основой книги. Движение сюжета складывалось бы из бесконечных массовых сцен, атак, канонад, пожарниц, митингов и т. д. Разумеется, в «Цементе» этого мы не найдем, так же как не обнаружим этого и в романе Дм. Фурманова «Мятеж» (1925). Но зато весь набор подобных «приемов» легко отыскивается в одноименном романе С. Буданцева, вышедшем в 1923 году. Если в пору «Огненного коня» (1922) Ф. Gladков, очевидно, не ограничился бы коротким эпизодом, а сделал бы сцену мятежа одним из главных моментов, то сейчас эта история проходит по периферии сюжета. В центре внимания автора «Цемент» столкновения характеров, перипетии борьбы Чумалов — Бадьин и Чумалов — Клейст. Центр тяжести перемещается отныне в область, заповедную для пролеткультовской прозы. Ибо решающим для писателя становится теперь анализ душевных состояний, сложных и противоречивых психологических процессов.

От изображения массовых сцен, мощных манифестаций, индивидуализированных людских потоков предстояло перейти (с удержанием всего ценного, накопленного молодой советской прозой) к раскрытию исторически конкретных национальных характеров, вернув роману диалектику простого человеческого чувства. Этот новый метод изображения социологии через психологию повлек за собой преобразование всех основных элементов романной формы. Пришлось отказаться от прямолинейности композиционного построения вещи (как на плакатах первых лет Октября: «Дворцы и хижины», «Мы и они» и т. д.) и научиться художественно переплетать полярные классовые судьбы в единое целое сюжета; обратиться к изучению скрытых духовных импульсов и, значит, овладеть искусством подтекста. Но, пожалуй, труднее всего было выра-

ботать строй речи, эмоционально насыщенный стиль, способный передать тончайшие психологические краски.

На пути к овладению простой и благородной манерой письма решающее значение для советских писателей имело обращение к реалистическим традициям старой русской литературы. В обстановке всеобщей социальной ломки, крушения государственных и политических основ, под шум яростной нигилистической пропаганды пролеткультовцев, лефовцев и прочих претендентов на обладание универсальным философским камнем культуры нового общества был сделан смелый и дерзновенный шаг. Каждым из крупнейших романистов 1923—1926 годов почти одновременно и в то же время независимо друг от друга был открыт закон непрерывности традиций русской демократической литературы. И тотчас были отброшены и забыты недавние модернистские увлечения — рубленая или, наоборот, ритмическая проза, стилизаторство, орнаментализм (ранние повести К. Федина, Л. Леонова, А. Фадеева). Создатели первых советских классических романов выработали стойкий иммунитет против губительных воздействий футуризма, имажинизма, экспрессионизма и других модных «авангардных» течений XX века. Раз переболев корью «левых» экспериментов, они уже навсегда сбросили с себя пеструю шелуху модернистских исканий. В то же время такие романисты, как И. Эренбург и Б. Пильняк, не усвоив тогда еще нового мировоззрения, на всем протяжении 20-х годов так и не создали ничего значительного и подлинно современного.

В отличие от писателей-эпигонов (эпопея П. Романова «Русь», роман «Две войны и два мира» С. Малашкина) романисты-новаторы обратились к классической традиции, с учетом опыта М. Горького.

Трудности критического усвоения опыта классиков были весьма значительны. Вобрать органично и естественно это богатство оказалось по плечу немногим романистам. Даже передовое мировоззрение не убергло впоследствии от серьезного творческого спада тех художников, которые создали в начале 20-х годов удачные романы и повести, но не могли возвыситься до глубокого восприятия классической традиции. Не этим ли объясняются бесконечные метания В. Зазубрина, после «Двух миров» сумевшего написать лишь несколько очерково-физиологических повестей, а в 30-е годы выпустившего бесцветный роман «Горы»? Не здесь ли следует искать одну из причин известного спада и отдельных неудач в творчестве таких писателей, как Вс. Иванов, Ю. Либединский, Л. Сейфуллина, начавших столь блистательно свой литературный путь?

## 2

Во второй половине 20-х годов явственно оформляются черты крупного психологического жанра (не только в прозе и в поэзии, но и в драматургии, кино, живописи). На основе классических традиций и достижений метода социалистического реализма еще более дифференцируется наша романистика, возникают такие виды романов, как философский, сатирический, роман-эпопея. А в результате потребностей общественной жизни в начале 30-х годов складывается «антипод» психологического романа — публицистический роман.

Психологический жанр явился новым этапом в постижении самого процесса социально-исторического движения жизни в ее внутренних проявлениях. Романист отныне не претендует на охват грандиозных фронтов сражений. Личная судьба человека, а не описания действий армий, классов и государств выступает на первый план. Отдельный человек становится носителем идеи социального и государственного, частная судьба осмысливается в свете общих законов истории. Естественно, что все это

вызывает коренные преобразования в области эстетики, захватывая прежде всего сферу индивидуализации и типизации характеров.

Середина 20-х годов — это период вызревания и становления советского психологического романа. Конец 20-х и начало 30-х годов — это рубеж, с которого начинаются длительный расцвет и широкая дифференциация реалистического романа на основе достижений психологического жанра.

Но, как обычно случается в моменты, когда какой-либо жанр становится популярным, немедленно появляются ловкие или неумелые подделки под него. Пока принципы и приемы еще только вырабатываются, они в руках открывателей и больших мастеров. Но, раз появившись, они становятся достоянием широкой массы беллетристов и под их пером нередко дискредитируются. Так случилось и на переломе 20—30-х годов (особенно характерные образцы — романы Вл. Бахметьева и Ю. Либединского, практика перевальцев).

Хотя перевальцы и прикрывали свою идейную дряхлость покрывалом романтики, сентиментальным пейзажем, они не в силах были создать что-либо значительное и новое. Перевальский роман с его усадебным эпигонством уже по форме напоминал разношенный башмак до-революционной «психологической» прозы («На винограднике» Н. Зарудина). Эта линия в романистике с ее идейным и формальным архаизмом вскоре совсем выдохлась.

Естественно, что подобные искривления и архаические излишества вызвали отрицательную реакцию. Однако критики психологического романа смешивали нередко два элементарно различных понятия: психологизм как метод реалистического раскрытия человеческого характера (к какому бы лагерю ни принадлежал герой) и мягкое, сострадательное, извинительное описание душевного состояния и рефлексий противника. Так, под флагом борьбы с «замкнутым психологизмом» они предают анафеме развитую форму психологического романа (например, в творчестве Л. Леонова). Более того, все чаще раздаются голоса литераторов (лефовцы, конструктивисты), пытавшихся доказать неспособность романа отобразить течение новой жизни. Отсюда призывы «распатать», «взрывать» традиционную форму романа, используя опыт «революционного» Дос Пассоса. Отсюда неумеренные похвалы в адрес будто бы новаторских книг «Три измерения» Н. Огнева и «Время, пространство, движение» Л. Никулина, явивших миру образцы «взрыва» романной формы. В качестве избавления от крайностей психологического метода рекомендуются приемы «объективного реализма» и как конкретная его реализация — документальные жанры.

Человек и документ, человек и социально-экономический фон, люди и вещи уравнивались в правах у создателей «объективного реализма». Более того, люди и их судьбы оказывались задавленными и вытесненными описаниями «комплексов событий». Человек низводился до детали материальной обстановки. Фабула, сюжет, интрига — все это изгоняется как прием искусственного литературного построения и заменяется изложением простой логики факта. Композиция произведения не строится, а замыкается в рамках естественного протекания процесса в определенный отрезок времени. Рождается сухой, математически выверенный, безэмоциональный стиль.

В основе большинства антипсихологических установок (не считая выстулений против эгоцентрического искажения мира экспрессионистами и модного среди некоторой части беллетристов выпячивания биологии подсознательного) лежала не очень гуманная идея. А именно: исключение человека и человеческой психики, всего, что в ней совершается, из сферы наблюдения и изучения, и это в тот момент, когда происходит интенсивный рост индивидуальности. На долю писателя оставалось лишь



проследить производственно-организаторские функции, течение сугубо «объективных» процессов, не окрашенных чувствами и мыслью их творца.

Эмпиризм как основа постижения жизни и репортаж как средство ее изображения — вот два кита, на которых стояла такого рода литература. Вот почему лефовцы — эти перелицованные пролеткультовцы конца 20-х годов — выступали против «беллетристизма», ратовали «за предельное огазетчивание работы писателя».<sup>2</sup> В лучшем случае им удавалось передавать движения массовидных толп, но никак не создавать типические характеры. Следование эстетике монтажа документов привело к недолгому торжеству очерково-публицистических книг, пока не наступило охлаждение к поверхностному содержанию этой гибридной романистики.

Однако в лучших своих достижениях публицистический роман — это жанр, который, безусловно, сыграл прогрессивную роль. В эпоху наступления социализма по всему фронту, как и десять-двенадцать лет назад, необходимо было прославить человека активного действия. А это значит, что арсенал психоанализа предстояло дополнить новыми художественными средствами. При этом психологизм не отмирает, как это будет видно на примере философского романа; некоторые свойства его, безусловно, сохраняются, но уже в преобразованном виде.

Основное различие между психологическим и публицистическим романами определяется не темой и не формой какого-либо предпочтительного сюжета. Ибо и в том и в другом случае могут быть с успехом использованы одни и те же фабулы. Следовательно, сущность жанра обуславливается не только морфологическим строением, как это имело место в формалистической эстетике, выведившей отсюда свои окостеневшие «законы» литературных видов, но прежде всего типом взаимосвязи идейно-смыслового и структурного в произведении. Важное значение в определении жанровых особенностей романа принадлежит также форме повествования, т. е. тому, как соотносятся в художественном целом образы и личность автора. И, наконец, третьим слагаемым при классификации романа является своеобразие принципов индивидуализации и типизации. Только совокупность этих трех признаков обеспечивает необходимую полноту анализа жанровой природы вещи.

Романист-психолог все передоверяет объективированным героям. Из их автономно и как бы независимо от авторской воли существующих судеб и складывается, как известно, сюжет произведения.

В публицистическом романе движутся параллельно, своеобразно переплетаясь, две сюжетные линии. Одна состоит из художественных образов, и здесь преобладает момент событийный. Другая формируется личностью самого автора, и здесь доминирует публицистически-типизирующее начало. При этом могут быть самые различные формы взаимосвязей между ними (у Эренбурга иная, чем у Ясенского, а у Павленко и Горбатова отличная от первых двух), но сам тип повествования остается неизменным. Герои в публицистическом произведении менее активно организуют сюжет, чем в психологическом романе. И это понятно, ибо от художественных образов отбирается часть содержания и в лирико-публицистической форме сообщается читателю. Основные историко-социальные обобщения эпохи преподносятся от имени автора. Образы приобретают неизбежно более (у Павленко, Горбатова) или менее (у Эренбурга и Ясенского) иллюстрирующий, точнее демонстрационный смысл.

Редкий образ у художников-публицистов становится характером, ни один характер так и не стал типом. Такое существенное качество романиста-психолога, как умение давать историю развития (или раскрытия) характера, в известной мере проявилось лишь в романах Эренбурга и Ясенского. Ни Павленко, ни Горбатов 30-х годов не рисовали характер

<sup>2</sup> «Новый леф», 1928, № 10, стр. 2.

в развитии, заменяя анализ психологии более или менее развернутой демонстрацией вполне сложившихся, стабилизировавшихся в определенном статическом состоянии человеческих свойств. Отсюда нагнетание всевозможных количественных факторов, множество однородного материала вместо углубленного анализа одного факта. Внешняя динамика перемещений чрезмерно непоседливых героев призвана была заменить их внутреннюю духовную эволюцию.

В архитектонике публицистического романа господствует принцип панорамирования с его специфической формой соотношения частного и общего. Художественные образы не имеют при этом сколько-нибудь подробно развернутых индивидуальных черт, они лишь оттеняют общие социально-профессиональные признаки. А главное, их индивидуальные качества неизбежно приобретают своеобразный типологический характер. Даже в том случае, если герой наделялся конкретными особенностями, они все-таки имели довольно внешний характер (рабочая кепочка Кольки Ржанова, красная косынка Маши Полозовой, трубка американского инженера Кларка и т. п.). Аллегоричность образов объяснялась сознательно выбранной авторской позицией. Ибо именно аллегория позволяла выразить в художественно-публицистической форме значительное идейное содержание.

В психологическом же романе торжествует принцип живописной картины. Общее раскрывается через неповторимо индивидуальное. Автор, как актер, умирает в образе. Это не значит, что у романистов-психологов не используются отдельные приемы, характерные для социально-публицистического романа. Например, у К. Федина в автобиографии к шеститомному собранию сочинений можно встретить выражение «образ времени». Писатель признается, что его постоянным стремлением было «найти образ времени и включить время в повествование на равных и даже предпочтительных правах с героями повести».<sup>3</sup>

Как понимать это авторское признание? Почему такого рода деклараций не делали ни Фадеев, ни Gladков, ни Шолохов, ни Леонов, хотя все они говорили о желании быть современными и были очень современны? По-видимому, разгадка этого явления заключена в том, что у Федина иначе, чем у других романистов-психологов (на это указывает и сам автор), соотносятся «образ и давление времени» (*И. С. Тургенев*) и основные характеры. Стремясь компенсировать схематизм и эскизность, т. е. известную художественную ущербность образов революционеров в первых трех романах — Курта Вана, Ростислава Карева, Сергея — людей, которые собственно и выражали с максимальной полнотой приметы нового времени, Федин ищет некий «образ времени». Музыка времени, ритмы времени — все это находит выражение вне художественного образа, иногда передается самой фактурой произведения. Будь то сложная, сбивчивая композиция «Городов и годов», как бы воплотившая сложность, запутанность первых лет революции и гражданской войны; либо отвлеченно трактуемая тема трагедийности искусства в бурные эпохи социальных катаклизмов («Братья»); либо несколько общо передаваемый энтузиастический пафос первых пятилеток во второй части «Похищения Европы», пафос, затрагивающий лишь в малой мере главных героев этого романа, запутавшихся в сетях традиционного любовного треугольника.

В этой связи надо также заметить, что наиболее художественно впечатляюще и психологически разносторонне раскрыты Фединым герои типа Андрея Старцова, Никиты Карева, Филиппа ван Россума, т. е. люди, либо идущие окольными тропами к революции, либо представители враждебного ей лагеря.

<sup>3</sup> Конст. Федин, Сочинения в шести томах, т. I, Гослитиздат, М., 1952, стр. 18.

У Гладкова, Фадеева, Шолохова, Леонова (начиная с «Соти») дело обстояло иначе. Именно эти художники образ нового человека создали средствами глубоко психологического искусства. Вот почему им не понадобилось дополнительного, существующего вне и независимо от персонажей «образа времени». Время проходило прямо через души героев их романов.

Исключение у писателей-психологов становится правилом для художников-публицистов. Романист такого склада создает обобщенные образы времени либо в форме публицистических отступлений (Эренбург, Горбатов), либо посредством «объективированных» пауз, но опять-таки вне основных образов произведения (Б. Ясенский). Характерно, что общая тональность вещи (мажорно-лирическая у Ясенского, Павленко, Горбатова; иронически-насмешливая у Эренбурга) в данном случае определяется самим автором, а не системой художественных образов.

Романисты-публицисты имели нрав наступательный. Они активно воздействовали на читателя, стремясь всеми силами подчеркнуть и выявить свою авторскую позицию. У одних это достигалось посредством броских ассоциаций и парадоксов, не только понимаемых как важнейшие элементы стиля, но и как слагаемые композиции (Эренбург), у других — чередованием завлекательно-авантюрной фабулы и страстных социально-политических отступлений (Ясенский), у третьих — путем напряженного лирико-взволнованного монологического повествования (Горбатов). Но каждый из этих писателей мог бы сказать словами И. Эренбурга из его «Книги для взрослых» (1936): «... Я говорю за моих героев; страницы романа я заполняю моими рассуждениями; как чересчур нервный режиссер, я готов выбежать на сцену, не считаясь с ходом действия».<sup>4</sup>

Именно отсюда и проистекают многие отличия романа публицистического от психологического. Уже сама манера героя ходить или брать предметы, высказываться о капризе ребенка или поведении политического деятеля, функции монолога или несобственно-прямой речи имеют в системе того или иного вида романа свою специфическую окрашенность.

В публицистическом романе явственно намечается отход от организованного сюжета и возвращение к преодоленной уже, казалось, нашей романистикой эпизодичности. Но это не механическое повторение принципов раздробленного событийно-фактографического повествования первых лет советской прозы, а нечто иное: попытка постичь и по-новому отобразить закономерности эпохи социалистического строительства. Необходимо учитывать (и современники это отлично понимали), что главные достижения советского психологического романа связаны с осмыслением темы гражданской войны. Гражданская война на протяжении 20-х годов оставалась основным мерилем ценности человека. Местом, занимаемым личностью в эпоху гражданской войны, измерялось ее достоинство на много лет вперед. Посредством темы гражданской войны познавался человек, определялось его значение в современном мире. Вот почему эта тема была остро актуальной.

Конец 20-х годов выдвинул уже другое мерило — стройку, труд. Многие еще топтались на месте, не понимая того, что с разворотом социалистического строительства тема гражданской войны становится достоянием истории. Во всяком случае, в ее батальном, информационно-описательном варианте. Естественно, что авторы книг о социалистическом строительстве уже не могли использовать в своих произведениях метод психологического анализа, закрепленный в лучших романах о вчерашнем, без существенных дополнений и изменений. Отсюда их обращение к опыту очерково-публицистических жанров. Очерк в конце 20-х — начале

<sup>4</sup> Илья Эренбург. Книга для взрослых. «Советский писатель», М., 1936, стр. 14.

30-х годов способствовал сближению романа с современной темой. На первых порах читатели даже мирились с элементами очерковости в романистике, принимая это как одну из форм разведки нового. Тогда еще не придавали значения тому факту, что некритическое следование очерковой манере рассыпало психологический роман.

Построение романа в виде монтажа эпизодов, а не в форме последовательного раскрытия эволюции характеров, типично для романистов-публицистов — Эренбурга, Павленко, Горбатова. Причинная связь между историческими событиями и переживаниями героев, между отдельной личностью и коллективом, между частной судьбой и общественно-исторической необходимостью передается своеобразно. Форма эпизодов позволяет эскизно наметить то, что менее интересует такого автора (частные судьбы), но зато помогает шире развернуть общую панораму эпохи и выявить свое личное отношение к событиям. Сцепление между главами осуществляется не по закону психологических ситуаций, а по принципу социально-политических ассоциаций, более удобному для публициста.

Следовательно, форма развертывания романа как движение ситуаций заменяется чередованием фрагментарных эпизодов. Если в ситуации герой предстает в самодействии, сам формируя сюжет, то для публициста важно ввести в ход сюжета свою волю, свое мнение и выразить все это лично, а не через посредство персонажей. Поэтому и избирается такая форма подачи материала, при которой личность автора не исключается, но, наоборот, вводится в архитеконику произведения наравне с основными героями.

Несомненно, в публицистическом романе осуществляется иной тип взаимосвязи социальной среды и характеров, нежели в романе психологическом. Но здесь иной не только тип связи. По-другому изображается прежде всего сама социально-бытовая обстановка и сами характеры. У романистов-психологов обстоятельства, как известно, раскрываются через характеры, тогда как у романистов-публицистов обстоятельства могут иметь и самодовлеющее значение. Анализ общественных отношений людей, среды здесь дается от имени автора, но в то же время эти художественно-публицистические этюды органически входят в повествование, поскольку сам автор является действующим лицом произведения.

Идейное и эмоциональное начала героя публицистического романа соотносятся в его натуре иначе, чем у персонажа романа психологического. Художник-публицист идейную насыщенность содержания доводит до таких размеров, что на долю душевных переживаний, волнений и чувств остается уже немного. Не случайно герои Ясенского, Горбатова, Павленко выявляют свою сущность не опосредованно, через любовь, отношения в быту и т. п., а непосредственно, прямо в сфере общественно-политических контактов. Они соотносятся со своим веком не строем чувств, а прежде всего строем идей, открыто выражая свою классово-идеологическую позицию и третируя мир эмоций как нечто сентиментально-слякотное, второстепенное, отвлекающее от служения революции.

В результате характер во всей полноте и многосторонности его жизненных проявлений не получался, перед читателем скорее представляла олицетворенная идея. Однако было бы неверно не видеть и некоторых преимуществ у героев, созданных посредством таких приемов. Несмотря на недостаточную объемность этих фигур, на их неполноту с точки зрения идейно-чувственных начал, на известную их аллегоричность, а может быть, именно благодаря этим качествам, в момент своего появления образы художников-публицистов воздействовали, как показывает бытование романов «День второй», «Человек меняет кожу», «Мое поколение», «На Востоке», подчас с силой боевого плаката. Они оказывались действеннее, нежели многие герои, чьи образы разрабатывались художниками по всем

правилам психологического жанра. Правда, их влияние ограничивалось меньшим сроком, но зато отличалось большей интенсивностью.

Б. Ясенского, Б. Горбатова, П. Павленко роднило и сближало неприятие будничности, обыденности, бестемпераментности в мыслях, желаниях, поступках. Они брали людей ярких страстей, четких позиций, мятежных духом и на всю жизнь заболевших «охотой к перемене мест». Идеивая напряженность исканий, принципиальность убеждений, неутолимая жажда действия, пылкость и бескомпромиссность поступков этих героев возвышали их в глазах читателей, особенно молодежи, своей романтикой, обжигали горячим дыханием политики, ставшей как никогда близкой сердцам людей. Были своя красота и свое обаяние у несколько грубовато-прямолинейных и одноплановых героев книг писателей-публицистов. Пусть их произведения волновали и будоражили не столько драматизмом страстей, сколько схваткой идей. Но ведь для современников и это было важно, ибо революция научила придавать главенствующее значение именно идейной позиции человека, отбрасывая все прочее как мелочь и ветошь. В этом сказывалась известная ограниченность эмоционального спектра человеческой натуры, но она была исторически обусловлена переживаемым моментом и потому являлась исторически необходимой.

### 3

Создание новых, неповторимых человеческих характеров, отдельные из которых могли претендовать на роль более широких социальных обобщений, — важнейший итог развития психологического романа в 20-е годы. Однако крупных социальных типов, могущих встать вровень с творениями мировой классической литературы, получить мировой резонанс (не в качестве книг наиболее даровитых художников, а именно как воплощения национальных характеров) создано еще не было.

Психологический роман показывал человека с креном в социально-нравственную сторону (что было естественно и закономерно после гипертрофии собственно идеологического в ранней прозе), а романисты-публицисты, стремясь ярче и непосредственнее передать эпохальное в содержании личности, раскрывали ее в основном с политической стороны. И только десятилетие спустя после Октября наступило время более развернутого и полного осмысления пережитого. На переломе 20—30-х годов романистикой начинают решаться не только нравственные или политические вопросы, но все явственнее намечается переход к синтезу узловых проблем века: человек и история, человек и новая эпоха во всей сложности и многообразии ее конфликтов, во всей глубине ее моральных и политических аспектов.

В романе вплоть до конца 20-х годов преимущественное отражение находил драматический конфликт внешних или полярно-классовых социальных сил. Конфликт старого и нового внутри человеческой души, в 20-е годы только прокламированный, в 30-е годы становится основным содержанием романистики. Причина этого ясна, ибо борьба со старым приобретает более решительные формы, лозунг вытеснения и ограничения буржуазных элементов заменяется лозунгом ликвидации буржуазии как класса. Насущной задачей становится проникновение в самые тайники человеческой души, ибо сам конфликт переносится с полей военных сражений внутрь отдельной личности.

В произведениях первой половины 20-х годов уже имело место рассмотрение диалектики души, но в пределах статического, не меняющегося характера, а если эволюционирующего, то только в сфере общеклассовых понятий и представлений. Теперь же предметом пристального изучения становится тонкая духовная организация человека, медленно

или быстро идущего не просто к принятию новых идеологических принципов, но вырабатывающего совершенно иные, чем прежде, формы жизнестроения, нравов, быта. Если прозаиками 20-х годов были найдены и показаны некоторые основные черты рождающегося человека, то романисты 30-х годов, опираясь на накопленный художественный опыт Фурманова, Гладкова, Фадеева, сумели раскрыть характер этого человека во всей полноте новых общественных отношений.

На этих путях нашим писателям пришлось преодолевать два крупнейших недостатка романистики второй половины 20-х годов. Один из них состоял в сильном воздействии натуралистических тенденций. В прозе таких писателей биологическая причинность явно доминировала над социальной. Как реакция на произведения натуралистов возник вульгарно-социологический метод, представители которого проповедовали классовый фатализм.

Оба названных течения смыкались в одном. Романисты как того, так и другого направления, но каждый на свой манер, не умели передавать диалектику социального и индивидуального, частного и общего. Одни живописали «естественного», «реального», «живого» человека, забывая о сформировавшей его социальной среде. В других случаях удавалось дать суммарное представление о среде, но люди при этом выглядели безжизненными схемами.

В 30-е годы в творчестве прозаиков утверждаются и побеждают диалектически-противоречивые формы взаимосвязей человека и общественной среды. При этом проблема «характер и обстоятельства» решается по-разному, с различной степенью обобщения и воздействия. Так, на основе достижений психологического жанра и ранних образцов публицистического романа («Мятеж» Дм. Фурманова) появляются сначала первые всходы, а потом и зрелые плоды советского философского романа и романа-эпопеи.

В 30-е годы наряду с продолжающимся критическим усвоением традиций классической прозы и прежде всего наследия Гоголя, Толстого и Достоевского усиливается творческий интерес к передовой западноевропейской романистике XX века. Начинается качественно новый этап, характеризующийся дальнейшим развитием художественных принципов, выработанных советской литературой 20-х годов.

Содержание психологического романа первой половины XIX века нередко сводилось к изображению внутреннего мира человека, отъединенного сословными или усадебными рамками от социально-политической жизни. Такого рода произведение неизбежно тяготело к семейно-бытовому жанру так называемого «закрытого романа».<sup>5</sup> Л. Н. Толстой в «Войне и мире» сумел объединить основные разновидности крупной прозаической формы (полифония красок философского, исторического, семейно-бытового и других видов романа). На первых порах в советской романистике объективно получалось так же, как и в творчестве Л. Толстого, т. е. происходило смешение признаков эпического, философского, семейно-бытового жанров (А. Серафимович, Ф. Гладков, А. Фадеев и др.). Рамки семейно-бытовых отношений были сломаны эпохой, и это нашло свое отражение в нашей романистике.

Однако период ее синкретического состояния продолжался недолго. Начиная со второй половины 20-х годов все явственнее сказываются процессы дифференциации, складываются такие типы романов, которые различаются между собой уже не столько тематически, не предпочтительной формой фабульного действия, а более существенным комплексом идейно-целевых и структурных признаков.

<sup>5</sup> См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 4.

В новый период получают иную, еще более сложную и углубленную трактовку многие старые жизненные проблемы, рельефнее выступает в прозе тема интеллигенции. В конце 20-х—начале 30-х годов, как известно, в среде интеллигенции совершается перелом: от настроений большей или меньшей обособленности она приходит к принятию советской действительности. Эта эволюция совпала по времени с усложнением, усовершенствованием психологического метода, романистика получила возможность глубоко и всесторонне осветить этот процесс. И она его осветила. Именно здесь в первую очередь следует искать социально-исторические предпосылки нашего философского романа.

Разумеется, было бы неверно возводить глухую стену между романом психологическим и философским, поскольку пограничные области скрадываются здесь целой гаммой переходов. Виднейшие наши романисты не могли не отразить и действительно отразили в той или иной форме интеллектуальные искания своего времени. Да и художественные произведения собственно философского содержания мало отвечали нашей национальной традиции и потому не получили такого распространения, как в некоторых других европейских литературах с их интересом к рациональной мысли. И все же творчество Леонова 30-х и последующих годов дает полное право говорить пусть об очень специфическом, но целостном жанре философского романа в советской литературе.

Своеобразие Леонова-романиста трудно понять, не учитывая развития философского романа в западноевропейской литературе XX века, и в частности творчества Анатоля Франса («На белом камне» — 1905, «Остров пингвинов» — 1908, «Восстание ангелов» — 1914) и Томаса Манна («Волшебная гора» — 1924, «Лотта в Веймаре» — 1939, «Доктор Фаустус» — 1947). А. Франс и Т. Манн стремятся передать не столько чувство, сколько мысль героя. Этому заданию подчинены основные компоненты романа от композиции и сюжета до деталей портрета и внешней обстановки. Углубление аналитичности в романе достигается за счет резкого уменьшения фабульного момента. В основе сюжета — не чувства и страсти, а столкновения философских взглядов и убеждений. Жизнь героев сводится к минимуму действия, внешняя среда ограничивается либо пышным, но стилизованным историческим декором (А. Франс), либо скудными, однообразными пределами санаторной или кабинетно-ученой обстановки (Т. Манн). И в этой несколько условной, несколько экзотической среде разворачиваются блестящие прихотливым многообразием форм, переливающиеся всеми оттенками эрудиции и иронии диалоги или внутренние монологи словоохотливых мыслителей. Одним из распространенных приемов в философском романе является также частое использование формы лекций и бесед, причем не как вставных эпизодов, а в роли структурообразующих моментов, органично входящих в архитектуру произведения, проясняющих и углубляющих его основную тему.

Обосновывая право художника-философа на углубленный интерес к внутренним процессам рационального и интуитивного в душе человека, Т. Манн разрабатывает свою эстетику. Здесь утверждается иное соотношение частного и общего, чувственного и рационального, детали и образа, чем принято в обычном психологическом романе. В одном из полемических выступлений, написанном задолго еще до «Волшебной горы», есть такое характерное авторское признание: «Все объективное, все присвоенное и лубочное относится исключительно к живописному, к маске, к жестам, ко внешнему, представляющемуся характерностью, вещественным символом, как еврейство Шейлока, чернота Отелло и жир Фальстафа. Все остальное — а остальное почти все — субъективно, является интуицией и лирикой, принадлежит знающей и всеобъемлющей душе художника. И вот, когда дело идет о портрете, о снимке, — как, разве то.

что я называю субъективным углублением данной действительности, не освобождает этого действия от всего произвольного и узурпаторского?»<sup>6</sup>

В этой же статье Т. Манн говорил о «внутреннем слиянии воедино» писателя и его модели, подчеркивая мысль о том, что действующие лица произведения, как бы враждебно они ни были противопоставлены друг другу, являются «эманациями творящего „я“ художника». Своему убеждению немецкий писатель остался верен во всей последующей творческой практике. Вот почему, характеризуя манеру философского повествования Т. Манна, можно сказать примерно то же, что заметил А. В. Луначарский по поводу романа А. Франса «На белом камне»: «... Ан. Франс разбивает сам себя на четыре или пять ведущих диалог лиц, чуть-чуть только их индивидуализируя, давая им чуть-чуть разные оттенки своей же мысли, в конце концов диалогической формой преподает читателю уроки своей житейской мудрости».<sup>7</sup>

У Томаса Манна социально-типическое выявляется не столько через чувства неповторимо-индивидуального человека, сколько непосредственно в сфере рационального. Это придает особый отпечаток стилю «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса» с их аскетически-сдержанным воплощением материальной, физической среды, в которой обитают герои, и почти полным отсутствием портретных характеристик. И тем более контрастно на фоне медлительно-медитативной формы (чему способствует особая напряженность содержания) выступает интеллектуальность этих книг. Люди, окружающие главного героя, делятся на туповатых, ограниченных существ и носителей высокого человеческого знания, отшлифованного столетиями работы европейской мысли. Первых он только терпит. Вторым — интеллектуальной элите — отдано все и прежде всего его тонко чувствующая душа.

Отличие героя Т. Манна от персонажей психологических романов состоит в том, что у этих последних философские мысли могли навевать лишь «возвышенные» или необычные явления и случалось это крайне редко, спорадически. У Ганса Касторпа («Волшебная гора») любой предмет, попавший в поле зрения, может послужить толчком к долгим раздумьям и философским тирадам.

Это и понятно. Если в психологическом романе философия, как правило, в подтексте, герой говорит о самых обычных вещах, а в читательском сознании рождается обобщенная картина мира, то в романе философского типа положения науки о всеобщих законах движения и развития природы, человеческого общества и мышления переданы самим авторским текстом. Вот почему первый характерный признак произведения такого рода — обилие афоризмов и парадоксов, исторических и мифологических реминисценций, остроумных сопоставлений и сравнений. При этом не только в авторской речи, но и в устах героев. В частности, у Т. Манна даже простоватый немецкий офицер высказывает такие глубокие изречения о времени и музыке, их взаимосвязанности и взаимопроникновении, которые в пору мыслителю.

Все же суть дела не в стилистике и манере повествования. Если бы все только этим ограничивалось, то, пожалуй, не стоило бы говорить о каком-то особом типе романа. Главное в другом: структурные компоненты произведения заметно видоизменяются. Обратимся к философским романам Вольтера или Франса, Т. Манна или Л. Леонова: везде мы увидим, что любовная интрига играет роль несущественную, ее значение ослаблено, если она вовсе не исключена. Характерным, например, для

<sup>6</sup> Томас Манн, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, Л., 1938, стр. 151—152.

<sup>7</sup> А. Луначарский. Творческий лик Анатоля Франса. В кн.: Вечера рассказа А. Я. Закушняка. Восстание ангелов. Композиция текста по Анатолю Франсу. «Academia», Л., 1927, стр. 13.



эволюции Леонова является то обстоятельство, что момент сердечного влечения как важное звено сюжетного действия резко умалется в «Скутаревском», «Дороге на океан» и «Русском лесе» по сравнению с ранними социально-психологическими романами. То же самое можно сказать и о творческом пути Т. Манна от «Будденброков» (1901) к более поздней «Волшебной горе».

Сюжеты в романах А. Фрапса и Т. Манна статичны, удивительно тихиходны. Бесконечные диспуты и размышления, поединки идей. Предметом исследования являются не столько люди как неповторимые индивидуальности, сколько жизненные явления, взятые в их самом широком смысле. Отсюда страдательный характер даже самых активных, яростно спорящих персонажей Т. Манна. Они делаются рупорами и проводниками авторских идей, не становясь, впрочем, от этого бесплотными. Учительный характер, присущий публицистическому роману, еще более типичен для философского, но здесь он проявляется уже на новой, более высокой ступени.

В философских романах Л. Леонова ярче выражен процесс закономерного-естественного внутреннего развития героев. Словесно-интеллектуальные поединки стоящих по разным сторонам барьера героев дополнены развернутым анализом их чувств и помыслов. Л. Леонов, в противоположность Т. Манну, дорожит емкой деталью и, можно сказать, не пренебрегает и «вещественным символом». Философский спор не только затрагивает расклад леоновского героя; в романе высокой интеллектуальностью проникнуто все: от тайников души до пуговиц на платье. Все ввергнуто в мощный водоворот идей и чувств, ничто не остается в стороне. В этом смысле Леонову ближе критически усвоенная манера Достоевского с его «молекулярным рассмотрением человека» и искусством «логарифмирования», когда «одна деталь может включить очень много».<sup>8</sup>

Новое социальное содержание эпохи, ее демократизм обуславливают иные эстетические качества произведений советского художника. В отличие от несколько созерцательного, медитативного и, по существу, пассивно-выжидательного состояния героев философских книг Т. Манна персонажи леоновских романов не только тончайшие психологи, вдумчивые наблюдатели, эрудиты и гуманные мыслители, но и борцы, т. е. люди, сочетающие напряженную работу ума (возьмем ли мы ученых Скутаревского или Вихрова, простого мужика Фаддея Акишина или бапщика Черимова) со столь же энергичным действием. И не только в сфере любви, этого извечного человеческого чувства, но прежде всего на общественно-профессиональном поприще.

Интересно, например, проследить, как у Леонова параллельно с темой возрождения профессора Скутаревского так же интеллектуально насыщено решается, например, тема очищения Матвея Черимова. Этот несколько экзотический обладатель черной как смоль бороды — мудрец и философ, — к которому ходил на философские рандеву Скутаревский, эволюционирует от эгоцентриста-изгоя, нравственного изоляциониста до подлинного общественного деятеля. Подобное переключение нравственно-философской темы в социально-политический аспект, неизменно подчеркивающий мотив духовного возрождения и возвеличения человека, — характеристическая черта Леонова не только как автора «Скутаревского», но и всех последующих его философских романов.

Именно здесь проходит водораздел между создателями крупнейших западноевропейских философских романов XX века и Леоновым. У А. Фрапса или Т. Манна проблема социального возрождения решается либо отвлеченно, на нравственной основе (судьба Ганса Касторпа), либо утопически («На белом камне»). Чаще же она снимается, заменяясь

<sup>8</sup> Л. Б. Бать. Леонид Леонов о литературном труде. (Из бесед с писателем). «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 186.

традиционной темой литературы критического реализма — темой распада и деградации человеческой личности.

Появление «Русского леса» (1953) ознаменовало дальнейшее развитие характерных национальных черт в нашем философском романе. В отличие от западноевропейской традиции здесь интеллектуальные искания пронизаны (как и у Достоевского, но совершенно в ином плане) мощным нравственно-этическим началом. Сердечная боль не столько за лес, сколько за человека. Патриотизм, слитность с родной природой, гармония и цельность человеческой натуры, чистота и преданность, радость отдавать противостоят в «Русском лесе» бесчеловечности, своекорыстию, жадности, жизни не по средствам, отпущенным как природой (Грацианский), так и историей (вся линия классовых противников от Кнышева до немецко-фашистских захватчиков).

Романы Леонова 30—60-х годов философичны, но не обнаженно рационалистичны, как у Вольтера и Франса. В философских повестях и романах этих писателей история одевалась в нарядный литературный костюм, освещалась точеной логикой ясного французского ума.

Чернышевский и Герцен в своих философско-политических романах сбрасывают исторические и литературные украшения, но они не освобождаются от сильного воздействия рационализма. Дух Просвещения, влияние просветительских идей накладывают свой отпечаток на их произведения.

Природа интеллектуальности философских романов Леонова иная, чем у русских просветителей и Т. Манна. Не век Просвещения, а своеобразно преломленные традиции Ренессанса с его интересом к живой плоти, сочной фактуре, скульптурности и как бы узловатости стиля — вот что ближе Леонову. Он стремится к «чистой», так сказать, пушкинской прозе, в которой просветительская тенденция была бы скрыта и в то же время как бы светилась изнутри.

У большинства советских романистов-психологов, даже таких крупных, как Гладков и Федин, можно выделить некоторые ведущие темы их творчества, например тему труда, проблемы семьи и воспитания, тему искусства и т. д. При этом все это были для своего времени вопросы важные и неотложные.

Труднее произвести такое рассечение у Леонова, ибо темы его отличаются несравненно большей широтой и универсализмом. Скажем, детально развитой темы искусства или «образа времени», как у Федина, мы не найдем. Зато через все творчество Леонова пройдут мотивы: человек, живущий красиво (Потемкин, Скутаревский, Курилов, Вихров), и человек, живущий сорно (от Гоголева, через Похвиснева до Грацианского), проблемы жизни и смерти, места и роли человека на земле. Своеобразие психологического метода и жанра леоновского романа обусловлено и особым предметом его творчества. Широким поэтическим видением мира Леонов родствен Шолохову. При этом леоновские герои получают дополнительную философскую, как говорят металлурги, «присадку», а у Шолохова погружаются в безбрежное море эпоса. Леонов вместе с Шолоховым, но отличными от этого гиганта путями, возвысил в своем творчестве понимание истории со степени социологии и психологии на степень философии.

#### 4

Некогда прогресс человеческой мысли состоял в том, что история выделялась из эпоса. История стала во времена Геродота и Фукидида самостоятельной наукой, специальным предметом гуманитарного знания.

Что же касается эпоса, то он, перестав существовать в гомеровском виде, не исчез бесследно. Сначала возникли драматургические и лири-

ческие формы поэзии, а затем и роман. Развитие романа в позднегреческую эпоху, а потом и в средневековье проходило под знаком все большего удаления от реально-исторической канвы.

Встреча истории с романом совершилась по-настоящему лишь на заре XIX века (первоначально в несколько внешне использованных одеждах вальтерскоттовских романтических героев, а позднее в глубоко реалистической трактовке характеров «доктором социальных наук» Бальзаком). Однако, за исключением «Войны и мира», эпических полотен ни до, ни после этого произведения в буржуазную эпоху создано не было.

Возможно, читатели позднефеодальной и раннебуржуазной Европы XVII—XVIII веков и тешили себя мыслью, что они, знакомясь с воинственно-напыщенными «Генриадами», «Телемахидами» или с галантно-идиллическими «Садами» Делиля, обладали эпосом. Но на самом деле это была иллюзия, ибо буржуазная эпоха безжалостна к эпосу.

По существу, не могут быть названы эпическими и многотомные творения прогрессивных западноевропейских художников XX века (Д. Голсуорси, Р. Мартен дю Гар, Т. Драйзер и др.), пытавшихся, но, видимо, безуспешно, возродить давно умерший жанр. Ибо эти обширные циклы романов являлись лишь эпическим повествованием об атомистически обособленных индивидах.

Необходимо разграничивать такие понятия, как «эпос» и «эпичность». Эпос, как известно, это жанр народно-героического искусства. Эпичность — это нечто иное, скорее особая, предельно объективированная манера изложения.

Для того чтобы могла возродиться эпопея, нужно было, чтобы вернулось эпическое состояние мира. Это и было сделано Октябрьской революцией.

Сразу после окончания гражданской войны появились произведения, авторы которых, хорошо понимая эпический характер минувших лет, стремились достойно воплотить свой замысел. Однако в 20-е годы дальше эскизных, предварительных набросков будущих эпопей дело не пошло. Осуществить настоятельный призыв А. Толстого, с 1925 года ратовавшего за монументальные формы нового искусства, было не так-то легко. И уж совсем не потому, что толстовскому тезису противостояла лефовская и формалистическая критика, настойчивые советы ряда писателей искать революционные образцы романа на путях очерково-документальных жанров. Эпическая форма рождалась в результате углубленного осмысления содержания социалистической эпохи. А это требовало времени.

С конца 20-х годов началось развитие и утверждение синтетического, более всеохватывающего и всеобъемлющего по своим очертаниям социально-психологического романа, в котором не только представители общественного прогресса в прошлом или современные революционные силы, но и классовые противники получали всестороннее, психологически развернутое, научно-объективное истолкование, лишенное черт плакатности и грубо прорисованной тенденциозности. В 30-е годы дана была совершенно новая трактовка характеров, понятие классового антагонизма обогатилось конкретным знанием существа взаимоотношений, точными психологическими деталями. Словом, выработывалась структура крупной прозаической формы, которая стала полнее и глубже передавать сложную диалектику жизни.

В это время завершаются такие обширные полотна, как «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон» и «Хождение по мукам» (1941). При этом каждый из писателей создал свой тип эпического повествования.

«Жизнь Клима Самгина» — широкая панорама судеб русского общества за 40 предреволюционных лет. Главное авторское задание — раскрыть предысторию Великой Октябрьской социалистической революции.

В «Хождении по мукам» и «Тихом Доне» воплощены сами всемирно-исторические потрясения, а не только истоки новой общественной формации, которые ранее были уже проанализированы Горьким. Два важных открытия составили ядро лирико-драматической (при всей остроте конфликтов) трилогии А. Толстого — образы русских интеллигентов и идея национальной несокрушимости («даже если один уезд останется, и от туда пойдет русская земля»).

Вершина советского эпоса — роман «Тихий Дон», трагичное по своей тональности произведение, особенно глубоко и новаторски продолжившее традиции мировой и русской классики. В романе М. Шолохова идеально совпали эпические по своей природе картины действий широких масс с выхваченными из толщи неповторимыми характерами русских людей.

Наряду с произведениями эпического жанра выходили в эти годы просто большие романы, которые лишь по сумме внешних признаков зачислялись критикой в разряд эпопей («Преображение России», «Севастопольская страда» и др.).

В книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопей» основные слагаемые романа-эпопей определены в целом удачно. Действительно, разве не обязательен для произведений такого рода «большой масштаб» повествования, в котором не просто тесно переплетены частные человеческие судьбы с историей народа, но философски осмыслены картины смены поколений и борьбы различных классов общества. Однако значительный объем необходим не только для широкого охвата социально-исторических горизонтов, он служит «исчерпывающему раскрытию всех этапов душевной жизни героев, всех их взаимоотношений и связей».<sup>9</sup> При этом образ человека «достигает такой полноты и конкретности, которая недоступна обычному роману».<sup>10</sup> Тематические и целевые особенности воздействуют соответствующим образом на структуру эпопей, объясняя ее многосюжетность, «наличие романов в романе».<sup>11</sup>

Отсчет эпических произведений в мировой литературе ведется от «Илиады» и «Одиссеи». Это не только самые ранние и наиболее совершенные образцы эпоса, но и творения, написанные в разных манерах и отличающиеся друг от друга по сюжетно-композиционным принципам, хотя и считаются принадлежащими одному автору. Последующее развитие эпического жанра в течение столетий принципиально ничего нового не вносило, означенные два типа только варьировались. Создатели всевозможных батально-исторических произведений тяготели к многофигурной композиции «Илиады». Авторы эпопей иного (часто интимно-авантюрного) рода использовали фабульное построение «Одиссеи» с одним главным героем в центре, вокруг судьбы которого группировались многочисленные бытовые и исторические эпизоды.

В советской литературе можно обнаружить оба вида эпических произведений. К роману типа «Тихого Дона» тяготеют такие вещи эпического характера, как «Жизнь Климата Самгина». Но наиболее популярен эпический жанр, выдержанный в духе илиадического построения: «Хождение по мукам», «Последний из Удэге» и др.

Получилось так, что А. Толстой, используя сюжетно-композиционные принципы эпического произведения, впервые заявленные в «Илиаде», отказался от воссоздания ее трагического колорита. А М. Шолохов, объективно наследуя форму построения, реализованную в «Одиссее», привнес в свое произведение отсутствовавший в эпопеях такого рода глубочайший трагизм. И тот, и другой правдиво изображали эпоху, пока-

<sup>9</sup> А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопей, стр. 18.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

зывали решающую роль народа в исторических событиях. И все же осветили они этот период по-разному, с очень несходных точек зрения, если за основу взять меру постижения коренных начал жизни.

А. Толстого волновал вопрос о судьбах русского национального начала (преимущественно на примере интеллигенции и русской государственности). На этот вопрос в трилогии дается замечательный по силе и яркости ответ. Шолохова тревожило и это, но вместе с тем и другое — судьба революции и человека, противоречия и водовороты социальных катаклизмов, невзгоды, обрушившиеся на обе разметающие ветром истории в различные политические лагеря ветви единого человеческого рода. В самом начале творческого пути Шолохов избрал такой угол зрения и такой момент в жизни народа, для воплощения которого именно жанр эпопеи подходил больше всего. Обращение автора «Тихого Дона» к эпическому полотну диктовалось внутренней потребностью рассказать всю правду о знакомой до боли судьбе донского казачества и на его примере раскрыть общечеловеческое содержание переходной эпохи от частнособственнического к бесклассовому обществу.

Могут заметить, что и у А. Толстого, и у А. Фадеева в их многотомных повествованиях тот же этап истории. Однако подход к сходной теме качественно различен. Так, например, А. Толстой вернулся к третьему тому «Хождения по мукам» с целью хронологически завершить повествование о гражданской войне. Не хватало как раз изображения 1919 и 1920 годов. Этот пробел и был восполнен «Хмурым утром».

В замысел «Последнего из Удэге», как об этом свидетельствовал сам автор, с самого начала вкрался элемент иллюстративности. А. Фадеев задумал показать правильность тезиса Ф. Энгельса о судьбе очень отсталых малых народностей и развенчать оживившиеся в конце 20-х годов неоруссоистские настроения, особенно интенсивно подогреваемые перевальцами.

В противовес названным писателям Шолохов вроде бы никаких проблем не ставил и не решал. И вместе с тем он обнаружил такую глубину постижения жизненных закономерностей, которая оказалась не по плечу никому из его современников. Ведь А. Толстой в «Хождении по мукам» стал всего лишь историком революции, но не ее философом. Ибо оп, выступив с рядом замечательных публицистических и литературно-критических статей, все-таки не сумел философскими идеями насытить свою эпопею. Вероятно, по этой-то причине оригинальной художественной концепции русской жизни и не сложилось. Так же примерно получилось у Фадеева. Не здесь ли лежит причина незавершенности «Последнего из Удэге» и постоянной неудовлетворенности своим детищем взыскательного автора?

Когда у нас хотят выявить отличие эпопеи от обычного романа, то прежде всего говорят о типе сюжета. Мол, в основе такого рода произведений лежат большие исторические события, движение масс, а не отдельных личностей. Но этим признакам отвечает и эпопея и псевдоэпопея. Социально-эстетические завоевания Октября распространились так широко, что на втором десятилетии революции ранее доступное гению стало вдруг пеэаказано рядовому художнику. Каждый одаренный писатель, опираясь на достижения прозы 20-х годов, получил возможность довольно бойко живописать движение масс.

Вот почему не столько на путях «массовидного» или «индивидуалистического» сюжета следует искать отличительные особенности эпопеи (как показывает мировой опыт бытования жанра, тут могут быть самые различные варианты), а, принимая во внимание, конечно, и это, необходимо в первую очередь учитывать глубину раскрытия типических конфликтов эпохи. И если уж брать формально-эстетические признаки, то надо их брать в совокупности всех компонентов: от композиции до портрета, от тональности до изображений природы. Именно эти особен-

ности шолоховской манеры отмечает И. Ермаков, автор самой интересной работы о «Тихом Доне», к сожалению затерянной на страницах периферийных ученых записок.<sup>12</sup>

Есть эпичность подлинная и мнимая. В свое время находилось немало критиков и писателей (среди последних были и очень маститые), умалявших значение «Тихого Дона» по той лишь причине, что, мол, развитие основного сюжетного действия в нем ограничивается пределами Области Войска Донского. При этом, конечно же, забывалось, что события всех крупнейших эпопей прошлого разворачивались на территории довольно скромных размеров. Это же только древнему греку казалось, что от восточных берегов Аттики или Беотии до Трои — неслыханное, мистически огромное расстояние. А на самом деле там не было и трехсот километров.

Грандиозность географических масштабов и растянутая описательность еще никогда не свидетельствовали сами по себе об эпическом подходе к предмету. Чем более пространны описания, лишённые в то же время драматической напряженности (а на подлинно эпическое полотно может отважиться писатель с мощнейшим запасом драматизма), тем беднее идейно-эстетическое содержание произведения. Можно написать многоярусный роман, но если художник не в силах самостоятельно докопаться до всемирно-исторических причин столкновения личности с обществом в переходные эпохи — он не эпик.

Рассмотрим это на примере «Севастопольской страды», которую не только критика, но и сам автор назвали эпопеей. Действительно, все внешние атрибуты этого жанра здесь налицо: объем эпохи, виднейшие исторические деятели и вымышленные персонажи, огромные массы людей, перемещающиеся туда и сюда на театре военных действий. Но, избрав достойный эпического жанра предмет, С. Сергеев-Ценский подменил искусство эпопей летописно-хроникальной описательностью. Его больше интересуют исторические картины и субъективная трактовка роли и значения тех или иных военно-политических деятелей, нежели объективные закономерности определенных кризисов, общественно-психологических конфликтов, взаимоотношения причин и следствий.

У всех подлинных эпиков (Л. Толстой, М. Шолохов) основу сюжета составляют судьбы вымышленных героев, поскольку документально-историческая канва и исторические фигуры в их натуральном виде не являются (в отличие от исторического романа) источником внутреннего напряженно-драматического развития эпопей. В «Севастопольской страде» наряду с историческими действуют и вымышленные герои. Но их натуры бессильны вместить остро драматическое содержание истории. Они используются всего лишь либо для художественной иллюстрации известных по документам Крымской войны эпизодов, либо для передачи исторических анекдотов.

Извечную проблему эпоса — соотношение исторических и вымышленных фигур — Шолохов и Сергеев-Ценский решают диаметрально противоположными способами. Если у Шолохова как вымышленные, так и исторические лица поражают читателя своей достоверностью, а первые впечатляют даже больше, ибо кажутся более живыми, чем действительно существовавшие исторические деятели, то в «Севастопольской страде» от персонажей как первого, так и второго рода веет холодком, сочиненностью.

Вот, например, как писатель знакомит нас с кругом основных действующих лиц, участников Севастопольской обороны. Сцена на балу. Из общей массы выделяются сначала бойкие младшие офицеры. Затем по-

<sup>12</sup> Ив. Ермаков. Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова. «Ученые записки Горьковского государственного педагогического института», т. XIV, Труды факультета языка и литературы, Горький, 1950, стр. 3—48.

является полковник Веревкин, за ним шествует генерал-лейтенант Кирьяков. И, наконец, венчая всю эту иерархическую лестницу, сопровождаемый пышной свитой, под руки вводится в спящую залу самый светлейший князь Мепшиков.

Изображая царя, князей, высшее офицерство, писатель спешит сообщить не о внутреннем мире действующего лица, а о том, в какой мундир он был обряжен, полный ли набор орденов звенел у него на груди. Вот примеры:

«30 марта 1842 года Николай собрал членов Государственного совета на чрезвычайное заседание по крестьянскому вопросу.

Он вошел в зал совета одетый в блестящий кошкогвардейский мундир».

«Получив приказ, Нахимов тут же направился к князю. Он надел парадную форму; нацепил большую часть своих орденов...»

«Не снимая ни орденов, ни парадного вицмундира, Нахимов верхом поскакал знакомиться с Южным фронтом...»<sup>13</sup>

Сергеев-Ценский зачастую художественное изображение подменяет простым автокомментарием, вместо же анализа душевной жизни персонажей довольствуется описанием внешних их действий. Писатель как бы пересказывает мысли и желания героев своими словами, а не воссоздает картину самостоятельного, автономного их существования. Так подрывается формальная основа эпического повествования — его объективированность, и читатель уже не верит в несомненность того или иного портрета, поступка или действия, даже если все это десятки раз было описано в мемуарах и исторических документах.

Сергеев-Ценский охотно использует традиционный для эпоса прием ретардации. Но как? Если у Шолохова после особо бурных драматических событий следуют лирико-философские отступления, трагические моменты истории перемежаются с комическими бытовыми сценами, т. е. происходит не только чередование форм осмысления жизни, но и ритмов повествования; если у А. Толстого после напряженных драматических сцен идет спокойное изложение событий в стране и на фронтах, то у Сергеева-Ценского все обстоит иначе. После заведомо вялой систематизации общих исторических фактов следуют под видом ретардации опять же довольно пространные описания. Но уже не общего, а частного характера, ибо в повествование механически вводятся биографии поочередно включаемых в роман все новых исторических и вымышленных лиц. Таким образом, дискредитируется сам принцип замедления, поскольку и до этого действие текло очень неспешно.

В «Севастопольской страде» торжествует описательность, однообразие тона и ритма, нигде не обогащенных ни юмором, ни истинным драматизмом. Сильные страсти, резкие столкновения, бурные конфликты — все это автором никак не показывается (здесь и разговора не может быть о каком-то ярком и мощном раскрытии характеров), а всего лишь скрупулезно-деловито излагается. Эпопея попята как сипоним мерно-величавой беллетризованной информации, а не как особое углубление в существо эпических событий. В результате получилась не эпопея, а просто-напросто исторический роман-хроника.

Со второй половины 30-х годов внутри страны проявлялись тревожные, даже трагические симптомы. Но чем ощутимее развивался этот процесс, тем сильнее поощрялась всяческая бравурность, мпимо-интимная «лиричность». Причину этих контрастов отчасти можно понять и объяснить тем, что многое страшное оставалось еще неведомым, а всем бросались в глаза крупные достижения народа в социалистическом строитель-

<sup>13</sup> С. Н. Сергеев-Ценский, Собрание сочинений в десяти томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1955, стр. 226, 184, 185.

стве. Это в полной мере коснулось и эпических жанров. Разве случаен тот факт, что трагическому колориту «Тихого Дона» противостояли в эти годы лиризм «Хождения по мукам» и неглубокая иллюстративность «Севастопольской страды»?

Сравнительный анализ близких по сумме внешних признаков и таких внутренне различных романов, как «Тихий Дон» и «Хождение по мукам», позволит выявить некоторые типологические черты жанра советской эпопеи.

Знакомясь с суждениями авторов статей и книг о «Хождении по мукам», выносишь такое впечатление: А. Толстой тем-то и велик, что он схватил «суть эпохи». А «суть эпохи» раскрывается при этом несколько обедненно. Иногда даже сводится к неглубоко трактованному историзму, этнографическому и интересному антуражу от бушлатов до «центральной станции по борьбе с бытом». Слов нет, этот исторический фон блестяще выписан А. Толстым. Но ведь у истории есть и нечто большее.

В «Хождении по мукам» много страданий, крови, грязи, контрастов. Однако эпического полотна часто не получается, поскольку все повествование резко распадается либо на бытовые, либо на батальные картины. При этом колоритные описания быта скорее расширяют наше представление о фактуре предметов, нежели углубляют общую концепцию жизни. А батальные картины с их звучной, броской живописью воскрешают в памяти полотна Авилова и Френца с сочно выписанными крупами коней, праздничной зеленой гимнастерок, звонким шелестом алых стягов и торжественной медью труб.

У Шолохова все проще, грубее, прозаичнее. Несравненно меньше цветowych и декоративных пятен, но в то же время дыхание эпохи передано с подлинно эпически-былинным размахом.

Шолохов и А. Толстой пишут о русском народе в революции. Что же берут эти писатели из сокровищницы национального характера, на чем делают упор и что выделяют, подчеркивают?

В «Хождении по мукам» главные герои — интеллигенты, приходящие к сознанию своей слитности, нераздельности с простым народом. Посвоему замечательное открытие А. Толстого состояло в том, что он одним из первых широко показал связь русского с революционным. Буйную, хмельную, но не анархическую силу опозитизировал художник, изобразив, как русское, традиционное преобразуется, меняется, переливается в нечто социально новое. Этим А. Толстой противостоял барабанным разглагольствованиям части литераторов, однобоко и упрощенно понимавшими существо интернационализма и потому игнорировавшими национальное начало.

Именно здесь лежало верно схваченное писателем эпическое зерно трилогии. К сожалению, оно так и не проросло. Получилось огромное, красивое, яркое здание, а эпическая песня не выпелась. Единый мотив раздробился на цветную мозаику батальных и бытовых эпизодов, сквозь строй которых поочередно проходят главные герои книги и проносят свое «нстленное сердце». В результате древняя проблема войны и мира, человеческой гибели и социального возрождения, получавшая на каждом новом повороте всемирной истории всякий раз новое истолкование (будь то античная литература, Шекспир или Л. Толстой), приобретает здесь некоторые дополнительные акценты и нюансы, но не больше.

А. Толстой до революции не выходил за рамки традиционного мышления писателя критического реализма. После Октября мировоззрение художника обогащается сильным историческим началом. Это было важнейшее приобретение А. Толстого. Но в этой сильной стороне его таланта корепились истоки известной ограниченности. Изображая грозные, переломные эпохи в жизни родины, А. Толстой иногда (в «Хмуром утре», «Хлебе») приемлет общеупотребительное истолкование истории, а не самостоятельно пытается ее, как поступает М. Шолохов.



Шолохов разнится с А. Толстым не только принципами осмысления сходного исторического момента, но и его освещением, тональностью. От тома к тому в «Тихом Доне» идет нарастание трагизма. В трилогии А. Толстого тоже совершается эволюция, но в зеркально-противоположном варианте: от тревожного драматизма первой книги к мажору и лирике последней.

Соответственно различны и финалы. Как бы ни различись в социальном и нравственном качествах основные герои А. Толстого, в конце концов они приходят к единым результатам. У центральных героев Шолохова итоги жизненного пути очень несхожие. Вот почему для одних у него, как и у А. Толстого, занимается заря электрификации, а другим светит черное солнце. Шолохов показывает правду в полном объеме, как бы предвидя в грядущем суровые времена, а Толстой изображает лишь часть ее.

Герои А. Толстого тесно прикованы к исторической колеснице, слишком зависимы от малейших ее движений, довольно прямолинейно детерминированы. А у Шолохова такой полной зависимости нет. Главные герои «Тихого Дона» внутренне мощнее, цельнее, «независимее». Безусловно, их, так же как и персонажей трилогии А. Толстого, несет исторический поток. Но у Шолохова герои властно мнут в своих руках глину истории, подчиняясь в конечном счете ее законам.

Откуда такая разница? А. Толстой, будучи глубоко русским писателем, пришел в лагерь русской революции из другого стана. Пришел и искренно припаял ее. Шолохов сам делал революцию. Перед ним не стояло проблемы, долго мучившей А. Толстого и его героев, хотя она тоже решалась в его эпоху. Автор «Тихого Дона» задумал показать то, что до него либо не изображалось, либо показывалось неполно, поверхностно: ему было по плечу раскрыть не только противоречия в душах людей, идущих к революции, но и противоречия самой революции, происходящие в ее недрах. Герои Шолохова сами из народной среды и поэтому им не нужно сливаться с нею. Зато автор «Тихого Дона» тем полнее раскрывает противоречия внутри народа. Есть у Шолохова и дворяне-интеллигенты, но это не Рощины, а Листницкие, до конца преданные своим богам. Смысл трилогии А. Толстого состоял в том, чтобы соединить понятия родины и революции. Это и совершается для Рощина и сестер Булавиных под крышей Большого театра. Шолохов же начал с того, на чем А. Толстой поставил точку, хотя периоды, которые берут писатели, хронологически совпадают.

В трактовке пейзажа Шолохов также идет дальше. У А. Толстого природе не свойственно философски-эпическое начало, она служит, как это бывает в обычной психологической прозе, средством оживления повествования, используется для воссоздания материального фона, для осуществления более плавных переходов от драматических к лирическим, а от этих последних к комическим эпизодам. Шолохов-эпик не ограничивается тем, чтобы создать метафору поярче да поновее при описаниях природы. Свои усилия он направляет на то, чтобы расширить обычно метафорическое изображение пейзажа до символической картины. При этом, не прибегая к аллегории, он набрасывает широкое эпическое полотно, хотя бы на нем и нет ничего, кроме скромного и такого пленительного разноцветья степных трав.

Но дело, конечно, не столько в пейзаже. Хотелось специально остановиться на этом частном примере, чтобы показать, как прикосновение чародейной палочки творца эпоса переводит в пугный ему план даже второстепенное в произведениях. Главное, разумеется, в эпическом подходе к изображению людей, общества в целом. Своеобычное, шолоховское в «Тихом Доне» по сравнению с «Войной и миром» видится прежде всего в том, что диалектика души индивида и картины действий больших толп дополнены здесь исследованием диалектики масс. Борьба и движение не

представителей отдельных сословных или этнических групп, за которыми, конечно же, у Толстого стоит все общество, но непосредственные столкновения целых классов, решающих судьбы истории, — вот что составляет нерв шолоховского философско-эпического повествования.

Даже эпизодические персонажи как бы изваяны Шолоховым. Они живы и жизненны, искрометны и динамичны, навеки сохранили в складках одежды, морщинах неповторимый отпечаток творящего резца. Подчеркнутый интерес Шолохова к второстепенным героям не случаен, он обусловлен гуманистическими, демократическими устремлениями художника социалистического реализма. Если даже у Л. Толстого масса оставалась всего лишь фоном, оттенявшим поступки главных героев, использовалась как средство передачи исторического колорита, то у Шолохова происходит решительная переакцентировка роли и значения масс в полном соответствии с их ролью в истории.

Вместе с тем было бы паивно думать, что одна только принадлежность писателя к нашему времени сама по себе уже обеспечивает высокое искусство, выдает патент на превосходство перед классиками. Пролеткультовцы и иже с ними в вопросе о принципах воплощения массы, о важности которых они так жарко и громко твердили, сделали шаг назад не только по сравнению с литературой критического реализма, но и сравнительно с опытом романтической школы. В их произведениях рабочие всех возрастов и профессий, мелкая ремесленная среда, крестьяне, солдаты предстают схематическими фигурами, абстракциями классов и сословий.

В свое время огромной трудности эстетическая проблема решалась А. Серафимовичем в «Железном потоке» и была успешно реализована благодаря творческой опоре на классиков. Здесь впервые изменчивая, текучая, пестрая, но в конце концов организуемая волей коммунистов революционная масса предстала не в силуэтных контурах и не в виде субъективных лирических излияний автора, а в объективной, рельефной, подчас даже скульптурной форме. Правда, сделано это было по необходимости еще как заявка на эпопею, без эпического разворота. Но немаловажной заслугой А. Серафимовича стало то, что он отказался как от формы описательного пересказа действий людей, так и от рассуждений о переживаниях массы.

В дальнейшем будут продолжены попытки расширить эпическое видение массовых действий, но с переменным успехом. Какая бездна отделяет, например, М. Шолохова от С. Сергеева-Ценского, хотя и по сей день находятся люди (не между читателями, конечно, а в литературно-критической среде), считающие их равными величинами, поскольку они оба, дескать, написали по эпопее. А между тем в «Севастопольской страде» персонажи только количественно заполняют площадь книги. Читателя подавляет многословие, и это неудивительно, ибо авторский отбор и властное художественное вмешательство в книге отсутствуют. Оно и понятно. Ведь С. Сергеев-Ценский пишет беллетризованную летопись сева­стопольской обороны, а Шолохов воссоздает драматическую судьбу героя.

И все-таки особенности эпической манеры Шолохова в том, что он не ограничивается новаторским изображением массы. В центре его художественного внимания две натуры — живые и трепетные до боли, неповторимые до изумления, такие бездонно человеческие. Григорий и Аксинья тщетно ищут в огромном, сдвинувшемся в пропасть исторических катаклизмов мире покоя. Его искали и герой «Одиссеи», и действующие лица последующих эпосей и псевдоэпосей. И они нередко его находили, как Одиссей обрел-таки свою Итаку. А Григорий? Вопрос вырастает до космических размеров, а ответа на него нет. Ведь счастьем безупречно-ледяного антипода Мелехова читатель не завидует. И здесь-то, на стыке лич-

ных и социальных интересов, отражающих крушение одной общественно-экономической формации и замены ее другою, вспыхивает трагическая искра, от которой в романе начинается полыхать эпическое пламя.

С древнейших эпох трагедия и эпос шествовали рука об руку. Это и не случайно. Трагедия еще со времен античности предназначалась для трактовки наиболее общих проблем государства и общества.

В том, что люди умирают (это, конечно, печально), в этом еще нет трагедии. Это естественный процесс жизни, борьбы нового со старым, в которой побеждают те, на чьей стороне общественный прогресс. Трагическое начинается там, где большое и гуманное сердце человеческое утрачивает родину. В «Тихом Доне» наследуется именно эта черта классических творений прошлого. Но в отличие от античной литературы здесь дана трагедия без вмешательства божественного промысла и рока, без пессимизма буржуазной драмы, поскольку в финале утверждается неизбежное торжество разума и социальной правды.

В «Тихом Доне» переплелись воедино величие и человечность в таком редчайшем сплаве, какого удавалось достичь лишь немногим — создателям древнего эпоса и трагедии, Шекспиру, Толстому. Величие романа Шолохова в том, что он объят целый мир с его законами и конфликтами. А ведь гуманность не только в любви к простым людям, но и в смелости, с какой художник смотрит в глаза жестокой правде, нигде не отводя взора от непредвиденного или нежеланного. В «Тихом Доне» воплотилось бесстрашие гения, в «Хождении по мукам» — всего лишь уступчивость таланта.

Существенно разнится даже сама символика заглавий советских эпопей. «Тихим Доном» назвал свой роман Шолохов, а написал трагедию. У А. Толстого последняя часть «Хождения по мукам» носит заглавие, как бы обдающее читателя сурово-угрюмым дыханием, а по существу вся трилогия написана в мажорном ключе.

«Тихий Дон» М. Шолохова — качественно новое слияние эпоса с историей, пока еще никем не превзойденное воплощение реализма и гуманизма в советской литературе. Этим романом естественно завершается важнейший цикл ее развития в 20—30-е годы.

Разные художники по-разному видят и изображают историю. Этим была велика русская литература, а вслед за нею продолжает традиции прошлого и советская проза. Одновременно, казалось бы на схожую тему, появились очень различные эпопеи. И хотя симпатии критики могли быть отданы чему-то определенному, ставить вопрос о том, что «выше» и что «выше» при оценке талантливых, самобытных произведений, вряд ли плодотворно. Просто могут существовать разные виды эпоса, взаимно обогащающие и дополняющие друг друга. Так, например, картина Октябрьской революции получилась бы неполной, если бы трагическое повествование Шолохова не освещалось мажорным отсветом романа А. Толстого. Эпопея может показывать, как теряется и как приобретает родину. И каждое правдивое высокохудожественное изображение сложной, противоречивой диалектики жизни будет иметь право на существование.

## 5

Есть два периода в истории русской советской литературы, когда роман из господствующего жанра становился подчиненным. Вместе с тем годы гражданской и Отечественной войн, не очень благоприятные для крупных видов прозы, были исполнены глубокого смысла. Ведь именно в эти промежутки времени, когда резко обозначившаяся хронологическая дата отделяла традиционное, привычное от только что возникшего, рождалась новая генерация романистов. Впоследствии они, пожалуй, более,

чем представители других родов, сумели подвинуть к доселе неведомым рубежам всю нашу литературу.

В послевоенный период продолжали успешно творить основоположники советского романа: М. Шолохов, Ф. Гладков, К. Федин. Все основные типы романистики, сложившиеся в 20—30-е годы, нашли дальнейшее развитие в их творчестве. Однако актуальные проблемы жизни решались здесь не на основе современного материала (как было ранее), а преимущественно путем осмысления исторического опыта прошлого (автобиографическая трилогия Гладкова, вторая книга «Поднятой целины» Шолохова, трилогия Федина).

Смелую попытку использования формы философского романа для воплощения современной темы предпринял Л. Леонов. В «Русском лесе» господствует композиционный прием совмещения разновременных протекающих событий в единой структуре произведения (принцип, до Леонова примененный Т. Манном в «Докторе Фаустусе»). Думается, в значительной мере поэтому удалось Леонову с большей эффективностью, чем названным выше художникам, передать существенные стороны переживаемой эпохи.

Если у основателей ведущих жанров советского романа наблюдаются лишь частичные преобразования, не затрагивающие типологической основы избранной ими формы, то про романистов-публицистов 30-х годов этого сказать нельзя. И у П. Павленко, и у Б. Горбатова, и у И. Эренбурга можно обнаружить большую (первые двое) или меньшую (Эренбург) эволюцию к психологическому роману. У Б. Горбатова, начиная с «Семьи Тараса», как и в послевоенной прозе П. Павленко, утверждается иной тип романа. В то же время И. Эренбург как был, так и остался собственноручно романистом-публицистом.

Одновременно с признанными мастерами все решительнее стало заявлять о себе в послевоенную пору второе поколение романистов. Типы романов 20—30-х годов продолжают жить и в 40—50-е годы, но в иных вариантах. С разных сторон и направлений предпринимались попытки применить достижения психологического жанра для решения волнующих проблем современности М. Бубенновым и В. Некрасовым, В. Кочетовым и К. Симоновым, В. Пановой и Г. Николаевой, В. Закруткиным и Д. Граниным. Как победы, так и поражения этих романистов связаны с освоением труднейшей темы — остро переживаемого современного момента. Если в осмыслении злободневной тематики этими писателями было сделано немало, то по широте и глубине обобщений, по художественно-эстетическому совершенству их произведения так и не поднялись до уровня советской классики.

Во второй половине 40-х—начале 50-х годов жанр психологического романа не столько обогащался (разработка отдельными писателями тем Отечественной войны и мирного созидания), сколько мельчал. Критики рассыпали щедрые похвалы отнюдь не за то, что писатель открыл новый тип человека, подметил никем не увиденный жизненный конфликт, а за то, что более или менее удачно проиллюстрировал модный лозунг или тезис, создал «типический образ» министра и его заместителя, директора, секретаря парткома, председателя артели или иного должностного лица. При этом забывались или намеренно отбрасывались сложнейшие, противоречивые социально-политические, нравственно-психологические проблемы эпохи.

Тот факт, что из обращения исчезли термины «социально-психологический», «социально-философский», «социально-публицистический» роман, — свидетельствовал не о странной забывчивости критиков и литературоведов, а о том, что и в жизни их все меньше стало появляться, пока косяки «индустриальных», «колхозных», «студенческих» и т. п. романов и пьес не заполнили книжный и театральный рынок. Целостный человек

с его самобытной натурой, в кипении творчества, страстей и раздумий предстал в облике одномерного профессионально-организационного функционера. Чтобы успешно ориентироваться в этом мнимом богатстве функций с обесцвеченным спектром и с номенклатурными единицами вместо образов, достаточно было воскресить убогие догмы приверженцев «производственного романа» 20—30-х годов.<sup>14</sup> Так совершалось не естественное и закономерное преобразование уже существующих жанров, но, скорее, извращение лучших художественных принципов недалекого прошлого («Соть», «Гидроцентральный», первая книга «Поднятой целины», «Люди из захолустья», «Энергия»).

С начала 50-х годов некоторыми литераторами и критиками, ощутившими надуманность классификации романа по профессионально-тематическому признаку, был предложен иной принцип. Именно тогда обнаружилась тенденция делить романы на много- и одноплановые. Создатели подобных определений полагали, что они продвигают (вслед за практикой таких писателей, как В. Ажаев, Б. Горбатов, В. Кочетов) и литературную теорию. На самом деле обогащалась лишь критическая фразеология, но никак не теория романа. Ибо на поверку все эти формулы оказывались бессодержательными, лишенными какого-либо литературно-исторического смысла, поскольку всегда, во все времена наряду с «многоплановыми» существовали и романы «однопланового» типа. Остается только удивляться тому, как хилое детище критического творчества начала 50-х годов все еще имеет кредит у части литераторов вплоть до наших дней.

В послевоенной романистике шли и идут напряженные поиски нового. Результаты их еще не очень ясны, хотя общие очертания уже определились. Основные линии этих поисков примерно таковы: роман-очерк и его аналог в сатире роман-фельетон, лирический и эпически-панорамный жанры, мемуарный роман.

С середины 50-х годов повсеместно начали приедаться схемы «производственных» и «колхозных» романов в той первозданной чистоте, которая была характерна для подобного рода книг еще столь недавно. В условиях, когда интенсивно развивались процессы слияния города и деревни, человеческий материал стал активно сопротивляться изолированному изображению этих сфер жизни. Но на первых порах преодоление привычных схем совершалось довольно механистично. Появились так называемые колхозно-индустриальные романы. В сюжетной структуре этих произведений переплетались линии как заводской, так и деревенской жизни («После свадьбы», «Битва в пути»). Однако и в названных вещах многое еще трактовалось лишь внешне по-новому (в форме публицистических монологов или отступлений, не пронизывая художественное целое произведения). Рудименты стандартных эстетических решений в книгах Г. Николаевой и Д. Гранина, отмеченных поисками нового, объясняются довольно просто — это были произведения переходного времени.

А в жизни все более назревала потребность выражения глубоких душевных, субъективных настроений, ранее либо третирувавшихся, либо входивших в книгу в виде прелюдии к рассказу о судьбе домны или квадратно-гнездового метода посадки картофеля. Так, развилась тяга к форме лирического дневника, принявшая законченный вид в жанре романа-исповеди. Стремление отойти от схем и шаблонов, выдаваемых ранее за единственное средство постижения дел и дум коллективистического советского человека, породило немало полемического во всем, начи-

<sup>14</sup> В журнале «Новый лев» (1926—1928), а особенно в сборнике «Литература факта» (1929) всячески рекламировались принципы буржуазно-технических романов П. Ампа, они объявлялись столбовой дорогой пролетарского искусства. Автор одной из программных статей сборника утверждал, например, что литература должна «давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, интересовывать не людьми, а делами» (Литература факта. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 93).

ная от заглавий («Капля росы», «Дневные звезды»), копчая методом психологического анализа и раскрытия исторического своеобразия эпохи.

Одновременно с влечением к тончайшим перелювам человеческой души возникла и оформилась другая, прямо противоположная тенденция, однако тоже враждебная производственно-профессиональному взгляду на цели и задачи романистики, — стремление к необычайно широкому видению, развивающемуся до масштабов всей планеты («Сотворение мира» В. Закруткина, «Истоки» Г. Коновалова). В отличие от сосредоточенности, скрупулезности анализа писателей первого типа здесь излюбленное средство — панорамирование.

Интерес к эпопейно-панорамному жанру вызван рядом объективных причин: более решительным и всеобъемлющим выходом Советского Союза на мировую арену, появившейся возможностью воочию увидеть иную социальную систему и, наконец, обострившимся сознанием связи семейно-бытового уклада человека с развитием мировой истории. Все первые попытки освоения разнообразной внутренней и внешне-политической тематики современности и недалекого прошлого в их совокупности не дали пока еще значительного положительного результата. Думается, здесь дело не столько в недостатке таланта, сколько в явлениях объективного порядка, ибо писать обширные полотна о бурных процессах современности неизмеримо труднее, нежели погружаться в анализ отшумевшего и отложившегося.

Однако, если послушать приверженцев собственно «панорамного» романа, создается впечатление, что будущее за жанром, в котором по сути дела отсутствует исследование характеров, но зато щедро представлена мозаика переживаний и эпоха передана посредством публицистических штрихов и общих описаний, а не раскрыта через художественные образы. Вот почему приветствовать вместо «привычных форм сюжетостроения» намерения соединить десятки незавершенных линий и нераскрытых тем — значит ориентировать на верхоглядство, фрагментарность, иллюстративность. А отсюда уже прямая дорожка к тому, от чего яростно отталкиваются авторы панорамных произведений.

Есть тут опасность и другого рода. Когда замечаешь, как некритически зачастую авторы «панорамных» романов (например, Г. Березко) заимствуют из арсенала кино приемы чередования общих и крупных планов, технику монтажа, то невольно возникает вопрос: а отвечает ли все это эпической природе жанра?

В 20—30-е годы киносценарий обогащался средствами художественной литературы и прежде всего романа и повести. Создававшиеся в ту пору «кино-романы» представляли собой некую переходную ступень от обычного романа к киносценарию, которого в нашем теперешнем виде не знал кинематограф 20-х годов. Нынче, когда жанр киносценария прочно сложился, мы являемся свидетелями обратного процесса. Кино, обладая мощнейшей силой эмоционального воздействия, начинает оказывать свое влияние и на способы построения крупной прозаической формы. Есть много находок и немало просчетов. Сталкиваются критические мнения приверженцев традиционной формы и «новаторских» взглядов. Жизнь покажет, кто прав. Но не отметить этого явления нельзя, как нельзя оставить его без соответствующей оценки.

Что такое панорама? Это прием чисто изобразительных искусств, предназначенный для широкого охвата пространства и воспроизведения множества фигур и не более. Панорамирование может иметь место и в литературе, но только, конечно, в ограниченных рамках. Сила романа в анализе, панорамность же может лишить его этого преимущества, если ею злоупотреблять. К сожалению, в большинстве современных «широкоформатных» произведений панорамность вводится как суррогат написанного с намерением вступить в неравный бой с такими видами зримого

искусства, как кино и телевидение, завоевывающими все более обширную аудиторию и отнимающими возможных читателей от романа.

У кино и телевидения есть большие преимущества: массовость и зрелищность. Если романист задумает состязаться на этой почве со своими «конкурентами», то его попытка, видимо, будет заранее обречена на неудачу. Теряя свое веками выработанное могущество (аналитическую способность), роман не приобретает силы зрительных искусств. Но есть два величайших качества у прозы, которых ни одно из искусств не в силах отнять. Это, во-первых, глубина раскрытия внутреннего мира индивидуального человека и, во-вторых, более полное и синтетическое описание социальных явлений и закономерностей, чем это доступно кино, живописи, музыке.

\* \* \*

Советский роман в своем развитии пережил серьезную эволюцию. Те существенные оттенки, которые обнаруживаются между романами различных периодов и литературных направлений, вроде бы даже лишают всякой конкретности и научной ценности попытки определить некоторые наиболее общие признаки жанра. Однако так ли уж стоит огорчаться отсутствием всеобъемлющей, годной на все случаи и времена формулы? Важнее исследовать другое: процесс становления советского романа, закономерности развития, наиболее характерные его особенности.

Многообразие форм социалистической действительности и ее усложнявшихся потребностей вызвало к жизни обилие романических жанров. Когда в 20-е годы в литературу хлынули новые темы, когда приемы, выработанные в смежных искусствах (кино) или близких малых жанрах (очерк), стали воздействовать на структуру эпических произведений, тогда возникли такие виды романов, которых ранее вообще не существовало. Это время совпало с лучшей порой в развитии психологического, публицистического, философского романов и романа-эпопеи. При этом каждый новый тип романа не «убивал» предшествующий, а расширял его возможности, открывая существенно новое в жизни и в потенциях литературы. И теперь, когда в Западной Европе и Америке все чаще раздаются тревожные или злорадные голоса о неизбежном конце романа, — история крупных эпических форм в нашей стране свидетельствует об ином. Расцвет этого наиболее могущественного и популярного литературного жанра тесно связан с расцветом реализма. Там, где общество и государство заинтересованы в максимуме правды, роман пребудет вечно.



## ВРЕМЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА<sup>1</sup>

### Время словесного художественного произведения

Словесное произведение разворачивается во времени. Время нужно для его восприятия и для его написания. Художник-творец учитывает это «естественное», фактическое время произведения.

Но время изображается. Оно объект изображения. Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращениями назад, с «забеганиями» вперед и т. п.). Он может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него — замкнуто в себе; может изображать прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях.

Если в произведении заметную роль играет автор, если создается образ вымышленного автора, образ рассказчика, повествователя как своего рода «ретранслятора» художественного замысла, то к изображению времени сюжета прибавляется изображение времени автора, изображение времени исполнителя — в самых различных комбинациях.

Накопец, в некоторых случаях к этим двум накладывающимся друг на друга изображаемым длительностям может быть прибавлено также изображенное время читателя или слушателя. Дело в том, что автор всегда в известной мере рассчитывает на то, сколько времени отнимает у читателя или слушателя его произведение. Это — истинный «размер» произведения. Изредка, однако, длительность произведения не только фактична (естественна), но она и изображается. В последних случаях она всегда связана с образом читателя, так же как изображаемое авторское время связано с образом автора. Это изображенное читательское время, в свою очередь, может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим. Чтобы быть лучше понятым, сошлюсь хотя бы на некоторые из рассказов «Записок охотника» Тургенева, где изображается читатель — спутник автора по охоте, его собеседник и друг. С этим читателем Тургенев знакомит своих героев, с ним он беседует и им дружески, на равной ноге руководит. Этот воображаемый читатель также имеет свое время; он изображается в определенной длительности.

Время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого. Варианты их бесконечно разнообразны. Они сочетаются с художественным замыслом произведения, находятся в состоя-

<sup>1</sup> Настоящий доклад, доложенный на Второй международной конференции по поэтике в Яблонне (сентябрь 1961 года), конспективно излагает отдельные положения исследования времени произведений словесного искусства, которое я предлагаю подготовить к отдельному опубликованию.



нии непрерывной проникнутости и обусловленности их художественным целым произведения. Напомню хотя бы чеховский рассказ «Спать хочется». Здесь время повествования нарочито замедлено во всех его аспектах — и фактическое, и изображенное. Замедленность рассказа передает состояние полусна, в котором находится девочка, совершающая убийство, и именно эта замедленность больше всего способствует художественной оправданности ее поступка.

Время автора меняется в зависимости от того, участвует автор в действии или не участвует. Авторское время может быть неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке, из которой он ведет свой рассказ, но может и двигаться самостоятельно, имея в произведении свою сюжетную линию. Время автора может то обгонять повествование, то отставать от повествования. Гоголь в «Старосветских помещиках» пишет: «Я недавно услышал об его (Афанасия Ивасовича, — Д. Л.) смерти». Следовательно, Гоголь изображает свое «авторское» время как бы обгоняемым временем, о котором он повествует: когда он начинал повествование, он еще не знал о том, умрет ли Афанасий Иванович. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» время также продолжается, пока пишет автор, и отчасти его обгоняет: автор едет на место своей истории и тут узнает о ее продолжении.

Итак, автор может изображать себя современником событий, может следовать за событиями «по пятам», события могут перегонять его (как в дневнике, в романе в письмах и т. п.). Автор может изобразить себя участником событий, не знающим в начале повествования, чем они кончатся. Но автор может отделить себя от изображаемого времени действия его произведения большим промежутком времени, он может писать о них как бы по воспоминаниям — своим или чужим, по документам; события могут разворачиваться от него вдалеке; он может изобразить себя знающим их от начала и до конца и в самом начале своего повествования память или просто указывать на их будущее завершение.

Время произведения может быть «закрытым», замкнутым в себе, совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями вне пределов произведения, с временем историческим. С другой стороны, время произведения может быть «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающимся на фоне точно определенной исторической эпохи.

Различным может быть и авторское эмоциональное отношение к изображаемому времени во всех его аспектах. Автор может «не поспевать» за быстро меняющимися событиями, описывать их в погоне за ними, как бы «задыхаясь» или спокойно их созерцая. Так, например, в «Подростке» Достоевский пишет о прошлом, но с точки зрения очень близкого настоящего. Прошлое очень живо, оно нервно взвинчено, оно продолжает тревожить изображенного в романе автора-подростка. Все в этом прошлом для воображаемого автора-подростка значительно, он как бы не успевает отделять крупное от мелочей и поэтому стремится не упустить деталей, «гонится» за прошлым. Эта погоня похожа на ту, которая бывает во сне: бежать трудно и события все время «наступают на пятки» автору. Автор задыхается, захлебывается в мнимом многословии. Статические описания для него мука, и эти описания почти отсутствуют в романе, действие которого ни на минуту не останавливается. Совсем иное у Пруста: там также погоня за утраченным временем, но погоня, напоминающая систематическое исследование, спокойное и методическое. Там также восстанавливаются все детали, но не для того, чтобы объяснить странное и тревожное настоящее автора, а потому, что все пережитое представляет особую ценность для автора в его скудном настоящем.

Автор как монтажер в кинематографии: он может по своим художественным расчетам не только замедлять или ускорять время своего

произведения, но и останавливать его на какие-то определенные промежутки, «выключать» его из произведения. Это по большей части нужно для того, чтобы дать обобщение: философские отступления в «Войне и мире» Толстого, описательные отступления в «Записках охотника» Тургенева. Действие остановлено, автор размышляет вместе с читателем. Это размышление уводит читателя в иной мир, откуда читатель глядит на события с высоты философских раздумий (в «Войне и мире» Толстого) или с высоты вечной природы (в «Записках охотника» Тургенева). События кажутся читателю в этих отступлениях мелкими, люди — пигмеями. Но вот действие продолжено, и люди и их дела снова приобретают нормальную величину, а время набирает свой нормальный бег.

Сюжетное время может убыстряться и замедляться, особенно в романе: роман «дышит».

Убыстрение действия может быть также использовано как своего рода подытоживание. Убыстрение действия в эпилоге романа — как в выдохе. Оно создает концовку. Гораздо реже начало романа с убыстренным, насыщенным событиями действием: это «вдох». Очень часто время действия в произведении равномерно замедляет или убыстряет свой темп (последнее — в «Матери» Горького).

Сюжетное время может распадаться на ряд отдельных форм, присущих сознанию времени (для «Пиковой дамы» Пушкина это хорошо показано В. В. Виноградовым).<sup>2</sup> Все произведение может иметь несколько форм времени, развивающихся в различных темпах, перебрасываться из одного течения времени в другое, вперед и назад (как в «Городах и годах» Федина).

Изображение времени может быть иллюзионистическим (особенно в произведениях сентиментального направления) или вводить читателя в свой нереальный, условный круг. Оно зависит, как мы уже указывали выше, от художественного замысла автора, но оно может зависеть и от естественных, обычных для своей эпохи представлений о движении времени. Последнее особенно резко сказывается в памятниках античной и средневековых литератур. Здесь художественная воля автора как бы накладывается на несознаваемый им материал представлений о времени, свойственных людям его эпохи. Так, например, в отличие от наших представлений о времени, располагающих будущее впереди нас, а прошлое — позади, средневековые русские представления о времени располагали прошлые события впереди; авторы называли их «передними» и рассматривали время не эгоцентрически (относительно нас), а в едином, каждый раз своем, ряду — от их начала до настоящего, «последнего» времени.<sup>3</sup>

Как мы увидим в дальнейшем, проблема изображения времени в словесном произведении не является только проблемой грамматики. Глаголы могут быть употреблены в настоящем времени, но читатель будет ясно осознавать, что речь идет о прошлом. Глаголы могут быть употреблены и в прошедшем времени и в будущем, но изображаемое время окажется настоящим. Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти. Расхождение грамматики с худо-

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. т. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, раздел 6 («Субъектные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование»), стр. 114—117.

<sup>3</sup> Об отражении этих средневековых представлений о времени в «Слове о полку Игореве» см.: Д. С. Лихачев. Из наблюдений над лексикой «Слова о полку Игореве». «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1949, т. VIII, вып. 6, стр. 551—554.

жественным замыслом при этом, конечно, только внешнее: само по себе грамматическое время произведения входит часто в художественный замысел высшего ряда — в метахудожественную структуру произведения. Грамматика выступает как кусок смальты в общей мозаичной картине словесного произведения. Реальный цвет каждого куса этой смальты может быть совсем не тем, каким он кажется в картине в целом. Ее метахудожественность видна только для искусствоведа-литературоведа.

Приведу один пример из «Записок охотника» Тургенева. Тургенев берет своего воображаемого читателя «за руку» и ведет с собой. Он описывает то, что происходит с ними в этой воображаемой прогулке. Весь смысл ее в том, что она совершается в «настоящее время» — в тот момент, когда читатель читает его рассказ.

«Вот *кладут* ковер на телегу... Вот вы *сели*... Вы *едете*... Вам холодно немножко, вы *закрываете* лицо воротником шинели; вам *дремлется*... Но вот вы *отъехали* версты четыре...»<sup>4</sup>

Здесь рассказ ведется в настоящем времени, хотя употреблены грамматические формы и настоящего, и прошедшего времени. Далее рассказ ведется и в прошедшем времени, и в настоящем, но все эти грамматические категории подчинены настоящему. «Но вот вы *собрались* в отъезжее поле, в степь. Верст десять *пробирались* вы по проселочным дорогам — вот, наконец, большая. Мимо бесконечных обозов, мимо постоянных дворигов с шипящим самоваром под навесом, раскрытыми настежь воротами и колодезем, от одного села до другого, через необозримые поля, вдоль зеленых конопляников, долго, долго *едете* вы. Сороки *перелетают* с ракиты на ракиту; бабы, с длинными граблями в руках, *бредут* в поле; прохожий человек в поношенном нанковом кафтане, с котомкой за плечами, *плетется* усталым шагом... *Глянешь* с горы — какой вид!...»<sup>5</sup>

Я намеренно привел этот пример расхождения грамматического времени с временем изображаемым, так как в дальнейшем с такого рода случаями мы встретимся и в фольклоре. Изображаемое в словесном произведении время во всех его аспектах не может быть сведено к грамматике. Кроме того, грамматика не самый даже показательный фактор создания художественного времени.

Функцию времени имеют все детали повествования. Течение времени, в частности, зависит от того, насколько тесно, «компактно» изображаются события. Нет времени вне событий (событий — в самом широком понимании этого слова). В литературе действует свой «принцип относительности». Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив — малое количество создает впечатление замедленности. Останавливают время описания (описания природы, в частности); поэтому у великого любителя замедлять изображаемое время — Тургенева — эта его черта органически связана с его склонностью к описаниям природы, а романисты, стремящиеся создавать быстрое течение времени, воздерживаются от статических описаний вообще (Достоевский).

Во всех своих проявлениях время фактическое и время изображенное, сюжетное и авторское, читательское и исполнительское (в дальнейшем мы встретимся с ним в фольклоре) оказываются явлениями стиля художественного произведения.

Разные типы времени характерны для различных литературных направлений. Сентиментализм развивал изображение авторского времени, близко стоящего к сюжетному. Натурализм пытался иногда «останавливать» изображаемое время, создавать «дагерротипы» действительности

<sup>4</sup> И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, М., 1953, стр. 445.

<sup>5</sup> Там же, стр. 449—450.

в «физиологических очерках». «Открытое» время характерно для реализма XIX века. Каждое литературное направление развивает свое отношение ко времени, делает свои «открытия» в области изображения времени.

Свои особенности в изображении времени имеют отдельные жанры (одно настоящее время в лирике, другое — в очерке; в романе характерны перерывы в сюжетном времени и т. д.).

В тесном соприкосновении с проблемой изображения времени находится и проблема изображения вневременного и «вечного». Эта последняя проблема оказывается в литературе частью проблемы изображения времени вообще. Особенное значение проблема изображения вневременного имеет для средневековой литературы. Она занимает совершенно исключительное место в некоторых средневековых жанрах: например, в торжественных словах на те или иные праздники, в учительной литературе, в исторических сочинениях типа «хронографов» и т. п. Она диалектически противостоит натуралистическому изображению времени в летописи и некоторых других исторических сочинениях. В средневековой литературе вневременное является таким же элементом повествовательного творчества, как и время.

По вопросу об изображении времени в литературе накопилось за последнее время довольно много наблюдений.<sup>6</sup> Особенно много было уделено внимания изображению времени в связи с исследованиями «потока сознания», в связи с исследованиями творчества Пруста и Джойса. Исследовалось и поэтическое время.

Время в русской литературе изучалось мало. Исследовались по преимуществу отдельные произведения: «Пиковая дама» Пушкина,<sup>7</sup> «Дело Артамоновых» Горького,<sup>8</sup> ранние произведения Л. Толстого.<sup>9</sup> Интересные соображения о романном времени имеются в последней книге В. Б. Шкловского.<sup>10</sup>

Время в произведениях русского фольклора не рассматривалось. Выше мы стремились продемонстрировать разнообразие аспектов, в которых выступает проблема времени в произведениях словесного искусства вообще, чтобы тем подготовить рассмотрение проблемы времени и в фольклоре.

### Время в народной лирике

Своеобразие изображения времени в народной лирике находится в тесной связи прежде всего с тем обстоятельством, что в ней нет ни фактического, ни изображаемого автора. Этим народная лирика коренным образом отличается от лирики книжной, где автор не только обязателен, но где он играет очень важную роль как «лирический герой» произ-

<sup>6</sup> В первую очередь обращу внимание на следующие работы: Georges Poulet. *Études sur le temps humain*. Edinburgh, 1949; Paris, 1950, nouveau tirage — 1956; Georges Poulet. *La distance intérieure (Études sur le temps humain, 2-e série)*. Paris, 1952, nouveau tirage — 1958; T. F. Driver. *The sense of history in Greek and Shakespearean drama*. N.-Y., 1960; E. Staiger. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. 1953.

<sup>7</sup> В. В. Виноградов. *Стиль «Пиковой дамы»*.

<sup>8</sup> Я. О. Зунделович. Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе). «Труды Узбекского государственного университета», новая серия, 64, филологический факультет, кафедра русской и зарубежной литературы, 1956, стр. 3—27.

<sup>9</sup> Б. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. Гослитиздат, М., 1960, стр. 385—387.

<sup>10</sup> Виктор Шкловский. *Художественная проза. Размышления и разборы. «Советский писатель»*, М., 1961 (раздел «Время в романе»), стр. 326—339.

ведения. Русская народная лирика не столько «создается», сколько исполняется. Место автора заступает в ней исполнитель. Ее «лирический герой» — в известной мере сам исполнитель. Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же. Исполнитель и слушатель (слушатель как бы внутренне подпеваает исполнителю и с этой точки зрения является до известной степени также исполнителем) стремятся отождествлять себя с лирическим героем народной песни. Народная песня идет навстречу этому. Оттого ее герои не называются по имени: это «добрый молодец», «красная девица», «молода жена», «молодой казак» и т. д.

Крайне важно, кто поет и при каких обстоятельствах. При исполнении песни очень важно также, чтобы она отвечала лирическим настроениям и своеобразию биографических обстоятельств исполнителя. Поэтому народная лирическая песня стремится обобщить лирическую ситуацию. Темы народной лирики — темы крайне обобщенные, посвященные сюжетным положениям, в которых часто находятся целые слои населения (песни рекрутские, воинские, солдатские, бурлацкие, разбойничьи и т. п.), или повторяющимся в жизни ситуациям (песни календарные, обрядовые — причитания, свадебные и т. д.).

Если в книжной лирике лирический герой — это автор, резко индивидуализированный, которого читатель в индивидуальном порядке может в известной мере сближать с собой, пикогда, впрочем, не забывая и об авторе, то в народной лирике «лирическое» «я» — это «я» исполнителя, каждый раз нового и полностью отрешенного от всяких представлений об авторе песни.

Отсутствие автора народной песни — это не столько реальный факт, факт истории текста произведения, сколько явление поэтики народной песни.

Исполнитель думает о себе, поет о себе.

Как увижу мила друга очь,  
о здоровье мила друга спрошаю.  
О здоровье мила друга спрошаю,  
про свое я житье ему скажу.<sup>11</sup>

(Кудрявцев, стр. 385)

Хотя исполнитель и может внутренне находить некоторые различия в своем положении и положении лирического героя песни, — это не мешает отождествлению (см. об этом ниже).

Благодаря отсутствию автора в лирической народной песне нет разрыва между изображаемым временем автора и временем «читателя»-исполнителя, как это характерно для личностных произведений литературы. Время автора и время читателя в народной лирике слиты во времени

<sup>11</sup> Цитаты из фольклорных произведений приводятся по следующим изданиям. **Лирические песни:** М. Д. Чулков, Сочинения, т. I, СПб., 1913; Великорусские народные песни. Изданы профессором А. И. Соболевским. Тт. I—VII. СПб., 1895—1902; П. И. Якушкин, Сочинения, СПб., 1884; А. И. Мякутин. Песни оренбургских казаков, тт. I—IV. Оренбург, 1904—1910; Е. Э. Липева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904; А. Листопадов. Песни донских казаков, т. IV. Музгиз, 1953; Песни донского казачества. Вступит. статья И. Кравченко. [1937]; И. М. Кудрявцев. Две лирические песни, записанные в XVII веке. «Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР», т. IX, 1953. **Сказки:** Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарий Марка Азадовского. Т. I. «Academia», [Л., 1932]; Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Составление, вступительная статья и комментарий Н. В. Новикова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961. **Былины:** Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Издание подготовили А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. Ред. Д. С. Лихачев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Издание подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

исполнителя. По существу, это настоящее время: время самого момента исполнения песни. В каком бы грамматическом времени ни была сложена песнь, исполнитель поет о себе, ищет в ней соответствий своему «теперешнему», одновременному с исполнением, душевному состоянию. Это настоящее время — обобщение «всегдашнего» в человеческой жизни, настоящее время каждого данного исполнения песни.

В народной лирической песне обычно имеется экспозиция, в которой кратко объясняется, в каких обстоятельствах она поется. Эта экспозиция может изображать и будущую ситуацию, и прошедшую, и настоящую. Лирическая народная песнь может начинаться в любом времени, в любом наклонении:

У нас *нынче* радостно на дворе,  
*Щебетала* ласточка на заре. . .

(Кравченко, № 153)

*Выйду* за ворота, *погляжу* далеко,  
*Погляжу* далеко, где луга болота. . .

(Линева, № 13)

Ах ты, поченька, ночка темная,  
Ты темная ночка осенняя!  
Как мне поченьку коротать *будет*,  
Как осеннюю проводить *будет*?

(Соболевский, III, № 233)

Ты *взойди*, ты *взойди*, красное солнышко,  
Над горою *взойди* над высокою.

(Соболевский, VI, № 178)

Итак, экспозиция может вестись в любом грамматическом времени и в любом наклонении. Но за экспозицией следует обычно само лирическое излияние. Его может говорить «молодец», «девица», «казак», «молодая жена», «орел», «ласточка». От третьего лица (если экспозиция ведется в третьем лице) песня быстро переходит к первому, заканчивается прямой речью. Эта прямая речь оборачивает песню в глубоко личный план. Певец может сперва петь как бы о другом, но потом он приводит речи этого другого, и становится ясным, что речь шла о нем самом. Певец при этом как бы забывает даже, о ком именно шла речь в начале песни. Песнь ведет, например, речь о селезне, и селезень этот начинает говорить, причем его слова не соответствуют уже той символической ситуации, которая изображена в экспозиции лирической песни: селезень оказывается человеком, его слова — это слова исполнителя о себе. Так же точно в песне утица оказывается девушкой, а орел — добрым молодцем.

Чем больше поет исполнитель, тем больше он отождествляет своего героя с собой. Начатая в третьем лице, песня заканчивается в первом. Певец как бы узнает в лирическом герое песни самого себя, он применяет ее слова к себе. Прямая речь героя песни в конце концов воспринимается как речь самого исполнителя. Начатая в грамматически прошедшем времени, песня заканчивается в настоящем. Настоящее время и является доминирующим временем народной лирической песни. Прошедшее и будущее в любых своих формах подчинены этому настоящему.

Народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения, о его положении в настоящее время, о том, что он сейчас делает. Вот почему содержанием народной лирической песни так часто бывает пение песни, плач, жалоба, обращение и даже крик. Молодой невольник поет на берегу Дуная (Мякутин, II, стр. 88), плачет молодая жена по добром молодце (Соболевский, IV, № 472), голосом кричит удалой казак, «бежа» за лошадей (Мякутин, II, стр. 82), девушка кричит на берегу быстрого Терека (Соболевский, VI, № 368), девушка «через поле слова молвила» (Соболевский, VI, № 278).

Самое обычное содержание песни — это песня про песню:

Мы пройдемте-ка, братцы, вдоль по улице,  
Запоемте же, братцы, песню новую,  
Мы не сами про себя, — мы про Волгушку.

(Соболевский, VI, № 10)

В дальнейшем оказывается, что и эта песнь не про Волгу, а «про самих себя».

Не кукушечка, братцы, во сыром бору куковала,  
Не соловьюшко, братцы, в зеленом саду громко,  
звонко свищет, —  
Добрый молодец в неволюшке слезпо-горько плачет. . .

(Якушкин, стр. 555)

К тому же разряду песен про песню относится и знаменитая разбойничья песнь, использованная Пушкиным в «Капитанской дочке»:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,  
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати. . .

(Чулков, стр. 173)

Народную лирическую песнь поют «задумавшись», и не случайно поэтому в ней так часто говорится про горькую «думушку».

Сообщаются в песне и различные аксессуары игры и пения:

Стану, стану я во гуслицы играть,  
Стану, стану приговаривати,  
Свою болечку расхваливати.

(Листопадов, № 112)

Иногда певец прямо обращается в песне к своему музыкальному инструменту:

Гусли вы, гусли звончатые мои,  
Скажите вы, гусли, про мое несчастье. . .

(Соболевский, V, № 470)

Благодаря тому что народная песня есть песнь о песне, настоящее время ее — особое. Оно обладает способностью «повторяемости». В каждом исполнении это настоящее время относится к новому времени — ко времени исполнения. Эта «повторяемость» настоящего времени связана с тем, что время народной лирической песни замкнуто — оно заключено в сюжете и сюжетом исчерпывается. Если бы время народной лирической песни было бы открытым, связанным с многими фактами, частично выходящими за пределы песни, ее «повторяемость» была бы затруднена. Все индивидуальное, все детали, все прочные исторические приуроченности разрушают замкнутость времени произведения и мешают его «повторяемости». Вот почему лирическая народная песнь не только замкнута в своем времени, но и до предела обобщена. Мы знаем, что в народной лирической песне есть много исторических деталей, связывающих ее с определенными эпохами, но речь в данном случае идет только о том, как она воспринимается сознанием ее безыскусственных исполнителей: не тех, которые смакуют песнь как чужую, а кто воспринимает ее как свою и о себе.

В песне поется о том, что часто бывает, что повторяется в жизни.

Близко к лирической песне стоят причитания. В причитаниях факты — конкретно-единичные, индивидуальные. Время в них тоже настоящее: в них поется о том, что только что случилось, оплакивается живое, неугасшее горе. Однако это настоящее время причитаний — открытое, не замкнутое в себе, связанное с живой, современной исполнению действительностью. Поэтому «повторяемости» времени в причитаниях нет и не может быть. Чтобы причитания могли относиться к насто-

ящему времени, они импровизируются. Правда, в импровизацию входит целыми кусками традиционный текст, но плакальщица внимательно принаравливает его к данному событию.

Все сказанное выше не означает, что исполнителем разбойничьей песни может быть только разбойник, исполнителем рекрутской — только рекрут, что песнь о дальней чужой стороне может исполняться только вдали от родины, но сказанное означает, что в какой-то мере исполнитель всегда отождествляет себя с героем своей песни, находит общее между собой и тем, о ком он поет. Пусть это будет не всегда — но всегда это будет, когда исполнитель поет «с душой». Происходит так потому, что в народной лирической песне есть элемент игры. Исполнитель не всегда поет «про самого себя» в прямом смысле этого слова — он поет *как бы* о себе. Он *воображает* себя таким, каким изображен лирический герой его песни. Он «играет песню» (не случайно, что народному языку свойственно это выражение «играть песню»). Вот почему народная лирическая песня близка драме; в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. Вот почему в ней так част диалог. Исполнитель в своей песне обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке темной, к быстрой речке, к красному солнышку, к своей седине, к своим ранам, к придорожному кусту, к злому татарину, вступает с ними в беседу. Он воображает себя беседующим, как воображает себя и в определенной жизненной ситуации — раненым, разлученным и т. д. Эта игра не для зрителей — для себя. Это «театр для себя», в котором слиты исполнитель и зритель.

Из лирической песни родилась народная драма типа «Лодки» — драма, разыгрываемая для исполнителей, не для зрителей.<sup>12</sup> Зрителям, в сущности, ее очень неинтересно смотреть, зато исполнителям — интересно, и в народной драме «Лодка» их много. Это игра почти такая же, в какую играют для себя дети, изображающие не события прошлого или будущего, а настоящего, тут совершающегося. Именно таким настоящим временем и является настоящее время народной лирической песни.

### Время в сказке

Сказка имеет много видов. Традиционное единство изображения времени в сказке сильно нарушено. Попробуем все же установить некоторые характерные для нее черты.

Мы уже видели на примере народной лирики, что между исполнительством и поэтикой существует определенная связь. Отметим поэтому прежде всего коренное отличие в исполнении сказки от исполнения лирической песни. Сказка не может исполняться для себя. Если сказочник и рассказывает сказку в одиночестве, то он, очевидно, воображает все же перед собой слушателей. Его рассказ есть в известной степени и игра,<sup>13</sup> но в отличие от игры лирической песни — игра не для себя, а для других. Сказка рассказывает о прошлом, о том, что было когда-то и где-то. В той же мере, как для лирической песни характерно настоящее время, для сказки характерно время прошедшее, и это прошедшее время в сказке имеет ряд своих особенностей.

Время сказки тесно связано с сюжетом. Сказка часто говорит о времени, но отсчет времени ведется от одного эпизода к другому. Время отсчитывается от последнего события: «через год», «через день», «на следующее утро». Перерыв во времени — пауза в развитии сюжета.

<sup>12</sup> Данная тема соприкасается с вопросами синкретизма, разработанными А. Н. Веселовским. Оставляю эти вопросы для будущей своей работы.

<sup>13</sup> М. К. Азадовский. Русские сказочники. В кн.: Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Т. I. «Academia», стр. 69.



«На следующее утро», «через день», «через год» разыгрывается следующее событие, следующий эпизод. При этом время как бы входит в традиционную сказочную обрядность. Так, например, замедляющая развитие действия повторяемость эпизодов связана очень часто с законом трехчленности. Действие откладывается на утро с помощью формулы «утро вечера мудренее». Временное значение имеют и многие другие традиционные формулы: они замедляют действие, останавливают его там, где особенно заметен разрыв между длительностью событийного времени и быстротой рассказа об этих событиях. Формулы «долго ли, коротко ли» или «скоро сказка сказывается, да нескоро дело делается», «скоро скажется, долго дается», «близко-ле, далеко-ле, низко-ле, высоко-ле» (Русская сказка, т. I, стр. 114), которыми сказочники как бы просят прощения у своих слушателей, отмечают явно ощущаемое и неисправимое расхождение событийного времени с временем рассказа об этих событиях. Подобные формулы подчеркивают стремление соблюдать единство времени: времени исполнения и времени, которое должны были бы занимать сами события.

Конечно, единство времени достигнуто быть не может — достигается лишь известная условная пропорция между длительностью самих событий и длительностью рассказа о них. При этом перерывы в развитии действия маскируются «присказками».

Время в сказке всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний. Если природа и описывается, то только в движении, и описание ее продолжает развивать действие. М. К. Азадовский пишет по поводу сказочного пейзажа: «Сравнительно мало развиты в сказке пейзажи, образы природы. В традиционной поэтике сказки пейзаж играет самую незначительную роль и обычно бывает едва только намечен. Некоторые исследователи отмечают даже, что „описания природы совершенно чужды народной поэзии“...»<sup>14</sup>

Стремясь далее опровергнуть это мнение, М. К. Азадовский указывает на «мастеров-пейзажистов» из русских сказочников. Однако приводимые им примеры ярко иллюстрируют отсутствие в русской сказке статического пейзажа и наличие пейзажа динамического, развивающего действие, — пейзажа, необходимого для объяснения событий, в котором природа выступает не для декоративного обрамления действия, а в виде активной силы, вмешивающейся в рассказ и, следовательно, не останавливающей неуклонного поступательного развития действия. «Большим мастером-пейзажистом, — пишет М. К. Азадовский, — является Антон Чирешник, который вводит в сказку уже такие подробности, которых совершенно не знала старая сказка и старые сказители. Рассказывая о том, как мамка Любава подбросила сына своей хозяйки в монастырь, он добавляет: „луна была ущербная“. В сказке о Марье-Царевне он с такими подробностями зарисовывает сцену купанья девиц: „был уж полдень, солнце палящее изливало такой зной, такая тошнота, што невозможно было дышать... Ну была тишина, ничего не было видно ни откуда и никакого разговора не слышно“...»<sup>15</sup> Оба приведенные М. К. Азадовским примеры пейзажного мастерства сказителя ярко демонстрируют активность пейзажа в сказке. В первом случае упоминание «ущербной» луны необходимо было для того, чтобы указать на темноту, когда мамка подбрасывала ребенка. Во втором случае картина зноя, тишины объясняет сцену купанья девиц и подглядывания за ними.

Условность сказочного времени тесно связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто

<sup>14</sup> Там же, стр. 73.

<sup>15</sup> Там же, стр. 74.

в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени. За некоторыми исключениями, мы никогда не знаем, далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается.

Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени и событий: «жил да был», «было у царя три сына», «в некоем царстве, в некоем государстве», «дóсюль жил-был царь на царстве, на ровном мести, как сыр на скатерти» (Русские сказки... , стр. 285), «Не у коего царя был почестный пир...» (Русские сказки... , стр. 267).

Заканчивается сказка не менее подчеркнутой остановкой сказочного времени; сказка кончается «отсутствием» события: благополучием, смертью, пиром. Заключительные формулы эту остановку фиксируют: «потом стали они жить... счастливо, добра наживать, а лихо избывать!» (Русские сказки... , стр. 160), «и съехал в подсолнечное царство; п весьма хорошо живет, прокладно, и желает себе и детям долговременный покой...» (Русские сказки... , стр. 276), «тем и кончилась его жизнь» (Русские сказки... , стр. 285).

Заключительное благополучие — это конец сказочного времени. Сказочное время неотделимо от сюжета, от событий и от самого рассказа. Кончается сюжет — кончается и время.

Выход из сказочного времени в реальность совершается и с помощью саморазоблачения рассказчика: указанием на несерьезность сказочника, на реальность всего им рассказываемого, снятием иллюзии. Сказка «О горе-горягине, Даниле-дворянине» заканчивается следующим образом: «Дядюшка князь Владимир приехал, ни пива варить, ни вина курить — все готово! Веселым пирком да и за свадебку; обвенчались, стали жить да поживать да добра наживать. Я там был, пиво пил; по усам текло, в рот не попало; дали мне колпак — стали в шею толкать, дали мне шлык — я в подворотню и шмыг!» (Русские сказки... , стр. 267). Иногда завершительная формула напоминает, что сказочник — профессионал и требует себе платы за исполнение: «Вот тебе сказка, а мне кринка масла» (Русские сказки... , стр. 262).

В XIX и XX веках сказка начинает точно локализоваться: действие происходит в определенной местности: в Москве, на Волге, на Ангаре и т. п. Но сказка совсем редко получает определение во времени. Только в сказке солдатской встречается иногда попытка прикрепить ее к тем или иным событиям военной истории России. Это — исключение, подтверждающее правило, свидетельствующее о выходе солдатской сказки за пределы жанра.

### Время былин

Былины, так же как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. Их время — время действия и время исполнительское. Время действия былин, как и время действия сказок, отнесено к прошлому. Но в сказках это прошлое никак не определено в общем потоке истории, замкнуто и как бы воспроизводится в каждом новом исполнении сказки, благодаря чему усиливаются ее изобразительные, игровые стороны. Время же действия былин строго локализовано в этом прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». Для одной, большой, части былин — это идеализированная эпоха князя Владимира Киевского, для другой, также большой, части — эпоха новгородской вольности. Но обе эти эпохи, по существу, не различаются. И тут и там, и в тех третьих былинах, в которых трудно определить черты строгой приуроченности к Новгороду или Киеву, действие былин происходит в эпоху русской независимости, славы и могущества, в эпоху патриархальных взаимоотношений князя и дружины богатырей, в эпоху, когда народ в лице богатырей мог брать верх, когда

богатыри могли влиять на судьбу страны и т. д., т. е. в одну общую условную «эпическую эпоху».

Характерные черты этой идеализированной эпохи условного русского прошлого были определены мною в другой работе.<sup>16</sup> Здесь я не буду касаться вопроса о «материальном наполнении» представлений об этом эпическом времени. В первую очередь меня сейчас интересуют те взаимоотношения, в которые входят различные аспекты изображаемого и фактического времени между собой, временная структура былинного жанра.

Итак, действие былин все происходит в прошлом, но не в неопределенном условном прошлом, как в сказках, а в строго ограниченном идеализированном эпическом времени, в котором существуют особые социальные отношения, особый быт, особое государственное положение Руси, в котором господствуют особые условные мотивировки действий богатырей и врагов Руси, особые психологические законы и пр.

В этом эпическом времени может совершаться сколько угодно различных событий, всегда в общем кончающихся более или менее благополучно для страны. События былины в отличие от событий сказок воспринимаются как события русской истории, они отнесены к условной русской старине.

Время действия былин тем не менее замкнуто и замкнуто как бы двойной замкнутостью. Во-первых, замкнуто само эпическое время, которое занимает в русской истории как бы «островное положение» и не связано никакими переходами с остальной русской историей, и, во-вторых, замкнуто действие самой былины. Время в былине, как и в сказке, начинается с началом сюжета и заканчивается концом сюжета. По большей части конец былины — это конец подвига богатыря (за исключением былин об Илье Муромце и Соловье Разбойнике и Сухмане, где действие продолжается и выявляет отношение к подвигу богатыря князя Владимира). Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы. Длительность событий, связанных с действиями богатыря, и есть сюжетная длительность былины. Никаких упоминаний о событиях, выходящих за пределы сюжетного развития, в былине не бывает.

Время в былинах, как и в других фольклорных жанрах, развивается только в одном направлении, оно не знает возвращений назад и забеганий вперед. Правда, в былине существует как бы и некоторое надвременное сознание, позволяющее слушателям угадывать, что все кончится благополучно, что герой победит и т. д., но это не мешает основной «однолинейности» развития действия.

Даже в сводных былинах, состоящих из многих вполне самостоятельных эпизодов, замкнутых и независимых друг от друга, эти самостоятельные эпизоды не нарушают однолинейного течения изображаемого времени действия былины: эпизоды никогда не возвращают героя назад. Замечательный исследователь поэтики русской былины А. П. Скафтымов отметил обычай сказителей начинать рассказ о любом подвиге Ильи Муромца «с первого пункта его богатырской карьеры» — исцеления его странником.<sup>17</sup> В сводных былинах сюжеты располагаются в строго хронологической последовательности — там, конечно, где как-то можно установить эту последовательность. Иногда даже сюжет может разрывать другой сюжет, если это необходимо для временной последовательности. Так, например, былины, рассказывающие об освобождении Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.), говорят обычно о трудности дороги, и сюда

<sup>16</sup> Д. Лихачев. Эпическое время русских былин. «Сборник в честь академика В. Д. Грекова», М.—Л., 1952, стр. 55—63.

<sup>17</sup> А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва—Саратов, 1924, стр. 71.

иногда вставляется рассказ о победе Ильи Муромца над Соловьем, живо рисующий как раз именно эту трудность пути.

Последовательность развития действия былин подчеркивается частыми указаниями на время:

Три годы Добрынюшка стольничал,  
А три годы Никитич приворотничал.  
Он стольничал, чашничал девять лет,  
На десятой год погулять захотел. . .

(Жирша Д а н и л о в, стр. 52)

Былина о Волхе Всеславьевиче в передаче сборника Жирши Данилова начинается с того момента, как его мать «понос понесла», продолжается затем рассказом о его рождении и отмечает в последующем все этапы его воспитания:

А и будет Вольх в полтора часа. . .  
А и будет Вольх семи годов. . .  
А и будет Вол(ь)х десяти годов. . .  
А и будет Вольх во двенадцать лет. . .  
Сам он, Вольх, в пятнадцать лет. . .

(Жирша Д а н и л о в, стр. 39, 40)

Подчеркивается последовательность времени действия и обычной формулой «втапоры»: «Втапоры князь весел стал. . .», «Втапоры ево князь спрашивает. . .», «Втапоры Иван и жене своей сказал. . .», «Втапоры Иван Гоудинович поехал ко стольному городу Киеву. . .», «Втапоры княгиня с князем заспоровалась. . .» и т. д.

Однолинейно развивающееся время былины течет неровно: то замедляясь, то убыстряясь. Едет герой на врага и сразу же оказывается в сражении с ним, а с другой стороны, седлание коня, богатырская «поездочка», стрельяние из лука совершаются медленно. Это происходит вследствие все того же «принципа относительности», о котором мы говорили выше: время былины согласуется с «плотностью событий» и с их характером. Есть определенная закономерность между характером изображаемого и временем, которое оно отнимает в повествовании, — закономерность, которая требует еще своего обстоятельного исследования. Вместе с тем свои закономерности имеют и перерывы во времени. Сюжетное развитие былины прерывается, причем в целом эти разрывы значительно крупнее, чем в сказке. Если в сказке эпизоды совершаются «через день», «на следующее утро» и пр., то «шаг былины» шире: действие прерывается на год, на три года, на тридцать три года. При пашествии Калина-царя Илья Муромец отсиживает в погребях «ровно три года»; действие других былин замедляется иногда настолько, что новая обычная отлучка богатыря занимает «ровно тридцать лет и три года».

В отдельных случаях былина подчеркивает длительность действия. Эта длительность нужна для изобразительности, а изобразительность былины, как и изобразительность сказки, связана со стремлением условно приравнять время исполнения былины ко времени действия в ней. Но это приравнивание, как и в сказке, идет не по всему фронту изображаемого времени, а только в тех эпизодах, где былина стремится достигнуть наибольшей изобразительности. В этих эпизодах время действия почти совпадает со временем исполнения. Это эпизоды седлания коня, стрельяния из лука. Есть эпизоды, в которых длительность действия если и не приравнивается к длительности исполнения, то все же значительно замедляется: приезд богатыря в Киев, прибытие корабля с богатырем, диалог богатыря с противником, сцены на пиру и пр. Тормозятся описания силы богатыря и силы его врага, описания учтивости богатыря, предостереже-

пий богатырю и т. д. Все это необходимо для того, чтобы исполнение былины сопроводить как бы *показом* ее действия, усилить в ней игровую сторону.

Но продолжительность того или иного эпизода не только передается длительностью исполнения, — она изображается с помощью грамматических и лексических форм, указывающих на длительность действия.

Лексические и грамматические формы глаголов подчеркивают длительность совершающихся событий: не «вывел», а «выводил», не «написал», а «писал», не «сказал», а «говорил», не «сел», а «садился», не «взял», а «брал» и т. д.<sup>18</sup>

Как есён соко́л вон *вылетывал*.  
Как бы белой кречет вон *выпархивал*, —  
Выезжал удача добрый молодец. . .

(Кирша Д а н и л о в, стр. 22)

Якори *метали* во быстрой Днепр.  
Сходни *бросали* на крут красен бережек,  
Выходил Соловей со дружиною. . .

(Кирша Д а н и л о в, стр. 15)

Отмывал огован сундук,  
Вынимал денег сто рублей. . .

(Кирша Д а н и л о в, стр. 18)

И *брал* Илья же брагу да единой рукой  
Выпивал же он да за единой дух.  
И тут *говорили-то* калики перехожия. . .

(Былины Печоры и Зимнего берега, стр. 258)

Особенно способствует отождествлению времени действия с временем исполнения данного эпизода — настоящее время. Здесь игровая изобразительность исполнителя былины достигает особенной выразительности:

От сна Алеша *пробуждается*,  
Встаёт рано-ранешонько,  
Утрен(н)ей зарею *умывается*,  
Белаю ширинкаю *утирается*,  
На восток он, Алеша, богу *молится*.

(Кирша Д а н и л о в, стр. 126—127)

Костя Никитин корму *держит*,  
Малинькой Потаня на носу *стоит*  
А Василе-ет по кораблю *покаживает*,  
Таковы слова *поговаривает*. . .

(Кирша Д а н и л о в, стр. 117)

«Соловей Будимирович» *Идет* во гридню во светлую,  
Как бы на пету двери *отворялися*,  
*Идет* во гридню кунав молодец,  
Молодой Соловей сын Будимерович,  
Спасову образу *молится*,  
Владимеру-князю *кланяется*,  
Княгине Апраксовой на особицу  
И *подносит* князю свое дороги подарочки. . .

(Кирша Д а н и л о в, стр. 11)

Связь настоящего времени в былинах с игровыми моментами особенно ясно сказывалась в исполнении былин сказительницей Кривополеновой, изображавшей в этих случаях жестами отдельные эпизоды.

<sup>18</sup> Я не ссылаюсь здесь на многочисленные работы по языку былин, так как все они рассматривают формы языка былин вне связи с вопросами поэтики. Необходимы работы, которые исследовали бы язык фольклора в связи с поэтикой фольклора.

Характерны для былин глаголы, означающие как бы невыполненность действия до конца: «похаживает», «поговаривает», «плавает-поплаывает», «поныривает». Своею незавершенностью действия, его «неполной силой» они позволяют подчеркивать длительность и тем самым игровой характер исполнения.

Наиболее часто настоящее время встречается в экспозиции былины, где время замедлено описанием ситуации, или там, где надо особенно подчеркнуть медленность совершающегося действия:

А и едут педелю спбряду,  
А и едут уже другую...  
(Кирша Д а н и л о в, стр. 123)

Он дерется-бьется день до вечера...  
(Кирша Д а н и л о в, стр. 66)

А и едет уж сутки другие,  
В четвертые сутки след дошел...  
(Кирша Д а н и л о в, стр. 74)

День-то за день как птица летит,  
Неделя за неделю как дождь дожжит,  
Год-тот за год быв трава растет...

(Гильфердинг, № 38,  
ср. №№ 23, 33, 65 и др.)

### Заключение

Мы видели выше, что отдельные жанры фольклора резко разделены своим отношением ко времени. Мы рассмотрели только три главных жанра: лирическую песнь, сказку и былину. Эти три жанра наиболее резко отстоят друг от друга в отношении времени. Нерассмотренными остались исторические песни, духовные стихи, баллады, частушки и пр. Все же мы можем сделать некоторые выводы относительно изображения времени в фольклоре, учитывая, что нерассмотренные жанры в отношении времени занимают промежуточное положение среди рассмотренных нами.

Время основных жанров фольклорных произведений за исключением, в частности, импровизаций, всегда замкнуто. Оно начинается с началом произведения и заканчивается на нем, оно не определено строго в историческом времени. Благодаря замкнутости времени оно способно «повторяться» в исполнении. Каждое из фольклорных произведений стремится приблизить время событий к времени исполнения. Это удается благодаря условности первого и искусственному продлению (в условных пределах) второго: замедлению повествования для передачи медленности рассказываемого.

В произведениях фольклора мы уходим в другой, условный мир с условным временем протекания в нем событий. Этим фольклор резко отличается от произведений реалистического искусства, в котором время всегда «открыто» и переходит за границами сюжета в единый поток исторического времени.

Сближение условного времени изображаемого с реальным временем исполнения произведения ведет к тому, что время фольклорных произведений никогда не отступает от своего единого движения; рассказ не перебивается отступлениями назад или забегами вперед, затруднено и параллельное развитие сюжетных линий с переходами от одной линии к другой.

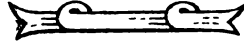
Условность сюжетного времени (времени самих событий, о которых говорится в произведении) и тесная связь его со временем исполнения

фольклорного произведения создает возможность иллюзии совершения действия в момент исполнения произведения и этим самым усиливает игровые моменты исполнения. Это своего рода фольклорный вариант драматического правила «единства времени».

Особенности времени фольклорного произведения связаны с тем, что исполнение его есть не только *рассказ* о событиях, но и *изображение* этих событий (или игровое участие в них — как в причитаниях и некоторых других жанрах обрядовой поэзии).

Правда, изображаемые события чередуются с такими, о которых только упоминается (это прежде всего касается былины), но игровой момент исполнения от этого отнюдь не уменьшается, он носит как бы выборочный характер.

Итак, между изображением времени, исполнительством и поэтикой произведений в русском фольклоре имеется определенная связь: они находятся в единстве.



## Л. ТОЛСТОЙ НА КАВКАЗЕ\*

(1851—1853)

## 1

Н. Н. Толстой, видя, как не ладится жизнь Льва Николаевича в Ясной и в Москве, давно звал его к себе на Кавказ; вопрос был, по-видимому, решен при свидании в Москве. В марте 1851 года Толстой пишет Т. А. Ергольской (по-французски): «Приезд Николеньки был для меня очень приятной неожиданностью, так как я почти потерял надежду, что он ко мне приедет. — Я так ему обрадовался, что даже несколько запустил свои обязанности... Теперь я снова в одиночестве, и в полном одиночестве, нигде не бываю и никого не принимаю к себе. — Строю планы на весну и лето, одобрите ли вы их? К концу мая приеду в Ясное, проведу там месяц или два, стараясь как можно дольше задержать там Николецьку, а потом с ним вместе съезжу на Кавказ (все это в том случае, ежели мне здесь ничего не удастся)». <sup>1</sup> На деле все вышло рапьше: 2 апреля Толстой приехал в Ясную Поляну, а 20-го уже выехал с братом в Москву, а оттуда — на Кавказ, через Саратов и Астрахань. 30 мая братья приехали в станицу Старогладковскую. В тот же вечер Толстой записал в дневнике: «Как я сюда попал? Не знаю. Зачем? Тоже» (т. 46, стр. 60).

Жизнь явно начиналась заново. Позади остался целый период — исканий, противоречий, самоиспытывания, борьбы с собой и пр. Замечательные итоги этому периоду Толстой подвел позже, в 1858 году, когда после «Юности» взялся снова за «Казачков». В черновой редакции главы «Олени» он дал себе полную волю; перед нами (как это было и с «Юностью») несомненный и очень драгоценный мемуар, в котором Толстой сам рас-

\* Старейший советский литературовед Б. М. Эйхенбаум занимался изучением творчества Л. Н. Толстого в течение всей своей жизни. Результатом его громадного труда явилась многотомная монография о великом писателе. Два тома ее, охватывающие деятельность Толстого от первых опытов до конца 1860-х годов, вышли в свет в 1929—1931 годах. Третий том монографии был сдан в издательство через десять лет, но набор погиб во время одной из бомбардировок осажденного Ленинграда. Рукопись четвертого тома, над которым автор работал в первые месяцы Великой Отечественной войны, погибла тогда же.

После войны Б. М. Эйхенбаум вновь вернулся к своему труду. Он принялся за восстановление и переработку третьего тома, который вышел в свет уже после смерти автора, в 1960 году.

Судьба последнего тома обширного исследования сложилась иначе. Б. М. Эйхенбаум отказался от завершения давнего замысла, который во многом уже перестал его удовлетворять. Его увлекла новая задача — рассказать обо всем творческом пути Толстого (с учетом новейших достижений нашей науки) в одной книге. К несчастью, и этот замысел не был осуществлен до конца — неожиданная смерть оборвала работу. Им были написаны разделы, доводящие изложение лишь до «войны и мира». Едва ли не самое важное место в этой части книги занимает глава «Л. Толстой на Кавказе», которая и предлагается вниманию читателей. *Ред.*

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 59, Гослитгиздат, М., 1935, стр. 92. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.



крывает внутреннее содержание своего юношеского периода и своей молодости. Он пишет: «С 18-ти лет еще только студентом Оленин был свободен, так свободен, как только бывали свободны русские люди. В 18-ть лет у него не было ни семьи, ни веры, ни отечества, ни нужды, ни обязанностей, был только смелый ум, с восторгом разрывающий все с пелен надетые на него оковы, горячее сердце, просившееся любить, и непреодолимое желание жить, действовать, идти вперед, вдруг идти вперед, по всем путям открывавшейся жизни» (т. 6, стр. 246). Таково было, действительно, и положение и душевное состояние юного Толстого, когда он решил бросить университет и кинуться в жизнь — «вдруг идти вперед». Далее Толстой говорит об этом своем рапневом периоде с еще большими подробностями, о периоде, когда, после смерти отца и переезда в Москву, «началось вообще разрушение того детского мира»: «Очень скоро Митя начал думать (еще до поступления в университет), что тетка его очень глупа, несмотря на то, что всегда говорит так кругло, и несмотря на то, что сам князь Михаил к ней ездит и целует ее мягкую белую руку. Долго он колебался, все предполагая умышленную внешность глупости, скрывающую глубокие вещи. Но когда ему минуло 16 лет и он принял от нее именье и советы, он окончательно убедился в этом, — и открытие это доставило ему величайшее наслаждение. Это был первый шаг во вновь открытую землю, товарищи по университету делали такого же рода открытия и сообщали их, и Оленин с жаром молодости предался этим открытиям, все расширяя и расширяя их поприще. Понемногу стали открываться необыкновенные вещи. Открылось, что все наше гражданское устройство есть вздор, что религия есть сумашествие, что наука, как ее преподают в университете, есть дичь, что сильные мира сего большей частью идиоты или мерзавцы, несмотря на то, что они владыки. Что свет есть собрание негодяев и распутных женщин и что все люди дурны и глупы. И еще, еще, и все ужаснее открывались вещи. Но все эти открытия не только не грустно действовали на молодую душу, но доставляли ей такое наслаждение, которое могло бы доставить только открытие совсем противное, что все люди умны и прекрасны» (т. 6, стр. 247).

В окончательном тексте все это отсутствует, поскольку для характеристики Оленина такие психологические подробности были не нужны. Толстой явно увлекся воспоминаниями о своей молодости и написал то, что ему не удалось написать ни в «Юности», ни в предполагавшейся 4-й части. Автобиографизм этого наброска к «Казакам» дошел до того, что к словам о «сильных мира сего» на полях записано: «Он учился презирать Закревского»; речь идет о том самом московском генерал-губернаторе, в доме которого Толстой бывал в 1850—1851 годах. О себе самом говорит Толстой и дальше, разъясняя парадоксальное сочетание полнейшего скептицизма с жизненной энергией: «Это было потому, что все те же люди, только стоило им захотеть и послушаться Оленина, они могли бы вдруг сделаться так умны и прекрасны. Эта молодая душа чувствовала, что она сама прекрасна, и совершенно удовлетворялась и утешалась этим. Вследствие этого молодой Оленин не только не казался мизантропом, напротив, поглядев на него, когда он спорил с товарищами или боролся с ними и пробовал свою силу, или когда Оленин подходил к женщине и робея стоял у двери на бале, поглядев на его румяные щеки, здоровые плечи, быстрые движения, в особенности на его блестящие, умные глаза и добрую, добрую, несколько робкую улыбку, всякий бы сказал, что вот счастливый молодой человек, верящий во все хорошее и прекрасное. — А он был отчаянный скептик, разрушивший весь существовавший мир и очень довольный тем, что разрушил» (т. 6, стр. 247). Далее Толстой прямо объясняет самую возможность такого рода противоречий в молодости: «В первой молодости то хорошо, что человек живет разными

сторонами своего существа, независимо одна от другой. — Ум давно уже объяснил ему, что г[ен]-губернатор есть идиот, а он все-таки изо всех сил желает, чтобы его рука была пожата рукою г[ен]-губернатора. Ум доказал, что свет есть уродство, а он с трепетом, волнением входит на бал и ждет, ждет чего-то волшебного счастливого от этого ужасного света. Профессора наши только говорят вздор, а вздор этот он жадно всасывает в себя и на нем строит дальнейшие скептические рассуждения. Игра, любовь, все это — сумасшествие, а он отдается этому сумасшествию. Так для Оленина все эти осужденные им приманки жизни имели власть, от которой он и не думал отделяться, и только чем больше отдавался одной из них, тем больше осуждал ее. . . Университетское время прошло в этих открытиях и в бессознательных попытках найти жизнь, где все было легко и хорошо. Но настало время жить и действовать среди этих безобразных людей и учреждений! И Оленин стал жить и пошел вдруг по всем путям, открывшимся пред ним: наука, слава, любовь, свет, кутежи, игра. Все это было вздор, но тянуло ко всему» (т. 6, стр. 247—248).

Этот итог молодости служит превосходным комментарием ко всему периоду между Казанью и Кавказом и бросает яркий свет на природу дневников и «журнала для слабостей». Перед нами богатая, страстная натура, которая одновременно тянется и ко всем «приманкам жизни» и к идеалу совершенства. Все надо испытать, через все надо пройти, хотя бы для того, чтобы все это объявить «вздором» и отвергнуть. Сила отрипанивания растет вместе с силой соблазна. Среди записей при чтении книг (1851 год) есть одна очень туманная, но явно относящаяся к вопросу об этом противоречии. Толстой пишет: «Что натуры богатые ленивы и мало развиваются, это, во-первых, мы видим в действительности, во-вторых, ясно, что несовершенные натуры стремятся раскрыть мрак, который покрывает для них многие вопросы, и достигают усовершенствования и приобретают привычку работать. Потом: труды, предстоящие натуре богатой, чтобы идти вперед, гораздо больше и не пропорциональны с трудами натуры несовершенной в дальнейшем развитии» (т. 46, стр. 70). Под натурой «богатой» Толстой понимает, очевидно, себя. Запись отражает его размышления о самом себе — о своем медленном развитии, о беспособности к постоянному труду и к последовательному совершенствованию. В дневнике Толстой постоянно упрекает себя в этих недостатках; здесь он находит им объяснение и оправдание. Богатым натурам труднее развиваться и идти вперед, чем натурам бедным, «песовершенным». Своего Оленина Толстой изображает именно как «натуру богатую». Оглядываясь на свою жизнь в годы 1847—1851, Толстой пишет: «Пять лет прожил так молодой человек полным хозяином своего довольно большого состояния, числясь на службе, то в Москве, то в Петербурге, то в деревне, ничего не любя горячо, ничего не делая и все собираясь что-то сделать».

Пускай рассудители-мудрецы осуждают прошедшее молодое поколение за праздность; я люблю эту праздность людей, оглядывающихся вокруг себя и не сразу решающихся положить куда-нибудь всю ту силу, которую они вынесли из юности. Плохой юноша, выйдя на свет, не задумывался, куда положить всю эту силу, только раз бывающую в человеке. Не сплу ума, сердца, образования, а тот не повторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть молодости сделать из себя все, что он хочет, и, как ему кажется, сделать из всего мира все, что он хочет» (т. 6, стр. 248). Это написано совсем в топе Герцена, оправдывающего в «Былом и думах» людей 40-х годов; вполне возможно, что Толстой уже прочитал в «Полярной звезде» повесть Герцена о своей молодости. Видно также, что это написано уже после «Рудина» и литературы о нем. Именно в этой атмосфере Толстой дает своему Оленину (и тем самым своей молодости) не только психологическую, но и историческую характеристику, связывая его поведение с особенностями николаевской эпохи. Вот эта замечатель-

ная характеристика, подтверждающая связь Толстого с 40-ми годами: «Странно подделывалась русская молодежь к жизни в последнее царствование. Весь порыв сил, сдержанный в жизненной внешней деятельности, переходил в другую область внутренней деятельности и в ней развивался с тем большей свободой и силой. Хорошие натуры русской молодежи сороковых годов все приняли на себя этот отпечаток несоразмерности внутреннего развития с способностью деятельности, праздного умствования, ничем не сдержанной свободы мысли, космополитизма и праздной, но горячей любви без цели и предмета» (т. 6, стр. 246). Так определил Толстой сущность так называемых «лишних людей» — по следам Тургенева и Герцена. Свою молодость он, очевидно, тоже связывал с этими чертами николаевской эпохи. В конспекте эти черты эпохи определены еще резче и точнее в политическом отношении: «Отъезд из Москвы, его положение в свете, его странное Николаевское развитие, отрицать тяжело, соглашаться нельзя, жить хочется» (т. 6, стр. 259). Замечательная формула, явившаяся, очевидно, плодом бесед и с Тургеневым, и с Анненковым, и с В. Боткиным, — формула, за которой чувствуется фигура Белинского с его попыткой «примирения с действительностью» («отрицать тяжело»).

Этот мемуарный набросок об Оленине заканчивается его отъездом на Кавказ. Как объясняет Толстой это внезапное решение? Он рассказывает, как Оленин увлекался светской жизнью, как потом «вследствие щелчка самолюбия или усталости, бросился в разгульную жизнь, страстно играл в карты, пил и ездил к цыганам. Потом, промотавшись, уезжал в деревню, много читал, пробовал хозяйничать и опять бросал и опять, надеясь, что он ошибся, возвращался к прежней жизни» (т. 6, стр. 249). Дело кончилось тем, что он проиграл больше, чем мог заплатить. «Тут он в первый раз испытал отчаяние и ему уже казалось, что все кончено и жизнь испорчена навсегда. Но жизнь не портится, пока есть молодые силы жизни». Долг был уплачен — и старик-дядя предложил Оленину «старое известное средство для поправки и денежных дел, и характера, и карьеры — службу на Кавказе... Много должно было спасти спеси с молодого Оленина, чтобы послушаться такого совета, на себе испытать меру, употребимую для бесполезных и несправимых мальчишек-шалопаев... Он поступил юнкером в первую батарею, какая попалась из наиболее действующих. Трудно передать, как сам себе объяснял Оленин причину своей поездки на Кавказ. Война, по его понятиям, вообще была самая последняя деятельность, которую мог избрать благородный человек, особенно война на Кавказе с несчастным рыцарским племенем горцев, отстаивающих свою независимость.

Он говорил себе, что ехал для того, чтобы быть одному, чтобы испытать нужду, испытать себя в нужде, чтобы испытать опасность, испытать себя в опасности, чтоб искупить трудом и лишениями свои ошибки, чтобы вырваться сразу из старой колеи, начать все снова, и свою жизнь и свое счастье. А война, слава войны, сила, храбрость, которые есть во мне! А природа, дикая природа! думал он. Да, вот где счастье! решил он и, счастливый будущим счастьем, спешил туда, где его не было» (т. 6, стр. 250).

Итак, решение ехать на Кавказ было подсказано традицией («старое известное средство»): кавказская война давала возможность всякому «мальчишке-шалопаю» отличиться и поправить свои дела. Брат Николай имел в виду, конечно, именно это; недаром Сергей пазывал Толстого «пустынным малым». Однако результаты жизни на Кавказе получились совсем не традиционные: Толстой стал писателем.

Уже в первой дневниковой записи (от 30 мая) говорится: «Хотел бы писать много: о езде из Астрахани в стапицу, о казаках, о трусости татар, о степи...» (т. 46, стр. 60). Первое письмо к Т. А. Ергольской наполнено описанием местности и людей. Понемногу и в дневнике начинают появляться наброски пейзажей и портреты знакомых лиц. Во всех этих

набросках и опытах заметно сказывается одна черта: решительное стремление передать всю сложность и полноту своих впечатлений и наблюдений, не считаясь с литературной традицией или сознательно нарушая ее. Этому способствовала острота и свежесть самых впечатлений от незнакомой прежде кавказской природы и окружающих людей. Пересмотр традиции и борьба с ней идет по всем линиям, как в отношении апализа своей душевной жизни, так и в отношении изображения действительности. Основную проблему Толстой формулирует сам с необыкновенной точностью, показывающей ясность его теоретического сознания — сознания очередных задач литературы. В дневнике от 3 июля 1851 года записано: «В мечте есть сторона, которая лучше действительности; в действительности есть сторона, которая лучше мечты. Полное счастье было бы соединение того и другого» (т. 46, стр. 65). Это та самая центральная проблема творчества, которая волновала и Лермонтова («Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен») и Гоголя. Толстой не отказывается от лирики, от впесения в окружающую действительность элементов мечты и настроения, но только при условии точной и верной передачи самой действительности. Приведенной формуле предшествует опытный набросок ночи и рассуждение по поводу этого наброска. Задача наброска ясная: собрать вместе все разрозненные и многообразные впечатления и ощущения. Толстой пишет: «Сейчас лежал я за лагерем. Чудная почва! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низк[ие] тучки; за мной свистел свою заунывную, непрерывную песню сверчок; в дали слышна лягушка, и около аула то раздается крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка и катится легенькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд». Далее следует характерное размышление, самая наивность которого обнаруживает подлинность и силу поставленного вопроса: «Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный черпилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно» (т. 46, стр. 65). Толстой сознательно обходится без поэтических шаблонов, без сравнений — и это подчеркнуто им самим при описании другого почного пейзажа: «Третьего дня ночь была слабая, я сидел в Старогладовской у окошка своей хаты и всеми чувствами, исключая осязания, наслаждался природой. — Месяц еще не всходил, но на юге-востоке уже начинали краснеть ночные тучки, легкий ветерок приносил запах свежести. — Лягушки и сверчки сливались в один неопределенный, однообразный ночной звук. Небосклон был чист и засеян звездами. . . Не знаю, как мечтают другие, сколько я ни слышал и ни читал, то совсем не так, как я. — Говорят, что смотря на красивую природу, приходят мысли о величии бога, о ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной. Другие говорят, что горы, казалось, говорили то-то, а мосточки то-то, а деревья звали туда-то. — Как может прийти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу. Чем больше я живу, тем более мирюсь с различными натянутостями (affectation) в жизни, разговоре и т. д.; но к этой натянутости, несмотря на все мои усилия, [привыкнуть] не могу». И далее — против мечтательства: «Когда я занимаюсь тем, что называют мечтать, я никогда не могу найти в голове моей ни одной путной мысли; напротив, все мысли, которые перебегают в моем воображении, всегда самые пошлые — такие, на которых не может остановиться внимание. И когда попадешь на такую мысль, которая ведет за собою ряд других, то это приятное положение моральной лени, — которая составляет мое мечтание, исчезает, и я начинаю думать» (т. 46, стр. 80—81). Интересно, что в этой записи есть несомненный след от

чтения романа Ж. Санд «Орас». В записи от 2 июня 1851 года есть выписка из этого романа, очень сходная с приведенным рассуждением: «Et puis cette horrible nécessité de traduire par des mots et aligner en pattes de mouches des pensées ardentes, vives, mobiles, comme des rayons de soleil teignant les nuages de l'air. Où fuir le métier, grand dieu!» (т. 46, стр. 78).<sup>2</sup> Замечательно, что в романе «Орас» эти слова героя даны с прописной, как характеристика бесплодных творческих усилий Ораса. Толстой явно заинтересовалась эта мысль сама по себе, независимо от вложенного в них автором смысла: характерная для него вообще манера отношения к чужому материалу. Интересно, что брат Николай находил Толстого похожим на Ораса: «Я читал *Horace*. Правду сказал брат, что эта личность похожа на меня. Главная черта: благородство характера, возвышенность понятий, любовь к славе, — и совершенная неспособность ко всякому труду» (запись от 4 июля; т. 46, стр. 66).

В дневнике от 4 июля Толстой делает опытный набросок портрета, который начинается теми же словами, которыми кончается первый набросок пейзажа: «Попробую набросать портрет Кнор[инга]. Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. . . слова, кот[орые] не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку». Следует портрет офицера Кноринга, намеренно совершенно аналитический, составленный как бы в процессе наблюдения со стороны и потому намеренно противоречивый. Значительную часть этого портрета занимает описание наружности: «Кноринг человек высокий, хорошо сложенный, но без прелести. Я признаю в сложении такое же, ежели не больше выражения, чем в лице: есть люди приятно и неприятно сложенные. — Лицо широкое, с выдавшим[ися] скулами, имеющее на себе какую-то мягкость, то, что в лошадях называется „мясистая голова“. Глаза карие, большие, имеющие только два изменения: смех и нормальное положение. При смехе они останавливаются и имеют выражение тупой бессмысленности» (т. 46, стр. 67). Тут Толстой явно опирается на пример Лермонтова, создавшего таким аналитическим методом (со стороны) портрет Печорина. Набросанный в дневнике от 10 августа 1851 года портрет казака Марки составлен уже твердо и принципиально из описания характерных деталей внешности, позы, поведения и разговора — деталей, внимательно наблюденных со стороны: «Марка человек лет 25, маленький ростом и убогий; у него одна нога несоответственно мала сравнительно с туловищем, а другая несоответственно мала и крива сравнительно с первой ногой; несмотря на это, или скорее поэтому, он ходит довольно скоро, чтобы не потерять равновесие, с костылями и даже без костылей, опираясь одной ногою почти на половину ступни, а другую на самую цыпочку. Когда он сидит, вы скажете, что это среднего роста мужчина и хорошо сложенный. — Замечательно, что ноги у него всегда достают до пола, на каком бы высоком стуле он не сидел. — Эта особенность в его *посадке* всегда поражала меня; сначала я приписывал это способности вытягивания ног; но изучив подробно, я нашел причину в необыкновенной гибкости спинного хребта и способности задней части принимать всевозможные формы. — Спереди казалось, что он не сидит на стуле, а только прислоняется и выгибается, чтобы закинуть руку за спинку стула (эта его любимая поза); но обойдя сзади, я, к удивлению моему, нашел, что он совершенно удовлетворяет требованиям положе-

<sup>2</sup> Перевод: «А потом — эта ужасная необходимость переводить на слова и строчить каракулями горячие, живые и подвижные мысли, подобные лучам солнца, озаряющим воздушные облака. Куда бежать от ремесла! Великий боже!»

ния сидящего» (т. 46, стр. 84). Так взят и развит метод Лермонтова: «Его (Печорина, — Б. Э.) походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера... Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки»<sup>3</sup> и т. д. Такой метод подчеркивает как объективность наблюдателя (независимость автора от героя), так и стремление дать верную, точную и индивидуальную (а потому и противоречивую) характеристику человека.

Надо остановиться еще на одной записи, относящейся уже к области самоанализа. Эта запись интересна тем, что она лишена обычной для прежнего дневника «конduitности» и представляет собой своего рода этюд к будущим внутренним монологам толстовских персонажей, тоже противопоставленных литературной традиции — романтическим шаблонам. Толстой анализирует чувство грусти, охватившее его без всякой видимой причины: «Главн[о], я ничего похожего на ту грусть, которую испытываю, не нахожу нигде: ни в описаниях, ни даже в своем воображении» (ср. выше о мечтании, — Б. Э.). Далее отвергаются все традиционные мотивы грусти: «Жалеть мне нечего, желать мне тоже почти нечего,<sup>4</sup> сердиться на судьбу не за что. Я понимаю, как славно можно бы жить воображением; но нет. Воображение мне ничего не рисует — мечты нет. Презирать людей — тоже есть какое-то пасмурное наслаждение, — но и этого я не могу, я о них совсем не думаю... Разочарованности тоже нет, меня забавляет все» (т. 46, стр. 77). Толстой перебрал все основные романтические темы и пришел к выводу, что ничего похожего в его душевном состоянии нет. То же самое в отношении к любви: «Не знаю, что называют любовью. Ежели любовь то, что я про нее читал и слышал, то я ее никогда не испытывал» (т. 46, стр. 79). Итак, природа не такова, как ее описывают, люди — тоже; мечта, грусть, любовь — все это на самом деле совсем не похоже на то, как эти чувства изображаются в литературе. В черновой редакции «Казиков» описаны мечты Оленина о кавказской жизни, мечты, порожденные романтической литературой. Оленин воображает: «Я приезжаю в полк, он идет вечером в экспедицию. Полковой командир советует мне остаться, к удивлению его я не соглашаюсь, лошадь готова, оружие куплено, мы идем и прямо попадаем на засаду». Идет сражение — наибы бегут. «Я составляю план мирного покорения Кавказа.<sup>5</sup> Я доказал уже, что я такое в сражении, и теперь смело могу отказаться. Не нужно войны. Мы идем спокойно вперед, народы высылают нам заложников. — Я избираю главную квартиру в одном из аулов и благословляем всеми». Такова одна сторона мечты, подсказанная тщеславием; следует продолжение: «Один черкес привозит мне в подарок свою дочь. Боже мой! какая красавица эта женщина. Она дика, но чиста и прекрасна, как голубь. Я беру ее, чтобы спасти от плена и разврата, я понемногу открываю ей новый мир, она любит меня, как любят восточные женщины. Но у ней есть жених, который хочет убить меня. Он ужасен, силен, храбр и жесток, но я еще сильнее и храбрее его. Ему не удастся». И итог: «... вот она, настоящая жизнь, я работаю, тружусь, подвергаюсь опасностям, тысячи людей благословляют мое имя, и есть женщина, которая одна составляет все мое счастье. Любовь, простая, сильная любовь, как награда после труда — вот что мне нужно... А горы все стоят вокруг меня цепью, потоки шумят и абреки рыщут с разных сторон и боятся моего имени» (т. 6, стр. 252—253).

<sup>3</sup> М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 243.

<sup>4</sup> Ср. в «Демоне»: «Всегда жалеть и не желать».

<sup>5</sup> Ср. в дневнике от 29 мая 1852 года: «Мечтал целое утро о покорении Кавказа» (т. 46, стр. 119).

В наброске 1852 года («Поездка в Мамакай-юрт») Толстой сам указывает литературные источники своих поэтических представлений о Кавказе: «Когда-то в детстве или первой юности я читал Марл[инского], и разумеется с восторгом, читал тоже не с меньшим наслаждением кавказские сочинения Лермонтова. Вот все источники, которые я имел для познания Кавказа... Но это было так давно, что я помнил только то <поэтическое> чувство, которое испытывал при чтении, и возникшие поэтические образы воинственных черкесов, голубоглазых черкешенок, гор, скал, снегов, быстрых потоков, чинар... бурка, кинжал и пашка занимали в них не последнее место. — Эти образы, украшенные воспоминанием, необыкновенно поэтически сложились в моем воображении. Я давно уже позабыл поэмы Марлинского и Лермонтова, но в моем воспоминании составились из тех образов другие поэмы, в тысячу раз увлекательнее первых» (т. 3, стр. 215). Действительность разрушила все эти романтические представления — и Толстой решительно отказывается от них, предлагая читателям сделать то же самое: «Чтобы поставить воображение читателя на ту точку, с которой мы можем понимать друг друга, начну с того, что черкесов нет — есть чеченцы, кумыки, абазехи и т. д., но ч[еркесов] нет. Чинар нет, есть буг, известное р[усское] дерево, голубоглазых черк[ешенок] нет (ежели даже под словом ч[еркесы] разуместь собирательное название аз[иатских] пародов) и мало ли еще чего нет. От многих еще звучных слов и поэтических образов должно вам будет отказаться, ежели вы будете читать мои рассказы» (т. 3, стр. 216). Толстой не указал (и не мог указать) на своего прямого предшественника в деле разрушения кавказской романтики — на Лермонтова, который в 1841 году написал очерк «Кавказец» (появившийся в печати только в 1929 году). В наброске Толстого есть почти текстуальные совпадения с очерком Лермонтова; не будь заведомо известно, что Толстой не мог прочесть этого очерка, мы были бы уверены в заимствовании. Лермонтов пишет о юности своего кавказца: «До 18 лет он воспитывался в кадетском корпусе и вышел оттуда отличным офицером; он потихоньку в классах читал „Кавказского Пленника“ и воспламенился страстью к Кавказу. Он с 10 товарищами был отправлен туда на казенный счет с большими надеждами и маленьким чмодадом... Приехав в Ставрополь, он дорого заплатил за дрянной кинжал, и первые дни, пока не надоело, не снимал его ни днем, ни ночью. Наконец он явился в свой полк, который расположен на зиму в какой-нибудь станице, тут влюбился, как следует, в казачку пока до экспедиции; все прекрасно! сколько поэзии! Вот пошли в экспедицию; наш юноша кидался всюду, где только провизжала одна пуля. Он думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги — мечта, вздор, неприятеля не видеть, схватки редки, и, к его великой печали, горцы не выдерживают штыков, в плен не сдаются, тела свои уносят. Между тем жары изнурительны летом, а осенью слякоть и холода. Скучно!»<sup>6</sup> Молодой кавказец читает Марлинского, мечтает о пленной черкешенке, увлекается кинжалами, пашками, бурками: «... бурка его тога, он в нее драпируется; дождь льет за воротник, ветер ее раздувает — ничего! бурка, прославленная Пушкиным, Марлинским и портретом Ермолова, не сходит с его плеча... Но годы бегут, кавказцу уже 40 лет» — и вся поэзия окончательно исчезает: «Отставка с пенсионом выходит, он покупает тележку, запрыгает в нее пару верховых кляч и помаленьку пробирается на родину».<sup>7</sup>

<sup>6</sup> М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. VI, стр. 348—349.

<sup>7</sup> Там же, стр. 350.

Однако десять лет, отделяющие кавказский набросок Толстого от очерка Лермонтова, не прошли даром: Лермонтов уничтожил романтические штампы; задача Толстого уже несколько иная, поскольку иной была сама историческая стадия развития русской литературы. После слов о том, что читателям придется отказаться от многих звучных слов и поэтических образов, связанных с традиционным представлением о Кавказе, следует замечательная фраза: «Желал бы, чтобы для вас, как и для меня, взамен погибших, возникли новые образы, которые бы были ближе к действительности и не менее поэтичны» (т. 3, стр. 216). Итак, Толстой вовсе не для того борется с романтической традицией, чтобы заменить поэзию прозой, мечту — низкой действительностью. Недаром он занят был вопросом о том, как соединить мечту и действительность в жизни и в творчестве; недаром так поэтичны его первые наброски кавказских пейзажей и не случайно желание «перелить в другого свой взгляд при виде природы». Перейдя в кавказском наброске от предварительной беседы с читателем к самому описанию, Толстой говорит о барынях: «Барыни эти были, сколько я слышал, весьма достойные уважения барыни, но одно, чего я не мог простить им, это было то, что они жили в Чечне — на Кавказе — *стране дикой, поэтической и воинственной* — так же, как бы они жили в городе Саратове или Орле. Жасминная помада прекрасная вещь и прюнелевые ботинки тоже; и зонтик тоже; но нейдут как-то они к моим понятиям о Кавказе» (т. 3, стр. 216—217; курсив мой, — Б. Э.). Итак, при всем откате от «поэтических образов», навянных чтением Марлинского и Лермонтова, Толстой не отказывается от поэзии вообще — наоборот: он считает своей обязанностью найти поэзию в самой действительности. Он так и говорит: «Слово далеко не может передать воображаемого, но выразить действительность еще труднее. Верная передача действительности есть камень преткновения для слова». Толстой ставит перед собою именно реалистические задачи (не «натура», а действительность) и в этом смысле стоит на высоте художественных требований, созданных новой эпохой. В черновой редакции «Детства» Толстой высмеивает манеру французских писателей (Бальзака, Ламартина) прибегать к сравнениям: «У французов есть странная склонность передавать свои впечатления картинами. Чтобы описать прекрасное лицо — „оно было похоже на такую-то статую“, или природу — „она напоминала такую-то картину“, — группу — „она напоминала сцену из балета или оперы“. Даже чувства они стараются передать картиной. Прекрасное лицо, природа, живая группа всегда лучше всех возможных статуй, панорам, картин и декораций» (т. 1, стр. 177). Эти слова кажутся цитатой из книги Чернышевского (*Эстетические отношения искусства к действительности*, 1855), утверждавшего, что прекрасное в жизни выше, чем прекрасное в искусстве, что действительность выше мечты и пр. Интересны и дальнейшие слова Толстого: «Вместо того, чтобы напомнить читателю, настроить воображение так, чтобы я понял идеал прекрасного, они показывают ему попытки подражаний». Не удивительно, что первые же произведения Толстого были так восторженно встречены редакцией «Современника» — не только Некрасовым и Тургеневым, но и Чернышевским.

## 2

Можно предвидеть, что художественная работа Толстого пойдет вначале по двум путям: по пути автобиографизма, подготовленного дневником, и по пути «верной передачи действительности». Эти два пути не разобщены для него и не находятся в противоречии, как это было у романтиков, поскольку он свободен от проблем и традиций



романтического индивидуализма или субъективизма. Его самонаблюдение с первых же шагов имеет характер объективного изучения человеческой души, не затрудненной темами одиночества, мечтательства, разочарованности, презрения к людям и пр. Он охвачен пафосом открытия общих «моральных истин» и усовершенствования человеческой жизни. Такова принципиальная (теоретическая) основа его напряженного самонаблюдения и самоиспытывания, такова же и основа его художественного автобиографизма («История вчерашнего дня»): он возникает не на почве сознания замкнутости и отъединения (как, например, у юного Лермонтова), а наоборот — на почве глубокой заинтересованности в детальном изучении человека. В ранних философских набросках Толстой исходит из того, что основное стремление человека есть стремление к счастью или «благосостоянию». Толстой утверждает: «Для познания философии, т. е. знания, каким образом направлять естественное стремление к благосостоянию, вложенное в каждого человека, надобно образовать и постигнуть ту способность, которой человек может ограничивать стремление естественное, т. е. волю, потом все способности человека к достижению блага. — (Психология.)» (т. 1, стр. 229—230). Итак, именно *психология* оказывается основой философии, понятой как «наука жизни». Такова идейная основа юношеских дневников, художественно оформленная уже в «Истории вчерашнего дня». Перестройка мира (предварительно разрушенного, как рассказывает об этом сам Толстой в черновой редакции главы об Оленине) на основе тщательного изучения «моральной механики» человеческой души — таков основной творческий стимул Толстого, сказывающийся как в ранних дневниках с использованием «журнала слабостей» (изучение воли), так и в первых автобиографических произведениях (изучение «способностей»). Здесь заложены основы толстовского «психологизма»: не психология сама по себе («психологический анализ») нужна ему, не психология ради психологии, а открытие моральных истин, которые должны привести людей к «благосостоянию» и в существовании которых он твердо убежден.

Толстому, как начинателю, казалось, что никто, кроме него, не может дойти до открытия этих истин; так он сам говорит, вспоминая «эти чудные, незабвенные ранние утра от 4 до 8 часов», когда он один сам с собой «перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и по-своему перестраивал весь мир божий»: «Я внутренне чувствовал, что, кроме меня, никто никогда не дошел и не дойдет по этому пути до открытия того, что открывал я». На самом деле эти искания и «открытия» составляли одну из характерных черт эпохи. Внимание направляется на изучение человеческой души — на «психологию». Проблема общественно-политического устройства (и самая проблема истории) осложняется проблемой человеческой личности с ее потребностями, с ее естественным стремлением к «счастью». В русской философии и литературе это направление мысли приобрело особенно значительный смысл в связи с крепнувшей на протяжении 30-х годов реакцией. Одним из первых заговорил об этом Лермонтов, прошедший весь путь последекабристских разочарований; в предисловии к «журналу» Печорина он смело и решительно заявил: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»<sup>8</sup> Это многозначительное заявление открывало новые горизонты для литературы. Герцен начинает усиленно говорить о важности изучения «частной жизни», ежедневных домашних отношений и рекомендует ввести употребление микроскопа в нравственный мир («Капризы и раздумье»). Это нисколько не противоречит характерному для эпохи увлечению

<sup>8</sup> Там же, стр. 249.

идеями утопического социализма. Русский утопический социализм 40-х годов имел разные оттенки и истолкования; среди них важное значение имело учение о природе человека — о вложенных в него «страстях», от удовлетворения которых зависит счастье людей. Петрашевцев А. П. Беклемишев говорит в своем сочинении «О страстях и о возможности сделать труд привлекательным»: «Нужно согласить форму общественную с страстями, врожденными человеку, если хотим произвести целое стройное, а не беспорядочное. Но как согласить их? Для этого естественно представляются только два средства: или подвести страсти под известную данную форму общества, или устроить форму общественную согласно врожденным страстям человека... Отнимем же все вековые предрассудки, страсти существуют в виде врожденных наклонностей, следовательно, нужно искать средства не подавить их, что невозможно, но употребить их на благо человека; а для этого разберем предварительно эти врожденные наклонности, страсти, определим и назовем их, одним словом — *анализируем человека*».<sup>9</sup>

Такова идейная, принципиальная почва для развития в 40—50-х годах художественного психологизма как метода не только познания «законов междучеловеческих отношений», но и перестройки этих отношений в целях достижения «гармонии». Дневники юного Чернышевского обнаруживают, например, несомненную близость к такого рода психологизму и по общему своему методу очень похожи на юношеские дневники Толстого; недаром именно Чернышевский первый понял и оценил силу и значение толстовского «психологического анализа» и сопоставил его с анализом Лермонтова. Более того: юношеская повесть Чернышевского «Теория и практика» (1849 год?) принципиально близка к «Истории вчерашнего дня» Толстого и представляет собою тоже ход от дневников к художественному творчеству. Замечательно, что Чернышевский, ничего не знавший о дневниках Толстого, но сам прошедший через эту школу, уверенно умозаключил от его произведений к предшествовавшему усиленному и систематическому самонаблюдению: «Та особенность таланта графа Толстого, о которой говорили мы выше (писал он в статье 1856 года), доказывает, что он чрезвычайно внимательно изучал тайны жизни человеческого духа в самом себе; это знание драгоценно не только потому, что доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли, на которые мы обратили внимание читателя, но еще, быть может, больше потому, что дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений».<sup>10</sup> Чернышевский явно намекает здесь на то, что творчество Толстого имеет отнюдь не только «психологический» смысл («картины внутренних движений человеческой мысли»), а захватывает и гораздо большую область человеческих отношений и жизненных проблем.

Напряженный психологизм Толстого порожден его уверенностью в том, что основное стремление человека есть стремление к счастью или «благосостоянию», а эта уверенность подсказала ему самой эпохой, искавшей выхода из исторических неудач и разочарований. Именно на этой почве возникло увлечение идеями Сен-Симона и Фурье, а затем — учением П. Леру и других утопистов. На этой же почве возродился интерес к Руссо как к родоначальнику учений о «естественном человеке». Идея «благосостояния» должна была привести Толстого к соприкосновению с утопическими идеями эпохи. Дело не в том, читал ли Толстой в эти годы сочинения утопистов и какие именно; он был чело-

<sup>9</sup> Дело петрашевцев, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 351—352.

<sup>10</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 426.

веком своего времени — и этого достаточно. «Всякий мыслитель выражает только то, — писал впоследствии сам Толстой, — что сознано его эпохой, и потому образование молодого поколения в смысле этого сознания совершенно излишне, — сознание это уже присуще живущему поколению». Это сказано на основании собственного опыта: когда он вступал в литературу, «сознание эпохи» в ее основных исканиях и стремлениях было в сильнейшей степени присуще ему, хотя на первый взгляд могло казаться, что он растет вне этого сознания. Именно на основе этого сознания возник его напряженный интерес к изучению природы человека и к открытию «моральных истин». За этим стоял вопрос: как добиться такого положения, при котором естественное стремление человека к счастью будет удовлетворено? На историю нет надежды — и характерно, что Толстой в эти годы относится к исторической науке совершенно отрицательно. Возражая против суждений Руссо о влиянии наук и художеств, Толстой пишет: «... одна из главных ошибок, делаемых большей частью думателей, есть та, что, сознав свою неспособность для решения вопросов из начал разума, они хотят решить философские вопросы исторически, забывая то, что история есть одна из самых отсталых наук и есть наука, потерявшая свое назначение» (т. 1, стр. 222). Поэтому он ищет решения вопроса вне истории: «Ежели бы каждый стремился к своему благу, ища его вне себя, интересы частных лиц могли бы встречаться и отсюда беспорядок. Но ежели каждый человек будет стремиться к своему собственному усовершенствованию, то порядок никак не может нарушаться, ибо всякий будет делать для другого то, что он желает, чтобы другой делал для него». Это наивно, но последовательно, поскольку отвергнуто представление о реальности и значении исторического процесса. Тут уже заложены основы и художественного метода и будущего учения Толстого.

Интересно, что Н. Я. Данилевский, излагая учение Фурье, решает вопрос о достижении «гармонического устройства междучеловеческих отношений» очень сходно: «Как причины деятельности, т. е. как силы, страсти сами по себе ни добры, ни злы, а безразличны, но могут привести и к добру и к злу, смотря по тому, как будут направлены и какова та середина, в которой должны они проявляться. Вся задача общественная, следовательно, будет состоять в том, чтобы так устроить междучеловеческие отношения, чтобы страсти одних людей не сталкивались враждебно со страстями других; чтобы удовлетворение стремлений одного человека не влекло за собою нарушения интересов другого; другими словами: заменить борьбу частных интересов между собою и интереса частного с интересом общим — всегдашним совпадением этих интересов. Сделать так, чтобы то, что служит к удовлетворению моих стремлений, не только не вредило бы никому другому, но было бы согласно с выгодами всех, и наоборот».<sup>11</sup> Это сходство неслучайно: еще в Казани, а затем в Москве и Петербурге Толстой имел достаточно возможностей и поводов для того, чтобы проникнуться «сознанием эпохи». Петрашевцев Д. Д. Ахшарумов писал в своих «Признаниях»: «... отовсюду с разных сторон являются те же самые мысли, которые даже становятся модою между молодыми людьми, — ясно, что это есть влияние, следствие духа времени, который быстро распространяется и обнимает все наше поколение, и всякий из нас, кто особенным случаем, обстоятельствами какими-нибудь не удален от общества, и если у него в душе хоть несколько здравого смысла, — легко уже увлечен общим стремлением».<sup>12</sup> Как ни своеобразно было положение и поведение юного Толстого по сравнению со своими будущими современниками, он не был настолько

<sup>11</sup> Дело петрашевцев, т. II, стр. 294.

<sup>12</sup> Петрашевцы. Сборник материалов, т. II. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 205.

удален от общества или лишен «здравого смысла», чтобы этот «дух времени» прошел мимо него. Чтобы проникнуться этим «духом», незачем было непременно читать сочинения Фурье или быть петрашевцем — достаточно было встречаться с людьми или читать русские журналы.

Среди московских друзей Толстого (еще с детства) был, например, кроме С. Колопина, В. А. Милютин — экономист, близко знакомый и с кружком Петрашевского и с учением Фурье. В 1847 году Милютин напечатал в «Отечественных записках» и в «Современнике» ряд статей, в которых говорил о современных социальных вопросах и учениях. Одним из «коренных убеждений века» он считает «идеи о постоянном, постепенном, бесконечном усовершенствовании человечества». Милютин считает, что в учениях утопического социализма «частные интересы» слишком подчинены общему: «В тех формах общественного устройства, которые придуманы новыми школами, личность человека или исчезает совершенно или подвергается самым стеснительным ограничениям. Вместо того, чтобы найти средства для примирения двух равно необходимых начал: индивидуализма и общинности, современные теории по большей части жертвуют первым в пользу второго и подчиняют деятельность неделимого известным правилам, исполнение которых не может обойтись без принуждения или самопожертвования».<sup>13</sup> Эта защита «личности» от «форм общественного устройства», предлагаемых утопистами, — явление, характерное именно для русской мысли 40-х годов; из него исходит и Н. Я. Данилевский в своем изложении системы Фурье. Л. Райский правильно утверждал, что «не все русские ученики Фурье усматривали в доктрине своего учителя одно и то же действительное содержание; вариации бывали иной раз весьма значительны».<sup>14</sup>

Толстой стоит тоже на точке зрения «неизменности» человеческой природы, стремящейся к счастью, к «благосостоянию». Важно, кстати, учесть, что терминология в его юношеских рассуждениях совершенно совпадает с терминологией эпохи: «благосостояние» (как термин, равнозначный понятию «счастье»), «частные интересы» и пр. Более того, из одной записи 1851 года видно, что идеи утопического социализма были ему в это время уже известны и что он отнесся к ним сочувственно, хотя и с некоторым характерным недоверием. Среди тех выписок из книг и размышлений, о которых была речь выше, есть следующая: «Искали философальный камень, нашли много химических соединений. — Ищут добродетели с точки зрения социализма, т. е. отсутствия пороков, найдут много моральных истин» (т. 46, стр. 72). Слово «философальный» указывает на французский источник этой записи («*piègre philosophale*» — философский камень алхимиков). Очень близкое к этому изречение имеется в книге П. Леру «О человечестве»: «*En cherchant la pierre philosophale, on a découvert la chimie; en cherchant le souverain bien l'humanité s'est perfectionnée*» (1845, т. I, стр. 69). Однако полного совпадения нет — и трудно думать, что Толстой читал эту книгу, потому что никаких других следов ее чтения в дневнике нет; вернее, эта мысль П. Леру дошла до него каким-нибудь другим путем — тем более, что она была, по-видимому, довольно распространена. Сходную мысль высказал, например, Достоевский в своих показаниях по делу петрашевцев: «Социализм — это наука в брожении, это хаос, это алхимия прежде химии, астрология прежде астрономии; хотя, как мне кажется, из теперешнего хаоса вырабатывается впоследствии что-нибудь стройное, благоразумное и благодетельное для общественной пользы, точно так же, как из алхимии выработалась химия, а из астрологии —

<sup>13</sup> В. А. Милютин. Избранные произведения. Госполитиздат, 1946, стр. 354.

<sup>14</sup> Леонид Райский. Социальные воззрения петрашевцев. Изд. «Прибой», Л., 1927, стр. 5.

астрономия».<sup>15</sup> Важно, во всяком случае, то, что Толстой находится, несомненно, в сфере идей своего времени и что его первые художественные замыслы и опыты порождены кругом этих вопросов и идей. В частности, сведения о французских социально-утопических идеях Толстой мог почерпнуть хотя бы из романа Ж. Санд «Ногасе», который он читал в 1851 году. Рядом с Орасом, в котором брат Николай находил сходство с Толстым, в этом романе действует благородный и проникнутый передовыми идеями Арсен — «одновременно и фюрерист, и республиканец, и сен-симонист, и христианин» (горячий поклонник идей Ламеннэ). Его устами Ж. Санд излагает идеи П. Леру: «Речь идет уже не о том, чтобы преступление было наказано после смерти, чтобы несчастному было предоставлено утешение по ту сторону могилы. Надо устроить в этом мире мораль и благосостояние, т. е. равенство... Мы более не придерживаемся веры, которая сулит все на небе и сводит равенство перед богом к тому посмертному равенству, которое язычество проповедовало так же, как христианство», и т. д. В дневнике нет следов от чтения этих страниц романа, но надо сказать решительно, что в дневниках этих лет Толстой далеко не всегда записывает то, чего ожидает для себя исследователь: самое важное, сложное, относящееся именно к миру идей, часто отсутствует, потому что дневник имеет другую цель и большей частью чрезвычайно лаконичен. Толстой сам говорит об этом в дневнике 1852 года: «Есть мысли, которые я сам себе не говорю; а так дорожу ими, что без них не было бы для меня ничего» (т. 46, стр. 102). Надо принять во внимание и то, что Толстой крайне нетерпелив, в частности, в отношении выписок из книг и записей по поводу чтения: «Выписок не делал, *лень*», «ленился делать выписки», «Дома ленился выписывать», «выписки *лень* писать» — таковы постоянные упрёки в дневнике 1851 года.

Итак, Толстой, при всем своеобразии своего умственного развития, своих традиций, навыков и положения, — все же человек, прошедший через идейную школу 40-х годов и впитавший «дух» этого времени, «сознание» этой эпохи. В частности, идея «счастья» как основного стремления человека пришла к нему из той сферы утопических идей, которыми была насыщена эта эпоха. Об этом, кстати сказать, говорили люди, судившие впоследствии о Толстом с самых разных и даже противоположных позиций. Так, философ-мистик А. А. Козлов осуждает Толстого за то, что в его мирозерцании отразились все те направления, которые «преобладали в Европе» «в 50-х, 60-х и 70-х годах»: «материализм, антропологизм, социализм, эволюционизм и наконец позитивизм». Никакого другого счастья, кроме земного, Толстой знать не хочет и осуждает всю метафизику: «Такое отношение его к философской метафизике вполне произвольно и ничем другим кроме связи его с господствующими направлениями объяснено быть не может». Центр системы Толстого — «в счастья человечества, как идеале, к которому должны быть направлены нравственные усилия людей, именно в счастья земном или царствии божием на земле. В этом отношении система эта есть не более, как одна из разновидностей социализма».<sup>16</sup> С другой стороны, Роза Люксембург тоже причисляет Толстого к «эпигонам утопического социализма»; защищая его от упрёков в непонимании классовой борьбы и рабочего движения, она говорит: «По глубине и пронизательности своей критики, по смелости и радикализму намеченных перспектив, так же как по идеалистической вере в могущество человеческой воли и сознания, по

<sup>15</sup> Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 142.

<sup>16</sup> См.: А. А. Козлов. Религия графа Л. Н. Толстого. СПб., 1888, стр. 81, 94, 107.

тому, что составляет как силу, так и слабость его взглядов, Толстой должен быть, следовательно, поставлен в один ряд с великими социалистами-утопистами. Не вина, а историческая беда Толстого, что его долгая жизнь началась на заре XIX столетия, у порога которого стояли *предшественники* современного социализма Сен-Симон, Фурье, Оуэн, и достигла порога XX столетия, преступив через который, Толстой оказался одиноким противником выросшего перед ним и непонятого им юного гиганта». <sup>17</sup>

## 3

Замысел «Детства» и начало работы над ним в дневнике не записаны — лишнее подтверждение тому, что о самом важном Толстой иногда умалчивает. Систематические, хотя и очень короткие, деловые записки начинаются, в сущности, только с марта 1852 года, когда работа шла уже над третьей редакцией; между тем начало работы относится, по-видимому, к лету 1851 года. В письме к Т. А. Ергольской от 12 ноября 1851 года Толстой говорит уже определенно: «Помните, добрая тетенька, что когда-то вы посоветовали мне писать романы; так вот я послушался вашего совета — мои занятия, о которых я вам говорю — литературные. Не знаю, появится ли когда на свет то, что я пишу, но меня забавляет эта работа, да к тому же я так давно и упорно ею занят, что бросать не хочу» (т. 59, стр. 119; по-французски). На одной из черновых рукописей «Детства» имеется проект заглавия, из которого видно, что Толстой задумал роман из четырех частей: «Четыре эпохи развития. Воспоминания о нескольких днях. Первый день. Детство.» Итак, роман был с самого начала задуман не в форме мемуара вообще, а в форме воспоминаний об отдельных днях, пережитых героем в детстве, отрочестве, юности и молодости. Этим замысел романа явно обнаруживает свою органическую связь с дневником и с «Историей вчерашнего дня»: его сюжет должен строиться не на цепи событий (не на фэбуле), а на сплелении чувств, впечатлений и мыслей, на конкретных деталях душевной и умственной жизни. Тем самым Толстому предстояло решить трудную художественную проблему авторского повествования: кто же будет, собственно, рассказчиком и с точки зрения кого будет рассказана история четырех эпох? Если всю эту историю будет рассказывать взрослый, то получится мемуар, в котором конкретные детали одного дня (особенно в пределах детства и отрочества) окажутся немотивированными, а все описание будет лишено самого важного — специфики детского восприятия. Если о детстве будет рассказывать сам ребенок — так, что повествование примет форму своего рода детского дневника, то вместо художественного произведения может получиться психологический документ, выдуманный и, конечно, фальшивый, а притом и ненужный, поскольку психология сама по себе, вне более существенных задач, совсем не интересует Толстого. Замысел «Четырех эпох развития» возник, конечно, в связи с проблемой «добродетели» и «благосостояния» и с попытками открыть те важные «моральные истины», которые должны привести людей к счастью. В этом смысле первая часть романа, «Детство», должна была иметь особо важное значение, поскольку с этим периодом жизни у Толстого (как и у многих социальных утопистов) было связано представление о «естественном», «гармоническом», цельном и потому счастливом человеке.

Первая редакция «Детства» была начата в форме «Записок», адресованных близкому знакомому: «Зачем писал я их? — говорит в предисловии автор. — Я вам верного отчета дать не могу. Приятно мне было набросать картины, которые так поэтически рисуют воспоминания детства. Интересно было мне просмотреть свое развитие, главное же хотелось мне

<sup>17</sup> Роза Люксембург. О литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 108—109.

найти в отпечатке своей жизни одно какое-нибудь начало — стремление, которое бы руководило меня, и вообразите, ничего не нашел ровно: случай... судьба!» (т. 1, стр. 103). Итак, роман был задуман не с целью прямой дидактики: как и «История вчерашнего дня», он в известном отношении противостоит дневнику с поисками «одного стремления», с изображением всевозможных правил, составлением расписаний и пр. Главная задача романа — полная откровенность. Толстой недаром читал «Исповедь» Руссо; следуя его примеру, Толстой считает, что откровенность — хорошая склонность, которая выкупает все дурные. «... Я так был откровенен в этих записках во всех слабостях своих, — говорит он в предисловии, — что я думаю, не решился бы прямо бросить их на суждения толпы. — Хотя я убежден, что я не хуже большей части людей; но я могу показаться самым ничтожным человеком, потому что был откровенен» (т. 1, стр. 103—104). Однако эти слова имеют в виду, конечно, не «Детство» и не «Отрочество», а следующие части романа, в которых детский мир, полный поэзии, должен был подвергнуться разрушению. По первоначальному плану «Детство» и «Отрочество» должны были, по-видимому, занять гораздо меньше места, чем это произошло на самом деле. В первой редакции после предисловия, обращенного к приятелю, следует общее вступление, содержащее характеристики матери и отца. Здесь же намечается нечто вроде фавулы, которая сначала, очевидно, казалась необходимой Толстому как для движения событий, так и для мотивировки будущего несчастий своего героя. «Я несчастлив, — говорит он в предисловии, — и, ежели не совершенно невинен, то не более виноват в своем несчастии, чем другие, которые несчастливы» (т. 1, стр. 103). Главное несчастье, отражающееся на всем будущем героя, заключается в том, что он — незаконный ребенок (как и другие дети). Мать вышла замуж за нелюбимого человека: «Она прожила с ним три месяца и оставила его, или он оставил ее, не знаю, только знаю, что они разошлись. Это было в 1818 году. В 1819 году мама зиму жила в К., где на бале встретила одна с отцом моим, тогда еще молодым и очень приятным человеком... Как составила эта несчастная связь, не знаю; знаю только, что с 1819 года и до времени кончины матушки 1834 года она жила с отцом моим, как с мужем, то в своей деревне П. губернии, то в Тульской губернии, в дорогом воспоминаниями сердцу моему Красном» (т. 1, стр. 104). Характеристика матери и отца сделаны тем же способом, каким в дневнике сделаны были портреты знакомых. Детали наружности и сложения сопровождаются целым комментарием, обнаруживающим специальный интерес Толстого к характерным для этого времени теориям физиологии и анатомии — к учениям о человеческих конституциях. Толстой пишет: «Я отличаю по сложению людей добрых, злых, хитрых, откровенных и особенно людей, понимающих и непонимающих вещи. Высокая грудь — человек добрый и энтузиаст. Впалая и выдавшиеся спинные позвонки — человек, склонный к жестокости и скрытный. Впалый живот и выдавшиеся лопатки — человек непонимающий вещей, и наоборот, и мало ли еще у меня примет» (т. 1, стр. 105). А. Козлов был по-своему прав: тут явно отражены антропологизм и механистический материализм 40-х годов<sup>18</sup> (ср. о значении естественных наук у Герцена).

После этого вступления, дающего общую картину семьи, следуют «записки», которые состоят из подробнейшего описания одного дня из детства: 12 августа 1833 года. Толстой решил пояснить: «У меня прежде еще были набросаны некоторые сцены из моей жизни и все замечательные случаи в моей жизни, т. е. такие случаи, в которых мне перед собою нужно было оправдаться. Вот из этих-то отрывков... и составились эти записки» (т. 1, стр. 108). Это пояснение вычеркнуто, потому что

<sup>18</sup> См.: А. А. Козлов. Религия графа Л. Н. Толстого, стр. 81.

на самом деле получилось нечто другое: судя по выставленной в начале дате, Толстой собирался описать несколько «сцен», относящихся к различным моментам детства; на деле получилось описание одного дня — с утра до вечера, которое тем самым никак не похоже на «записки» или на «отрывки». Вторая часть (после отъезда в Москву) возвращает читателя к вступлению: «Здесь кончается писанное мною прежде, и я опять начинаю писать к вам и для вас» (т. 1, стр. 135), — т. е. для приятеля. Итак, первая редакция написана двумя манерами, в двух разных жанрах: в стиле «записок» (мемуара для приятеля) и в стиле дневника. Однако дневник этот получился условным, поскольку он написан как бы по следам событий, т. е. как бы самим ребенком, подводящим итог всем впечатлениям одного дня, так, как была написана «История вчерашнего дня». Явно столкнулись два принципа: мемуарный и дневниковый. Ни один из них сам по себе не удовлетворял Толстого, потому что мешал его намерениям или стеснял их; однако их соединение оказалось затруднительным. Толстой попробовал ввести специальную мотивировку, чтобы написать первую часть не в мемуарном жанре и избежать необходимости описывать детство с точки зрения взрослого, т. е. ограничиваться общими картинами и характеристиками. Это не соответствовало его основной задаче — дать детство изнутри, показать своеобразие детского восприятия, «поэзию» детства. Однако эта мотивировка не спасла положения — и он вычеркнул ее. Надо было решать задачу иначе. Вторая часть не удовлетворила Толстого. Работа прервалась.

Надо было решить вопрос о сочетании мемуара с дневником. Толстой берется за переделку первой части. Он отбрасывает все вступление, обращенное к приятелю, ликвидируя тем самым фабульную основу и первоначальную мотивировку. Теперь это уже не «записки», а описание одного дня в деревне, предшествующего переезду в Москву. Далее, вместо отдельных эпизодов второй части, первоначально рассказанных приятелю, следует описание одного дня в Москве, после чего — финал (смерть матери). В промежутке помещены главы, образующие лирический переход от первой части ко второй: XIII («Наталья Савишна»), XIV («Разлука») и XV («Детство»). Основная часть «Детства» написана, таким образом, как бы от лица ребенка — не как воспоминания взрослого, а как своего рода дневниковая запись, как воображаемый дневник. Мотивировка убрана — и именно потому, что такого рода воображаемый дневник никак невозможно мотивировать. Получилась условная, но зато свободная от внутренних противоречий форма. Толстой считает как бы само собою разумеющимся, что описание детства с точки зрения ребенка может быть сделано только в условной и потому не требующей никакой мотивировки форме. Это-то и составляет литературную новизну и смелость толстовской повести по сравнению с другими (очень распространенными в эти годы) мемуарными и автобиографическими повестями. Такое решение вопроса было продиктовано твердым намерением Толстого сделать центром повести не быт, не нравы, а «поэзию» детства. Насыщенность твердым, конкретным и миниатюрным материалом, который преобладает над общими рассуждениями (их Толстой выбрасывает беспощадно), описаниями и характеристиками, придает его повести совершенно своеобразный характер. Само собою разумеется, что дневниковый принцип не мог быть проведен педантично; но именно поскольку этот дневник условен, постольку он допускает возможность появления в нужных случаях иного рода кусков — не дневникового, а мемуарного жанра (т. е. с точки зрения взрослого, оглядывающегося на свое детство). В «Детстве» есть не только лирические главы, выпадающие из дневникового стиля, но и такие, в которых о людях и событиях говорится вне зависимости от детского восприятия (например, «Что за человек был мой отец»); есть даже документ, который никак не мог быть известен ребенку (письмо матери



к отцу в главе XXV) и потому не должен был бы фигурировать в тексте. Однако все эти «отступления» от дневникового принципа несколько не колеблют художественной основы повести, поскольку эта основа не связана ни с какой жанровой мотивировкой (как это было в первой редакции). В итоге получился сложный и новый жанр, внутри которого угол зрения меняется — и именно благодаря этому создается ощущение многообразия, точности, полноты и перспективы: описания двух дней достаточно для того, чтобы казалось, будто последовательно рассказано все детство. Вещь приобрела три измерения, стала объемной, несмотря на крайний лаконизм, отсутствие внешних описаний и простоту композиции (по течению времени). Добиться этой объемности в изображении мира и людей — это и было основной художественной задачей Толстого.

Еще до «Детства» Толстого в «Современнике» появилась повесть П. А. Кулиша «История Ульяны Терентьевны»; о ней в дневнике Толстого записано: «Одна хорошая повесть, похожая на мое Д[етство], но неосновательная» (т. 46, стр. 143). Упрек очень характерный и правильный: повесть Кулиша, написанная в жанре семейной хроники, лишена конкретного анализа, изобилует общими местами; в целом она следует традициям старой беллетристики — как в манере и позиции рассказчика, так и в психологических характеристиках персонажей. У Толстого эти проблемы были решены заново — соответственно новым идейным потребностям и исканиям. Некрасов, приняв повесть Толстого для «Современника», писал Тургеневу: «...обрати внимание на повесть „Детство“ в IX № — это талант новый и, кажется, надежный... Что ты думаешь об авторе „Ульяны Терентьевны“?..»<sup>19</sup> Тургенев ответил: «Я было начал читать „Ульяну Терентьевну“ — да что-то мне показалось, что это — нашего поля ягода — старая погудочка на новый лад», — а в следующем письме прибавил: «...от него (т. е. от Кулиша, — Б. Э.) до Толстого (Л. Н.), как от земли до неба — и „Ульяну Терентьевну“ я читать не стану».<sup>20</sup> Тургенев верно заметил, что в «Детстве» Толстого были признаки нового художественного метода, свидетельствовавшие о новизне самой идейной позиции.

Сохранился набросок главы «К читателям»,<sup>21</sup> где Толстой заявляет, что его «Детство» написано не «из головы», а «из сердца» и что он решил отказаться от всех обычных в литературе «авторских приемов»: «По моему мнению, личность автора, писателя (сочинителя) — личность анти-поэтическая...» (т. 1, стр. 208—209). Это очень важное принципиальное заявление, которое бросает дополнительный свет на причины, побудившие Толстого отказаться от вступительного обращения к приятелю и от всей мотивировки. Толстому важно, чтобы между героями его сочинения и читателем не было никакого третьего лица и чтобы автор, как лицо в этом смысле постороннее («анти-поэтическое»), не мешал восприятию, не вмешивался со своими соображениями и мотивировками. Это направлено против старой беллетристики, изобиловавшей «отпечатками авторства». Пожалуй, только «Герой нашего времени» Лермонтова отличался решительным отделением автора от его героев и созданием новой формы романа на основе дневника («журнал» Печорина). Толстой выбрал форму автобиографии для того, чтобы избавиться от «сочинителя». Положенный в основу «Детства» принцип дневника (с точки зрения ребенка) заставил его отказаться не только от придуманной сначала фабульной ситуа-

<sup>19</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1952, стр. 179.

<sup>20</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 80, 86.

<sup>21</sup> В окончательном тексте было предисловие, которое Некрасов не напечатал и которое не сохранилось. Толстой был очень огорчен: он писал Некрасову, что «несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения».

пии (поскольку она не могла иметь никакого психологического значения для ребенка), но и от целого ряда наблюдений и размышлений, исходивших от взрослого «автора» и вносивших в текст нечто прозаическое («анти-поэтическое»). Зато сентиментальная окраска усилена вводом целого ряда лирических отступлений, характеризующих поэзию детства. В своем стремлении уйти от нравоописательного стиля, от «хроник», «очерков» и т. п., Толстой доходит почти до стилизации в духе Карамзина: «Где те горячие молитвы? где лучший дар — те чистые слезы умиления?.. Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?» (т. 1, стр. 45). Это говорит не автор, не «сочинитель»: это говорит тот самый человек, который посмотрел на свою жизнь с точки зрения своего же детства.

Толстой сам чувствовал, что взятый им в «Детстве» сентиментальный тон, сопровождаемый целой системой лирических размышлений и «намёков», становится иногда чрезмерным; в дневнике от 11 мая 1852 года (когда работа близилась к концу) записано: «Мне пришло на мысль, что я очень был похож в своем литературном направлении этот год на известных людей (в особенности барышень), которые во всем хотят видеть какую-то особенную тонкость и замысловатость» (т. 46, стр. 115). Это относится, надо полагать, не только к общему лирическому тону «Детства», но и к тому миниатюризму («мелочности», по определению самого Толстого), которым пронизан весь текст. В обращении к читателям Толстой специально разъяснял, что его читатель должен быть «человеком понимающим» — «одним из тех людей, с которым, когда познакомишься, видишь, что не нужно толковать свои чувства и свое направление... Есть такие тонкие, неуловимые отношения чувства, для которых нет ясных выражений, но которые понимаются очень ясно. Об этих-то чувствах и отношениях можно смело намеками, условленными словами говорить с ними» (т. 1, стр. 208). Толстой сам определил эту свою маперу как «литературное направление», т. е. как осознанный метод. Надо сказать, что этим направлением окрашены не только «История вчерашнего дня» и «Детство», но и письма к «тетеньке» Ергольской 1851 года, принимающие часто характер литературных упражнений или заготовок. Толстой, например, пишет ей (по-французски): «Я не умею высказать вам своего чувства к вам, и нет слов его выразить; боюсь, что вы подумаете, что я преувеличиваю, а между тем я сейчас заливаюсь горячими слезами» (т. 59, стр. 149). Боясь насмешек брата Сергея (всегда любившего подсмеяться над ним), Толстой просит тетеньку не показывать ему этих писем; но одно из них брат прочитал и в ответ на просьбу Толстого послать ему «Новую Элоизу» Руссо написал: «..зачем она тебе? Из писем твоих к тетеньке видно, что ты ее помнишь наизусть. Послушай, я право люблю старуху тетку, но, убей меня бог... в экстаз прийти от нее не могу; не знаю, разве расстояние производит такое странное действие, что можно шестидесятилетней женщине писать письма вроде тех, которые писывали в осмнадцатом веке друг другу страстные любовники, ибо теперь этак и любимой особе не напишешь...» (т. 59, стр. 187). Письмо Сергея очень задело Толстого, потому что касалось именно его «литературного направления»; в дневнике записано: «Получил от С[ережи] письмо, к[оторое] опечалило меня» (т. 46, стр. 137). Интересно, что в письмах к Сергею (ему он пишет по-русски) совсем иной тон и стиль. В одном из них он подробно описывает Пятигорск в духе иронических записей Печорина. Офицер Бумский изображен здесь как вариант Грушницкого: «Как только мы вышли из тарантаса, мой офицер надел голубые панталоны с ужасно натянутыми штрипками, сапоги с огромными шпорами, эполеты, обчистился и пошел под музыку ходить по бульвару, потом в кондитерскую, в театр и в собрание. Но сколько мне известно, вместо ожидаемых

знакомств с семейными домами и невесты помещицы с 1000 душами, он в целый месяц познакомился только с тремя оборванными офицерами, которые обыграли его дотла, и с одним семейным домом, но в котором два семейства живут в одной комнате и подают чай в прикуску» (т. 59, стр. 183). Это, конечно, тоже литературная заготовка, окрашенная известным «направлением», совершенно непохожим на первое. В дневнике отмечено: «Написал порядочное (т. е. хорошее или удачное, — Б. Э.) письмо Сереже. . . Прочел Б[умескому] то, что писал о нем, и он, взбешенный, убежал от меня» (т. 46, стр. 126).

По всему видно, что по окончании «Детства» Толстой обратится к иному рода вещам и прервет работу над романом «Четыре эпохи развития». На просьбу Некрасова выслать продолжение Толстой ответил: «Принятая мною форма автобиографии и принужденная связь последующих частей с предыдущею, так стесняют меня, что я часто чувствую желание бросить их и оставить 1-ую без продолжения» (т. 59, стр. 202—203). Признание очень характерное: поскольку задуманный роман не имел в сущности, ничего общего с семейной «хроникой», связь дальнейших частей с первой оказывалась действительно неопределенной, а «форма автобиографии» — стеснительной. В «Детстве» все дело было в том, что эта «автобиография» превратилась в воображаемый детский дневник. Уже в пределах этой части Толстого затрудняла проблема *второго* дня (т. е. дня в Москве): отсутствие фабулы, сосредоточенность внимания на отдельных сценах и кусках, значение «подробностей», движение по часам — все это привело к тому, что второй день оказался как бы ненужным. 10 апреля 1852 года Толстой записывает в дневнике: «. . . принял за роман; но написав две страницы, остановился; потому что мне пришла мысль, что второй день не может быть хорош без интереса, и что весь роман похож на драму. — Не жалею, отброшу завтра все лишнее» (т. 46, стр. 108—109). Это, по-видимому, значит, что без драматического «интереса» (т. е. без фабульного движения) второй день не может конкурировать с первым и потому сильно проигрывает. Так и вышло: второй день имеет, конечно, гораздо меньшее художественное значение, чем первый, и беднее по своему психологическому содержанию. Не удивительно поэтому, что уже в мае 1852 года (еще до окончания «Детства» Толстой начал писать «Письмо с Кавказа» (цитированное выше письмо к брату — одна из заготовок к нему), а про «Детство» пишет в дневнике, что оно ему «опротивело до крайности» (т. 46, стр. 116). Мало того: вместо продолжения «Детства» он задумывает новый роман. 3 июля 1852 года рукопись «Детства» была отправлена Некрасову, а 18 июля в дневнике записано: «Обдумываю план Р[усского] помещичьего романа с целью» (т. 46, стр. 135). Выражение «роман с целью» уясняется из дальнейших записей как роман с определенной политической и общественной тенденцией, которой в романе о четырех эпохах развития не было и быть не могло. Естественно, что у Толстого возник вопрос о соотношении этих двух романов; 30 ноября 1852 года он записал в дневнике: «4 Эп[охи] жизни составят мой роман до Тифлиса (т. е. до поступления на военную службу в ноябре 1851 года. — Б. Э.). Я могу писать про него, потому что он далек от меня. И как роман человека умного, чувствительного и заблудившегося, он будет поучителен, хотя не догматический. Роман же Р[усского] помещ[ика] будет догмат[ический]» (т. 46, стр. 150—151). Определение понятия «догматический» есть у самого Толстого в отрывке «Для чего пишут люди»: «Люди хотят быть счастливы; вот общая причина всех деяний. Единственный способ, чтобы быть счастливым, есть добродетель, следовательно благоразумно только читать. . . те книги, которые учат добродетели. Какие же это книги? Догматические, основанные на началах разума, и умозрительные, — других здравый рассудок не допускает» (т. 1, стр. 246). Итак, «Четыре эпохи развития» — роман, очевидно, умозрительный, теоретичес-

кий, а «Роман русского помещика», как основанный на началах разума, должен быть практически полезным. В декабре 1852 года Толстой сообщил брату, что начал «новый, серьезный и полезный» роман, на который «намерен употребить много времени и все свои способности» (т. 59, стр. 215).

## 4

Жизнь на Кавказе значительно расширила душевный и умственный опыт Толстого. «История вчерашнего дня» и «Детство» не выходили за пределы интимной психологии; теперь перед ним встал вопрос о человеке, живущем в иных условиях и положениях и связанном законами иной действительности — не только семейной или бытовой, но и исторической. Интересна большая запись в дневнике от 20 марта 1852 года, сделанная после перечитывания старого дневника: «Все время, которое я вел дневник, я был очень дурен, направление мое было самое ложное; от этого из всего этого времени нет ни одной минуты, которую бы я желал возвратить такую, какою она была; и все перемены, которые бы я желал сделать, я бы желал их сделать в самом себе» (т. 46, стр. 92). Следует пересмотр всего своего поведения, причем главной вредной страстью («моральной болезнью») объявлено тщеславие — «какая-то незрелая любовь к славе, какое-то самолюбие, перенесенное в мнение других... Эта страсть чрезвычайно развита в наш век, над ней смеются; но ее не осуждают, потому что она не вредна для других. Но зато для человека, одержимого ей, она хуже всех других страстей — она отравляет все существование... Я много пострадал от этой страсти — она испортила мне лучшие года моей жизни и навек унесла от меня всю свежесть, смелость, веселость и предприимчивость молодости» (т. 46, стр. 95). Дальше Толстой утверждает, что он «подавил» эту страсть, и думает, что ему помогло «отдаление от тщеславного круга и образа жизни, который заставил меня смотреть с серьезной точки на свое положение» (т. 46, стр. 95). Правда, тут же Толстой признается, что страсть эта, источник которой — любовь к славе, уничтожена не совсем, что склонность к ней осталась; однако несомненно, что направление этой страсти изменилось. Толстой осуждает чрезмерную ограниченность и замкнутость своих прежних интересов и стремлений. «Меня мучит мелочность моей жизни, — записывает он 29 марта 1852 года, — я чувствую, что это потому, что я сам мелочен; а все-таки имею силу презирать и себя и свою жизнь. — Есть во мне что-то, что заставляет меня верить, что я рожден не для того, чтобы быть таким, как все. — Но отчего это происходит? Несогласие ли — отсутствие гармонии в моих способностях, или действительно я чем-нибудь стою выше людей обыкновенных? — Я стар — пора развития или прошла, или проходит; а все меня мучат жажды... не славы — славы я не хочу и презираю ее; а принимать большое влияние в счастья и пользе людей. — Неужели я — таки и согласно с этим безнадежным желанием?» (т. 46, стр. 102). Толстой борется с романтической (индивидуалистической по своему смыслу) традицией «славы» — так же, как он боролся с романтическими понятиями любви, мечты, природы и пр., но, как и там, он не отказывается от нее вообще, а стремится наполнить ее другим содержанием. В дневнике от 5 ноября 1853 года записано: «Я совершенно убежден, что я должен приобрести славу» (т. 46, стр. 196). Характерно, что он начинает усиленно читать исторические книги — Тьера, Михайловского-Данилевского, Д. Юма («Историю Англии»), Мишо. «Я начинаю любить Историю и понимать ее пользу, — записывает он 14 апреля 1852 года. — Это в 24 года; вот что значит дурное воспитание!» (т. 46, стр. 110). В письме к Ергольской (от 30 мая 1852 года) он специально сообщает: «С некоторых пор я полюбил исторические книги (это бывало

причиной несогласия между нами, теперь же я совершенно вашего мнения)» (т. 59, стр. 177).

«Очерки Кавказа» были задуманы Толстым с полным учетом новых задач, нового «литературного направления». Набросок «Поездки в Мамакай-юрт», о котором шла речь выше, показывает, что он был вполне в курсе того поворота, который определился в отношении к кавказской теме в русской литературе 50-х годов. В рецензии на «Записки» Я. Костенецкого говорится: «Было время, когда о Кавказе писалось у нас довольно много, благодаря Марлинскому, которого успех порождал подражателей-прозаиков, и Пушкину, которого „Кавказский пленник“ породил в свое время множество кавказских поэм. Несмотря на то, публика наша мало знала о Кавказе, и неоткуда было почерпать ей сведений о нем; поэтому что все, что писалось тогда о Кавказе, относилось более к области фантазии, чем в самом деле к Кавказу. Местность Кавказа, нравы населяющих его разнообразных племен... самая природа Кавказа, — все это очень мало обращало на себя внимания тогдашних писателей и поэтов... Недостаток фактических сведений обыкновенно пополнялся красотами цветистого слога, сделавшегося до того неизбежным в кавказских повестях, что одно время кавказская повесть и высокий слог были синонимами в русской литературе».<sup>22</sup> Толстой, вероятно, читал эту рецензию — вступление к «Поездке» написано как бы по ее следам. Однако у Толстого были свои задачи и темы, не затронутые другими. Он собирался написать «Очерки Кавказа» из трех частей по следующему плану: 1) Нравы народа: а) История Сал., б) Рассказ Балты, с) Поездка в Мамакай-юрт. 2) Поездка на море: а) История немца, б) Армянское управление, с) Странствование кормилицы. 3) Война: а) Переход, б) Движение, с) Что такое храбрость?» Из всего этого плана была осуществлена только третья часть, получившая название «Набег». Это не случайно. Еще 12 июня 1851 года, скоро по приезде на Кавказ, Толстой записал в дневнике: «... разговоры офицеров о храбрости. Как заговорят о ком-нибудь. Храбр он? Да, так. Все храбры» (т. 46, стр. 64). Следует рассуждение о храбрости, целиком перечеркнутое как неудавшееся. Вопрос о храбрости беспокоил Толстого не сам по себе, а в связи с вопросом о войне: если каждый человек стремится к своему счастью, то как же возможен самый факт войны и какова психологическая природа так называемой «храбрости»? Таким образом, Толстой переносит весь вопрос о войне в область моральных проблем.

С особенной ясностью это выступает в черновых редакциях, содержащих много материала, который был снят, по-видимому, не столько по художественным, сколько по цензурным соображениям.<sup>23</sup> Толстой пишет: «Война всегда интересовала меня. Но война не в смысле комбинаций великих полководцев — воображение мое отказывалось следить за такими громадными действиями: я не понимал их — а интересовал меня самый факт войны — убийство. Мне интереснее знать: каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположением войск при Аустерлицкой или Бородинской битве» (т. 3, стр. 228). И дальше еще определеннее: «Меня занимал только вопрос: под влиянием какого чувства решается человек без видимой пользы подвергать

<sup>22</sup> «Современник», 1851, № 4, Библиография, стр. 68—69.

<sup>23</sup> «Набег» пострадал от цензуры очень сильно. Получив номер «Современника» с «Набегом», Толстой записал в дневнике: «Получил книгу с своим рассказом, приведенным в самое жалкое положение» (т. 46, стр. 160). Брату Сергею он писал: «Детство было испорчено, а *Набег* так и пропал от цензуры. Все, что было хорошего, все выкинуто или изуродовано. Текст, посланный Толстым, восстановить невозможно за отсутствием рукописи, но некоторые исправления можно сделать на основании сохранившегося материала. Проблема основного текста «Набега» в юбилейном издании (т. 3) кажется нам поэтому решенной неправильно.

себя опасности и, что еще удивительнее, убивать себе подобных?» (т. 3, стр. 228). Вопрос поставлен психологически: Толстой принципиально отступает от традиционных описаний войны и вступает в полемику с военно-исторической литературой, игнорирующей «самый факт войны». Именно поэтому он превратил своего рассказчика из юнкера в «волонтера» (о чем есть специальная запись в дневнике), не связанного военными традициями и имеющего возможность наблюдать войну со стороны. Это подчеркнуто в самом тексте. Капитан Хлопов говорит волонтеру: «Хочется вам узнать, какие сражения бывают? прочтите Михайловского-Данилевского „Описание войны“ — прекрасная книга: там все подробно описано, — и где какой корпус стоял, и как сражения происходят». Волонтер отвечает: «Напротив, это-то меня и не занимает» (т. 3, стр. 16). Толстой не предвидел в это время, что через 15 лет он сам будет подробно описывать именно расположение войск при Аустерлицком и Бородинском сражениях, полемизируя с тем же Михайловским-Данилевским, но уже с совсем иных позиций. В данный момент для него реальна только «психология», только «моральная механика» человеческой души. С этой точки зрения война оказывается неестественным, «непонятым явлением»: «Когда рассудок задает себе вопрос: справедливо ли, необходимо ли оно? внутренний голос всегда отвечает: нет. Одно постоянство этого неестественного явления делает его естественным, а чувство самосохранения справедливым». Итак, вопрос переносится в плоскость историческую и государственную, но и здесь он остается неразрешенным, поскольку неизбежно возникает новый вопрос, имеющий давнюю традицию: на чьей стороне справедливость в войне с горцами? В черновой редакции «Казак» Оленин прямо осуждает войну на Кавказе «с несчастным рыцарским племенем горцев, отстаивающих свою независимость»; в черновой редакции «Набега» есть замечательное рассуждение волонтера на эту тему: «Кто станет сомневаться, что в войне русских с горцами справедливость, вытекающая из чувства самосохранения, на нашей стороне? Ежели бы не было этой войны, что бы обеспечивало все смежные богатые и просвещенные русские владения от грабежей, убийств, набегов народов диких и воинственных?» (т. 3, стр. 234). Таков один тезис, как будто все разрешающий; однако для Толстого это разрешение вопроса недостаточно: «Но возьмем два частных лица. На чьей стороне чувство самосохранения и, следовательно, справедливость: на стороне ли того оборванца, какого-нибудь Джеми, который, услышав о приближении русских, с проклятием снимет со стены старую винтовку и... побежит навстречу гяурам... или на стороне этого офицера, стоящего в свите генерала, который так хорошо напевает французские песенки именно в то время, как проезжает мимо вас? Он имеет в России семью, родных, друзей, крестьян и обязанности в отношении их, не имеет никакого повода и желания враждовать с горцами, а приехал на Кавказ... так, чтобы показать свою храбрость. Или на стороне моего знакомого адъютанта, который желает только получить поскорее чин капитана и тепленькое местечко и по этому случаю сделался врагом горцев» (т. 3, стр. 324—325). Так обнажена диалектика действительности и истории (противоречие частного и общего), усмотренная им через характерную для Толстого «диалектику души». Он остановился в недоумении перед этим противоречием; выход из него был возможен только при условии социально-исторической постановки всего вопроса, которая для Толстого этой поры была неосуществима.

Противоречие это, хорошо знакомое еще декабристам, усилено лермонтовской (руссоевской по своему происхождению) темой: «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом?» Волонтер оказывается мыслителем-утопистом, оценивающим все происходящее с точки зрения «естественного стремления к счастью» и потому недоумевающего перед явлением войны и поведе-

нием окружающих его людей. «Я совершенно ничего не понимал», — признается он; или в другой редакции: «Понятия мои о храбрости окончательно перепугались». Некоторые слова и поступки можно было бы принять за выражение подлинного «героизма» и тем самым открыть какие-то реальные психологические мотивы, заставляющие людей убивать других и подвергать себя опасности; однако война на Кавказе (не оборонительная, а наступательная и, с точки зрения Толстого, «несправедливая») не давала такого рода примеров — и пристальный глаз философа-волонтера видит нечто иное: либо наивную восторженность юноши, как у прапорщика Аланина, либо не менее наивную и смешную театральность, как у поручика Розенкранца («образовавшегося по Марлинскому и Лермонтову»), либо профессионально военное, но бессодержательное кокетство, как у генерала, который под огнем спокойно говорит по-французски. Романтическое представление о «храбрости» (как и представление о Кавказе) решительно преодолено, однако не с тем, чтобы просто ликвидировать его, а с тем, чтобы показать реальную сложность и противоречивость действительности. В этом отношении характерна и убедительна фигура «старого кавказца» капитана Хлопова, ведущая свое происхождение от того же Лермонтова. Волонтер приходит к выводу, что он «истинно храбр» — той особенной «русской храбростью», которая обходится без пышных фраз и «достопамятных изречений», столь излюбленных французскими героями. Капитан Хлопов несомненно подготовлен лермонтовским Максимом Максимычем; слова о «русской храбрости» ведут тоже к «Герою нашего времени», где Печорин говорит: «Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает пашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость». Выше уже была речь об очерке «Кавказец», которым Лермонтов нанес удар романтическому эпигонству. Сходство капитана Хлопова с лермонтовским «старым кавказцем» (о котором Толстой не знал) свидетельствует об исторической закономерности созданного Толстым образа.

Следует отметить, что «Набег» был задуман и начат в сатирическом духе, очевидно, по примеру очерков; однако в процессе работы Толстой решил отказаться от сатирического тона («сатира не в моем характере»). «Все сатирическое не нравится мне, — записал он 1 декабря 1852 года, — а так [как] все было в сат[ирическом] духе, то все нужно переделывать» (т. 46, стр. 151). И 3 декабря: «Какое-то внутреннее чувство сильно говорит против сатиры. Мне даже неприятно описывать дурные стороны целого класса людей, не только личности» (т. 46, стр. 151). Это, конечно, очень типично для утопической системы мышления, строящейся на представлении об исходном совершенстве человеческой природы. Сатира на личность противоречила бы взглядам Толстого, а для сатирического изображения «целого класса» надо стоять на определенной социально-исторической позиции. При отсутствии такой позиции сатира неизбежно получает смысл мелких нападок на отдельные недостатки, «обличительства», к которому Толстой был, конечно, совершенно не расположен. Недаром он считал своей главной задачей — заменить погибшие романтические образы новыми, не менее поэтичными. Это было сделано главным образом в «Казаках», но о них придется говорить потом, поскольку работа над этим романом растянулась на многие годы. Здесь следует отметить только то, что «Казаки» были начаты в виде стихотворной поэмы, с явным намерением противопоставить ее кавказским романтическим поэмам.

Программа «Кавказских очерков» не была выполнена, но в 1853 году возник новый план — «Дневник кавказского офицера». Толстой упорно держится за дневниковую форму, потому что сюжетом для него служит самое движение чувств, мыслей и впечатлений, протекающее во времени. Основной мерой для Толстого остается пока один день, с утра до вечера. Так построен «Набег», так построена и «Рубка леса», первоначально на-

зывавшаяся «Записки фейерверкера». Эта вещь имеет явную связь и с «Набегом» (упоминается капитан Хлопов, как уже известный читателю персонаж), и с наброском «Поездка в Мамакай-юрт»; офицер Болхов говорит здесь о Кавказе почти теми же словами, какими говорил там автор: «Ведь в России воображают Кавказ как-то величественно, с вечными девственными льдами, бурными потоками, с кинжалами, бурками, черкешенками, — все это страшное что-то, а в сущности ничего в этом нету веселого. Ежели бы они знали по крайней мере, что в девственных льдах мы никогда не бываем, да и быть-то в них ничего веселого нет, а что Кавказ разделяется на губернии: Ставропольскую, Тифлисскую и т. д. . .» (т. 3, стр. 54). Из того же наброска взят ответ рассказчика. «— Да, — сказал я смеясь: — мы в России совсем иначе смотрим на Кавказ, чем здесь. . . Как читать стихи на языке, который плохо знаешь: воображаешь себе гораздо лучше, чем есть? . .» (т. 3, стр. 54). Характерно, однако, что и здесь (как и в «Поездке») Толстой вовсе не ставит себе задачей уничтожить вообще поэзию Кавказа. Рассказчик «Рубки леса» не вполне согласен с Болховым; на его слова «Не знаю, право, но ужасно не нравится мне этот Кавказ» рассказчик отвечает: «Нет, Кавказ для меня и теперь хорош, но только иначе. . .» (т. 3, стр. 54). Интересно, что этому разговору офицеров предшествует разговор солдат; балагур Чикин рассказывает, как он в отпуску описывал «Капказ». «Тоже спрашивают, какой, говорит, там, малый, черкес, говорит, или турка у вас на Капказе, говорит, бьет? Я говорю: у нас черкес, милый человек, не один, а разные есть» (т. 3, стр. 50), — и Чикин под смех товарищей рассказывает небылицы о «тавлинцах», которые камни «замест хлеба едят», и о «мумрах», которые «двойнешками» рождаются. Этому на родине верят, а вот тому, что есть гора «Кизбек», на которой «все лето снег не тает», не поверили: «Видано ли дело: большая гора, да на ней снег не будет таять. У нас, малый, в ростопель так какой бугор, и то прежде растает, а в лощине снег лежит. — Поди ты! — заключил Чикин, подмигивая» (т. 3, стр. 51). Весь рассказ построен на контрастном соотношении офицерских и солдатских разговоров. Солдаты ведут себя здесь, на чужбине, совершенно так же, как дома. Толстой рисует их с явной симпатией, обращенной против офицеров, которые заражены тщеславием и, в сущности, ни о чем, кроме награды, не думают. В этом несомненно сказались уже впечатления 1854—1855 годов: «Рубка леса» была закончена в Севастополе.

Работой над «Детством» и «Кавказскими очерками» литературная деятельность Толстого на Кавказе не исчерпывается. Уже говорилось о том, что в 1852 году он задумал писать «Роман русского помещика» — роман «догматический», полезный. Первая запись об этом романе сделана 18 июля 1852 года, а накануне Толстой встретился в Железноводске с петрашевцем А. И. Европеусом. «Разжалованный женатый Европеус очень интересуется меня» (т. 46, стр. 135), — записал он 17 июля. А. И. Европеус состоял в кружке Н. С. Кашкина, занимался политической экономией, хорошо знал «коммуниста» Н. А. Спешнева, у которого присутствовал на чтении А. П. Беклемишевым «Переписки двух помещиков» — об устройстве крестьянских работ по системе Фурье. Надо думать, что Европеус произвел на Толстого сильное впечатление; в записи от 18 июля сказано: «Мне кажется, что все время моего пребывания в Железноводске в голове моей перерабатывается и готовится много хорошего (дельного, полезного), не знаю, что выйдет из этого» (т. 46, стр. 135). После возвращения в Пятигорск Толстой усиленно занялся чтением политических и исторических книг («Политика» Платона, «Общественный договор» Руссо и пр.) и записал в дневнике (3 августа): «В романе своем я изложу зло правления [русского], и ежели найду его удовлетворит[ельным], то посвящу остальную жизнь на составление плана арист[ократического] избирательн[ого], соеди[ненн]ого с монар[хическим],



правления, на основании существующ[их] выборов. Вот цель для добродетельной жизни» (т. 46, стр. 137). Эта неожиданная запись представляет собою, очевидно, след от знакомства с А. И. Европеусом.

Итак, Толстой задумал политический роман. Работа сначала пошла хорошо: в течение 1852 года Толстой написал всю первую часть. В ней рассказано, как молодой помещик Дмитрий Нехлюдов обходит своих крестьян и возвращается домой расстроенным. Главное место занимают крестьянские сцены; Толстой демонстративно предупреждает своих читателей, что в его романе не будет ни светских сцен, ни светской любви: «...ни графа богача соблазителя в заграничном платье, ни маркиза из-за границы, ни княгини с коралловыми губами, ни даже чувствительного чиновника;<sup>24</sup> о любви нет, да, кажется, и не будет ни слова, все мужики, мужики, какие-то сошки, мерена, сальные истории о том, как баба выкинула, как мужики живут и дерутся. Решительно нет тут ничего достойного вашего высокого образования и тонких чувств. Вам, я думаю, надоело слушать, как супруг или папенька ваш возится с мужиками; а может быть даже вы никогда и не думали о них; притом их так много,  $\frac{9}{10}$  нашего народонаселения, так что же это за редкость: что же для вас может быть приятно читать такую книгу, в которой больше ничего нет, как мужики, мужики и мужики» (т. 4, стр. 341—342). В центре задуманного романа вопрос о судьбе русского помещика, поставившего своею целью улучшить жизнь крестьян. Нехлюдов понимает всю трудность этого дела — идеи Гоголя остались позади. После обхода крестьянских дворов Нехлюдов размышляет: «Искоренить ложную ругину, нужно дожидаться нового поколения и образовать его, уничтожить порок, основанный на бедности, нельзя — нужно вырвать его. *Дать занятия каждому по способности*» (т. 4, стр. 355; курсив мой, — Б. Э.). Это звучит как цитата из утопических программ. Крестьянская жизнь сама по себе, вне влияния рабства, представляется Толстому идеалом нравственной высоты: «У них человек ценится по пользе, которую он приносит... Бездействие, желчность, болезни, скупость и эгоизм старости неизвестны им так же, как и низкий страх медленно приближающейся смерти — порождения роскоши и прайдности. Тяжелая трудовая дорога их ровна и спокойна, а смерть есть только желанный конец ее, в котором вера обещает блаженство и успокоение. Да, труд — великий двигатель человеческой природы; он единственный источник земного счастья и добродетели». Этот гимн труду звучит тоже как отклик социально-утопических идей: привлекательность труда и рациональное его распределение среди членов «ассоциации» — один из основных пунктов в системе Фурье.<sup>25</sup>

Первоначальная «политическая» окраска романа («изложу зло правления р[усского]»), навеянная, по-видимому, беседами с А. И. Европеусом, оказалась, однако, непрочной. По плану, набросанному в октябре 1852 года, видно, что замысел сильно изменился: «Герой ищет осуществления идеала счастья и справедливости в деревенском быту. Не находя его, он, разочарованный, хочет искать его в семейном. Друг его, она, наводит его на мысль, что счастье состоит не в идеале, а постоянном жизненном труде, имеющем целью — счастье — других» (т. 46, стр. 146). Замысел перенесен из социально-политической сферы (с «идеалом» в центре) в сферу моральную, где вопрос о «правлении русском» уже утратил свое значение. Работа остановилась. В 1853 году Толстой начал ее заново; в этом варианте появилась глава «Его прошедшее», явно автобиографическая. На этом работа опять остановилась — и роман остался

<sup>24</sup> Это явный намек на литературу о «бедном чиновнике» («Бедные люди» Достоевского).

<sup>25</sup> Ср. в указанном выше сочинении А. П. Беклемишева: «Труд есть настоящее назначение человека; только посредством труда он делается истинно царем и владыкой природы».

незаконченным. Интересно, что эта попытка возобновить роман относится к тому моменту, когда Толстой опять приехал в Железноводск (в августе 1853 года) и познакомился там с петрашевцем Н. С. Кашкиным, который, как и Достоевский, был приговорен к смертной казни, но помилован и сослан на Кавказ. Толстой очень подружился с Кашкиным; сын Кашкина пишет с его слов: «Летом 1853 г., заболев лихорадкой, Н. С. ездил лечиться в Железноводск, где познакомился с юнкером графом Л. Н. Толстым, с которым сошелся „на ты“ и с которым до самой смерти великого писателя сохранил добрые отношения».<sup>26</sup> Н. С. Кашкин (сын декабриста), крупный помещик, принадлежал к числу так называемых «чистых фурьеристов» (типа Н. А. Данилевского), противников революционных воззрений и вообще «политики». Как рассказывает А. Ахшарумов, в кружке Кашкина считалось «неприличным и даже невежественным говорить о революции, как потому, что бесполезность ее доказана историей, так и потому, что Фурье осуждает все революции и говорит, что они ни к чему не ведут, что обществу надо измениться в нравах, в работах, в частной жизни и в каждодневных своих занятиях».<sup>27</sup> Кашкин слыл в своем кружке философом, «мудролюбом», рассматривавшим все вопросы человеческого общежития с нравственной точки зрения. Ко времени встречи с Толстым Кашкин представлял, по-видимому, очень жалкое зрелище опустившегося, «пропащего» человека.

Сразу по возвращении из Железноводска Толстой написал рассказ «Записки маркера», а затем взялся снова за «Роман русского помещика» (новый вариант) и задумал рассказ «Разжалованный». В этом рассказе он, по собственному признанию, изобразил разжалованного в рядовые офицера А. М. Стасюлевича, но не только его. «Я нехорошо это сделал, — говорил Толстой впоследствии, — он был так жалок, и не следовало его описывать. Впрочем, это не совсем он. Я соединил с ним еще Кашкина, который судился вместе с Достоевским».<sup>28</sup> В самом деле, Толстой имел в виду, очевидно, Кашкина, когда упомянул в «Разжалованном» о «несчастной, глупой истории», после которой Гуськов (герой рассказа) три месяца сидел под арестом и был сослан на Кавказ. Сам Гуськов рассказывает: «Разве вы не слышали про эту несчастную историю с Метениным?.. В то время в Петербурге этот Метенин имел репутацию... И Гуськов продолжал в этом роде рассказывать мне историю своего несчастья, которую, как вовсе неинтересную, я пропущу здесь. — Два месяца я сидел под арестом, — продолжал он, — совершенно один, и чего ни передумал я в это время... Я чувствовал, что сам был виноват, неосторожен, молод, я испортил свою карьеру и только думал о том, как снова поправить ее» (т. 3, стр. 87—88). Под «несчастной историей» Толстой понимает, по-видимому, историю петрашевцев; в незаконченной фразе о Метенине не хватает, вероятно, слова «революционера». В рукописи рассказа есть слова, подтверждающие эту догадку: «Все дурное я принимал к сердцу, бесчестность, несправедливость, порок были мне отвратительны, и я прямо говорил свое мнение, и говорил неосторожно, слишком горячо и смело» (т. 3, стр. 276). К Стасюлевичу это не имеет никакого отношения. Надо учесть, что рассказ был написан только в декабре 1856 года для Дружинина, в разгар его полемики с Чернышевским; неизвестно, каким был задуман этот рассказ в 1853 году, после встреч с Кашкиным. Сразу после этих встреч написан другой рассказ — «Записки маркера», который вызвал неодобрительный отзыв Некрасова. Между тем Толстой писал Некрасову, что он дорожит этой маленькой «статьей» больше, чем «Детством» и «Набегом». Работа над этим рассказом продолжалась всего четыре дня (13—16 сентября 1853 года) и сопро-

<sup>26</sup> Н. Н. К а ш к и н. Родословные разведки, т. II. СПб., 1913, стр. 572.

<sup>27</sup> Леонид Р а й с к и й. Социальные воззрения петрашевцев, стр. 83.

<sup>28</sup> А. Б. Г о л ь д е н в е й з е р. Вблизи Толстого. Гослитиздат, 1959, стр. 88.

воздалась взволнованными записями в дневнике: «Мне кажется, что теперь только я пишу по вдохновению, от этого хорошо»; «Пишу с таким увлечением, что мне тяжело даже: сердце замирает» (т. 46, стр. 175). Чем же объясняется такое волнение?

По дневнику видно, что в июле 1853 года Толстой вернулся к работе над «Отрочеством», а в конце года взялся опять за «Роман русского помещика». В сентябре он прочитал В. П. Толстому то, что было написано для этого романа раньше, и записал: «Решительно все надо изменить, по самая мысль всегда останется необыкновенною» (т. 46, стр. 176). В декабре новый план романа «ясно обозначился», было набросано предисловие, а в январе 1854 года написана глава «Его прошедшее», раньше отсутствовавшая. К этому же времени относится изменение дневника, который заполняется новым содержанием — «вести регулярно и чисто, так чтобы он составлял для меня литературный труд, а для других мог составить приятное чтение». Толстой уже очень серьезно думает о своей писательской работе и ставит перед собой новые важные задачи. Так, 1 ноября записана интересная мысль: «Странно, что все мы таим, что одной из главных пружин нашей жизни деньги. Как будто это стыдно. Возьмите романы, биографии, повести: везде стараются обойти денежные вопросы, тогда как в них главный интерес (ежели не главный, то самый постоянный) жизни и лучше всего выражается характер человека» (т. 46, стр. 189). Толстой много читает — «Историю государства российского» Карамзина, журнал Новикова (у Толстого ошибка — Карамзина) «Утренний свет». В связи с этим чтением — интересная запись: «Читая философское предисловие. . . я удивлялся тому, как могли мы до такой степени утратить понятие о единственной цели литературы — нравственной, что заговорите теперь о необходимости нравоучения в литературе, никто не поймет вас. А право не худо бы, как в баснях, при каждом литературном сочинении писать нравоучение — цель его. . . Вот цель благородная и для меня сильная — издавать журнал, целью которого было бы единственно распространение полезных (морально) сочинений» (т. 46, стр. 213—214). В январе 1854 года Толстой возобновляет франклиновский журнал. Надо еще прибавить, что Толстой решил бросить военную службу и вернуться к помещичьей жизни. 30 мая 1853 года он подал в отставку, а в июне писал брату Сергею: «Я подал в отставку и на днях, т. е. месяца через 1½ надеюсь свободным человеком ехать в Пятиг[орск], а оттуда в Россию» (т. 59, стр. 236).

Все это свидетельствует прежде всего о том, что в 1853 году (после неудачи с первоначальным замыслом «Романа русского помещика») Толстой вернулся к своему автобиографическому роману («Отрочество»), к психологической проблематике. Глава «Его прошедшее» превращает «политический» роман в автобиографический. Это подтверждается и наброском предисловия: «Главное основное чувство, которое будет руководить меня во всем этом романе, — любовь к деревенской помещичьей жизни. . . главная мысль сочинения: счастье есть добродетель. Юность чувствует это бессознательно, но различные страсти останавливают ее в стремлении к этой цели. И только опыт, ошибки и несчастья заставляют, постигнув цель эту сознательно, единственно стремиться к ней и быть счастливу, презирая зло и спокойно перенося его. На этом основании и роман должен делиться на 3 части. — Благородное, но неопытное увлечение юности, ошибки и увлечение страстями. Исправление и счастье» (т. 4, стр. 363). Об изображении «зла правления русского» и о борьбе с ним нет ни слова — к этой стороне замысла Толстой, видимо, совершенно охладел. Как будто именно в отмену прежнего замысла сказано: «презираю зло и спокойно перенося его».

Роман «догматический» до такой степени приблизился к «автобиографическому» («умозрительному»), что стал сливаться с ним — как его

продолжение. Толстой возвращается (может быть, под некоторым воздействием Н. С. Кашкина) к более привычной и близкой ему сфере частных, домашних отношений.

В связи с этим рассказ «Записки маркера» приобретает особый смысл. Герой рассказа — все тот же Нехлюдов. Его предсмертное письмо, которым заканчивается рассказ, приводит нас к «автобиографическому» роману: «В моем воображении возникли надежды, мечты и думы моей юности. Где те светлые мысли о жизни, о вечности, о боге, которые с такою ясностью и силой наполняли мою душу? Где беспредметная сила любви, отрадной теплотой согревавшая мое сердце? Где надежда на развитие, сочувствие ко всему прекрасному, любовь к родным, к ближним, к труду, к славе? Где понятие об обязанности?» (т. 3, стр. 115—116). В рукописи близость эта еще резче: «Я пробовал распределение дня, как делывал в старину; но ничто не занимало меня, и определения воли, основанные на воспоминаниях, а не на наклонностях, были бессильны. Я пробовал снова вести франклиновский журнал пороков и каждый вечер рассматривать свои поступки и объяснять себе причины тех, которые были дурны. *Тщеславие, лень, тщеславие*» (т. 3, стр. 283). Это уже отклики не только романа, но и дневника. Тут же отклики того письма из «Романа русского помещика», которое писал Нехлюдов, когда бросил университет и уехал в деревню; финал оказался трагическим: «Бог дал мне богатство, вверил мне существов[ание] 2000 людей. Что я сделал? я раззорил их... И это сделал я, который отроком так хорошо понимал священную обязанность помещика» (т. 3, стр. 279).

Итак, биография Нехлюдова, собиравшегося сначала бороться со «злом правления русского», а потом искать идеала в семейном быту (дневник от 19 октября 1852 года), трагически закончилась самоубийством. «Записки маркера», внезапно вырвавшиеся из-под пера, были как бы свидетельством того, что оба романа, и «автобиографический» и «догматический», не имеют перспективы. Их герой погиб раньше, чем были написаны о нем романы, рассчитанные на совсем иной конец. Неизвестно, как сложилась бы дальнейшая работа Толстого, если бы в этот момент не изменилась его жизнь — и совсем не так, как он хотел и предполагал. В июле 1853 года он писал брату Сергею: «Я уже писал тебе, кажется, что я подал в отставку. Бог знает, однако, выйдет ли и когда она выйдет теперь, по случаю войны с Турцией... нахожусь в самом неприятном положении неизвестности насчет моей отставки, которая для меня теперь составляет важнейший интерес в жизни» (т. 59, стр. 241—242). В связи с начавшейся 14 июня 1853 года войной отставки и отпуска были запрещены. В октябре Толстой подал заявление о переводе в действующую армию, а в ноябре писал брату: «*Когда я приеду?* Знает один бог, потому что вот уж год скоро, как я только о том и думаю, как бы положить в ножны свой меч, и не могу. — Но так как я принужден воевать где бы то ни было, то нахожу более приятным воевать в Турции, чем здесь...» (т. 59, стр. 251). В январе 1854 года Толстой выехал с Кавказа в Ясную Поляну, а в марте отбыл в Дунайскую армию, где был назначен в 12-ю артиллерийскую бригаду, а затем в штаб артиллерии Южной армии. Не удовлетворенный этим положением, Толстой стал проситься в Крымскую армию, в Севастополь — «отчасти для того, чтобы видеть эту войну, отчасти для того, чтобы вырваться из штаба Сергпутовского, который мне не нравился, а больше всего из патриотизма, который в то время, признаюсь, сильно нашел на меня» (письмо к брату Сергею; т. 59, стр. 321).

В ноябре 1854 года Толстой приехал в Севастополь.



## КРЕСТЬЯНСКАЯ ТЕМА В «ОБРЫВЕ»

Созидание «Обрыва» стоило Гончарову огромных усилий. Роман был задуман еще в 1849 году. С перерывами и переработками он писался в течение двадцати лет и был напечатан только в 1869 году. На идейно-творческом пути он испытал крутой поворот. Первая редакция была гораздо смелее в своих изображениях и суждениях. Но социально-политическая история России конца 50-х—60-х годов привела Гончарова, умеренного либерала, сторонника дворянско-буржуазного блока, к идейному сопротивлению тому демократическому и революционному движению, которое стало усиливаться после катастрофы севастопольской кампании и нарастающих крестьянских движений после «освобождения». В скрытой борьбе против романа Чернышевского «Что делать?», в сопротивлении социалистическим учениям и движениям, в порицаниях моральному и идейному облику «нигилистов», в защите старой правды, социальной и религиозной — сложилась вторая, окончательная редакция «Обрыва». Напечатанный текст романа вызвал хвалы в консервативном лагере. Но демократическая и революционная группы русского общества встретили роман суровым осуждением. О нем резко писал Салтыков-Щедрин. В статье Н. В. Шелгунова находим такие строки: «Роман г. Гончарова мы считаем произведением недомышленным, вредным, безнравственным». Борьба против «Обрыва» надломил Гончарова, и без того душевно болезненного. С. А. Никитенко он писал 2 июня 1870 года: «Я ничего не делаю, т. е. не пишу, и чувствую, что никогда более писать не буду. Меня убили морально и убили всякую живую способность во мне». К счастью, надрыв не был губительным, и в семидесятых годах Гончаров снова вернулся к писательской деятельности. Он создавал такие замечательные произведения, как «Милльон терзаний», воспоминания о Белинском, статья о картине Крамского «Христос в пустыне». В суждениях демократической критики, при всей правильности общей оценки тенденции романа, были неизбежные преувеличения, что объясняется ожесточенностью тогдашней идейно-социальной борьбы. И в позднейшей критике и в историческом литературоведении откликались эти преувеличения. В наши дни мы можем и должны спокойнее и справедливее оценить «Обрыв». И, в частности, щедрее разработать социальную тему в романе.

### 1

По своему художественному методу Гончаров — романист-психолог. Высочайшим образцом психологического творчества у Гончарова является образ Обломова. Но сквозь психологию здесь явственно проступала социология. Она позволяла Добролюбову и литературоведам делать из текста «Обломова» существенные социально-исторические выводы. Особенность таланта Гончарова сказалась и в «Обрыве». Так, например, сквозь сложную, противоречивую, путаную психику Райского начинает четко проступать характерная социальность образа.

В «Обрыве» социальная тема раскрывается часто через бытопись. Здесь волею или неволею проявляется тот «стихийный реализм», который присущ Гончарову. Сказался и тот гуманизм, который был свойствен лично Гончарову и воспитывался в нем влияниями Белинского и «натуральной школы».

В предлагаемой статье мы проследим социальную тематику, как она сказалась в бытописи крепостной усадьбы Малиновки.

Гончарова в критике упрекали в замалчивании крестьянской темы. И сам он готов был согласиться с этим. В очерках «Слуги старого века» (1888) Гончаров писал: «Мне нередко делали и доселе делают нечто вроде упрека или вопроса, зачем я, выводя в своих сочинениях лиц из всех сословий, никогда не касаюсь крестьян, не стараюсь изображать их в художественных типах, или не вникаю в их быт, экономические условия и т. п. Можно вывести из этого заключение, может быть, и выводят, что я умышленно устранился от „народа“, не люблю, то есть „не жалею“ его, не сочувствую его судьбе, его трудам, нуждам, горестям, словом — не болею за него. Это-де брезгливость, барство, эпикуреизм, любовь к комфорту; этим некоторые пробовали объяснить мое мнимое равнодушие к народу» (VII, 186).<sup>1</sup> Гончаров отвечал: «... я не знаю быта, нравов крестьян, я не знаю сельской жизни, сельского хозяйства, подробностей и условий крестьянского существования...» (VII, 186). Но тут же Гончаров замечает, что он многократно изображал дворовых, дворню, крепостных слуг. Оговорясь, что не буду писать об очерках «Слуги старого века»: в этих очерках Гончаров пишет о слугах «вольных» или, хотя из крепостных, но живущих в условиях городского быта (и именно у самого Гончарова). «... Слуги, дворовые люди, особенно прежние крепостные — тоже „народ“, — говорил он (VII, 188). Мы можем сейчас же к этому добавить, что обобщающее, типизирующее творчество Гончарова действительно раскрывало в усадебной дворне характерные и существенные черты народного быта.

Следует еще сказать, что Гончаров преуменьшал свои познания в жизни крестьян. Он сам сообщает в своих воспоминаниях, что в отрочестве прожил два года в заволжском имении княгини Хованской (обучаясь в школе местного священника вместе с соседними дворянскими детьми), а мальчик он был наблюдательный и впечатлительный. Его мать управляла крепостными отставного моряка Трегубова, жительствовавшего в доме Гончаровых в Симбирске и воспитывавшего молодого Гончарова; в усадьбе Гончаровой, конечно, толпились постоянно трегубовские крестьяне. В студенческие годы в поездках в Москву и возвращаясь на каникулы в Симбирск, при медлительных и долгих переездах на лошадях по земледельческим краям России, Гончаров не мог не наблюдать крестьянского быта и труда. Позднее, став чиновником особых поручений при симбирском губернаторе, при поездках со своим начальником по губернии Гончаров опять сталкивался с крестьянской жизнью.

На упреки критики в холодности писателя в отношении к крестьянству Гончаров с достоинством возражал: «Сознание человеческого долга к ближнему, без сомнения, живет в сердце каждого развитого человека, — и в моем также, — тем более долга в отношении „меньшой братии“. Я не только не отрекаюсь от этого сознания, но питаю его в себе и — то с грустью, то с радостью, смотря по обстоятельствам, наблюдаю благоприятный или неблагоприятный ход народной жизни» (VII, 186—187).

Исследователь Гончарова обязан указать, что судьбы крестьянства занимали мысль писателя с первых его литературных опытов. В ранней повести «Счастливая ошибка» (1839), напечатанной только посмертно,

<sup>1</sup> Тексты Гончарова цитируются по изданию: И. А. Гончаров, Собрание сочинений, Изд. «Правда», М., 1952.

Гончаров помещает диалог между молодым богатым барином и стариком-управляющим. Барин, раздраженный своей любовной неудачей, без всяких оснований приказывает сдать в солдаты двух парней, а невесту одного из них — на крепостную фабрику, а в ответ на донесение сельского старосты о бедственном состоянии мужиков (по случаю неурожая) дает распоряжение: «Вздор! чтобы нынешний же год все до копейки было взыскано, а не то... понимаешь?» (VII, 423). В таком резком очерке крепостничество не изображалось ни в «Обыкновенной истории», ни в «Обломове».

В «Обыкновенной истории» (1847) создана целая идиллия любви между камердинером Александра Адуева Евсеем и ключницей его матери, богатой помещицы Анны Павловны, Аграфеной Ивановной. Идиллия написана с чутким проникновением в душевную жизнь этой пары крепостных слуг. Как было обычно в жестоком крепостническом быте, барыня, по своим расчетам, не допустила формального брака Евсея и Аграфены, и они вынуждены были жить как невенчанные любовники. Но это была хорошая человеческая любовь. Когда, по воле барыни, Евсею приказано было сопровождать барина в Петербург, своеобразно горячо проявилась их взаимная любовь. Прощаясь, Евсей говорит Аграфене: «Вы у меня, что синь-порох в глазу! Если б не барская воля, так... эх!..» (I, 7).

Тепло описано горе Аграфены Ивановны при расставании и радость при встрече с Евсеем по возвращении его из Петербурга (через восемь лет!). Заботился ли молодой барин Адуев о быте Евсея в Петербурге, не сказано, но упомянуто, что когда Адуев-старший неожиданно зашел утром на квартиру Адуева-младшего, то в передней увидел спящего на полу Евсея.

В «Обломове» тепло упомянута няня Илюши. Но несравнимо значительнее фигура прославленного Захара — символический образ крепостного слуги, развращенного, душевно изуродованного рабской неволей в обломовском быту.

Как видим, высказывания о крестьянстве в ранних произведениях Гончарова обильны и очень благожелательны; они хорошо подготовили Гончарова к социально-бытовым картинам крепостной Малиновки.

## 2

В «Обрыве» Гончаровым создан целый ряд портретов и характеристик крепостных слуг, и это в совокупности своей слагает комплексный образ многолюдной помещицкой, усадебной дворни, т. е. того же крепостного «народа».

Вот подробно охарактеризован Егорка, лакей Райского, герой людской, девичьей и всей дворни, щеголь, гитарист, озорник, наглый, циничный, распущенный. О нем Гончаров пишет: «Он своего дела, которого, собственно, и не было, не делал...»; «...главное его призвание и страсть — дразнить дворовых девок, трепать их, делать им всякие штуки» (III, 284—285). У двери в комнату Райского он проделал щель, чтобы подсматривать, чем занят барин, и зазывал к этим наблюдениям дворовых девок. В образе Егорки читатель воспринимал черты развращенного барского лакея, знакомые по произведениям Тургенева.

В какой грубости нравов жила дворня Малиновки, читатель узнает из рассказанного Гончаровым эпизода с тяжелобольным дворовым Мотькой. «До Райского и Марфиньки долетел грубый говор, грубый смех...

— А что, Мотька: ведь ты скоро умрешь! — говорил не то Егорка, не то Васька.

— Полно тебе, не грехи! — унимал его задумчивый и набожный Яков.

— Право, ребята, помяните мое слово, — продолжал первый голос, — у кого грудь ввалилась, волосы из дымчатых сделались красными,

глаза ушли в лоб, — тот беспрерывно умрет... Прощай, Мотинька: мы тебе гробок сколотим да поленцо в голову положим...

— Нет, погоди: я тебя еще вздую... — отозвался голос, должно быть, Мотьки.

— На ладан дышишь, а задорисься! Поцелуйте его, Матрена Фаддеевна: вон он какой красавец: лучше покойника не найдешь... И пятна желтые на щеках: прощай, Мотя...

— Полно бога гневить! — строго унимал Яков.

Девки тоже вступились за больного и напали на озорника» (III, 201—202).

Характеристика распущенных нравов помещичьей многолюдной двора, не занятой производительным трудом, восполняется в «Обрыве» образом Марины, «фрейлины» Веры. С заметным преувеличением Гончаров говорит о ее бесконечных любовных похождениях, но, верный реалистической правдивости, он восполняет и исправляет свои зарисовки содержательными, ценными чертами. Оказывается, что Марина — разносторонне одаренный человек. «В дворню из деревни была взята Марина девчонкой шестнадцати лет. Проворством и способностями она превзошла всех и каждого и превзошла ожидания бабушки. Не было дела, которого бы она не разумела; где другому надо час, ей не нужно и пяти минут. Другой только еще выслушает приказание, почешет голову, спину, а она уж на другом конце двора, уж сделала дело, и всегда отлично, и воротилась. Позовут ли ее одеть барышень, гладить, сбегать куда-нибудь, убрать, приготовить, купить, на кухне ли помочь: в нее всю как будто вложена какая-то молния, рукам дана цепкость, глазу верность... Она вечно двигалась, делала что-нибудь... И чиста она была на руку: ничего не стащит, не спрячет, не присвоит, не корыстна и не жадна... Татьяна Марковна не знала ей цены...» (III, 203—204).

Итак, перед нами образ щедро одаренного природой человека. И если бы барыня Бережкова, которая «не знала... цены» Марине, посмотрела на нее не как на «крещеную собственность», а как на полноправного и равноправного человека, Марина, даже в условиях крепостной России, могла бы подняться на уровень творческого труда, — как это и случилось в те времена с крепостными актерами, живописцами, музыкантами, техниками. Этого не случилось. Хуже: Марина попала в такие тягостные бытовые условия, которые возмущают современного советского читателя и о которых автор, Гончаров, говорит с объективным спокойствием. Мариной увлекся пожилой крепостной Савелий, управлявший у Бережковой всеми делами по имению. Когда Савелий, полюбив Марину, женился на ней, она и «не думала меняться... Не прошло двух недель, как Савелий застал у себя в гостях гарнизонного унтер-офицера...» Савелий взял вожжи и «начал отвечать медленные, но тяжелые удары по чему ни попало». «Дворня с ужасом внимала этому истязанию... Но этот урок не повел ни к чему. Марина была все та же, опять претерпевала истязание и бежала к барыне или ускользала от мужа и пряталась дня три на чердаках, по сараям, пока не проходил первый пыл». Савелий «падал духом, молился богу, сидел молча, как бирюк, у себя в клетушке...» (III, 205—206). «Сгинуть бы ей проклятой!» — мрачно говорил он. При встрече с Райским он просит отправить Марину в полицию или хоть в Сибирь сослать: «или хоша в рабочий дом — на всю жисть» (IV, 141), или плетью ее высечь. Характерно это перечисление: отправить в полицию, в Сибирь сослать, «исправительное» учреждение — рабочий дом, плетью высечь. Напомню читателю, что помещики по закону (подтвержденному правительством неоднократно) имели право без суда и следствия сылать в Сибирь провинившихся крепостных. Гончаров подробно рассказывает о семейной драме Савелия и Марины. Драма осложнялась тем, что Савелий, при всем своем озлоблении, непреодолимо любил



Марину, дарил ей гостинцы, не жалел средств на наряды. Побои довели Марину до тяжелого заболевания, и тот же Савелий отвез ее в городскую больницу. Характерно отношение к семейной неурядице Савелия со стороны барыни, Татьяны Марковны. После одного дикого избиения Марины, когда та прибежала жаловаться помещице, Бережкова сказала присутствовавшему при этом Райскому: «Вот посмотри, каково ее муж отделал!.. А за дело, негодяйка, за дело!» (III, 202). Опасаясь уголовного исхода, Татьяна Марковна готова была сослать Марину в дальнюю деревню.

Гончаров с уважением и приязнью относится к бабушке Бережковой, но не скрывает ее жестокого, «деспотического» хозяйствования. Оно проявлялось многообразно.

Вот характеристика крепостной девочки Пашутки, исполнявшей при Бережковой роль казачка. «Обязанность ее, когда Татьяна Марковна сидела в своей комнате, стоять плотно прижавшись в уголке у двери и вязать чулок, держа клубок подмышкой, но стоять смиренно, не шевелясь, чуть дыша, и по возможности не спуская с барыни глаз, чтоб тотчас броситься, если барыня укажет ей пальцем, подать платок, затворить или отворить дверь, или велит позвать кого-нибудь» (III, 286). «Ей стригут волосы коротко и одевают в платье, сделанное из старой юбки, но так, что не разберешь, задом или наперед сидело оно на ней; ноги обуты в большие не по летам башмаки» (III, 287). Только когда барыня уезжала в город, Пашутка решалась покинуть свой пост в углу комнаты и осмеливалась поиграть с котом Серко. Из носовых платков она «свивала подобие кукол, и даже углем помечала, где быть глазам, где носу» (III, 287). Не пишет Гончаров, чтобы строгая барыня когда-нибудь приласкала девочку-казачка или дала ей что-нибудь сладенькое. Только добродушный Райский, заходя к Татьяне Марковне, то ласково погладит Пашутку, то даст ей яблоко. Кот Серко да подобие самодельной куклы — вот все, чем располагала девочка-казачок в своей крепостной цеволе. Она оторвана от забав дворовой детворы. О школе и помину нет. Гончаров еще добавляет: «Такие девочки не переводились у Бережковой. Если девочка вырастала, ее употребляли на другую, серьезную работу, а на ее место брали из деревни другую (т. е. отнимали у семьи, — *Н. П.*), на побегушки, для маленьких приказаний» (III, 286).

Около кабинета барыни, рядом с девочкой Пашуткой, несла свою крепостную службу старая женщина Василиса. Ей теперь уже под семьдесят лет, а взята она была на службу (горничной) молодой девушкой. И вот с тех пор и до старости она словно прикована к работе в барском доме. Теперь она экономка, пользуется доверенностью и благосклонностью барыни, но личной жизни у нее нет, нет связи ни с семьей, ни с односельчанами, ни с дворней. В свободные минуты она сидит на высоком стуле и безучастно смотрит в окно — неподалеку от маленькой Пашутки, торчащей в углу.

Василиса «не то что полная, а рыхлая», разбухшая «от вечного сидения в комнате женщина», молчаливая, но вечно что-то шепчущая, «со впальми глазами». Она «неохотно расставалась со своим стулом и, подав барыне кофе, убравши ее платье в шкаф, спешила на стул, за свой чулок, глядеть задумчиво в окно на дрова, на кур и шептать. Из дома выходить для нее было наказанием; только в церковь ходила она, и то стараясь робко, как-то стыдливо пройти через улицу, как будто боялась людских глаз... Когда кто приходил посторонний в дом... она никогда не могла потом сказать, кто приходил. Ни имени, ни фамилии приходившего она передать никогда не могла...» (III, 285—286). В этом одиноком, отъединенном существовании, на протяжении десятилетий, живой человек словно костепел и замирал.

В «Обрыве» бытописатель-реалист и гуманист создал еще более мрачный образ, лаконичную, но сильную характеристику крепостной Улиты.

Эта женщина «была каким-то гномом: она гнездилась вечно в подземельном царстве, в погребах и подвалах, так что сама вся пропиталась подвальной сыростью. Платье ее было влажно, пос и щеки постоянно озябшие, волосы всклоочены и покрыты беспорядочно смятым бумажным платком. Около пояса грязный фартук, рукава засучены. Ее всегда увидишь, что она или возникает, как из могилы, из погреба, с кринкой, горшком, корытцем, или с полдюжиной бутылок между пальцами в обеих руках, или опускается вниз, в подвалы и погреба, прятать провизию, вино, фрукты и зелень. На солнышке ее почти не видать, и все она таится во мгле своих холодильников: видно в глубине подвала только ее лицо с синевато-красным румянцем, все прочее сливается с мраком домашних пещер» (III, 284). С родными, жившими близко в деревне, она не встречалась месяцами. В праздники весь дом смотрел нарядно, лишь Улита в эти дни погружалась в холодильники еще глубже, не успевая переодеться, чтобы не быть непохожею на вчерашнюю или завтрашнюю Улиту. Так человек терял связь с людьми, с обществом. Подземельное царство, подвальная сырость, тьма, холодильники, пещеры, наконец — могила — вот куда заглали человека, утратившего человеческий образ.

Сказанным выше не исчерпывается все, что написано Гончаровым в «Обрыве» о крепостных. К тому, что сказано о малиновской дворне, присоединяется характеристика лекарки из городской слободы; невежественная Меланхолика, с ведома барыни Бережковой, лечила дворню Малиновки и часто калечила своих пациентов.

Вот еще один эпизод: гуляя по городу, Райский «набрел на постройку дома, на кучу щепок, стружек, бревен и на кружок расположившихся около огромной деревянной чашки плотников. Большой каравай хлеба, пакрошенный в квас лук, да кусок красноватой соленой рыбы — был весь обед. Мужики сидели смиренно и молча, по очереди опускали ложки в чашку и опять клали их, жевали, не торопясь, не смеялись и не болтали за обедом, а прилежно, и будто набожно, исполняли трудную работу. Райскому хотелось нарисовать эту группу усталых, серьезных, бурно-желтых, как у отаитян, лиц, эти черствые, загорелые руки, с негнушимаися пальцами, крепко вросшими, будто железными ногтями, эти широко и мерно растворяющиеся рты и медленно жующие уста, и этот — поглощающий хлеб и кашу — голод. Да, голод, а не аппетит: у мужиков не бывает аппетита. Аппетит вырабатывается праздностью, моционом и пегой, голод — временем и тяжелой работой» (III, 158). Следует в полную меру оценить ту «изобразительность» (определение В. П. Боткина), с какой нарисована эта жанровая картина. Здесь словесное искусство Гончарова идет плечо в плечо с крестьянским жанром у лучших передвижников. И опять скажу, что здесь обнаружилось не только живописное мастерство Гончарова, но и его гуманная мысль. Городских плотников Гончаров настойчиво называет тоже мужиками. До известной степени он, может быть, прав, поскольку и деревенские мужики отправлялись в отхожие промыслы. Как и плотников, Гончаров мужиками называет крепостных лесовода-барина Тушина, занятых работами по лесному хозяйству, сплаву леса на плотках, перевозке лесных материалов к заграничному транспорту. В генеалогии Райского, имевшейся в первой редакции романа и потом изъятой, упоминается крепостной гарем. В эпизоде с «грехом» Бабушки тоже упоминается крепостной гарем у графа.

### 3

Как стало очевидно из вышеизложенного, в главах о Малиновке Гончаров создал ряд портретов-характеристик, исполненных мастерски. Таковы, например, характеристики Марины, Пашутки; образы Василисы и особенно Улиты в их обобщенной характеристике получают черты тра-

гизма. Создание таких образов — большая, бесспорная заслуга романиста. Но не единственная. Отдельные образы задуманы и исполнены в целостном идейно-композиционном замысле. Из них складывается собирательный, комплексный социальный образ Малиновки, помещичьей усадьбы, крепостного гнезда. Тургеев, враждебно настроенный против «Обрыва», писал Анненкову (январь 1869 года), еще не дочитав романа до конца: «... Отдыхаешь, как попадешь в дом к Татьяне Марковне и в уездный город... Там есть вещи хорошие...» В. П. Боткин, тоже не одобрявший «Обрыва», писал Фету (июнь 1869 года): «А между тем однако ж какой талант, какая изобразительность описаний!»

Талант и «изобразительность», а также давние и настойчивые размышления о судьбах русского крестьянства помогли Гончарову охватить обобщенной социально-исторической мыслью единичные и дробные явления крепостной Малиновки, типизировать их. И читатель легко связывает их с той многозначительной формулой, какую автор определяет образ самой помещицы Бережковой. Она «любила повелевать, распоряжаться, действовать». Она управляла имениями, «как маленьким царством, мудро, экономично, кропотливо, но деспотически и на феодальных началах» (III, 51).

Свяжет читатель образ крепостной Малиновки и с речью Райского, обращенной к большой петербургской барыне Беловодовой. Противопоставляя паразитический быт помещиков тяжкому труду и бедственной жизни крепостного крестьянства, Райский говорит Беловодовой: «А если бы вы знали, что там, в зной, жнет беременная баба... Да, а ребятишек бросила дома — они ползают с курами, поросятами, и если нет какой-нибудь дряхлой бабушки дома, то жизнь их каждую минуту висит на волоске: от злой собаки, от проезжей телеги, от дождевой лужи... А муж ее бьется тут же, в бороздах на пашне, или тянется с обозом в трескучий мороз, чтобы добыть хлеба, буквально хлеба — утолить голод с семьей, и между прочим внести в контору пять или десять рублей, которые потом приносят вам на подносе... Вы этого не знаете: „вам дела нет“, говорите вы...» (III, 28).

Мысли о бедственном положении крестьян не раз занимали Райского. В своих дилетантских живописных этюдах он пытался изобразить эту жизнь. «Глядел и на ту картину, которую до того верно парисовал Беловодовой, что она, по ее словам, „дурно спала ночь“: на тупую задумчивость мужика, на грубую, медленную и тяжелую его работу — как он тянет ремешную лямку, таща барку, или, затерявшись в бороздах пивы, шагает медленно, весь в поту, будто несет на руках и соху и лошадь вместе — или как беременная баба, спаленная зноем, возится с серпом во ржи» (III, 213). Все это напоминает читателю крестьянскую тематику Некрасова и художников-передвижников.

Сам Гончаров не без иронии относится к взвинченному пафосу Райского, дилетанта-художника, лишнего человека. Но в уста Райского вложены собственные и давние, и тревожные размышления самого Гончарова. Общий социально-исторический смысл антитезы: крестьянство и барство — еще значительнее и глубже раскрывается романистом в эпизоде столкновения Райского с реакционером-чиновником Тычковым на обеде у Бабушки. На обеде наивный и недалекий помещик Иван Петрович затеял разговор о голодающих ирландцах:

«— ... Англия страна богатая: таких помещиков, как там, нигде нет. Отчего теперича у них не взять хоть половицу хлеба, скота, да и не отдать туда, в Ирландию?»

— Что это, брат, ты проповедуешь: бунт? — вдруг сказал Нил Андреич.

— Какой бунт, ваше превосходительство... Я только из любопытства...

— Ну, если в Вятке или Перми голод, а у тебя возьмут половину хлеба даром, да туда?..

— Как это можно! Мы — совсем другое дело...

— Ну, как услышат тебя мужики? — напирал Нил Андреич, — а? тогда что?

— Ну, не дай боже! — сказал помещик.

— Сохрани боже! — сказала и Татьяна Марковна».

Беседа о крестьянах встревоженных гостей, помещиков и чиновников (присутствует и городской священник в шелковой рясе) продолжается:

«— Они и теперь, еще ничего не видя, наострили уши! — продолжал Нил Андреич.

— А что? — с испугом спросила Бережкова.

— Да вон, о воле иногда заговаривают. Губернатор получил донесение, что в селе у Мамышева не покойно...

— Сохрани бог! — сказали опять и помещик и Татьяна Марковна» (IV, 14—15).

Беседа все разрастается. Злобный взяточник чиновник Тычков затрагивает и антирелигиозную и антиполитическую пропаганду. Возмущенный либерал Райский дает резкую отповедь Тычкову. Беседа превращается в скандал, и перепуганные гости разъезжаются, не простившись с хозяйкой.

#### 4

Литературоведы (и я в том числе) — в долгу перед Гончаровым. Приняв от критиков и публицистов 60—70-х годов дискуссию об идейно-политическом значении «Обрыва», мы сосредоточились на оценке тех образов и идей, которые относятся к кругу тем: «Обрыв» и нигилисты, Вера и Волохов, старая «правда» и новая «правда», «Обрыв» и антинигилистическая беллетристика, «Обрыв» и «Что делать?» Чернышевского и прочее.<sup>2</sup> При этом вне поля зрения критики осталась большая социальная тема: крестьяне в «Обрыве». Только отрывочные замечания и одну-две цитаты на эту тему находим мы в старой и в советской специальной литературе по Гончарову. Теперь, после всего вышеизложенного, становится очевидно, как ценна — идейно и художественно — эта доля текстов романа. Сопоставлением многочисленных высказываний романиста бесспорно устанавливается давнее, длительное и пристальное внимание Гончарова к крестьянскому вопросу в России. То, что он сказал в «Обрыве» о мужиках, сближается с лучшими произведениями в русской литературе и живописи 60—70-х годов.

В полной мере подтверждается то, что сказано Гончаровым в предисловии к очеркам «Слуги старого века» о его симпатиях к крестьянству. Характерно, что Гончаров был горячим поклонником «Записок охотника» Тургенева; его заслугой было, что он как цензор сделал все усилия, чтобы помочь выходу «Записок» в первом отдельном издании 1852 года (VIII, 286). «Записки охотника» он взял с собою в кругосветное путешествие. Натянутые позднейшие личные отношения с Тургеневым не помешали Гончарову с любовью отзываться о «Записках» до последних лет жизни.

Благожелательное отношение к крепостным и правдивое изображение их подневольного быта становились в явное противоречие с тем, что говорил и в чем хотел убедить читателя Гончаров, когда изображал свою излюбленную героиню — Бабушку, помещицу Татьяну Марковну Бережкову. Защитник бабушкиной «старой правды», Гончаров, не ощущая противоречия, в которое сам впадал, невольно приводил читателя к выводу,

<sup>2</sup> См.: Н. К. Пиксанов. Роман И. А. Гончарова «Обрыв». «Ученые записки Ленинградского государственного университета», 1954, № 173, серия филологических наук, вып. 20.

что насильнически жестокий крепостной быт ведет эту «старую правду» к крушению. Особенно явственно к этому заключению склонял читателя первоначальный замысел и текст «Обрыва». Но и после того, когда в 60-х годах совершился крутой поворот Гончарова вправо, романист не смог и, несомненно, не хотел изъять из текста всего того, что изложено выше. Это является наглядным примером того, как писатель в данных социально-исторических условиях, полных противоречий и борьбы, не в силах преодолеть в своем сознании борьбы противоположностей. В какой-то степени эти противоречия у Гончарова напоминают противоречивые взгляды на социально-историческое и политическое значение русского крестьянства у Л. Н. Толстого.

В начале статьи я приводил заявление Гончарова в 1870 году, что после суровых осуждений «Обрыва» в критике он ничего не пишет и никогда больше писать не будет. Однако воля к творчеству, к счастью, не угасла, и я напоминал, что именно в 70-х годах Гончаров создал такие ценнейшие произведения, как воспоминания о Белинском и «Миллион терзаний». Здесь кстати напомнить, что Гончаров, горячий поклонник «Горя от ума», создавший поистине гениальное его истолкование, конечно, помнил всю жизнь — и в годы соиздания «Обрыва» — знаменитый монолог Чацкого «А судьи кто?».

При всех колебаниях в социально-политических взглядах и настроениях Гончаров сохранил на всю жизнь любовь и преданность Белинскому и, когда писал и переделывал «Обрыв», конечно, много раз вспоминал горячие инвективы Белинского против крепостного права. Сохранил Гончаров и традиции всей «натуральной школы» и вообще демократической литературы 40—50-х годов в ее гуманизме. Здесь добавлю: в 1873—1874 годах Гончаров писал очерк «Поездка по Волге», где дал зарисовки мужиков, уже освобожденных от крепостной зависимости, и особенно тепло изобразил старушку-крестьянку; к сожалению, рассказ остался неоконченным, а Гончаров о нем говорил: «... после обработки этот очерк вышел бы, конечно, неузнаваем, а теперь это только программа» (VII, 501). Можно только пожалеть, что очерк, по внешним обстоятельствам, не был окончен.

Итак, с 1839 года по 1874, т. е. в течение 35 лет, Гончаров не переставал писать о русском крестьянстве.

Не надо паводить «юбилейный глянec» на эти конкретные высказывания Гончарова и на общее социально-политическое мирозерцание славного романиста. У него были свои неизбежные колебания, противоречия и ошибки. О Льве Толстом Ленин писал: «Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху».<sup>3</sup> Однако общеизвестно, как высоко ценил Ленин творчество Толстого. Мы вправе применить, конечно с некоторыми ограничениями, эту оценку и к творчеству Гончарова. В высказываниях славного романиста о русских крестьянах были свои ошибки и огрaничения. Но то, что мы читаем в «Обрыве», заслуживает высокой оценки. И сегодня нам отрадно отметить и восполнить поздним признанием допущенные нашим литературоведением пробелы и недооценки.

<sup>3</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 295.



## «ПОЛОЖЕНИЕ РАБОЧЕГО КЛАССА В РОССИИ» В. В. БЕРВИ-ФЛЕРОВСКОГО КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Среди демократов-просветителей 70-х годов видное место занимает В. В. Берви-Флеровский, на протяжении нескольких десятилетий владевший умами молодежи «как „учитель жизни“, как один из благороднейших друзей народа, как талантливый писатель и благородный мыслитель».<sup>1</sup> Современники Флеровского ценили в нем не только общественного деятеля, ученого, публициста, но и «талантливого писателя» (*О. В. Аптекман*), «самого зрелого» и «самого умного» из писателей-радикалов (*Л. Н. Толстой*), «беспристрастного критика» и «мощного художника» (*К. Маркс*).

Но, к сожалению, творчество Флеровского-писателя забыто, хотя им создан ряд художественных и литературно-критических произведений, повестей, мемуаров, стихов, драм и даже роман из жизни революционной молодежи 60—70-х годов.<sup>2</sup> Разумеется, не скромное дарование беллетриста, поэта и критика определило широкую известность Флеровского. В литературном наследии Флеровского-писателя особое место занимает книга «Положение рабочего класса в России» с ее своеобразной манерой живого и яркого очеркового «письма с натуры», образными иллюстрациями, выразительными примерами, оживляющими сухой язык статистических выкладок и социально-экономических обобщений. Этой книге и обязан Флеровский своей популярностью писателя. В ней наряду с дру-

<sup>1</sup> О. В. Аптекман. Флеровский-Берви и «чайковцы». «Былое», 1922, № 19, стр. 128. Научным, социально-экономическим, политическим, философским взглядам Флеровского и общественному значению его просветительской деятельности в русском освободительном движении посвящен ряд работ советских исследователей, в частности: Г. Подоров. Экономические воззрения В. В. Берви-Флеровского. Госполитиздат, 1952; А. И. Мудров. Философские и общественно-политические взгляды В. В. Берви-Флеровского. М., 1958 (диссертация на соискание степени кандидата философских наук). О месте Флеровского в общественном движении 60—80-х годов говорится в работах: А. Я. Рзуль. Русская экономическая мысль 60—70-х годов XIX в. и марксизм. Госполитиздат, М., 1956; Ш. М. Левин. Общественное движение в России в 60—70-х годах XIX в. Соцэкгиз, М., 1958; Н. К. Каратаев. Народническая экономическая литература. Соцэкономиздат, 1958, и др. За последние годы вышла популярная биография Флеровского: М. Плакида. Бесстрашный труженик. 1960.

<sup>2</sup> Общая предварительная постановка вопроса о значении Флеровского в общественно-литературном движении в России второй половины XIX века содержится в нашей статье «К вопросу о роли В. В. Берви-Флеровского в русском общественно-литературном движении 70—80-х годов XIX века» («Ученые записки Выборгского педагогического института», т. I, вып. I, 1957). Значение деятельности Флеровского как этнографа и фольклориста и связи его художественно-публицистического творчества с традициями демократического очерка 60-х годов исследуются в кн.: В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961. Краткая характеристика отдельных неопубликованных художественных произведений Флеровского дана в книге М. Плакиды «Бесстрашный труженик».

гими важнейшими проблемами экономического развития пореформенной России Флеровский поставил вопрос о пролетаризации народных масс не только как историк, социолог и экономист, но и как художник-очеркист, талантливо использовавший возможность беллетристической формы. Этот факт сыграл немаловажную роль в истории прогрессивной русской литературы, художественно осваивавшей уже с 60-х годов тему рабочего класса.

Бегло касаясь научно-публицистического содержания очерков, настоящая статья ставит своей задачей охарактеризовать их с литературно-эстетической и художественной стороны, выяснить место «Положения рабочего класса...» в развитии русской демократической литературы второй половины XIX века.

## 1

Есть основания предполагать, что Флеровский работал над «Положением рабочего класса...» или, вернее, собирал материалы, использованные в книге, еще с середины 50-х годов. В датируемом 23 октября 1869 года письме Маркса Энгельсу сообщаются, между прочим, и некоторые сведения из творческой истории очерков: «Из Петербурга мне прислали том Флеровского в 500 страниц о положении русских крестьян и рабочих. К сожалению, *по-русски*. Человек этот работал над книгой 15 лет».<sup>3</sup> Об этом сообщил Марксу Н. Ф. Даниельсон, который прислал ему «Положение рабочего класса...». Последний лично знал В. В. Берви и от него или от близких ему людей мог слышать, когда началась подготовительная работа над названным трудом. Флеровский, узнав, что Маркс интересуется его книгой, обратился к основоположнику научного социализма с большим письмом на немецком языке, в котором подробно изложил некоторые моменты из истории ее создания и уточнил использованные в ней источники.<sup>4</sup> В письме к Марксу, например, нашли подтверждение упомянутые в мемуарах Флеровского документальные факты из жизни трудящихся масс, изученные писателем еще задолго до того, как возник и сложился замысел книги. Так, сообщая об источниках пятой главы первой части «Положения рабочего класса...», Флеровский ссылается на свои впечатления молодости, которую он провел среди населявших Казанскую губернию народностей, узнав в результате «массу людей».<sup>5</sup> Говоря о четвертой главе второй части книги, Флеровский, между прочим, сообщает: «Деревня, описанная мною на 235 странице, это — деревня, в которой я провел свою молодость...»<sup>6</sup> В очерках отразились также наблюдения, подчеркнутые писателем во время путешествия по Волге (Тверь, Казань, Ярославль, Москва, Пошехонье, Рыбинск). За время службы в Министерстве юстиции (1856—1862), особенно в последние годы, Берви был занят составлением докладов о проекте законов. В частности, ему пришлось составлять доклад о землевладении в восточной части Европейской России. «Вы можете себе представить, — писал он Марксу в том же письме, — что весь этот труд ни к чему не привел и ничем не помог этим несчастным. Спустя много лет я имел слабое утешение сказать об этом несколько слов... в „Положении рабочего класса в России“».<sup>7</sup> По службе Берви приходилось посещать места заключения, изучать положение заключенных и ссыльных. Но особенно большие впечатления в душе писателя оставили его собственные ссыльно-тюремные скитания 1862—1866 годов, во время которых он собрал значительное количество фактов

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 239.

<sup>4</sup> Опубликовано Д. Рязановым в «Летописях марксизма» (т. IX—X, 1929).

<sup>5</sup> «Летописи марксизма», т. IX—X, стр. 59—60.

<sup>6</sup> Там же, стр. 61.

<sup>7</sup> Там же, стр. 60.

и изучил множество различных статистических материалов. «Я, конечно, везде беседовал с жителями», — подчеркивает Флеровский, подтверждая непосредственный характер своего знакомства с народными бедствиями и народной жизнью. Сообщая, например, Марксу о своей ссылке в Кузнецк, писатель считает нужным указать: «...понятное дело, я летом и зимой бродил по окрестным деревням и беседовал с населением».<sup>8</sup> Так накапливались богатые материалы живых наблюдений писателя-демократа, придавшего своей книге характер художественно-публицистических очерков «с натуры».

Некоторые разделы «Положения рабочего класса...» («Работник-приискатель», «Горный рабочий») были написаны в 1866 году. Уже в них глубоко и остро был поставлен вопрос о повсеместном пауперизме трудящихся масс в России и выдвинута проблема русского промышленного пролетариата, т. е. намечено основное направление работы, по существу своему глубоко отличное от воззрений либеральных писателей-народников 70—80-х годов.

В завершённом виде замысел книги сложился к концу 1866 года, во время пребывания В. В. Берви в Вологде, куда его «погнали по этапу» из Тюмени после «поединка» с томским губернатором и сибирской администрацией. «В Вологде я задумал написать книгу о положении рабочего класса в России, — вспоминает он в своих мемуарах. — Неожиданно в моих руках очутился обширный статистический материал, до того времени никем не разработанный».<sup>9</sup> В основу исследования легли материалы статистических комитетов, статьи местных «наблюдателей народной жизни», издания сельскохозяйственных и различных других обществ, корреспонденции в газетах и т. п. «К тому материалу, который скопился в моих руках, — добавляет писатель, — я присовокупил личные наблюдения, которые я накопил во время моей пропаганды среди народа и моих странствований по России и Сибири».<sup>10</sup>

Сочувственное сопоставление Марксом книги Флеровского с известным трудом Энгельса «Положение рабочего класса в Англии» не прошло мимо внимания советских исследователей.<sup>11</sup> Однотипность названия книг, некоторое сходство в освещении трагического положения трудящихся масс, близость отдельных мотивов дают основание предположить, что Флеровский хотя бы частично был знаком с работой Энгельса и она оказала на его замысел косвенное влияние.<sup>12</sup> Выдвинувший это предположение В. Е. Гусев обратил внимание на интересный факт близкого общения Флеровского в 1866 году с Н. В. Шелгуновым, который в это время тоже находился в вологодской ссылке. Изложенная Шелгуновым в больших извлечениях книга Энгельса<sup>13</sup> безусловно могла стать предметом обсуждения и споров двух ссыльных писателей-демократов. «Трудно допустить, — убедительно заключает В. Е. Гусев, — что Берви, живя до

<sup>8</sup> Там же, стр. 58.

<sup>9</sup> Н. Флеровский. Три политические системы. Николай I-ый, Александр II-ой, Александр III-ий. Воспоминания. «Лондон», 1897, стр. 249.

<sup>10</sup> Там же, стр. 251. Подробное указание использованных в «Положении рабочего класса...» печатных источников содержится в цитированном выше письме Флеровского к Марксу. В письме также имеются критические оценки некоторых из этих источников, статистические данные которых Флеровский зачастую тщательно проверял и уточнял.

<sup>11</sup> См. в письме Маркса к Энгельсу от 10 февраля 1870 года. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 286—287.

<sup>12</sup> Сходство некоторых рассуждений Флеровского с мыслями, высказанными Энгельсом в «Положении рабочего класса в Англии», отметил также Г. Подоров в книге «Экономические воззрения В. В. Берви-Флеровского» (стр. 126, 131, 137).

<sup>13</sup> Н. Шелгунов. Рабочий пролетариат в Англии и во Франции. «Современник», 1861, №№ 9, 10, 11.



1862 года в Петербурге и находясь под сильным влиянием идей „Современника“, не познакомился со статьей Шелгунова». <sup>14</sup> Подтверждением знакомства Флеровского с книгой Энгельса В. Е. Гусев считает упоминание автором «Положения рабочего класса в России» о том глубококом впечатлении, которое произвели на него «описания страданий ирландского народа». <sup>15</sup>

В литературе о Берви-Флеровском была, правда, выдвинута и противоположная точка зрения. Так, М. Плакида выражает сомнение в возможности знакомства Флеровского в 60-е годы с книгой Энгельса на том основании, что в «Положении рабочего класса в России» автор «постоянно сравнивал жизнь русского рабочего и крестьянина с относительно хорошей жизнью английского рабочего — „баловня судьбы“». <sup>16</sup> По мнению М. Плакиды, Флеровский прочитал «Положение рабочего класса в Англии» несколько позднее (в начале 70-х годов), в связи с работой среди «чайковцев» и «долгушинцев», что не замедлило отразиться в его работах этого периода.

Аргументация М. Плакиды не представляется нам достаточно убедительной. Сопоставление жизни трудящихся масс в России и Англии, к которому прибегает Флеровский в «Положении рабочего класса...», не более как тактический прием автора, который, кстати сказать, на страницах своего труда отдает предпочтение даже положению невольничков-негров в рабовладельческих штатах Америки по сравнению с ужасной участью русских рабочих и крестьян. Вспоминая о том впечатлении, которое на него произвело описание страданий ирландского народа, Флеровский с горечью добавляет: «Мне пришлось убедиться, что бедствия русского рабочего несомненно значительнее». <sup>17</sup> Это сопоставление не является результатом наивной неосведомленности писателя об условиях труда и капиталистической эксплуатации английских рабочих, освещенных в книге Энгельса и в переложении Шелгунова еще с начала 60-х годов ставших известными передовой русской общественности. Скорее наоборот — трагическая судьба русских рабочих и крестьян становится еще более очевидной, если по сравнению с ней английские рабочие, о страданиях которых говорила русская печать, кажутся «баловнями судьбы» а жертвы колониальной эксплуатации и угнетения — ирландцы находятся в менее безвыходном положении. Что касается более поздних произведений Флеровского — «Исследований по текущим вопросам» и «Современного Карфагена», на которые ссылается М. Плакида в подтверждение того, что Флеровскому только в начале 70-х годов, после знакомства с книгой Энгельса, стало известно бедственное положение английского пролетариата, — то здесь следует учитывать, что материал, концепция и адрес этих работ во многом уже иные. Русский просветитель-демократ обращается в них к исследованию общих закономерностей капиталистического развития и судьб капитализма в наиболее экономически развитых европейских странах. Готовя в 1872 году второе издание «Положения рабочего класса...», Флеровский не изменил своей сравнительной оценки условий жизни трудящихся Англии и России, хотя, если согласиться с М. Плакидой, именно в это время он познакомился с книгой Энгельса. Да и много позднее, в 1897 году, когда Флеровский находился в эмиграции в самой Англии, он счел все-таки необходимым в своих мемуарах оттенить ту же мысль: «Чем более я вникал в это дело, тем более жизнь русского рабочего народа рисовалась передо мною в мрачных красках;

<sup>14</sup> В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века, стр. 21.

<sup>15</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 252.

<sup>16</sup> М. Плакида. Бесстрашный труженик, стр. 99.

<sup>17</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 252.

все оптимистические уверения, что в России рабочему живется лучше, чем в западной Европе, что у нас нет пролетариата и т. д., разлетались в прах».<sup>18</sup>

Роль Шелгунова и его перевода труда Энгельса в оформлении замысла Флеровского кажется нам тем более очевидной, что их идейная близость и творческие споры затрагивают вопрос об оценке пореформенного экономического развития России среди европейских стран и месте русского просветителя-демократа в борьбе за коренные нужды народа. Выдающийся соратник Д. И. Писарева Н. В. Шелгунов в середине 60-х годов все менее склонялся к преувеличению роли «особого», некапиталистического пути развития России, в то время как «общинные идеалы» Флеровского заставляли его сосредоточивать главное внимание на том «уклонении» на капиталистический путь в экономическом развитии его родины, которое воспринималось им во всех трагических противоречиях пролетаризации широких масс. В конце концов Шелгунов пришел к убеждению, что Россия «вступает на западноевропейский путь».<sup>19</sup> Своеобразная «европейская» ориентация Шелгунова толкала его на путь напряженных поисков «сознательной ассоциации» работников, «слабый зародыш которой появился уже на западе», как утверждал в 1868 году писатель в статье «Социально-экономический фатализм».<sup>20</sup> Флеровский же в 60-е годы пытался в пределах исторического развития тех лет найти пути коренного «поправления расстройств» русских социально-экономических отношений. Вспоминая о своей пропаганде социалистических идеалов в народных массах во время пребывания в ссылке в Кузнецке, Флеровский так охарактеризовал дружеские отношения с Шелгуновым: «Несколько лет позже я жил в Вологде одновременно с Шелгуновым. Он был известный писатель и нигилист самой чистой воды. Я его глубоко уважал, и мы были самыми лучшими друзьями, но уже представляли собою два противоположных направления — вся вологодская голь была на моей стороне».<sup>21</sup> Споры друзей и разделение их на «два противоположных направления», по-видимому, объясняются скептическим отношением Шелгунова к исповедуемой в эти годы Флеровским доктрине «добровольной бедности» и своеобразного «опрошения», в котором автор «Положения рабочего класса в России» видел залог успеха «социальной пропаганды» в народных низах. Флеровский не разделял концепции «прогрессивного фатализма». Шелгунов, наоборот, был убежден, что «фатально»-экономическое развитие России подготовит ее, подобно другим европейским странам, к социалистической «ассоциации», развитой затем сознательными усилиями «мыслящих реалистов». В связи с этими разногласиями естественным является возникновение замысла Флеровского написать книгу о положении народных масс в России, в которой по аналогии со статьей Шелгунова «Рабочий пролетариат в Англии и во Франции» исследовался процесс повсеместной пауперизации трудящихся, оцениваемой как национальная катастрофа, требующая немедленного практического вмешательства всех прогрессивных сил страны. Мужественным актом такого вмешательства, вопреки идее «прогрессивного фатализма», и явились очерки Флеровского «Положение рабочего класса в России».

К 1867 году, когда Флеровский предпринимает попытки публикации отдельных глав, рукопись «Положения рабочего класса. . .» уже существовала. Об этом упоминается на страницах воспоминаний писателя. Первая глава очерков «Бродяга-работник» была помещена в «Невском сборнике»

<sup>18</sup> Там же, стр. 251.

<sup>19</sup> Н. В. Шелгунов, Сочинения, т. III, СПб., 1872, стр. 220.

<sup>20</sup> Н. В. Шелгунов, Сочинения, т. II, изд. 3-е, СПб., стр. 290.

<sup>21</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 213.

за 1867 год.<sup>22</sup> В примечании к заглавию указывалось: «Отрывок из большого исследования о рабочих в России вообще». Статья подписана псевдонимом «Семен Навалихин» и без всяких изменений вошла в книгу. В 1867 году в журнале «Дело» (№№ 9, 10, 12) за подписью «И. Флеровский», а затем «Н. Флеровский» были опубликованы статьи «Земледелец степной полосы между Уралом и Волгой» (будущая четвертая глава из второй части книги), «Земледелец черноземной полосы» (переработанная затем в пятую главу второй части), «Сибирский земледелец. Отрывок из наблюдений над бытом русского рабочего класса» (впоследствии вторая глава первой части). В 1868 году печатание отдельных глав «Положения рабочего класса...» в журнале «Дело» было продолжено: в февральской книжке появилась статья «Зауральский рабочий» (третья глава первой части), в апрельском номере — статья «Положение работника на Севере» (четвертая глава первой части).

Смелая постановка вопроса о пролетаризации крестьянства, мелкоруководителей и мелких торговцев, о трагическом положении промышленного рабочего, новизна выдвинутых проблем и оригинальность общей концепции поначалу препятствовали публикации труда Флеровского. Много лет позднее автор с горечью вспоминал о своих мытарствах: «Благодаря рекомендации Лаврова, первая глава этой книги была напечатана и обратила на меня общее внимание. Победа была легкая, но этим дело и кончилось. Дальнейшее печатание стало встречать постоянно возраставшие затруднения. Редакции журналов осыпали рукопись насмешками, издатели находили, что она никуда не годится. Жена моя, хлопотавшая по этому делу в Петербурге, измучилась и пришла в отчаяние. С большим трудом можно было поместить несколько статей в радикальном тогда журнале „Дело“.<sup>23</sup> Возможно, опубликовать около трети книги в журнале «Дело» помог Флеровскому его хороший знакомый Шульгин, брат издателя журнала.<sup>24</sup> Однако, уже начиная с майской книжки, публикация глав «Положения рабочего класса...» в «Деле» прекратилась. Вероятно, суровая правда о положении трудящихся масс в пореформенной России, которая раскрывалась в очерках Флеровского, отпугивала редакторов журналов.

Но, надо сказать, журнальные мытарства сыграли и свою положительную роль. Обращает внимание тот факт, что по мере публикации глав автор усиливал их очерковый, а подчас и «беллетристический» характер. Даже в серьезном наукообразном «Деле» охотней печатались беллетризованные очерки или живая, острая, но в то же время «облегченная» публицистика. Этим условиям статьи Флеровского не отвечали, что, естественно, также затрудняло появление их в периодической печати. Прямолинейный разночинец, смыкавшийся в данном вопросе с Писаревым и Ткачевым, Флеровский и спустя тридцать лет с горечью говорил о причинах, побудивших его стать писателем: «Распространять в публике какие бы то ни было политические или социальные идеи было окончательно невозможно. Популярны писатели Некрасов, Белинский, даже Герцен должны были писать или разбирать повести и стихи. „Какое ужасное положение, — говорил мне однажды с горечью Некрасов, — всякий человек, который имеет что-нибудь сказать обществу, должен непременно выработать из себя художника“.<sup>25</sup> Разумеется, Флеровский имел

<sup>22</sup> С. Навалихин. Работник-бродяга. «Невский сборник», 1867, № 1, стр. 265—295.

<sup>23</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 252.

<sup>24</sup> См. об этом косвенное свидетельство в опубликованном О. В. Аптекманом докладе на Флеровского начальника новгородского жандармского управления Колобова (О. В. Аптекман. Василий Васильевич Берви-Флеровский. Изд. «Колос», Л., 1925, стр. 75).

<sup>25</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 7—8.

в виду не только косность и легкомысленность «образованного читателя», привыкшего к облегченной духовной пище, но и цензурные препятствия, обходить которые подчас помогал язык искусства. Флеровскому, просветителю и пропагандисту, также пришлось «вырабатывать из себя художника», и процесс этот совпал во времени с работой над книгой «Положение рабочего класса...», совместившей достоинства научного труда и очерково-публицистического произведения.

После долгих неудач писателю удалось, наконец, опубликовать свои очерки о русском рабочем классе целиком отдельным изданием под псевдонимом «Н. Флеровский», ставшим отныне литературным именем В. В. Берви.<sup>26</sup> Книга была издана Н. П. Поляковым, по отзыву В. В. Берви, принадлежавшим к «кругу людей, оставшихся после Чернышевского и разделявших его воззрения».<sup>27</sup> Среди книг, изданных Поляковым, было первое русское издание первого тома «Капитала» Маркса, а также ряд работ Лассаля, одна из которых — «Теория приобретенных прав» была переведена В. В. Берви.<sup>28</sup> Это издательство с начала 70-х годов было связано с «Книжным делом» революционного народнического кружка «чайковцев». Распространение среди оппозиционного по отношению к существовавшему строю читателя, в основном демократического студенчества, книг и брошюр Маркса, Энгельса, Лассаля, Чернышевского, Добролюбова, Герцена, Писарева и других пелегальных и полупелегальных изданий сделалось главной целью этого пропагандистско-просветительского центра.<sup>29</sup> С его помощью выходят в свет и распространяются основные работы Флеровского: «Свобода речи, терпимость и наши законы о печати» (1869), «Положение рабочего класса в России» (1869), «Азбука социальных наук» (1871). Позднее были опубликованы «Исследования по текущим вопросам» (1872) и второе издание «Положения рабочего класса в России» (1872); однако по решению комитета министров почти весь тираж обоих изданий был изъят из продажи и уничтожен (та же участь постигла часть тиража «Азбуки социальных наук»).

Уничтожение второго издания «Положения рабочего класса...» объясняется тем, что книга стала настольным пособием в революционно-пропагандистской деятельности подполья 70-х годов. В подготовленной чиновником III отделения для доклада шефу жандармов П. А. Шувалову записке исследование Флеровского расценивалось как очень опасное: «Во-первых, у него нельзя отнять серьезности, благодаря которой оно для исследователей народного быта в разных местностях России приобрело значение источника, в научном смысле этого слова; во-вторых, в связи с серьезностью, в нем впервые весьма ловко и, так сказать, в непосредственном применении к делу, проведены социалистические тенденции, составляющие программу „Интернационального общества“, с легкими изменениями, естественно вытекающими из различий между положением рабочего класса в России и в Западной Европе; в-третьих, появление этой книги достопримечательно в цензурном отношении, как доказательство несостоятельности цензурных правил, если они призваны предупредить какую-либо агитацию, конечно, не совсем грубую».<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Н. Флеровский. Положение рабочего класса в России. СПб., 1869. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Советское издание «Положения рабочего класса в России», выпущенное Соцэпгизом в 1938 году, вышло без «Заключения». В 1958 году книга Флеровского полностью опубликована в первом томе избранных экономических произведений писателя в двух томах (Соцэпгиз, М., 1958).

<sup>27</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 262.

<sup>28</sup> Н. Флеровский (Берви). Краткая автобиография. «Русская мысль», 1905, кн. V, 2 паг., стр. 142.

<sup>29</sup> Об издательской деятельности Полякова см.: И. Книжник (Ветров). Н. П. Поляков — издатель «Капитала» Маркса. «Вопросы истории», 1947, № 6.

<sup>30</sup> Цит. по: О. В. Аптекина. Василий Васильевич Берви-Флеровский, стр. 55.

Далее добросовестный сыщик ломал голову над тем, кто скрывается под именем «Н. Флеровский». В докладе Александру II от 30 октября 1871 года III отделение указывает, что «социалистические сочинения», подобные «Положению рабочего класса...» Флеровского, «не мало содействовали распространению социалистических идей в среде учащейся молодежи».<sup>31</sup>

Второе издание «Положения рабочего класса...» рассматривалось автором как своего рода продолжение первого на новом, свежем материале. «...У меня было намерение превратить эту книгу в постоянно возобновляемый повеишими данными сборник сведений о положении рабочего класса...» — вспоминает писатель.<sup>32</sup> В новом издании Флеровский использовал, в частности, сведения из официального «Военно-статистического сборника», чем привел в ярость правительство. Но и во втором издании основной темой очерков являлась тема русского пролетариата и пролетаризации различных слоев трудящихся, что дало жандармам повод увидеть в авторе одного из деятелей I Интернационала. Оценивая книгу, министр внутренних дел Тимашев видел ее опасность в том, что автор рисует эксплуатацию народных масс капиталистами и помещиками, стремясь «возбудить ненависть одного класса граждан — работников и земледельцев к другому — капиталистам и поземельным собственникам».<sup>33</sup>

## 2

В литературе о Берви-Флеровском отмечалось уже, что книга «Положение рабочего класса...» вызвала оживленные отклики в печати.<sup>34</sup> Известна также высокая оценка, данная К. Марксом историческому и культурному значению труда Флеровского и деятельности и взглядам писателя, его месту в русском общественно-литературном движении.<sup>35</sup>

Для русских революционеров, передовых ученых-экономистов, социологов и историков, для судеб всего русского освободительного движения эта оценка сыграла важную историческую роль. Это было, в сущности, первое развернутое выступление основоположника научного коммунизма и вождя мирового рабочего движения по русскому вопросу, предопределившее во многом последующие оценки и высказывания Маркса и Энгельса о путях развития России и русской революции, о значении ее в общеевропейской революции. Книга Флеровского помогла Марксу глубже проникнуть в те сложные социально-экономические процессы, которые вывели Россию на путь интенсивного капиталистического развития. По словам Маркса, «это — первое произведение, в котором сообщается правда об экономическом положении России».<sup>36</sup>

Говоря об отличии очерков Флеровского от ранней народнической литературы, Маркс замечает, что «человек этот — решительный враг так называемого „русского оптимизма“», и ниже, присоединяясь к выводам Флеровского относительно пролетаризации русской деревни, добавляет: «У меня никогда не было радужных представлений об этом коммунистическом Эльдорадо, но Фл<еровский> превосходит все ожидания».<sup>37</sup> Характеризуя взгляды автора очерков, К. Маркс особо подчеркивает их свое-

<sup>31</sup> Там же, стр. 63.

<sup>32</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 270.

<sup>33</sup> Цит. по публикации Л. Добровольского «Запрещенные и уничтоженные книги В. В. Берви-Флеровского» («Литературное наследство», т. 7—8, стр. 176—179).

<sup>34</sup> См. об этом: «Литературное наследство», т. 2, стр. 70—74; Г. Подоров. Экономические воззрения В. В. Берви-Флеровского, стр. 110—113; М. Плакида. Бесстрашный труженик, стр. 75—84.

<sup>35</sup> См. об этом: В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века, стр. 22—24.

<sup>36</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 286—287.

<sup>37</sup> Там же, стр. 287.

образии, отличие от взглядов народников: «Никакой социалистической доктрины, никакого аграрного мистицизма (хотя он и сторонник общинной собственности), никакой нигилистической утрировки».<sup>38</sup>

Подчеркивая неизбежность широкой пролетаризации трудящихся масс в России, которая стала уже фактом, Маркс высказался о перспективах социально-экономического развития страны еще более определенно и ясно, чем в известном письме в редакцию «Отечественных записок» в ноябре 1877 года. В отзывах Маркса и Энгельса содержится и критика утопических сторон концепции Флеровского.<sup>39</sup> Однако в целом ошибки Флеровского оцениваются Марксом как «небольшая доза благодушной чепухи»,<sup>40</sup> не способной заслонить исключительно ценный материал очерков и основную их прогрессивную тенденцию.

Для темы статьи отзыв Маркса о «Положении рабочего класса в России» важен как высокая оценка талантливого очеркового, художественно-публицистического произведения. По словам Маркса, «это — труд серьезного наблюдателя, бесстрашного труженика, беспристрастного критика, мощного художника».<sup>41</sup> Пометки Маркса на экземпляре «Положения рабочего класса...» свидетельствуют о его интересе к конкретным художественным эпизодам, сценам, зарисовкам «с натуры», живым иллюстрациям, представляющим подчас значительно большую ценность, чем некоторые утопические обобщения и выводы. К. Маркс отметил буквально все эпизоды, рисующие трагическое положение русской жепщицы в семье, жестокому эксплуатации детей, в частности рассказ о портном, на которого подмастерья под предлогом учения работали бесплатно.<sup>42</sup> Так, например, отмечен и отмечен знаком восклицания рассказ о тяжелой жизни томского портного-бедняка, являющийся по своему жанру замечательной вставной новеллой. Маркс писал, что Флеровский как писатель-очеркист «хорошо схватывает племенные особенности».<sup>43</sup> И действительно, в своей книге наблюдательный художник знакомит нас с бытом, культурным обликом и психологическим складом и великого русского народа, и «прямодушного калмыка», и «талантливого малоросса», и «ловкого, жизнерадостного, подвижного татарина», и «поэтического, несмотря на свою грязь, мордвина». Недаром эти определения Маркс сочувственно воспроизводит в письме к Энгельсу от 12 февраля 1870 года.<sup>44</sup>

Особое внимание Маркс обратил на своеобразие художественно-публицистической формы произведения Флеровского. В письме к Энгельсу от 10 февраля 1870 года он отметил: «Способ изложения (в книге Флеровского, — В. К.) весьма оригинален, больше всего напоминает в некоторых местах Монтейля. Видно, что человек этот всюду разъезжал и наблюдал все лично».<sup>45</sup> Сопоставление Флеровского с Монтейлем содержится и в письме Маркса к Энгельсу от 12 февраля 1870 года.<sup>46</sup> Это сопоставление далеко не случайно. Маркс и Энгельс с большим интересом и сочувствием относились к трудам французского историка Аман-Алексис Монтейля и часто использовали его произведения как источники в «Святом семействе», «Немецкой идеологии», «Капитале» и др.<sup>47</sup> В сочинениях Монтейля их не могли не покориť своеобразный плебейский демократизм и гуманность автора, который вместо истории королей и полководцев

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> См. об этом также пометки Маркса на сохранившемся экземпляре «Положения рабочего класса в России», над которым он работал в 1869—1870 годах.

<sup>40</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 287.

<sup>41</sup> Там же, т. XIII, ч. 1, стр. 353.

<sup>42</sup> Архив Маркса и Энгельса, кн. IV, 1929, стр. 373.

<sup>43</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 292.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же, стр. 287.

<sup>46</sup> Там же, стр. 292.

<sup>47</sup> Там же, изд. 2-е, т. 23, стр. 754—755; т. 2, стр. 77; т. 3, стр. 207, 337, 554 и др.

попытался парисовать широкую историческую картину жизни трудящихся масс Франции.<sup>48</sup> Так, в наиболее популярном труде Монтейля — «История французов различных сословий за последние пять столетий»<sup>49</sup> воспроизводятся «частная жизнь», нравы и социально-экономические отношения различных социальных групп и прежде всего трудовых классов. Необычной была и беллетризованная форма исторического исследования французского автора. Изложение исторического материала он строит как бы «изнутри»; о событиях и общественных отношениях рассказывают сами герои исторического повествования. Так, история XIV века излагается в виде переписки двух средневековых монахов; о событиях XV века рассказывается в форме диспута представителей разных сословий на тему, какое из них самое несчастное. Б. Г. Рейзов сравнивает многотомный исторический труд Монтейля с «беллетризованным учебным пособием» и видит в его форме даже отголосок традиций «историко-классико-археологического романа».<sup>50</sup> Следует отметить, что одна из частей «Истории французов...», посвященная общественным отношениям во Франции XVI века, построена в виде дневника путешественников, что, по всей вероятности, и натолкнуло Маркса на мысль о сходстве построения этого труда с художественно-публицистическим оформлением книги Флеровского, объективировавшего в «Положении рабочего класса...» свои наблюдения во время многочисленных странствий по России. Заинтересовавшее Маркса сходство произведений Монтейля и Флеровского заключается также в очерково-этнографическом характере изложения материала, вытекающем из демократической позиции обоих писателей (история народа и общественных отношений эпохи, увиденная глазами самого народа или глазами «сочувственника», «народного заступника»)<sup>51</sup>. Отмечая, что способ изложения Флеровского «весьма оригинален», Маркс подчеркнул, таким образом, независимость очерково-публицистического замысла русского просветителя-демократа не только от господствующих традиций официальной историографии и социально-экономических трудов, но и от распространенных форм изложения «социалистических доктрин» в прогрессивной русской и западноевропейской литературе.

Высокая оценка Марксом книги Флеровского позволяет понять ее значение в истории русской литературы как значительного художественно-публицистического произведения. Об этом же говорит и характеристика Флеровским замысла своей книги.

В предисловии к «Положению рабочего класса в России» автор говорит о том, что написать книгу его побудило стремление напомнить обществу, «какая на нем лежит действительно великая обязанность» (стр. 1). Глубокий общественно-философский смысл этой обязанности — «защита жизни на земле». А следовательно, и защита творца жизни — рабочего человека. Отречься от этой обязанности, утверждает Флеровский, значит «отречься также и от человеческого своего достоинства» (стр. 1). Только осознав ее, считает писатель, «с серьезной думой, с глубоким чувством можно совершать действительно прекрасное» (стр. 1).

<sup>48</sup> См.: Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография. Изд. ЛГУ, 1956, стр. 464—469.

<sup>49</sup> A.-A. Monteil. Histoire des français des divers états aux cinq derniers siècles, t. I—X. Paris, 1828—1844.

<sup>50</sup> Б. Г. Рейзов. Французская романтическая историография, стр. 466.

<sup>51</sup> На эту сторону вопроса впервые обратил внимание В. Е. Гусев, указавший, что Маркс ценил труды Монтейля и Флеровского за «живость и непосредственность, верность и меткость... этнографических наблюдений и характеристик» (В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века, стр. 23). В работе В. Е. Гусева вместо Аман-Алексис Монтейля, которого Маркс сопоставлял с Флеровским, упомянут на стр. 23 Ш. Монтейль. Это ведет к отождествлению французского историка первой половины XIX века с известным участником Коммуны, политическим писателем, публицистом и романистом Шарлем Монтейлем, произведения которого получили известность лишь в начале 1870-х годов.

Упоминание о «прекрасном» не случайная обмолвка, когда идет речь о замысле «Положения рабочего класса...». Мысль о прекрасном одухотворяет, поэтизирует содержание очерков. В «материальной работе» писатель видит особую красоту, назначение которой — «плодить жизнь на земле» (стр. 1). Именно подобными взглядами на прекрасное и обусловлен замысел очерков о положении рабочего класса, обоснованию которых посвящена значительная часть заключения книги.

Эстетические взгляды Флеровского тесно связаны с его гуманистической этикой просветителя и демократа. Завершая «Положение рабочего класса...» рассуждением о природе Человека и его назначении на земле, писатель усматривает главную угрозу счастью индивида в обуревающих его инстинктах разрушения. Современная буржуазная цивилизация, подчеркивает Флеровский, «признает разрушительные наклонности в человеке естественными свойствами его души, питает и развивает их и в то же время старается обуздать их силою» (стр. 456). Буржуазная культура вызвала к жизни могучие потребности человека, развязала страстные стремления к счастью и преуспеванию, не давая возможности их удовлетворения. Из неверно понятого идеала счастья как обладания максимумом материальных благ и возникли, по Флеровскому, эти разрушительные наклонности, питаемые отголосками животных инстинктов в человеке. Но счастье, утверждает писатель, не в богатстве, не в славе и власти. Человек тем счастливее, «чем больше масса физических и интеллектуальных сил, которыми он обладает» (стр. 460). Ссылка на гетевского «Фауста» лишний раз подтверждает понимание Флеровским счастья как деятельного осуществления заложенных в человеке и развитых жизнью способностей и талантов («в деянии — начало бытия», стр. 467).

Из потребности деятельности, ведущей к осуществлению идеала счастья, рождается чувство прекрасного, изящного, связанное с общественной жизнью человека, его трудом. Этот ведущий тезис эстетики Флеровского резко отграничивает ее от идеалистических эстетических систем и сближает с Чернышевским, несмотря на некоторую туманность фразеологии. «Чувство изящного, — утверждает автор «Положения рабочего класса...», — это одно из самых лучших человеческих чувств, одно из самых плодоносных по отношению к увеличению человеческого счастья. Изящное в природе, впечатление ее цветов и форм, создано для того, чтобы человек не отосился к ней безучастно, чтобы окружающий его мир возбуждал в нем чувство любви и симпатии: это несравненно более могучее впечатление, чем впечатление любимой женщины, и у него несравненно более великая цель. Порожденное им чувство заставляет человека знакомиться с миром и с мировыми явлениями. Когда он под этим впечатлением сделает первый шаг и спросит себя, что такое эти звезды, которые над его головою, какова жизнь этого прекрасного мира, который его окружает, — в его воображении вырастут картины, которые по своей величественности превзойдут беспредельно впечатления, полученные его глазом, и еще теснее сделается его союз с природою и он почувствует неотразимое желание жить великой мировой жизнью» (стр. 468—469).

«Жить великой мировой жизнью» или, говоря словами Герцена, стремиться к «жизни всеобщей, универсальной деятельности на благо человечества» означает прежде всего быть гражданином и патриотом, сыном своего народа, защитником его кровных нужд и интересов. Именно такую общественно-литературную позицию и занял автор «Положения рабочего класса...», восстав во имя поправленного «прекрасного мира» человеческого труда и свободы. Но Флеровский тут же предупреждает, что имущие классы «хотят уверить нас, что изящные потребности заставляют их тратить на себя миллионы часов труда» (стр. 465). Вдохновенно, как истинный поэт, говоря о красоте мира, писатель с горьким негодованием отзы-



вается о тех, кто эту красоту пытается сделать собственностью кучки пресыщенных бездельников, растрачивающих в роскошных палатах состояние миллионов. «Когда я посетил Рыбинск, — рассказывает Флеровский в главе «Фабричное и мелкое производство», — мне показывали великолепный храм, который построило тамошнее купечество. „А где у вас ночуют рабочие, — спросил я, — которые прибывают сюда такими массами?“ „Кое-где, — ответили мне, — кто на берегу, кто где прижмется“. Я не мог тогда вынести и сказал: „Как же это вы не выстроили пристанища для рабочих, которые его не имеют! Подобно идолопоклонникам, вы строите великолепные храмы, и забываете, что долг христианина прежде позаботиться о своих братьях, а потом об роскоши...“» (стр. 392).

Блезненно-чуткое, мучительное восприятие писателем-демократом противоречивого положения искусства в классовом обществе порождает его прямолинейно резкие выпады против искусства вообще, выливающиеся подчас в механическое противопоставление «истинно-прекрасного» в природе его «бледному подражанию» — прекрасному, созданному руками человека.

«Я гляжу на небо и думаю, — читаем мы в заключительной главе «Положения рабочего класса...», — „Вечно прекрасное, вечно разнообразное небо, — как идет к тебе твоя синева и золотые зори, и тучи, которыми ты нахмуришься, и в пасмурный день серые облака, — какой зодчий построит такой храм и даст ему такой купол!“ Я иду по великолепным палатам; меня приглашают восхищаться ими: но вот я вспомнил, как я лежал на самом безыскусственном соседнем поле, как надо мною высилось небо, — и великолепные палаты показались мне противпой каменной клеткой, давил меня их тяжелый потолок; а стены, драпировка — жалкие создания, и они хотят состязаться с облаками на далеком горизонте?!» (стр. 464—465).

Как видим, от этих рассуждений Флеровского, которые сами по себе в значительной мере близки известному положению Чернышевского о прекрасном в природе и в искусстве, один лишь шаг до отрицания искусства, будто бы несовершенно изображающего природу и порожденного «зародышем» изящного чувства, а не самим этим чувством. Писатель даже утверждает, что искусство — это лишь ранний этап выражения чувства изящного, свойственный детству человечества. Выпады Флеровского против «эстетики» и «искусства» в «Положении рабочего класса...» питаются чувством безграничного возмущения и ненависти к эксплуататорской «цивилизации»; такая прямолинейность и фанатическая непримиримость демократа объясняет и то, почему этот несомненно художественно одаренный писатель так аскетически сурово, безжалостно обращался с собственным литературным талантом, стараясь избегать «чистой» беллетристической формы, и подчас беспорядочно и сознательно огрубленно оформлял свои впечатления и мысли. Не следует забывать при этом, как широко были распространены подобные настроения не только среди писателей и критиков-разночинцев 60—70-х годов, но и среди массы демократического читателя, революционной молодежи, студенчества.

Однако отрицая «красоту» и «роскошь» верхов, зло издеваясь над «изящной словесностью», казавшейся ему порождением досуга «образованного общества»,<sup>52</sup> Флеровский не отрекался от народных и революционно-просветительских литературных традиций, от трудовой эстетики масс, в которой он видел прямое и непосредственное выражение чувства прекрасного, великого общественного стимула и двигателя.

<sup>52</sup> См. критическую статью В. В. Берви о «Воине и мире» Л. Толстого: С. Навалихин. Изящный романист и его изящные критики. «Дело», 1868, № 6, 2 паг., стр. 1—28.

Характерно, что в начале некоторых глав<sup>1</sup> «Положения рабочего класса...» писатель использует эпиграфы, взятые из произведений русских классиков. Тем самым, может быть невольно, он перекликается с теми спорами о «пушкинском» и «гоголевском» направлении в русской литературе, которые развернулись на протяжении 50—60-х годов. Эстетская интерпретация пушкинских традиций, конечно, неприемлема для Флеровского и вызывает насмешку над «изящным» романтизмом. Уже в первой главе «Работник-бродяга» контрастно-иронически звучит пушкинский эпиграф из поэмы «Братья-разбойники»:

Не стая воронов слеталась  
На груды тлеющих костей —  
Удалых шайка собиралась.

(стр. 7)

За эпиграфом следует рассказ о беспросветно тяжелом положении рабочих, рекрутируемых из сибирских бродяг на отдаленных таежных приисках.

Под щедринским эпиграфом: «Развеселое житье!» — Флеровский вводит в повествование очерк о трудовой каторге рабочих-бродяг. «Этот большой художественной силы рассказ»<sup>53</sup> развивает в ярких художественных образах горький иронический мотив, выраженный словами русского сатирика. Бедственную скитальческую жизнь бродяг, их нечеловеческий тяжелый труд и жалкую смерть автор рисует как скорбное и жестоко-ироническое опровержение романтической традиции дворянской «изящной литературы», идеализированно изображавшей Аммалат-беков, красочно дикие «шайки удалых» и загадочных «благородных разбойников».

Два эпиграфа — две точки зрения на народ и его бедствия, два противоположных понимания «изящного искусства», две тенденции в современной писателю литературе. Одна из них, по мнению Флеровского, ведет к неприемлемой для писателя «изящной словесности» и ее «изящным критикам»; другая — к прямому выражению коренных народных нужд, к трудовому народному представлению о прекрасном и его воплощению в народном творчестве, в быту, образе жизни. С такой прямолинейной, схематической четкостью Флеровский выражает свою эстетическую, общественно-литературную позицию уже в первых очерках «Положения рабочего класса...».

Непосредственное выражение «изящного искусства» Флеровский видит в трудовой жизни народа. Предвосхищая своеобразный «публицистический эпос» русской деревни, который пытался воссоздать Гл. Успенский в очерковых циклах «Власть земли» и «Крестьянин и крестьянский труд», автор очерков о «рабочем классе» оттеняет поэтический элемент в жизни различных социальных и национальных групп трудового населения страны, связывая его с условиями быта и общественного производства.

В художественных вкусах народа, по Флеровскому, находят отражение его экономическое положение и трудовой идеал. Так, например, отмечает Флеровский, русский крестьянин с особенным удовольствием разукрашивает предметы своего труда и обихода: упряжь, дугу, экипаж, одежду. У крестьян Ярославской и примыкающих к ней губерний украшение «своих изб резьбою обратилось в страсть, страсть эта так сильна, что в ней крестьянин выражает все свои силы». Характеризуя эту черту народного быта, Флеровский прослеживает связь проявлений эстетических потребностей в народе с материальным достатком крестьянина (стр. 160).

Чем выше человеческое самосознание труженика, тем острее художественные запросы. Поиски в народной среде «изящного чувства»,

<sup>53</sup> Г. А. Бялый, В. Г. Короленко. Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 89.

рождающего потребность жить «мировой жизнью», приводят автора в рабочую среду. «Как ни велики страдания промышленной России, — замечает Флеровский, — а все-таки это самая цивилизованная часть нашего отечества. Нигде рабочий не отличается в такой степени умственным и нравственным развитием» (стр. 403).

Доказывая необходимость передачи в руки рабочих управления предприятиями, Флеровский подчеркивает: «... заводские рабочие — интеллигенция между рабочим классом, крестьяне глядят на них с завистью; „они лучше нас“, говорят земледельцы. Они дело знают весьма передко лучше инженера; они чувствуют, что они — сила и трудовая, и интеллектуальная...» (стр. 322—323).

Он обвиняет капиталистов в том, что они обрекают лучшую часть нации на голод и унижения, превращая ее в «безмолвную машину, слепое орудие». Он возмущен, что тем самым они пытаются погасить высокие духовные потребности и эстетические запросы трудового народа. Это создает особенно драматический момент в жизни и труде русского пролетария, обостряет мучительность его положения. Флеровский топко и психологически убедительно рисует портрет русского рабочего, «бледного, худого, нервного», который «с таким энергическим красноречием проклинал машины, капиталистов и оброки». Даже в бедствующей деревне, заключает это описание автор, вы не ощутите столь остро трагедии глупых духовных сил, не увидите «этого потрясающего, задумчивого взгляда, полного забот и энергических стремлений — тут гибнет не только тело, но и высокая душа» (стр. 363).

Подавляемые пищей и гнетом потребности рабочего в прекрасном проявляются подчас искаженно и уродливо: в подражании господствующим классам, в мотовстве, тяге к «роскоши», в пьянстве и бесшабашном разгуле. «... Здесь народ щегольской, и сапоги и галоши, и самовар в дому, а есть нечего» (стр. 354), — иронически говорят о себе рабочие. Кажущееся щегольство, тяга к «красивой жизни» прикрывают бедность безысходную, нравственное падение, истощение нервной энергии. «Мало-помалу начала разоблачаться передо мною, — пишет автор, опровергая легенду о мнимом процветании и ложной «красивости», созданной для рабочего люда капиталистическим «прогрессом», — эта размалеванная блудница, которая называется нашими промышленными губерниями: сброшены накладная красота и привязные волосы, смыт искусственный румянец, вынуты искусственные зубы, и глазам моим предстала полусгнившая, истощенная фурия» (стр. 354).

Чувство прекрасного как потребность в высокой духовной деятельности в чистом и преображенном виде живет, по мнению автора, в груди рабочего, в его борьбе за свои человеческие права. Не случайно поэтому Флеровский с таким восхищением говорит о рабочем фольклоре: «... одаренный от природы и талантом и остроумием, развитый постоянною жизнью в обществе, он (рабочий, — В. К.) не может сдерживать своих умственных проявлений, и, как грибы, вырастают юмористические песенки и памфлеты...» (стр. 323). Широкое, «сквозное» исследование народного творчества позволяет автору прийти к выводу о наличии «жгучей ненависти между капиталистами и рабочими» (стр. 395). Утопические надежды автора на возможность классового мира между рабочими и капиталистами не могут заслонить основного вывода, напрашивающегося из его наблюдений. Недаром очерки Флеровского заканчиваются многозначительным раздумьем: «Каковы должны быть чувства крестьянина, который тщательно и с большими пожертвованиями разукрашает фасад своей избы резьбою, а внутри должен оставить ее черною! а сколько таких несчастных на Руси? есть местности, где они — громадное большинство» (стр. 448).

## 3

Трудовая, демократическая, «гражданская» природа эстетики Флеровского обусловила художественный строй, принципы создания образов, портретов, сцен, пейзажа в его очерках. Человека писатель рисует в его естественных, природных условиях, в единстве с ними. Он старается наиболее полно раскрыть характер человека в труде, накладывающем печать на его нравственно-психологический облик и в то же время создающем особый тип красоты, неповторимо оригинальный и всегда здоровый и естественный. Обратимся, например, к характеристике астраханского моряка, данной в «Положении рабочего класса...». «... Это существо, — пишет Флеровский, — столь предприимчивое и смелое и часто столь несчастное. Вдвоем или втроем, нередко муж с женою, эти смелые люди пускаются в море в парусной лодке, их не пугают непрерывное волнение каспийских вод, их опасные бури и мели, их не останавливают покушения трухменских пиратов» (стр. 127). Далее писатель с большим сочувствием рассказывает о знакомой ему шестидесятилетней старухе, которая, несмотря на годы, «все еще вдвоем с мужем переплывала море». В семейном быту моряка, показывает автор, «проявляются черты деликатности», и хотя «грубость в нем еще преобладает, впечатлений изящных он получает слишком мало», все же «этот работник носит на себе... явный признак цивилизации» (стр. 128—129). Обращаясь к картинам сурового Севера, Флеровский дает нам почувствовать в жизни его обитателей — угрюмых, нелюдимых охотников — особую красоту, можно сказать, поэзию. Чтобы проникнуть в тайники их душевного склада, нужно увидеть и почувствовать грозную, дикую красоту тайги, в которой охотники живут и трудятся. Этому во многом помогают великолепные таежные пейзажи, так часто встречающиеся в книге Флеровского. Вот один из примеров.

«Перед вами бесконечные, грозные леса, величественная чернь, — пишет автор. — Вот вы сходите между молчаливыми, мрачными деревьями по крутому склону, извилистым руслом высохшего ручья, кругом тихо, мрачно, темно, и вдруг перед вами очутилась горная речка, бойкая, шумная, прозрачная, как хрусталь, кругом и свет, и жизнь, и весело запела природа голосами пташек и насекомых. Вот вы идете по безлесному, голому хребту гор — перед вами вдали волнуется чернь, и все мрачнее и грандиознее поднимаются волны, а на самом горизонте забегают под облака длинной цепью белоснежных гор. Внезапно направо и налево летят под вами зеленые спуски оврагов, летят испещренные мелкой елью и березой, летят быстро, глубоко, — вы стоите на округленном перешейке, и едва глазами можете различить отрадное дно далеких долин. Вот опять, среди темного леса вы спускаетесь по тропинке в мрачный овраг, чем дальше вы идете, тем таинственнее и чернее становится кругом, вы спускаетесь и поднимаетесь — где вы, над вами нет даже неба, а густые, черные сомкнувшиеся ветви? Кто грозный обитатель этого вертепа, — пу, если из-за черного ствола протянется мощная лапа медведя и в одно мгновение обнажит когтями ваш череп? Вы едва можете видеть над собою даже ветви, вас покрывает с головой могучего роста трава, под ногою во мраке зыблется земля — нет прохода. Но вот свет — еще несколько шагов и перед вами бежит открытый, извилистый край кремнистого яра, светло, широко взлетело кругом бесконечное небо. Под ногами яр восхитил и пугнул своим отвесом, и внизу разлилась широкая, светлая река между зелеными островами. Это край Сибири, где часто на тысячеверстных пространствах нет дороги, а одни тропы» (стр. 85—86).

На этом фоне перед нами предстает образ таежного охотника, отправляющегося на свой опасный промысел. «Это какая-то героическая фигура, столь же грандиозная, как и окружающая его бесплодная тайга»

(стр. 81). Добродушный гигант разведывает край, проникая в самые опасные и отдаленные уголки. В быту его сказываются черты сурового и дерзкого свободолюбия. Но и здесь живы потребности в «изящном», «стремление к цивилизации». Флеровский, например, рассказывает о празднике в таежной деревне, который поразил его своеобразной утонченностью чувств веселившихся охотников и их стремлением «к более облагоустроенным удовольствиям» (стр. 82). Тягу к культуре и красоте простых тружеников тайги писатель противопоставил пустому, корыстному и тщеславному образу жизни обитающих в ближайшем городе чиновников и купцов, которые производят на наблюдателя «жалкое и грязноватое впечатление» (стр. 89).

Раскрывая поэзию труда человека в связи с историческими и природными условиями его жизни, писатель создает яркие национальные портреты и характеристики многочисленных народностей, населяющих бескрайние просторы русской земли. Как справедливо замечает В. Е. Гусев, «Положение рабочего класса...» и другие художественные и публицистические произведения Флеровского дают основание говорить о новом типе исследователя народной жизни, этнографа и фольклориста, которого до сих пор не знала официальная наука. «В своей научно-литературной деятельности Берви усвоил традиции той „живой этнографии“ и этнографического очерка, который пропагандировал на своих страницах „Современник“». <sup>54</sup>

Вместе с тем «Положение рабочего класса в России» выделяется среди этнографической и очерковой литературы публицистов-демократов 60-х годов и творчества самого Флеровского единством художественно-публицистического оформления огромного социально-экономического, статистического, философско-исторического, фольклорно-этнографического материала и живых зарисовок «с натуры». Произведение Флеровского обладает четкой художественной концепцией, находящей «образное» воплощение в композиции и даже «сюжете». Именно поэтому «Положение рабочего класса...» — не только научный труд, включающий отдельные вставные «новеллы» и очерковые иллюстрации, но и целостная «книга очерков», объединенная единством замысла и потому обладающая своей жанровой спецификой.

Поиски «изящного» в жизни, быту и труде народных масс — один из важных мотивов «Положения рабочего класса...». Этот мотив сливается с общей динамической устремленностью книги, обусловленной центральным образом автора-искателя и определившей ее композиционные особенности. Своеобразная «сюжетность» очерков, их внутреннее «движение», выявляя литературно-художественные стороны жанра, в то же время с наибольшей полнотой, силой и убедительностью раскрывают замысел, логику, социальный смысл концепции автора. Вот почему на композиции «Положения рабочего класса...» необходимо остановиться особо.

На первый взгляд расположение материала в очерках Флеровского производит хаотическое впечатление; одни вопросы перебиваются другими; яркая сцена, диалог, портретная характеристика, а иногда и пейзаж, используемые для пояснения мысли, дают начало новым выводам, наблюдениям и обобщениям, часто уводящим в сторону от основной темы главы или даже раздела. За внешней бессистемностью и случайностью не сразу обнаруживается внутренняя последовательность, идейное и стилевое единство очерков.

<sup>54</sup> В. Е. Гусев. Марксизм и русская фольклористика конца XIX—начала XX века, стр. 25. См. также статью В. Е. Гусева «Этнография и пародная поэзия в журналах 50—60-х годов XIX века (по материалам «Современника» и «Отечественных записок»)». В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, вып. I. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 235—261.

Особенности авторской манеры лучше всего могут быть объяснены тем душевным состоянием, в котором находился В. В. Берви во время работы над «Положением рабочего класса...». «Чем усердней я занимался этим предметом, тем более овладевал мною энтузиазм; наконец, я вполне отдался ему, — вспоминает писатель. — Я жил страданиями этого народа, я желал на себе испытать всю трудность его положения, чтобы изображать его во всей его реальности».<sup>55</sup> Биограф Флеровского удачно характеризует творческий метод автора книги: «Чувствуется отчетливо, что В<асилию> В<асильевичу> не до формы: в нем все кипит, бурлит, переливается через край... и он, „спеша, волнуясь и негодуя“, бросает на бумагу все пакипевшее в нем: свои задушевные убеждения, свой „гнев святой“, свое негодование, угрозы и молебны...»<sup>56</sup>

Понимание творческой манеры автора позволяет в хаотическом нагромождении наблюдений, статистических таблиц, страстных лирических монологов и ярких картин природы, трудовой жизни народных масс увидеть свою логику: логику чувства, возбуждаемого до остроты физического страдания тяжелыми впечатлениями окружающего, и логику мысли, угадывавшей источник народных бедствий и спешащей вскрыть его в каждом новом жизненном обстоятельстве, факте. Весь многообразный материал внутренне организуется личностью ведущего повествование рассказчика, очевидца и «путешественника», который не только увидел, но и пережил, перечувствовал, передумал все то, что так непринужденно и вместе с тем так взволнованно страстно сообщает своим читателям, обращаясь к их уму и сердцу, к общественному мнению страны, всего цивилизованного мира.

Благодаря документально-автобиографической основе повествования, проступающей сквозь научно-публицистическую и очерковую ткань книги, естественность «движения» рассказа еще больше усиливается. Детство и юность, проведенные в Казани, жизнь в столице, первая ссылка в конце 1862 года в Астрахань, высылка за пропаганду передачи земли крестьянам в Сибирь, в город Кузнецк, эпопея сыльных скитаний из Кузнецка в Томск, следование «по этапу» в Вологду — такова история странствий «по Руси» на «казенный счет» выдающегося просветителя-демократа, запечатленная в его очерках о жизни трудящихся страны и нашедшая художественное выражение в композиции книги. Дело не только в том, что действие переносится из южной Сибири в Зауралье, затем на север Европейской России, а вслед за тем — далеко на юг, в астраханские пустыни и солончаки, в бескрайние степи Нижнего Поволжья, а потом опять на Север и оттуда вниз, через степную полосу между Уралом и Волгой, и снова вверх по великой русской реке, чтобы найти свое завершение в центральных черноземных и промышленных районах страны. Такова «география глав» «Положения рабочего класса...». Но дело, повторяем, не только в этом. Само повествование, стиль книги несут на себе печать развития, движения, пространственного перемещения рассказчика, рождая своеобразную очерково-публицистическую «поэтику движения».

Уже первые впечатления от встреч с рабочими сибирских промыслов отмечены печатью «движения»: «Порядочная горка! сказал я своему спутнику, поднимаясь шагом по узкой тропинке, круто взвивавшейся по обрыву скалистой горы. Подо мною, в бездне, бурлил весенний поток, покрытый корою снега, надо мною почти отвесно поднималась черная скала и на небе рисовались росшие в трещинах деревья» (стр. 4).

Главы и отдельные очерки «Положения рабочего класса...» чаще всего открываются картинами движения. «Из бесплодной тундры, с ее печальным туманным летом, с ее мрачной чудовищной зимой, перенесемся

<sup>55</sup> Н. Флеровский. Три политические системы, стр. 252.

<sup>56</sup> О. В. Аптекман. Василий Васильевич Берви-Флеровский, стр. 153.

в южные пустыни...» (стр. 121). «Картины печального севера, с его хвойными лесами, исчезают и сменяются теплым, розовым колоритом неба, душистым липовым лесом и грандиозным дубом...» (стр. 139). «Быстро неслась тройка по лесистой дороге в Вятской губернии, и ловко правил ею развязный ямщик...» (стр. 176).

Подобные картины образуют своеобразный зачин в большинстве глав или используются как связующее звено между отдельными очерками («Перенесемся в Томск»; «Я оставил Сибирь»; «Вот вы идете по безлесному, голому хребту гор»).

Автор ведет нас на промыслы, па завод, в острог, в развалившуюся хибарку ремесленника или в черную избу крестьянина. Взор его окидывает бескрайние просторы родины от голых скал Берингова пролива до южных пустынь, чтобы затем задержаться на взволновавшей его сцене, в которой, как в кашле воды, отразилось существование, типичное для жизни, быта, психологии «русского работника».

Картины, следующие одна за другой и нередко служащие введением к тому или иному очерку экономического положения края и жизни его трудового населения, рисуются так, как будто они впервые предстают перед взором путешественника, формируя первые впечатления от новых, незнакомых еще мест. Это создает ощущение внезапно открывшейся перед путником перспективы, устремленности в даль. В начале главы «Сибирский земледелец» говорится: «Вот он этот город из сказок тысячи одной ночи, знаменитый Енисейск, про который поется столько невероятных преданий и рассказов, где миллионы выросли и разлетались в прах по мановению волшебной силы» (стр. 34). Аналогичные «лирические» введения, проникнутые мотивом «движения», часто строятся на контрасте ожидаемого и того, что своими глазами увидел автор, вплотную столкнувшись с убогой действительностью, противоречащей ожидаемому и общепризнанному. На поверку то, что влекло автора в тот или иной край, баснословные рассказы о богатстве, оказываются выдумкой «высшего сибирского общества»: в «сказочном» крае народ так беден, что даже местным воротилам-хищникам нечем поживиться.

Так, решение автора проверить, действительно ли богатство в Сибири сосредоточено в руках крестьян, как об этом рассуждают в «высшем обществе», заставляет его отправиться в деревню. И что же он увидел?

«Я ехал зимой, — пишет Флеровский, — в феврале месяце, меня поражала апатия, которой заражено было все живое, как будто бы все считало себя безнадежно погибшим. Едешь по дороге, вскачь, на тройке, с колокольцами и бубнами; на дороге лежит корова, она не пошевелится, тройка едва не задавила ее; ямщик с досады хлыстнул ее кнутом; она и ухом не повела, как кусок дерева. Больной ребенок, в одной рубашке, босоногий, сидит на морозе; „Что вы делаете, говорю я матери, ребенок у вас умрет“. — „Бог с ним, нам ли детей растить“, отвечает она с безнадежным хладнокровием. В этой атмосфере, окулавшей все цепями тяжелого равнодушия, всюду слышалось: „Лучшего нам нечего ожидать, а хуже быть не может...» (стр. 37).

Эта нарисованная с большой силой драматическая картина, построенная на контрасте оживленного, стремительного движения тройки и мертвящей неподвижности окружающего, глубоко проникает в сознание, будит чувство, мысль, в мучительных исканиях разрешающую, наконец, страшную загадку: «...передо мною был мрачный образ весеннего голодания» (стр. 37).

Импульс динамическому развитию повествования, обусловившему внутреннюю структуру очерков, своеобразную «поэтику движения», дает обобщенная картина бедственного положения русских рабочих и крестьян, открывающая книгу Флеровского. Стон народный несется над Русской землей. «Ох, плохое наше житье, — слышится всюду в средней России, —

земли у нас малые, оброки большие и повернуться как не знаешь; вот в Саратовской губернии или в Пермской, — там житье: земли много, паши сколько хочешь, там и умирать не надо». Вот что толкает автора в путь. Но и новые впечатления не вызывают ничего, кроме иронического комментария: «Поехал я посмотреть на Эльдorado в восточной России, но, лишь только забрался в самое сердце Пермской губернии, услышал ту же песню: „Плохое наше житье, вот в Тобольской губернии там житье, так житье, там и землю никогда не уваживают“. Спешу в Тобольскую губернию, но там оказывается также плохое житье и восхваляется Томский округ... Но и в Томском, Кузнецком, Бийском и других округах — не лучше: „Зачем и дети-то у нас рождаются, — кричат матери в один голос, — пусть бы они умирали скорее, нам бы легче было...“» (стр. 3).

«Где лучше?» — возникает гневно-недоуменный вопрос, выдвинутый российской действительностью. Вопрос этот неумолимо сурово возникает перед доведенным до отчаяния труженником, который, будучи не в силах жить как прежде, в поисках своей доли пускается в бега, занимается на отдаленные и опасные сибирские промыслы, переселяется целыми деревнями в неведомые края и, наконец, без надежды в сердце, бродит нищий и голодный по большим дорогам многострадальной русской земли.

Тема «бродячей Руси» — одна из ведущих тем очерков Флеровского. Она рождает в сознании образ нищающей, пролетаризирующейся страны, отданной на разграбление ненасытному государственному фиску, безграничной жадности помещичьего хозяйничанья и хищнической эксплуатации капитала. Не случайно В. И. Ленина, использовавшего «Положение рабочего класса...» в своем труде «Развитие капитализма в России», привлекли наблюдения Флеровского над переселенцами.<sup>57</sup>

«Движение», как видим, рождается в самом объекте изображения, в самом художественно-публицистическом материале. Образ «бродячей Руси» в «Положении рабочего класса...» приобретает еще большую трагическую силу тем, что вызывает ряд литературных ассоциаций. Как раз накануне выхода из печати книги Флеровского, в 1867—1868 годах, «мрачный Решетников» создает роман «Где лучше?» из жизни уральских рабочих, попавших после долгих скитаний в поисках своей доли в столицу, но так и не нашедших счастья и удачи в жизни. А в вышедших несколько позднее очерках Глеба Успенского «Разорение» этим вопросом будет мучиться главный герой — рабочий Михаил Иванович. Та же мысль ляжет в основу замысла народной эпопеи Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Конечно, под «рабочим классом» Флеровский, как и все его современники, русские писатели и ученые 60—70-х годов, понимал все трудящееся население России, включая крестьян, мещан, ремесленников, мелких торговцев и т. п. Так, например, вторая часть книги почти целиком отведена жизни деревни; немало места уделяется крестьянскому вопросу и в первой и третьей частях даже в главах, которые посвящены промышленному рабочему. И все же движение очерковой темы связано именно с проблемой пролетариата, проблемой пауперизации трудящихся и жестокой капиталистической эксплуатации. О каторжном труде рабочих на промыслах говорится на первых страницах книги («Работник-бродяга»); пролетаризации мужика, как пишет Флеровский, «раскрестьяниванию», посвящены большая часть глав первого раздела и вся вторая часть; завершается «Положение рабочего класса...» очерками о русском промышленном рабочем, «отходнике» и мещанине, превращающемся в люмпен-пролетария. Заключительный очерк так и называется: «Русский пролетарий»; он подводит итог всем наблюдениям и картинам, логически за-

<sup>57</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 200, 503.



вершая развитие темы очерков. Такова внутренняя логика книги, развитие которой также обуславливает движение рассказа.<sup>58</sup>

«Путешествие» автора в поисках истины, обусловившее «путешествия» развивающейся авторской мысли, наконец движение, зарождающееся в самом объекте изображения — народной Руси, пщущей, «где лучше?», — все это и создает специфическую «сюжетность», характерную для художественно-публицистического раскрытия темы. В сущности, это — «движение» темы в одном плане и в одном направлении. Вопрос «где лучше?» возникает и перед «путешественником», искателем правды, «народным заступником», чувствующим личную ответственность за судьбы своей родины и ее великого народа. Образ автора, художественно обобщающий черты передового «современника», «искателя», народолюбца, придает очеркам внутреннюю цельность, усиливает их эмоциональное воздействие на читателя. Недаром Маркс называет Флеровского человеком, «страстно делящим все страдания и все стремления производительного класса»,<sup>59</sup> испытывающим «жгучую ненависть к помещикам, капиталистам, чиновникам».<sup>60</sup> Именно таким он запечатлелся на страницах своей книги. Тем ближе и симпатичнее был этот образ широкому демократическому читателю, искавшему в литературе отражения своих горьких дум, своего настроения, своего отношения к народу. Восторгается ли Флеровский народной талантливостью или говорит о великом будущем России, посылает ли гневные проклятия «русскому оптимизму» или призывает «работать на поприще национальной любви и национального сближения» многочисленных народов его родины — всякий раз перед нами раскрывается личность многосторонне одаренная, гуманная, возвышенно-благородная и вместе с тем близко знакомая русскому читателю, сохраняющая при всем своем неповторимом своеобразии и «чуждачестве» черты глубоко типические для демократа-просветителя 60-х годов, для русского писателя-гражданина.

Вот почему «поэтика движения» в очерках Флеровского приобретает глубокий общественный и художественный смысл не только благодаря своему внешнему поводу — поискам мифической страны изобилия — «русского Эльдorado», решению и без того безнадежно ясного вопроса «где лучше?», но и вследствие внутренней авторской нравственной потребности помочь великому и несчастному народу русскому, вмешаться в его судьбу, рассказать о своих исканиях, борьбе и горьких выводах. И здесь Флеровский перекликается с писателями-«шестидесятниками» — Слепцовым, Левитовым и особенно Глебом Успенским, странствовавшими в поисках народной доли «по Руси».

\* \* \*

Попытка рассматривать «Положение рабочего класса...» не только как научный труд, но и как очерково-публицистическое произведение естественно вызывает вопрос о литературных традициях и месте книги Флеровского в историко-литературном процессе. Прежде всего он возникает в связи с жанром книги, с особенностями ее композиции и стиля.

В «Положении рабочего класса...», несмотря на специальные научно-публицистические особенности содержания, явственно проступают черты

<sup>58</sup> Характерно, что сам Флеровский ощущал, какие значительные исторические изменения происходят на его глазах в положении «рабочего класса». Когда в 1892 году Павленков предложил ему переиздать «Положение рабочего класса в России», Флеровский ответил: «С 1869 года положение рабочего класса в России так существенно изменилось, что новое издание моей книги потребует окончательной переделки всего содержания и наверно займет более года». (Цит. по: М. Плакида. Бесстрашный труженик, стр. 182).

<sup>59</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIII, ч. I, стр. 353.

<sup>60</sup> Там же, т. XXIV, стр. 287.

художественно-публицистического «путешествия», жанра, столь известного и прочно вошедшего в исконные традиции передовой русской литературы.

Вопрос о значении в русской классической литературе этого жанра как средства социального познания действительности поставлен Г. П. Макогоненко.<sup>61</sup> Критик обратил внимание на тот факт, что русские писатели от Радищева до Гоголя нередко использовали явные и скрытые композиционные возможности «путешествия» как удивительно емкой и «свободной» в художественном освоении материала «формы», представляющей большой познавательный интерес для читателя. Глубокие и разнообразные связи литературного движения с освободительной борьбой русского народа обусловили еще одну характерную особенность «путешествия» на русской почве: его действенно-просветительский, подчас открыто пропагандистский характер, устремленность к немедленному радикальному решению задач общественно-экономического, политического, нравственного, культурного бытия русского народа.

Отличие русского «путешествия» от западноевропейского «сентиментального путешествия» или просветительского «путешествия», использовавшего традиции «плутовского романа», заключается в его гражданско-патриотическом содержании, во главу угла которого поставлены вопросы освободительного движения, народной жизни, судеб России. Вместо чувствительного, изящно иронизирующего Йорика, проницательного Жиль Блаза, бесчестно достигшего благополучия и затем добродетельно раскаивающегося, доброго малого Тома Джонсона, гонящегося по свету за своим счастьем, или энергичного колонизатора и авантюриста Робинзона Крузо русская литература создала неповторимо своеобразный тип «путешественника», искателя истины, «великомученика правды ради», пытающегося постигнуть свое высокое назначение, свой долг перед отчизной, найти нравственное оправдание своему существованию. «Путешествие за копейкой» русского Жиль Блаза — Чичикова оказалось подчиненным авторскому «путешествию за правдой». Буржуазно-эгоистический девиз — «жить для себя» уступил место призыву «жить для других», «жить для народа».

В 60-е годы идейно-художественные принципы «путешествия» отвечали прежде всего стремлению выразить значительные изменения в самой жизни. В этот период, по словам героя романа Л. Н. Толстого, кругом все «переверотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России». Познание того, что и как «переверотилось» в стране и лучше ли от этого стало жить народу, вдохнуло новую творческую жизнь в форму «путешествия».

Для трезвой и ясной позиции либерально-буржуазного просветительства Гончарова было уже характерно понимание цели и смысла исканий, ограниченных в то же время общественно-политическими взглядами автора «Фрегата Паллады». Логика его «путешествия» означает движение из отсталой феодально-крепостнической России в мир неудержимо развивающихся буржуазных отношений, буржуазного прогресса. И как результат «путешествия» — ретроспективный взгляд, обращенный к сонному царству «обломовщины». Путевые очерки «Фрегат Паллада» (1855—1858) в творчестве Гончарова предшествовали завершению работы над «Обломовым», явившимся итогом идейно-художественных исканий 40—50-х годов.

Особенности сюжетно-композиционной структуры «путешествия» легли в основу художественно-публицистического очерка 60—70-х годов («Владимирка и Клязьма» В. А. Слепцова), социально-бытового романа и повести («Подлиповцы» и «Где лучше?» Ф. М. Решетникова), беллетри-

<sup>61</sup> Г. П. Макогоненко. Радищев и его время. Гослитиздат, М., 1956, стр. 427—499.

стического очерка и рассказа («*Степные дороги ночью*», «*Степные дороги днем*» А. И. Левитова, «*Поездка в Полесье*» И. С. Тургенева) и, наконец, поэмы — народной эпопеи («*Кому на Руси жить хорошо*» Некрасова).

Родоначальником этой богатой, плодотворной и многообразной традиции в русской литературе явилось «*Путешествие из Петербурга в Москву*» А. Н. Радищева, утвердившее гражданско-патриотическую направленность и жанрово-композиционные и стилевые черты своеобразной национальной литературно-художественной «формы».

Заговор молчания вокруг «*Путешествия из Петербурга в Москву*» к этому времени был нарушен благодаря упорной деятельности прогрессивных русских писателей и в особенности Герцена, широко пропагандировавшего книгу «первого русского революционера». Лондонское издание «*Путешествия*» 1858 года и петербургское издание 1868 года, выпущенное книгопродавцем Н. А. Шигиным (последнее, правда, в искаженном, приспособленном к цензурным условиям виде), упоминания о Радищеве в статьях Чернышевского, Добролюбова, М. А. Антоновича, анонимная статья о нем в журнале «*Иллюстрация*»<sup>62</sup> — все это не могло не привлечь всеобщего внимания к знаменитому произведению Радищева, которое и в 60-е годы XIX века использовалось революционно-демократическими кругами как острое оружие в борьбе за освобождение народа. Примечательно, что в то время, когда в журнале «*Дело*» печатались главы из «*Положения рабочего класса...*», там было помещено «*Книжное обозрение*» за подписью П. Ткачева, в котором рецензировалась книга Радищева, изданная в 1868 году.<sup>63</sup>

«*Путешествие*» Радищева должно было привлечь внимание Флеровского как смелая и глубокая попытка просветителя-революционера XVIII века разрешить «крестьянский вопрос», т. е. вопрос о «работнике». Освобождение же крестьян от крепостной зависимости лишь с новой силой выдвинуло этот вопрос на повестку дня.

Правда, прямого упоминания имени Радищева на страницах «*Положения рабочего класса...*» не встречается. Смысл возникающей в книге Флеровского идейно-художественной переклички с книгой Радищева заключается не в прямом следовании традициям «*Путешествия из Петербурга в Москву*». Произведения эти друг от друга отделяло почти 80 лет, ознаменованных значительными сдвигами в социально-экономической жизни страны, особенно пореформенной поры. Можно допустить и отсутствие в замысле Флеровского непосредственного стремления напомнить читателям об идейно-художественных выводах «*Путешествия*» Радищева. Но художественно-публицистическая логика «*путешествия*» Флеровского объективно подсказывала читателю, что со времен всевластия крепостничества, со времен Радищева положение трудящихся масс не улучшилось и коренной вопрос ликвидации угнетения и несправия остался нерешенным, осложнившись лишь новыми безжалостными формами капиталистической эксплуатации. «Народ освобожден, но счастливы ли народ?» — тревожно вопрошала «муза мести и печали». Некрасов и писатели-демократы, группировавшиеся вокруг «*Современника*», отрицательно отвечали на этот вопрос. Флеровский, продолжавший их традиции, поставил мучивший всех вопрос особенно остро и широко, что дало основание Марксу назвать его имя вслед за именем Чернышевского. Этим и объясняется прежде всего возможность переклички и художественно-публицистических ассоциаций между книгой Флеровского и «*Путешествием из Петербурга в Москву*».

Уже первые страницы «*Положения рабочего класса...*» живо напоминают авторскую интонацию «*посвящения*», открывающего книгу Ради-

<sup>62</sup> «*Иллюстрация*», 1861, т. VII, № 159.

<sup>63</sup> «*Дело*», 1868, № 5, стр. 86—98.

щева. Взглянув «окараст себя», автор очерков о «рабочем классе» слышал стон угнетенного и обобранного народа. Он также столкнулся с ложными взглядами «образованного общества», которое «взирает непрямо» и видит богатства и процветание там, где голодает, нищает и гибнет лучшая часть нации, народ-труженик и творец. «Путешествие», снимающее завесу с глаз героя Радищева, объясняет и автору «Положения рабочего класса...», где следует искать источник и причины народных страданий, кто истинные враги и угнетатели народа. В отдельных эпизодах книги, например в изображении избы русского крестьянина, вероятная близость к «Путешествию из Петербурга в Москву» заметна даже в деталях описания обстановки.

Флеровский сравнивает положение русских тружеников с положением невольников-негров на плантациях в Соединенных Штатах. Сравнение это лишено актуального жизненного содержания как социологическая параллель, ибо когда писались очерки Флеровского, война Севера с Югом уже закончилась и рабство было отменено. Как и многие публицисты «Современника», писатель обращался к хорошо знакомым историческим примерам и связанным с ними литературным ассоциациям. Флеровский склонен преувеличивать благосостояние английских и американских рабочих, говоря об их свободе, завоеванной в революционной борьбе. Флеровский прекрасно знал, какой лицемерной и лживой является буржуазная демократия Европы и Америки. В «Азбуке социальных наук» он немало гневных страниц посвятил жестокой капиталистической эксплуатации «рабочника» на Западе. Но создавая свои очерки о положении русских трудящихся, он, вслед за автором «Путешествия из Петербурга в Москву», стремился подчеркнуть, что «за примером жестокосердия нет пужды ходить в дальние страны, ни чудес искать за тридевять земель, в нашем царстве они воочию совершаются».<sup>64</sup>

Неисправимые славянофильские и официальные «оптимисты», которые видели в чужом глазу сучок и не замечали в своем бревна, вызывают гневную отповедь автора. Противопоставление бедственных условий жизни русского труженика будто бы более завидному положению его западноевропейского собрата в книге Флеровского воспринималось как упрек, брошенный той части народной русской печати, которая вслед за Герценом и Огаревым отстаивала мысль об особом, в сущности, внекапиталистическом пути развития России, будто бы приуготованном ей в силу исконно коммунистической организации общинного быта русского крестьянства. Вот откуда в книге Флеровского, а затем в переписке Маркса, вызванной «Положением рабочего класса в России», возникает ироническое упоминание о «коммунистическом Эльдорадо». Маркс прямо использует эти слова как упрек «гражданину Герцену» и той части революционной эмиграции (главным образом, сторонникам Бакунина), которая заражена «русским оптимизмом». Сопоставление русского мужика с западноевропейским трудящимся в русской прогрессивной литературе идет от Фонвизина и Радищева, причем у автора «Путешествия из Петербурга в Москву» можно найти параллели, спустя 80 лет проводимые Флеровским.

Вывод, к которому Флеровский подводит объективным содержанием своей книги, подытожен в утверждении, что «крупное землевладение уменьшает у нас производительность страны» и что в помещичьем хозяйствовании заключен источник народной бедности и угнетения (стр. 173—174). «Тут не помогут никакие реформы, никакие благодетельные законы», — с горькой иронией замечает автор, как бы возражая против неосновательных упований и надежд на «великие перемены». Из эгоисти-

<sup>64</sup> А. Н. Радищев. Избранные философские сочинения. Госполитиздат, М., 1949, стр. 133.

ческих классовых побуждений реакционная помещичье-бюрократическая среда будет бояться как огня распространения в народе образования, благосостояния и человеческих чувств (стр. 88).

Автор книги «Положение рабочего класса...» подводит читателя к выводу, что для русского рабочего и крестьянина «делается, наконец, невыносимым жить так, как он жил до сих пор»; расти народному возмущению «никакая сила не может помешать, он сам не мог бы чувствовать иначе, если бы захотел; его терпение истощается все более и более, и в высшей степени неблагоприятно не обращать внимания на эти глубокие чувства, на эти великие двигатели человеческой деятельности» (стр. 447).

По словам Маркса, из книги Флеровского «неопровержимо вытекает, что нынешнее положение в России не долго удержится, что уничтожение крепостного права, of course, лишь ускорило процесс разложения и что предстоит страшная социальная революция».<sup>65</sup>

Этот вывод не может заслонить и «небольшая доза благодушной чепухи»,<sup>66</sup> содержащаяся в «Положении рабочего класса в России». Именно к этому выводу приводит «путешествие по Руси» самоотверженного искателя правды и «революционера-мечтателя», которое он заканчивает пророческими словами о всемирной освободительной миссии России и ее великом, талантливом и трудолюбивом народе.

---

<sup>65</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 292.

<sup>66</sup> Там же, стр. 287.



## ПЬЕСЫ БОРИСА ГОРБАТОВА

### 1

Тема этой статьи на первый взгляд может показаться не очень оправданной и во всяком случае далекой от наших дней. И в самом деле. Горбатов известен прежде всего своими повестями, романами, очерками, затем как публицист. О пьесах его даже в книгах и диссертациях, специально ему посвященных, не говорится ничего или почти ничего. Написано их было всего три, а шла при жизни писателя только одна — «Юность отцов», во многом близкая популярной до войны светловской «Двадцать лет спустя». Из двух других одна даже не предлагалась автором печати и театрам и была найдена лишь после его смерти в писательском архиве, другая издавалась при жизни автора только Управлением по охране авторских прав, была сурово раскритикована и снята в тех театрах, которые, как например Большой драматический театр имени М. Горького в Ленинграде, в 1946 году, до вынесения пьесе обвинительного приговора, успели выбрать ее для постановки.

Да, все так, все это общеизвестно. И обращение к горбатовской драматургии для ее анализа может навести на мысль о некоем «академическом» изыске. Однако некоторые другие факты, тоже в общем известные, но только не приведенные до сих пор в связь с теми, что названы выше, заставляют задуматься над судьбами и существом горбатовской драматургии, как-то соотносить ее со всем путем писателя, с общим процессом развития нашей литературы в военные годы и в послевоенное время.

Прежде всего напомним, что «Юность отцов», писавшаяся летом 1943 года, с ее пафосом комсомольской романтики, с ее горячим утверждением традиций первых комсомольских поколений несла мотивы, звучавшие тогда в нашей литературе не очень часто и не очень уверенно.

В подавляющем большинстве произведений той поры в народном патриотизме, пожалуй, меньше всего освещались его революционные начала, среди традиций прошлого меньше прочих привлекала к себе внимание традиция революционно-освободительная. В центре книг на историческую тему, появившихся тогда и несколько позже, мы видим главным образом царей и полководцев и почти никогда вожаков народных восстаний, а в романе Дм. Петрова (Бирюка) «Дикое поле» Кондрат Булавин признавал даже свою борьбу ненужной, чуть ли не вредной для России, начисто отрекался в конце своего пути от дела, которому отдана была его жизнь. Даже Константин Симонов, интересный в своем довоенном творчестве в первую очередь тем, что ему удалось передать, выразить новые, исторически характерные для тех лет черты в поведении, в мировосприятии молодого человека, после войны неоднократно признавал, что в его пьесе военного времени — «Русских людях» — герои представлены по преимуществу в их общерусских качествах и очень мало в своем эпохальном своеобразии. Отличие в этом смысле «Русских людей» от «Парня из нашего города» и в самом деле разительно. Алексей Толстой

в 1942 году в докладе «Четверть века советской литературы», прочитанном на посвященной двадцатипятилетию советской власти сессии Академии наук СССР, характеризую путь нашей литературы за пореволюционные годы, утверждал, что «Маяковский неотвратимо заполняет наше воображение, когда он в творческом порыве стремится „переделать все“, и он меньше говорит нашему раненому сердцу, когда оно в дни войны *болеет болью о России* и в этой боли находит гнев и самоотвержение, и богатырскую силу».<sup>1</sup>

В 1942 году В. Гроссман в повести «Народ бессмертен» стремился увидеть залог и основу грядущих военных побед нашей армии прежде всего в том новом складе мышления, в том новом подходе к жизни, которые даны были советским людям марксистской идеологией. Но в это же время, в тот же год в повести В. Кожевникова «Март—апрель» внутреннее существо личных взаимоотношений героев предстало от времени как бы не зависящим, отвлеченно «психологическим», и война здесь мотивировала собственно лишь фабульные перипетии, но отнюдь не характеры, не пути их развития.<sup>2</sup>

Горбатов знал «глаза в глаза» многих из тех, кто пятнадцати-семнадцати лет отроду, как только совершилась революция, самозабвенно ушел служить ей. Он понимал, что след этого поколения не мог потеряться на дорогах истории. Именно этот след прежде и больше всего хотел он найти в душах молодых граждан страны, поднявшихся на битву с фашизмом. И уже *после* «Юности отцов», когда гитлеровская Германия была разгромлена, А. Фадеев опубликовал «Молодую гвардию», где наряду со многим другим постарался рассказать и о том, как родилось в Отечественную войну название подпольной организации краснодонских комсомольцев, как избрал Олег Кошевой своей подпольной кличкой фамилию отчима — участника боев за революцию.

Свою вторую пьесу Горбатов сам не сделал достоянием читателя и зрителя. Но когда после XX съезда партии стал решительно преодолевать культ Сталина, а вместе с тем и догматизм представлений о жизни и людях, неотделимый от обожествления одного человека и его идей, из пьес, созданных в предшествующее десятилетие, внимание театров привлекла горбатовская «Одна ночь». Она пошла и в Москве, и в Ленинграде, и в других городах. И это была едва ли не единственная пьеса десятилетия перед XX съездом, которую после съезда театрам захотелось ставить, а зрителям смотреть.

Последняя пьеса Горбатова после суровой ее оценки переделывалась писателем. В новом виде он ее не обнародовал. Сценическую жизнь «Закон зимовки» обрел лишь в самом конце 50-х годов. И, ставя его, театры, как правило, восстанавливают теперь и первоначальное название («Закон зимовки», а не «На старой зимовке»), и первоначальный текст произведения. Горбатовская пьеса об Арктике идет и сейчас, идет с успехом. Вызывает отклик.

Нет, пьесы Горбатова не покрылись пылью времени, не остались лишь фактом биографии писателя. Их, очевидно, стоит обдумать.

## 2

Действие пьесы «Юность отцов» происходит в годы 1918, 1920, а ее пролога и эпилога — в дни Отечественной войны. Соотнесение времен и поколений и является основной, определяющей особенностью пьесы, ее

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Собрание сочинений в десяти томах, т. X, Гослитиздат, М., 1961, стр. 546—547.

<sup>2</sup> См. об этом в книге П. Громова «Герой и время» («Советский писатель», Л., 1961, стр. 30—31).

проблематики и художественной структуры. В характере этого соотнесения наиболее полно выразились взгляды, убеждения писателя в тот момент, когда пьеса создавалась.

В прологе осенью 1942 года в штаб казачьей дивизии к ее командиру полковнику Степану Рябину приходят восемь девушек, которым предстоит отправиться на специальное задание во вражеский тыл. Одна из них, Елена Логинова, оказывается дочерью Наташи из той же «коммуны номер раз», в которой состоял когда-то и Рябинин, комсомолец 1918 года. Девушки просят Рябину рассказать, как жили и боролись первые в России и во всем мире комсомольцы. И первая картина вводит нас в 1918 год, когда рождалась «коммуна номер раз». В завершающей, восьмой, картине последнего акта герои слушают Ленина на Третьем съезде русского комсомола. История поручает им строить новую жизнь. Они это поручение принимают.

«С этого съезда мы и пошли в большую жизнь... кто драться за социализм, кто его строить. И дрались, и строили, и жили в нем... И вот теперь снова за него деремся...» — говорит в эпилоге Рябинин. Посылая в новые битвы Елену и ее сверстников, Рябинин наставляет их примером своего поколения. И так же наставляет их автор «Юности отцов» — Горбатов.

Когда «Юность отцов» была поставлена на сцене, театральные рецензенты, единодушно одобрявшие пьесу, отмечали, однако, ее «неровность», «бледность» отдельных образов.

«Товарищ Антон по замыслу автора — пылкий вожак молодежи, бесстрашный, дерзающий, восторженный, неутомимый, непримиримый. Слова его дышат страстью, глаза его горя... Все это так и было: и эта шевелюра, и порывистые движения, и буйство глаз. Но думается, что образу Антона автор придал слишком много патетики, громких и красивых фраз...»

Бледен образ крестьянской девушки Даши», — писала, например, в «Правде» Е. В. Кононенко.<sup>3</sup>

«Пьеса Б. Горбатова не отличается глубокой и разносторонней обрисовкой характеров, — констатировал А. М. Бейлин. — Многие в ней охарактеризовано приблизительно, отчего подчас утрачивается ощущение конкретности происходящих событий».<sup>4</sup>

Критики выражали некоторую свою неудовлетворенность в привычных для театральных рецензий категориях: «неровность» пьесы, «бледность» того или другого образа... Объективно за этим, как у всякого подлинного художника (а Горбатов был им), стояло нечто более серьезное. Самый уровень художественности здесь, как и во всех подобных случаях, говорит о мере точности и глубины в видении и осмыслении жизни писателем.

Полковник Рябинин, проживший более двух десятилетий между 1918—1920 и 1942 годами, представлен в прологе и эпилоге лишь его комсомольскими воспоминаниями. Ему отказано даже в праве полюбить кого-нибудь после гибели в 1918 году матери Елены («Вы женились?» — спрашивает его одна из сверстниц Елены, Надя. — «Я? Нет... На ком же?» — отвечает он ей). А комсомольцы 1942 года не представлены, в сущности, совсем. Они только слушают Рябину и воспринимают его рассказ как напутствие. Читателю и зрителю не остается ничего иного, как думать, что молодежи 40-х годов предоставляется лишь *повторить* в своем облике черты комсомольцев 1918 года, *повторить* такими, какими они были в дни революции и гражданской войны. Не случайно и в цикле

<sup>3</sup> Елена Кононенко. «Юность отцов». «Правда», 1944, № 7, 8 января.

<sup>4</sup> А. Бейлин. «Юность отцов». Премьера в Новом театре. «Вечерний Ленинград», 1948, № 292, 13 декабря.



военных очерков Горбатова — «Алексей Куликов, боец» (1942) раненый молодой солдат времени Отечественной войны Чернов в час борьбы со смертью выкрикивает слова первой рябининской реплики из первой картины «Юности отцов». Но в том же 1942 году, когда дочь Наташи и ее друзья приходят к Рябинину, А. Корнейчук своим «Фронтом» и прежде всего фигурой Горлова уже показал, насколько иной, чем в пору своего исторического рождения, общественный смысл могли приобрести с течением времени эти прежние черты в тех случаях, когда они оставались неподвижными и не менялись с ходом жизни. Да и в пору юности самих «отцов» конкретно-исторические особенности их облика были именно особенностями, а не неким отвлеченным и безусловным идеалом.

На рубеже 20-х и 30-х годов не кто иной, как Горбатов, в «Ячейке», в «Нашгороде», в «Моем поколении», потом в «Алексее Гайдаше» показал, как непросты были пути «отцов». Автор «Ячейки» знал, что его ровесники, справедливо отвергавшие лицемерие и фальшь собственнической морали, готовы были иногда и подлинно нравственное, имеющее незыблемую опору в опыте народной жизни, счесть ненужной условностью, пережитком «интеллигентщины» и легко перешагнуть через него. Автор «Моего поколения» рассказал когда-то о том, как, неожиданно получив власть и не обладая никакой духовной культурой и зрелостью, комсомольский секретарь Глеб Кружан, ни минуты не задумываясь, расстрелял без суда и следствия «с десяток бывших офицеров, попов и спекулянтов» и как потянулась от этого поступка Кружана ниточка, приведшая героя в конце концов к полному гражданскому и человеческому банкротству.

Серьезный художник, Горбатов был всегда в своих книгах честен и мужествен. Но искренне увлеченный пафосом стройки, хозяйственными успехами, он не всегда верно оценивал то, к чему сам же привлекал внимание — иногда первый, кое-когда единственный. Так, в повести, найденной в архиве писателя и опубликованной уже посмертно под условным названием «Алексей Гайдаш», путь Алексея Гайдаша, известного по «Моему поколению», был прослежен дальше. Герою, на минуту задумавшемуся в «Моем поколении» над судьбой Кружана, суждено было и самому заболеть «вождизмом». Но завершилось все «излечением» неожиданным и быстрым, несколько не «выжитым». Гайдаш получал от автора не только полное «отпущение грехов», но и чуть ли не нимб над головой, и как раз здесь в повесть ворвались нестерпимая красивость и фальшь.

В «Юности отцов» Горбатов тоже не пытался что-нибудь утаить от себя самого или от других. Здесь не обойдены ни суровость и жестокость, с какой будущие товарищи Наташи предъявляют ей требование бросить семью, раз она вступает в комсомол (хотя отец ее вовсе не «буржуй» — «он просто врач»), ни явные черты вождизма в поведении руководителя комсомольцев Антона. Но все это не становится предметом серьезного анализа и последовательной нравственно-эстетической оценки.

Вот, к примеру, Антон, уже привыкший поступать, руководствуясь во всем одной лишь своей волей, собственным толкованием интересов революции, попадает со своим отрядом под команду старшего, присланного партией, ее губкомом. Антон в ярости, он смотрит на всех «зло, огненно». И — тут же все снимается, просто снимается, его широкой улыбкой, которая, по ремарке самого драматурга, появляется «вдруг»... А затем геройская гибель Антона избавляет автора от необходимости определить меру реальной общественной ценности этого характера, его внутренних возможностей и готовностей.

В момент, когда писалась «Юность отцов», Горбатов, видимо, полагал, что цель отстоять и утвердить дорогую ему и не очень привлекавшую к себе тогда внимание традицию позволяет или даже требует характеризовать комсомольцев 1918 года, отказываясь от какого бы то ни было

исследования известных ему и многократно воспроизводившихся им прежде исторически конкретных противоречий их сознания и их действий.

Подлинно драматическому содержанию в «Юности отцов» так и не дано было родиться. Оно не могло возникнуть ни из того соотношения времен и поколений, при котором поколение новое не получало собственного лица, ни из представленной в пьесе жизни комсомольцев 1918 года, поскольку особенности их характеров оказались вычлененными из многообразия и многоцветности исторических «сцеплений». Предпосылкой к тому, чтобы создать произведение с целостной драматургической художественной концепцией, у Горбатова в пору рождения «Юности отцов» не было.

### 3

Когда в московском Театре имени Ленинского комсомола завершилась подготовка спектакля «Юность отцов», художественный руководитель театра и руководитель постановки И. Н. Берсенев сообщил в печати, что пьеса «является первой частью большого драматургического произведения „Отцы и дети“». <sup>5</sup> Однако, хотя после смерти писателя в его архиве был найден ряд дотолее неизвестных его произведений, следы работы над продолжением драматургического цикла, начало которому должна была положить «Юность отцов», обнаружены не были. Пьеса же, написанная драматургом в 1944 году, по отношению к «Юности отцов» в известном смысле даже полемична.

Эта горбатовская пьеса 1944 года называется «Одна ночь». Действие в ней происходит в течение нескольких часов в ночь со 2-го на 3-е ноября 1942 года в одном из городов Северного Кавказа. Этой ночью в город должны были вступить немецкие войска. Их атаки отбили в самую последнюю минуту, когда эвакуация города уже завершилась, а все оставшиеся здесь жители считали приход немцев неизбежным.

Проходит одна только ночь. Но когда наступает утро, сверстница Елены и ее друзей, комсомолка того же 1942 года, что и они, Варя говорит любящему ее человеку: «... в эту ночь... понимаете... странным образом изменился мир. Был — линейный, стал — объемный».

Пьеса и строится на том, что все ее герои в ходе событий решающей ночи открываются в своей объемности, вступая по мере этого самораскрытия в подлинно драматические связи, подлинно драматические отношения друг с другом, а также в драматическое столкновение с существующими, принятыми для характеристики и оценки людей представлениями-шаблонами. «Одна ночь» обладает истинным драматизмом: автора «Юности отцов» многому учил, ему многое давал опыт войны, каждый из ее дней. Самый замысел пьесы 1944 года, как известно, подсказан был Горбатову впечатлениями ночи, проведенной им в ноябре 1942 года в Орджоникидзе, когда немцы рвались в город, но не вошли в него. <sup>6</sup>

Анализируя повесть Горбатова «Непокоренные», А. Мацкин заметил, что писатель «как бы продолжает в своей книге историю людей, уже нам знакомых из довоенной жизни и, конечно, из довоенной литературы. Его несколько не смущает, что Тарас, Степан, Андрей и все прочие (герои «Непокоренных», — Я. Б.) в той или иной мере уже были описаны в наших книгах, в том числе и в книгах самого Горбатова».

Тем лучше, как бы говорит писатель, и берет самые распространенные, можно сказать, самые ходовые типы людей и проводит их через испытание войной. И давно уже примелькавшиеся в литературе, они начинают жить новой, совершенно реальной жизнью». <sup>7</sup>

<sup>5</sup> И. Берсенев. «Юность отцов». Спектакль, посвященный комсомолу. «Московский большевик», 1943, № 256, 29 октября.

<sup>6</sup> См.: «Театр», 1956, № 10, стр. 52—53.

<sup>7</sup> А. Мацкин. Живые души. «Литература и искусство», 1943, № 48, 27 ноября

Едва ли не все действующие в «Одной ночи» люди также знакомы читателю и зрителю не по одному, не по двум, а по целому ряду довоенных произведений советских писателей. Таковы и вся семья Богатыревых, и Новожиловы, и Витенька, и почти все остальные. Но Горбатов заставляет их всех пережить ночь перед несостоявшимся вступлением в город немцев. И характер каждого из них обнаруживает свое собственное общественное содержание и собственную общественную значимость.

В литературе 20-х годов, когда старые, пришедшие из дореволюционного времени классовые различия продолжали в самой жизни играть, хотя уже совсем по-иному, определяющую роль, личность выступала еще прежде всего как представительница класса, социального слоя, политической группы. Она могла действовать активно и решительно, но за этой активностью и решительностью всегда виделся не столько ее собственный общественно значимый потенциал, сколько потенциал класса, слоя, группы, к которым эта личность принадлежала.

Уже к исходу 30-х годов прежние классовые различия и определители явно утрачивали свой смысл. Новое, исторически небывалое значение приобретали индивидуальные ресурсы и возможности каждой личности, личности как таковой, степень и характер их реализации. Однако эти коренные перемены в самом существе проявления человека в истории далеко не сразу осваивались эстетически, не всегда точно воспринимались.

Сергей Луконин, например, в симоновском «Парне из нашего города» проявляет себя всюду и во всем необыкновенно напористо и энергично. Однако во всех его действиях почти не ощутимы самостоятельная работа мысли, его собственное душевное творчество. Всячески утверждая своего героя, Симонов в то же время настаивал на том, что он и все другие парни из «нашего» и иных городов страны, в сущности, во всем равны друг другу, почти друг от друга не отличимы (разве что по темпераменту). Некоторые очень существенные черты луконинского характера были уловлены здесь верно, переданы точно. Но утверждался, объявлялся социалистическим такой тип связи человека с историей, при котором во все не предусматриваются полнота самораскрытия каждой личности и развитие общества через всемерное выявление себя всеми составляющими его индивидуальностями.

Еще в конце 40-х годов многие критики, пользуясь привычными категориями и понятиями, убежденно сводили жизненную позицию шолоховского Нагульнова к его не бедняцкому происхождению или даже прикрепили Нагульнова и Разметнова соответственно к левому и правому уклону в партийной борьбе. И вступали в вопиющее противоречие как с отношением художника к своим героям, так и с его стремлением, твердо и решительно заявленным хотя бы образом Щукаря, определить роль духовной самостоятельности, духовной зрелости массы, каждого, кто входит в нее, в судьбах деревни, в строительстве социализма. А между тем уже первая часть «Поднятой целины» предвещала в развитии нашей литературы немало нового, и последняя шолоховская книга, сложившаяся совсем недавно, в годы после XX съезда партии, не случайно смогла стать второй частью *того же* романа.

Внимание Горбатова уже в «Моем поколении» привлекло не только общее в исторической судьбе героев, но и их различия, не поддающиеся и не подлежащие прямолинейно-социологической детерминации. Взяв и в «Непокоренных» и в «Одной ночи» героев, для литературы почти традиционных и как будто давно уже охарактеризованных, Горбатов стремился открыть в каждом его душевное своеобразие, выяснить значение этого душевного своеобразия для поступков, действий, общественной ценности человека.

«— А ты думала когда-нибудь, Настя, почему, почему ты, я, наши ребята из десятого „Б“ — комсомольцы?» — спрашивает в «Непокоренных» в страшные дни фашистской оккупации юный поэт Павлик Бажанов свою подругу и любимую. «Думала? И я нет. А тут задумался. И сильно».

— Не понимаю я... — мучительно вздохнула Настя.

— А ты спроси себя: „Почему я комсомолка?“ Ведь и ты, и я, и все просто так вошли в комсомол, без мучений, поисков, выбора, а многие и без раздумья.

— Нужно... мучиться?

— Нужно! — убежденно сказал он. — Человек проходит сквозь муку, как сталь сквозь огонь, и тогда становится человеком. А мы сначала надели красные галстуки, потом комсомольские значки. Очень просто. И стали мечтать о жизни. И так мы о ней сыто мечтали, что даже вспомнить стыдно».

Павлик, разумеется, вовсе не думает, что его сверстники могут и должны идти не в комсомол, а каким-нибудь иным путем. Но война открыла ему, как важно, чтобы участие каждого в общем деле всегда рождалось из *своих* «мучений, поисков, выбора... раздумья». Он видит, что только так причастность каждого к общему делу может стать прочной, может нести личности неуклонное внутреннее обогащение, а тем самым и подготовить ее к любым, даже самым тяжким для нее и для общего дела, испытаниям.

Старик Тарас в «Непокоренных» приходит в конце концов к не очень сложной и даже самоочевидной как будто мысли, что от врага нельзя отсидеться, что все всех касается и от всех требует активного вмешательства. Но он приходит к этому собственным путем, его вывод им самим выстрадан, и потому Тарас обретает в нем действенную опору своей стойкости, источник силы и мужества.

В тех же «Непокоренных» Горбатов со всей определенностью сказал и о том, что привычные, связанные со временем классово-войсковой борьбы в стране, представления о людях должны уступить место иным, новым.

Шесть лет не вступал когда-то Игнат в колхоз, за что и получил прозвище Несогласного. Заняв село, немцы посадили его старостой. Встретившись с ним, коммунист и подпольщик Степан Яценко подумал: «Вот и все!.. Вот и виселица!» Но немцы просчитались, а Степану, и не одному только Степану, Игнат помог. Иллюзии единоличника развеяла жизнь, а упорство Игната, его обстоятельность и твердость приобрели новый общественный смысл, стали его индивидуальными — уже в собственном значении этого слова — качествами. Именно они-то и определяют ныне общественную ценность этого человека. Пройдя сквозь цепь встреч на занятой врагом земле, Степан Яценко признается себе: «Значит, плохо ты людей знал, Степан Яценко. А ведь жил с ними, ел, пил, работал... И повадки их знал, и характеры, и капризы, и кто какой любит табак. А главного в них не знал — души их».

Хозяин дома, в котором разворачивается «одной ночью» действие, Максим Андреевич Богатырев, в течение всей ночи сердит и ожесточен. Когда вместе с войсками, уходящими из города, покидает его дом проживший здесь два месяца военврач, Богатырев отказывается пожать ему на прощание руку, а бойцов, зашедших попить, гонит на улицу. На первый взгляд перед нами человек, отворачивающийся от своих и готовящийся встретить новых хозяев города. Но по ходу действия становится ясно, что старик потрясен отступлением наших войск. В себе, в своей душе он ищет ответ на главные вопросы: почему так случилось? что же теперь делать? — и это дается ему нелегко. Ему, разумеется, и в голову не приходит, что можно признать власть фашистов над собой, но ведь жить-то при них какое-то время придется... .

Горбатов умел видеть социалистическое начала жизни не только в открытой освободительной борьбе масс, не только в прямом революционном действии.

В критике нашей неоднократно отмечалось, как силен был писатель в воспроизведении красоты труда.<sup>8</sup> Самый процесс труда, в глазах Горбатова, являлся прежде всего процессом высвобождения и вдохновенной игры «сущностных сил» человека.

В «Непокоренных», в «Одной ночи» мы не видим ни Тараса Яценко, ни Максима Богатырева на их рабочем месте. Но, художнически постигнув общественно-человеческий смысл труда, Горбатов умел увидеть его действие в характерах своих героев и тогда, когда они от труда оторваны. Во всем своем поведении в «одну ночь» Богатырев, как и Тарас Яценко, прежде всего человек, проживший всю жизнь в радостях и трудностях рабочего дела, и это дело определяет сейчас не столько принадлежность старика к данному социальному слою, сколько нравственный закон его души.

И этот же Максим Андреевич, когда Кривохатский и Полина хотят взять из его дома икону, чтобы встретить с нею немцев, говорит: «Я-то, может, и неверующий, да деды мои верили, а немцев и они не любили крепко. Нет, уж вы обходитесь без бога!» Так открывает Горбатов в богатыревском, как и в Тарасовом, характере органическую связь долгих лет рабочего труда и неколебимой верности тем моральным нормам, которые веками утверждались в народе и для которых понятие «бог» служило нередко лишь своего рода псевдонимом.

Если в «Юности отцов» «определители» характеров были плоскостны и неподвижны, а молодежи поры Отечественной войны ее собственные исторические «координаты» и вовсе не были даны, то в «Одной ночи», как и в «Непокоренных», Горбатов ищет и находит в народном подвиге непокорства *разные* его истоки, обнаруживает, как сливаются они в одно.

Не менее важно писателю в его второй пьесе также увидеть и показать, как *по-своему* делает каждый «в одну ночь» ставший неизбежным решающий выбор.

Невестка Богатырева, Софья Павловна, — только женщина, только мать и домашняя хозяйка. Но во имя спасения своих детей, во имя того, чтобы и впредь уважать их отца и своего мужа (а без этого она его и сама не примет, и к детям не пустит), ей приходится послать его, только что покинувшего поле боя, снова в сражение. Приходится отстаивать раненного и беспомощного человека, которому грозит гибель от руки подлецов. Приходится быть готовой к участию в подпольной борьбе. У нее находятся на все это силы. Захватывая все более глубоко, доставая каждого, плуг истории в каждом обнажает и меру его внутренних возможностей, его готовности или неготовности идти с жизнью вперед.

Проспала — в самом буквальном и в более широком, переносном смысле этого слова — всю свою жизнь до удивительной «одной ночи» Люся Новожилова, жена завмага. Не приди «одна ночь», спала бы и дальше и не подозревала бы, что муж ее — жулик, человек без совести и чести. И вполне могла бы стать героиней какой-нибудь сатирической комедии, традиционной «мещанкой». Но — «одна ночь» — и у Люси открылись глаза на себя самое, на своего мужа, на всех окружающих. Как Богатырев, как Соня, «в одну ночь» она «умела умирать». Правда, она и сама знает, что, «может быть, жить трудней», но и то, что «умирать она умела», значит немало. Формулой же «может быть, жить трудней» Горбатов, в сущности, еще в войну определяет тему, к которой потом придет

<sup>8</sup> См., например: В. Е р м и л о в. Удачливое поколение. «Красная новь», 1934, № 2, стр. 223—224; А. И. Г о р с к и й. Творчество Б. Горбатова в 30-е годы. «Ученые записки Новосибирского государственного педагогического института», 1961, вып. 15, стр. 43—48, и др.

В. Некрасов в «В родном городе», а годы спустя — К. Симонов в «Четвертом».

Когда действие пьесы только начинается, совсем сходными выглядят раздражение старика Богатырева и возмущение матери Люси, Ларисы Даниловны, тем, что в булочной не дают хлеба. Но в своей второй пьесе Горбатов нигде не позволяет себе ограничиться тем, что говорит человек, и даже тем, что он делает. Писатель старается увидеть его душу, не всегда непосредственно в словах и даже в действиях себя выражающую.

Автор «Одной ночи» разрешает себе *только начать* с того, что старик Богатырев и мать Люси ведут себя как будто одинаково. И сразу же идет дальше, шаг за шагом выясняя, какой нравственный закон стоит за словами и поведением каждого. Результаты анализа позволяют увидеть в Богатыреве русского рабочего начала 40-х годов XX века, в Ларисе Даниловне — мещанку-обывательницу, становящуюся активной, воинственной и опасной в трудный час.

Отсутствие чувства нравственной ответственности перед собой и перед другими на первый взгляд в равной мере заявляет о себе и в Люсе Новожиловой, и в сестре Софьи Павловны Полине. Но и тут Горбатов не удовлетворяется первым впечатлением. Он заставляет обеих женщин пройти через ночь проверки и находит их по разные стороны определившегося рубежа. Люся просыпается, а Полина в своем нравственном падении опускается все ниже и ниже.

В «Одной ночи» Горбатов исходит из того, что шаблонные представления о людях, о дурном и хорошем неверны не только вследствие их приблизительности, отвлеченности от живой жизни и живых отношений, но и из-за их неподвижности, окостенелости. Когда Варя корит себя за то, что раньше не раскусила Кривохатского, Новожилова, Ларису Даниловну, Софья Павловна отвечает ей: «А может быть, они и сами о себе не знали? Разве может человек сам о себе знать, какой он?» Ход истории, ее крутые повороты вынуждают людей *проявить* свою действительную сущность, и уже поэтому многое оказывается, с точки зрения привычных, устоявшихся представлений, достаточно неожиданным. Но тот же ход истории, те же ее повороты очень серьезно *изменяют* и людей и критерии их оценки.

В пьесе Горбатова у Кривохатского на наших глазах созревает намерение стать при немцах «мэром, нет, бургомистром» города. Да, он долгие годы берег, нянчил, пестовал в своей душе обывателя. Именно у него и только у него из всех, кто действует в пьесе, может возникнуть мечта о бургомистерском кресле. Но конкретные очертания в его собственной душе эта мечта приобретает лишь в ночь, когда немцы должны вступить в город. Он не только впервые позволяет себе в эту ночь, по убийственной для него авторской ремарке, выпрямиться во «весь свой маленький рост», но и впервые так подымается в собственном самовосприятии. Можно быть уверенным, что ему лишь сейчас представилось, будто интеллигенцию «большевики выдумали», и что он только теперь вполне и окончательно готов и книги жечь, и вышвырнуть раненого как падаль.

Надо было жить прежде так, как жила Люся, чтобы не заметить в Новожилове главных его «готовностей». Однако в том, что она их увидела в эту ночь, дали о себе знать, пожалуй, в равной степени и ее проснувшаяся душа, и новая ступень во внутреннем движении новожиловского характера.

Пьеса Горбатова последовательно воспроизводит все, что произошло «одной ночью» в богатыревском доме (второй и третий, последний, акты непосредственно продолжают действие акта предшествующего). На первый взгляд линии действующих лиц мало связаны друг с другом; каждый ведет как будто лишь свою «партию». Это могло бы лишить пьесу драматизма, сделать ее неспешной. Но каждому из звеньев «партии» Богатырева или «партии» Кривохатского найдено в пьесе очень точное соответ-

стве в линии Полины, или Новожилова, или Люси. И это делает любой из моментов общения персонажей между собой, даже только их пребывание одновременно на сцене, внутренне конфликтным, придает сюжету подлинную, а не внешнюю драматическую напряженность.

Четырнадцать лет прожил Кривохатский в доме Богатырева. Годы была Люся женою Новожилова. Не борьбою между этими людьми заполнена «одна ночь». Но когда ночь подходит к концу, Кривохатский навсегда бежит, не может не бежать, из-под богатыревской кровли, а Новожилов становится, как очевидно всем в доме, «человеком неженатым». Дороги людей, прошедших эту ночь в богатыревском доме, определились. Максим Андреевич и Кривохатский, Новожилов и Люся не оставались бы больше вместе, даже если бы немцы и заняли город, а между Соней, Люсей, Варей уже возникла или начинает возникать истинно человеческая связь.

В «Одной ночи» не показано, как остановили врага под городом. Действие ни разу не выносится за пределы дома Богатыревых. Но читателю и зрителю дано увидеть, *почему* немцы не могли победить, даже если бы вступили в город, *почему* ни при каком ходе своих военных дел они не стали бы в городе хозяевами. Случайное как будто в смысле временного и пространственного соотношения с этой именно ночью и этим именно городом событие (немцев могли разбить позже и в каком-нибудь другом месте) в пьесе абсолютно подготовлено процессом самораскрытия и внутреннего движения характеров. Драматургический конфликт получает здесь подлинное разрешение.

## 4

Над последней своей пьесой — об Арктике и ее людях — Горбатов работал долго. Начата она была еще до войны, а закончена только в 1946 году.

«„Закон зимовки“ — это закон человеческих взаимоотношений.

Как управлять людьми, что делать, когда традиция дружбы пришла в столкновение с новым отношением к жизни и труду, что такое вообще дружба, любовь, честность, самолюбие, доверие, — над всеми этими и многими другими вопросами задумались мои герои, а вместе с ними приходилось задуматься и мне»,<sup>9</sup> — так определял проблематику произведения сам писатель.

Приезд на далекую северную зимовку нового ее начальника, Ивана Буга, становится завязкой драматического действия — до этого момента зимовкой временно руководил прораб Степан Грохот, пренебрегавший делом и ответственностью коллектива за строительство порта. Бут же намерен все на зимовке подчинить стройке.

Грохот убежден, что в Арктику стóит и можно приходить лишь для того, чтобы в короткий срок добыть большие деньги, что дело, стройка никого из зимовщиков не интересуют, что никаких общих, объединяющих целей у людей в Арктике никогда не было и быть не может. Он искренне уверен, что, дав каждому из зимовщиков возможность пренебрегать работой и жить, никак не сообразуясь с пользой дела и всех других людей — ближних и дальних, он дал им все, чего они могут желать, к чему могут стремиться. И Грохот считает, что связаны зимовщики с ним самой прочной связью, какая только возможна на Севере.

Старый арктический волк, он не сомневается, что победить его нельзя. Во всяком случае — в Арктике. Уверенный в своей неодолимости, в торжестве здесь, на Севере, его жизненных принципов, Грохот доходит

<sup>9</sup> Б. Горбатов. Люди Советской Арктики. «Советское искусство», 1946, № 19, 4 мая.

в своем противодействии Буту до того, что в пургу срывает выход зимовщиков на работу, ставя этим под угрозу судьбу стройки, а затем заманивается на нового начальника топором. Он совершенно убежден, что люди зимовки и тут пойдут за ним.

Зимовщики решают судить Грохота. И выносят ему обвинительный приговор. Первым произносит этот приговор Федор Харитонов, человек, который провел вместе с Грохотом в скитаниях по Северу долгие годы, не раз спасал Грохоту жизнь и сам обязан ему тем же. Совсем неожиданным для Грохота оказывается, что старожил Севера Федор Харитонов *хочет* строить порт, *нуждается* в человеческой связи с людьми, которые пришли на стройку. И так же неожиданно для Грохота выясняется, что того же хотят, в том же нуждаются и все остальные на зимовке, кроме нескольких спившихся его дружков. Грохоту приходится убедиться, что его идеал жизни, его поведение уже и в Арктике утратили ореол высокого мужества.

Еще в 30-х годах Н. Погодин в «Аристократах» показал, как отбрасываются и снимаются всем ходом жизни общества наиболее очевидные в своей асоциальности формы псевдоромантического самоутверждения личности. То же происходит и в третьей горбатовской пьесе, происходит в Арктике, в условиях, которые стали уже обычными, повседневными. Закон зимовки — нравственный кодекс собравшихся здесь людей — не утверждает ныне анархическое своеволие, а направлен против него. И в том, что именно такой закон действует на далекой арктической зимовке, сказываются результаты истории — того неуклонного «очеловечения» человеческой природы, в котором Маркс видел одно из важнейших завоеваний общественного прогресса.

Осуждение зимовщиками Грохота открывает, что человечность становится естественной, непобедимой даже в местах, где долго не ступала нога человека, где, появившись впервые, человек вел себя скорее по-волчьи, чем по-человечески. Прежний, репительный и одинокий, ни перед чем не останавливающийся джек-лондонский герой Севера обнаруживает ныне при встрече с людьми, с новым их единством — коллективом уже не силу и превосходство, а прежде всего слабость и ничтожество. Сцена суда над Грохотом оказывается, таким образом, кульминационной: нравственное существо действующего в наше время «закона зимовки» составляет в пьесе главный предмет драматургического исследования.

Однако не только приговор, выносимый Грохоту, делает сцену суда кульминационной, потому что не только в отношении зимовщиков к Грохоту обнаруживает себя сегодня «закон зимовки».

Есть все основания утверждать, что если бы Горбатов ограничился конфликтом Грохота с Бутым и коллектива с Грохотом, пьеса и тогда, когда она была написана, не внесла бы существенно новых мотивов в проблематику советской литературы. Значение ее в общем исчерпывалось бы приобщением «арктической темы» к кругу вопросов, рассматривавшихся неоднократно на ином, неарктическом, материале. Именно это и произошло с предшествовавшим «На старой зимовке» и построенным примерно так рассказом «Суд над Степаном Грохотом» из горбатовского цикла «Обыкновенная Арктика». Не вызывает также никакого сомнения, что пьеса такого рода вряд ли привлекла бы к себе внимание театра и зрителя на рубеже 50—60-х годов, вряд ли могла бы теперь прозвучать современно.

Можно отметить, что в пьесе Горбатов слил проблематику двух рассказов из «Обыкновенной Арктики» — «Суд над Степаном Грохотом» и «Карпухин с Полярники», сделав мелкого хищника Карпухина лицом, которое, пожалуй, больше, чем кто бы то ни было другой, заинтересовано в сохранении могущества Грохота, и тем обнажив низменный, потребительский смысл грохотовской «романтики». Но и это еще не позволило бы



«Закону зимовки» прозвучать столь остро и свежо в наши дни, хотя несомненно, что, противопоставив Грохоту и Карпухину всех остальных людей зимовки, писатель показал, как на смену старым классовым противоречиям приходит совсем иное размежевание людей — на создателей и потребителей (последующее подтвердило точность и важность для литературы этого, не одному Горбатову принадлежавшего наблюдения).

«Суд над Иваном Бутом» — так называлась рецензия на постановку пьесы Горбатова в Московском драматическом театре, опубликованная в конце 1960 года «Литературной газетой».<sup>10</sup> Название это точно отмечает вторую, органически связанную с первой, линию в драматическом конфликте пьесы, линию, для которой сцена суда над Грохотом также имеет значение кульминации.

Не один Грохот, идя на суд, убежден, что зимовщики не вынесут обвинительного приговора. В этом уверен и начальник зимовки, тот самый, в котором Грохот усматривает главную угрозу своей вольной жизни. Как и Грохот, Бут не видит рождения в людях нового нравственного закона — закона человечности, не создает его общественной роли и силы. И поэтому не Буту, ненавидящему все, что олицетворяет собою Грохот, победить его. Бут не в силах самой своей деятельностью положить предел «грохотовщине», и суд над Грохотом становится судом и над ним.

В «Обыкновенной Арктике» писатель был еще всецело захвачен пафосом прихода на Север людей и техники с Большой Земли, пафосом обживания Арктики, освоения ее просторов. Эта книга, полная восторга и безусловного утверждения, была и осталась для Горбатова, художника необыкновенно доброго, его «самой любимой книгой».<sup>11</sup> В пьесе анализу подвергнуты не только те, с кем приходится встретиться в Арктике, но и являющиеся сюда люди Большой Земли.

О Буте мало сказать, что он знает дело и предан ему. Он одержим стремлением построить порт, жизнь свою готов положить на это. Он всегда справедлив, безусловно честен, умен, энергичен, мужествен. И при всем том среди множества трудностей, испытываемых зимовщиками, он становится еще одной, дополнительной и едва ли не самой главной их бедой. «А вы знаете, как я на него смотрю? — говорит гидролог зимовки Елена Музыченко. — Как на добавочную трудность, не более. Когда-нибудь... когда порт уже будет построен, и корабли... и флаги — я скажу себе и, может быть, еще кому-нибудь: нам было очень трудно. Очень. Очень. У нас был тяжелый климат, тяжелый грунт, тяжелое море, тяжелый начальник. И все-таки мы построили порт!»

Людей, им руководимых, Бут рассматривает лишь как инструменты, без которых, к сожалению, при строительстве порта нельзя обойтись и которых поэтому приходится как-то принимать в расчет. Легче всего ему было бы, будь это только возможно, строить порт в одиночку, своими собственными руками. Отношение Бута к людям, его взгляд на них оказываются, при всех очевидных и неоспоримых достоинствах начальника зимовки, величайшей помехой в первую очередь делу, которому Бут беззаветно и самозабвенно предан. Оно препятствует сплочению зимовщиков в коллектив, их взаимному друг к другу доверию. А вследствие этого внутренние ресурсы людей зимовки реализуются лишь в самой малой степени, стройка идет плохо. Бут мучается тем, что ему не удастся наладить дело. Но не видящий в своих подчиненных людей, которые именно как люди по-человечески нужны ему так же, как и он им, Бут ничего не в состоянии изменить по существу.

<sup>10</sup> З. Владимирова. Суд над Иваном Бутом. («Закон зимовки» Бориса Горбатова на сцене Московского драматического театра). «Литературная газета», 1960, № 151, 22 декабря.

<sup>11</sup> См.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1959, стр. 315.

Левинсону из фадеевского «Разгрома» приходилось в пору гражданской войны скрывать от бойцов отряда, которым он командовал, свои человеческие слабости, вообще все свое личное. Именно приходилось, потому что партизаны хотели думать, что командир не похож на них всех, — в этом они черпали уверенность, что он никогда не ошибается, не может ошибиться. И Левинсон прятал многое из своего личного даже от самого себя, как спрятал он, не читая, оставив «на потом», письмо от жены, которое ждал. В те годы это было оправдано, ибо обуславливалось уровнем нравственного сознания, на котором находились, с одной стороны, Левинсон, с другой — люди, признавшие его своим командиром. И все же Фадеев счел необходимым отметить, что когда Левинсон начинал ощущать себя силой, стоящей над отрядом, ему становилось тяжело и он чувствовал — есть здесь что-то такое, от чего надо избавляться.

По мере роста нравственного сознания массы жизнь открывала и возможность и необходимость строить отношения руководства и подчинения на совсем иной основе. В литературе, однако, это исторически незрелее изменение и требование было уловлено далеко не сразу.

В период Отечественной войны и после ее окончания в пьесах К. Финна «Петр Крымов», А. Крона «Офицер флота», М. Светлова «Бранденбургские ворота» и многих других произведениях позиция руководителя, замкнутого в себе, живущего не вместе с людьми, а как бы над ними, не стала предметом серьезного художественного исследования, не вызвала сомнений в своем общественном достоинстве. Когда проблема эта уже привлекла к себе внимание, решение ее отнюдь не всегда соответствовало существу происходивших в жизни народа перемен. Так, например, даже во второй половине 50-х годов в пьесе И. Дворецкого «Трасса» руководитель утверждается как сила, стоящая едва ли не во всех смыслах над подчиненными ему людьми.

Пожалуй, одним из первых в нашей литературе, для кого самый характер отношений руководителя с теми, кто ему подчинен, стал существеннейшим критерием в оценке всей деятельности этого руководителя, ее результатов, самого его облика, оказался автор «Победителей» (1944) Б. Чирсков. Сцены, в которых генерал Муравьев принимает командование фронтом от своего учителя, генерала Виноградова, и предлагает Виноградову остаться на этом же фронте в роли начальника штаба, или думает над тем, что город, откуда все вывезено, войнам психологически будет защищать труднее, чем город, откуда эвакуация не произведена, или поддерживает и осуществляет предложение Виноградова, которого он на посту командующего заменил, принадлежат к числу важнейших в пьесе. В идейно-художественной концепции произведения они необыкновенно существенны для выяснения того, почему именно Муравьев смог победить гитлеровского генерала Клауса. Для характеристики чирковского Муравьева в высшей степени значимо, что во всех, кто ему подчинен, он видит *людей*, с каждым из которых у него живые, многообразные, сложные отношения.

Горбатов и до своей послевоенной пьесы рисовал иногда людей, живущих отгороженно, в одиночку, не замечающих и не ценящих отношений с другими. Таков хотя бы летчик Степан Ильич в рассказе 1939 года «Даша» («Обыкновенная Арктика»). Но Степан Ильич здесь не столько развернуто характеризуется и оценивается, сколько просто воспроизводится по принципу «есть и такое». Любовь Даши к Степану Ильичу, принятое им в конце концов решение взять ее с собой призваны отвести какие бы то ни было упреки в его адрес. Однако когда в «Одной ночи» Люся Новожилова, подымаясь над своей прежней жизнью, обращается к Варе за помощью, а та отказывает Люсе в доверии (хотя и имея к тому некоторые основания), то это для Горбатова означает прежде всего, что Варе надо менять свои представления о людях, свое отношение к ним.

Впадая даже в некоторую «любовость», драматург заставляет Варю сразу же после того, как она отказала Люсе в доверии, «тихо, мягко» (по ремарке) сказать ей: «Простите меня... Может быть, я и не права. Все перепуталось в эту ночь. (*Доверчиво*). Знаете, я раньше думала: жить — это просто. Земля — шар, комната — квадрат. Человек — прямая линия. Наши — не наши. Алгебра...»

Едва ли не всегда, еще с «Нашгорода», отмечал Горбатов особую ответственность за отношения с людьми того, кто поставлен вести их. Мотив этот звучит и в «Моем поколении», и в «Алексее Гайдаше». С напряжением и величайшей тревогой следил писатель за тем, как ослабевали, рвались связи со всеми другими — ослабевали и рвались по-разному — у Глеба Кружана, у Алексея Гайдаша. (Впрочем, когда писался «Алексей Гайдаш», Горбатову в увлечении народнохозяйственными успехами, очевидно, казалось, что связи эти не так уж трудно восстановить). В том же «Алексее Гайдаше», в написанном в 1940 году совместно с И. Вершининым киносценарии «Политрук Колыванов» Горбатов попытался нарисовать фигуры политруков, которые ведут других, помогая им открыть в себе их собственные душевные запасы сил и энергии и сами при этом внутренне обогащаясь.

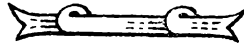
В последней его пьесе писателю удалось увидеть, как неразрывно связаны между собою драма Бута и драма тех, кто находится у него под началом. Пьеса показывает, как остро нуждается человек нашего времени в полном и свободном выявлении своих «сущностных сил», какие уродства и ненормальности в самых разных сферах отношений между людьми вызываются препятствиями и помехами, возникающими на этом пути, и как все эти препятствия и помехи все-таки не в силах остановить движение вперед. Зимовщики поднимаются до суда и над Грохотом (а тем самым над всем, что связано или было связано с «грохотовщиной» в них самих), и над Бутом (преодолевая, таким образом, и собственную общественную пассивность и незрелость).

Надо сказать, что в последней редакции пьесы, впервые опубликованной уже после смерти Горбатова в пятом томе собрания его сочинений, драматизм разобщения и «разобществления» людей на зимовке при Грохоте и Буте выражен менее полно и менее глубоко, чем в варианте более раннем, созданном в 1946 году. Первоначально в пьесе драматичны были характеры всех основных персонажей, и каждый из них стоял, так или иначе, перед выбором своего дальнейшего пути, своей дальнейшей судьбы. В позднейшей редакции внутреннее движение характера прослеживается, собственно, лишь у Харитонова и очень схематически у инженера Казакова и гидролога Елены Музыченко. Харитонова мы и здесь видим идущим нелегко и приходящим выстрадапно к разрыву с Грохотом. Казаков же и Елена показаны лишь в крайних точках некоего внутреннего процесса: и обвинительная речь Казакова против Бута на суде, и «потепление» к Казакову Елены, когда он, наконец, решительно выступил, мало подготовлены всем предшествующим действием и потому многие теряют в своей значительности. Видно, писателю очень хотелось хоть что-нибудь в пьесе спасти, донести до зрителя, и он принялся всячески ее «облегчать».

Для разрешения конфликта, для перехода Бута и коллектива зимовщиков в новую фазу их взаимоотношений, всей их жизни Горбатову понадобились пурга, опасность занесения майны льдом, преступление Грохота. Может быть, в годы, когда писалась и переделывалась пьеса, обнаружить и обнажить необходимость и неизбежность смены того типа отношений, которые существовали между Бутом и коллективом, не введя какую-нибудь катастрофу, было невозможно. Не случайно близкие по своему существу, хотя и несколько иные, конфликты в произведениях даже более поздней поры — в «Весеннем потоке» Ю. Чепурина, или

в «Битве в пути» Г. Николаевой и инсценировках этого романа, или во многих, многих других — разрешались также лишь благодаря тому, что наступала катастрофа того или иного рода (чаще всего производственная авария). Однако сейчас, когда перед нами дальнейшая ступень в развитии тех процессов, которые одним из первых в нашей литературе исследовал Горбатов, уже ясно, что осуждаемый и отвергаемый в «Законе зимовки» тип отношений между людьми вообще и между руководителем и коллективом в частности обречен самим ходом времени и что катастрофа — отнюдь не обязательное условие для вынесения жизнью ее исторически подготовленного и исторически обоснованного приговора.

Художническое дарование Горбатова не было исключительным по своей силе. Пьесы не принадлежат к главному из того, что писателем было создано. Но нравственное содержание, нравственный дух идей социализма и демократии владели Горбатовым всегда и во всем. Из них рождалась и вырастала его творческая индивидуальность. Поэтому именно сегодня к наследию Горбатова, ко всему, что он нам оставил, хочется вернуться, хочется напомнить, что в 20-х, в 30-х годах, в войну и после нее такой писатель в нашей литературе был.



# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. АЛЕКСЕЕВ

## «ПУТЕВЫЕ ЗАПИСКИ АНГЛИЧАНИНА» И РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР

### 1

Первый том новой, широко задуманной серии «Памятники русского фольклора», выпускаемой Институтом русской литературы, посвящен «былинам в записях и пересказах XVII—XVIII веков».<sup>1</sup> Нечего и говорить о том, насколько интересен и необходим для исследователей русской литературы и фольклора материал, собранный в этой книге. Здесь не только воспроизведены и подвергнуты тщательному анализу тексты былин и их пересказов в наиболее ранних записях, уже известные по предшествующим публикациям, но впервые обнаружены также новонайденные рукописные тексты или извлечения из них, обнаруженные в разнообразных архивохранилищах, разнородные свидетельства о бытовании русского былевого эпоса и т. д. Книга эта, по словам ее составителей, стремится дать «предысторию письменного закрепления устной былинной традиции», привлекая к исследованию «весь многообразный материал отражений русского былинного эпоса в рукописях XVII—начала XIX века, в первых фольклорных публикациях, в литературных произведениях этого времени» (стр. 75). В этой книге есть, однако, несколько досадных промахов и упущений, которые желательно было бы исправить для полноты и точности представляемого здесь итогового, обобщающего труда; о некоторых из них и пойдет речь в настоящей заметке.

В отделе книги, озаглавленном «Сведения о былинах и былинные фрагменты в трудах деятелей литературы и науки XVIII века» (стр. 246—251), приведены свидетельства о русском былевом эпосе, взятые из сочинений В. Н. Татищева, В. А. Левшина, А. Н. Радищева, из «Путевых записок англичанина», первого издания «Слова о полку Игореве», Г. Р. Державина. Эта подборка могла быть и составлена полнее и прокомментирована более тщательно даже по отношению к русским печатным источникам XVIII века, но единственный иностранный источник, из которого извлечена цитата, в особенности нуждается в дополнительных пояснениях и поправках. Под заголовком «Путевые записки англичанина» в этом разделе дана небольшая выдержка из брошюры «Путевые записки от Москвы до С.-Петербурга одного англичанина в царствование императрицы Екатерины II, заключающие в себе весьма любопытные исторические сведения, относящиеся к России в XVIII столетии» (перевод с французского, М., 1837) (из главы V, стр. 47—48).

Цитированное место сопровождается следующим замечанием редакторов: «В издании не указано ни имени автора „Путевых записок“, ни имени переводчика» (стр. 249). А вот и самая цитата: «Во все продолжение путешествия нашего по России я не мог надивиться охоте русского народа к пению. Как скоро ямщик сядет на козлы, тотчас начинает запевать какую-нибудь песню и продолжает оную непрерывно по несколько часов... Ямщик поет от начала до конца станции, земледелец не перестает петь при самых трудных работах; во всяком доме раздаются громкие песни, и в тихий вечер нередко доходит до слуха вашего отголоски из соседственных деревень. Один остроумный писатель, живший долгое время в России, говорит, что сии песни бывают различного содержания: иные заключают в себе описание жизни какого-нибудь витязя...» (стр. 249). Все поистине загадочно в приведенном отрывке из этого анонимного сочинения. К «былинам» в собственном смысле может здесь иметь отношение только одна фраза — о песнях, которые «заключают в себе описание жизни какого-нибудь витязя», да и право на такое предположение дает, говоря по правде, только одно слово «витязь», употребленное переводчиком; оно-то, вероятно, и заставило

<sup>1</sup> Памятники русского фольклора. Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Издание подготовили А. М. Астахова, В. В. Митрофанова, М. О. Скрипиль. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960.

составителей книги включить указанную цитату в подборку «сведений о былинах» XVIII века, потому что все остальное относится к лирическим песням, распеваемым ямщиками, или хоровым, отголоски которых достигают слуха путешественников, едущих на почтовых из Москвы в Петербург. Могу ли действительно, любопытствующий англичанин, сидя в своей карете, слышать отрывок из русской былины? Почему это свидетельство анонима сопровождается ссылкой на некоего «остроумного» писателя, долгое время жившего в России? На каком основании путевые записки англичанина, веденные в конце 70-х годов XVIII века, изданы на русском языке в 1837 году, в переводе с французского? И кто такой, наконец, этот таинственный англичанин?

Историческое значение самого свидетельства о предполагаемых былинах, по крайней мере в том виде, в каком оно дается в русской брошюре 1837 года, настолько ничтожно, что на поставленные выше вопросы, вероятно, не стоило бы искать ответов, если бы вся выписанная цитата, много раз приводившаяся в русской исследовательской литературе, не являлась уже неоднократно источником самых разнообразных недоумений; кроме того, за нею скрыто действительно интересное указание на русского эпического героя, обычно упускаемое из внимания историками русского фольклора в XVIII веке, забытое также и составителями данного тома «Памятников русского фольклора».

В указанной книге цитата из «Путевых записок англичанина» дана в сильно урезанном виде. Полный ее текст по русскому переводу 1837 года внушает впечатление, что английский путешественник не имел никакого представления о русском былевом эпосе. Дав суммарную характеристику любви русского народа к пению во всех случаях жизни, замеченную им по песням ямщиков и хоровым, которые довелось слышать ему самому на русских дорогах и в деревнях, лежавших на его пути, он подкрепляет собственные заключения ссылкой на «остроумного» писателя. Последний на основании собственных долготелних наблюдений характеризовал разнообразие русского народно-песенного репертуара; по мнению этого писателя, «сии песни бывают различного содержания: иные заключают в себе описание жизни какого-нибудь Витязя, иногда любовное объяснение, или разговор молодого любовника с своей возлюбленной, иногда изображение прелестной девушки; нередко также что-нибудь ужасное, как-то: казнь разбойника, убийство и тому подобное; а часто одни простые невнятные складки, которые наиболее употребляются мамушками и нянюшками при баюканьи детей. Случалось мне также видеть, что крестьянки плясали без всякой другой музыки, только под одни песни».

Вся цитата полностью из брошюры 1837 года приведена в исследовании Н. Н. Трубицына<sup>2</sup> для доказательства того, что народная песня в России в XVIII веке звучала повсеместно и пользовалась самым широким распространением; в параллель к этому свидетельству Н. Н. Трубицын тут же поместил выдержки из статьи «Россия сто лет назад, 1778 г. Путешествие Уильяма Кокса», напечатанной в «Русской старине» 1877 года, в частности того места, где У. Кокс говорит о русских песнях: «Ямщики поют не переставая от начала станции до конца; солдаты поют, выступая в поход; крестьяне поют чуть ли не за всяким делом; кабаки оглашаются песнями; не раз, среди вечерней тишины, слышал я, как неслись песни из окрестных деревень... Мне говорили, что сюжет песни нередко имеет прямое отношение к прошлому пепца или к его настоящему, и что они обращают в песни свои беседы и споры с окружающими, прилагивая их к известным мотивам. Таким образом, как бы это ни казалось странным, но я положительно пришел к заключению, что они распевают свои обыденные разговоры».<sup>3</sup>

Достаточно самого беглого сопоставления обеих цитат, приведенных Н. Н. Трубицыным (из «Путевых записок... одного англичанина» 1837 года и «Русской старины»), чтобы стало ясным, что перед нами один и тот же текст, приспособленный для русских читателей двумя разными переводчиками: с французского — в 1837 году и с английского — четыре десятилетия спустя, в 1877 году. Последний, сделанный Н. Белозерской, правда, не может быть назван даже «вольным» переводом и является пересказом книги У. Кокса, в который вкраплены произвольно выбранные цитаты; с другой стороны, и перевод 1837 года не является ни полным, ни точным; к тому же на 64 страницах этого перевода поместилась лишь незначительная часть огромной книги У. Кокса (в подлинном английском тексте занимающей свыше тысячи страниц ин-кварти). Эти обстоятельства и ввели в заблуждение Н. Н. Трубицына, и он допустил оплошность, помещая рядом одну и ту же страницу из книги У. Кокса в двух различных переводах, в качестве двух совершенно различных и даже поясняющих друг друга источников! Ту же ошибку вслед за Н. Н. Трубицыным допустил также П. Н. Са-

<sup>2</sup> Николай Трубицын. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб., 1912, стр. 11.

<sup>3</sup> Там же, стр. 12. Ср.: «Русская старина», 1877, № 5, стр. 26.

кулин.<sup>4</sup> Это старое недоразумение никогда не было разъяснено, поэтому отзвуки его нередко встречаются в специальной литературе и в наше время;<sup>5</sup> между тем еще в 1935 году Я. Л. Барсков в комментариях к изданию «Путешествия из Петербурга в Москву» по поводу суждения А. Н. Радищева о русских песнях процитировал те самые страницы из «Путевых записок... одного англичанина» (М., 1837), о которых идет речь, и указал, что перевод сделан по французскому тексту «Путешествий» У. Кокса, изданному в 1786 году.<sup>6</sup>

Итак, автор интересующего нас свидетельства — Уильям Кокс. Необходимо обратиться теперь к подлинному тексту его книги, чтобы ответить на другие вопросы, поставленные нами выше.

У. Кокс (Coxe, William, 1747—1828) — историк и путешественник — пользовался довольно широкой известностью в XVIII веке во всей Западной Европе; книги его переводились на большинство европейских языков (впрочем, кроме русского) и действительно заслуживали внимания своей редкой обстоятельностью и достоверностью сообщаемых в них данных. Кокс был человеком весьма начитанным в самых различных областях знания, обладавшим к тому же даром ясного и отчетливого изложения и педагогическими способностями. Его очень ценили в Кембриджском университете, членом одного из виднейших колледжей которого (King's college) он состоял до того времени, когда приглашен был наставником к сыну герцога Марльборо. Два года спустя он принял на себя обязанности воспитателя во время путешествия (travelling tutor) старшего сына графа Пемброка, лорда Герберта.<sup>7</sup> Это образовательное путешествие и привело его в Россию, где он провел весь 1778 год. Путешествие Кокса с молодым английским аристократом началось в Швейцарии и продолжалось в Восточной и Северной Европе. Они были в Польше, из Варшавы через Смоленск и Вязьму проехали в Москву и довольно долго оставались здесь, изучая ее достопримечательности и заводя широкие знакомства в различных кругах московского общества. Затем Кокс вместе с Гербертом через Тверь и Новгород отправились в Петербург и оставались здесь в течение пяти месяцев. В северной столице оба путешественника радушно встречены были во многих домах, а Кокс удостоился даже кратковременной аудиенции у Екатерины II. Результатом этого путешествия был большой двухтомный труд Кокса, посвященный описанию виденных им стран, изданный несколько лет спустя; ему предшествовали две небольшие книги Кокса о России, основанные на материалах, собранных им в Москве и Петербурге, на более узкие темы географического и социологического характера.<sup>8</sup> «Он вел журнал путешествия, ознакомился с лучшими сочинениями о России, оказался человеком наблюдательным, любознательным, и все, что он знал, видел и слышал, изложил в указанном труде, причем выказал большой ум, много здравого смысла и литературный талант», — пишет о Коксе В. А. Бильбасов,<sup>9</sup> подробно излагая содержание его обширного сочинения, первый раз изданного в Лондоне в 1784 году под заглавием «Путешествие в Польшу, Россию, Швецию и Данию».<sup>10</sup>

«Путешествие» Кокса, несмотря на его большой объем, выдержало в XVIII веке шесть изданий на английском языке, а кроме того, вышло в свет

<sup>4</sup> П. Н. Сакулин. Русская литература. Социолог-синтетический обзор литературных стилей, ч. II. М., 1929, стр. 152. Свидетельство У. Кокса о русских песнях сопоставлено с известием «неизвестного англичанина» по тексту русского перевода 1837 года.

<sup>5</sup> Так, например, «Путевые записки... одного англичанина» в московском издании 1837 года попали в перечень В. М. Сидельникова «Русская народная песня. Библиографический указатель 1735—1945 гг.» (М., 1962, стр. 81) на том основании, что в них говорится «о характере русской народной песни». Однако составитель этого библиографического труда не только не раскрыл имя этого «англичанина», но и заглавие русского перевода его сочинения указал с ошибкой — «Путевые заметки», а не «Путевые записки»; не указан им и текст в «Русской старине».

<sup>6</sup> См.: А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. II. Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 355—356.

<sup>7</sup> Dictionary of National Biography, vol. IV. Oxford, 1917, pp. 1346—1347.

<sup>8</sup> Account of the Russian Discoveries between Asia and America. London, 1780; Accounts of the Prisons and Hospitals in Russia, Sweden and Denmark. London, 1781.

<sup>9</sup> В. А. Бильбасов. История Екатерины II, т. XII. Берлин, [1897], стр. 293—300.

<sup>10</sup> William Coxe. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Interspersed with historical relations and political inquiries. Illustrated with charts and engravings, 2 vols, in 4°, London, 1784. В том же году в Лондоне вышло второе издание «Travels» в трех томах; здесь, между прочим, помещены были три гравюры, сделанные по рисункам Г. И. Скородумова, русского художника, учившегося в Англии (о них см.: Е. Некрасова. Гаврила Иванович Скородумов (1755—1792). М., 1954, стр. 17—18); последующие издания этого труда выходили в 1785, 1787, 1792 и 1802 годах.

в переводах на немецкий, французский, голландский, шведский и итальянский языки.<sup>11</sup> Как известно, во второй половине XVIII века именно в Англии появилось множество сочинений о России — исторических, географических, иллюстрированных описаний ее природы, быта и нравов и т. д. Иные из них представляли собой путевые дневники, записи более или менее поверхностных дорожных впечатлений о странствованиях по России, другие — воспоминания о более продолжительной жизни в этой стране англичан самых разнообразных званий, состояний и профессий — моряков, коммерсантов, художников и т. д. (W. Richardson, A. Swinton, H. Card, G. Atkinson, W. Anderson, R. Johnston и др.).<sup>12</sup> На фоне этой обширной литературы английских путешествий по России, с обязательным для каждого из них эпизодом — поездкой из Москвы в Петербург или из Петербурга в Москву, двухтомный труд У. Кокса представляется одним из самых значительных по обширности собранных им данных и по основательности высказанных им суждений о России, ее государственном строе, расстановке ее общественных сил, ее науке и культуре, литературе и искусстве. По множеству сведений, собранных автором из авторитетных источников на разных языках и тщательно проверенных им на месте, книга Кокса представляла собой незаурядное явление и сохраняет свое историческое значение и поныне. Не подлежит сомнению, что она была известна и в России, хотя во второй половине 80-х годов и до конца века, т. е. в тот период, на который приходится наибольшее количество ее изданий в подлиннике и переводах, она должна была привлечь к себе присторженное внимание правительственных кругов, так как содержала в себе немало «вольных» и «опасных» по тому времени мыслей. Достаточно сказать, что автор самым недвусмысленным образом осудил крепостное право,<sup>13</sup> описав все безмерные тяготы жизни крестьянина-раба и жестокое обращение с ним помещиков, а также резко высказался относительно духовенства и о той отрицательной роли, какую оно играет в распространении просвещения в широких слоях народа. В 1778 году, к концу жизни в России, Кокс мог еще довольно свободно делиться кое-какими наблюдениями над контрастами русской действительности со своими петербургскими собеседниками и даже удостоился одобрительной улыбки императрицы. Десятилетие спустя все резко изменилось; после впечатления, которое произвели при дворе революционные события во Франции, после процесса Радищева книга Кокса, естественно, попадала в число запрещенных иностранных сочинений и о переводе ее или обсуждении в печати уже не могло быть и речи. Н. И. Греч (Записки о моей жизни. М.—Л., 1930, стр. 224—225) вспоминает о «Путешествии Кокса по России» как о книге «строго запрещенной». Этим, вероятно, объясняется и то, что еще в 1837 году небольшое извлечение из книги Кокса — описание его поездки из Москвы в Петербург — могло появиться в русском переводе только без имени автора. В связи с этим стоит также отметить, что книга Кокса, как и другие многочисленные английские путешествия по России, вероятно, была известна Радищеву и оказала воздействие на самый жанр и композицию его знаменитой книги: недаром еще «Отрывок путешествия в И\*\*\*Т\*\*\*» в статье Н. И. Новикова «Английская прогулка» (в 13 листе «Живописца» за 1772 год) назван «путешествием, в английском вкусе написанным» по той причине, что «там дворяне критикуются так же, как и простолюдины». Но это особая тема, которой мы не можем касаться здесь, так как она отвлекла бы нас от поставленной задачи; к тому же она уже намечена в общих чертах в недавней работе В. В. Пугачева.<sup>14</sup>

В подлинном английском тексте «Путешествий» Кокса интересующее нас место о русских песнях дано с пояснениями, отсутствующими в обоих русских переводах 1837 и 1877 годов. Кокс в подтверждение своих собственных впечатле-

<sup>11</sup> Большая часть этих переводов перечислена в кн.: Catalogue de la Section des Russica ou écrits sur la Russie en langues étrangères, t. I. St.-Petersbourg, 1873, pp. 261—262 (№№ 1309—1333). Французский перевод, с которого в 1837 году делался русский, озаглавлен: Voyage en Pologne, Russie, Suède, Danemarck etc. Traduit de l'anglais ... par P. H. Mallet, vols. 1—4. Genève, 1786.

<sup>12</sup> Edward Cox. A Reference Guide to the Literature of Travels, 1935 (University of Washington Publications in Lang. and Literature, vol. 9), p. 198 и сл. Отметим, кстати, что А. Swinton в своей интересной, но малоизвестной у нас книге «Travels into Norway, Denmark and Russia, in the years 1788, 1789 and 1791» (London, 1792) (также переведенной на немецкий, французский и итальянский языки) очень сочувственно говорит о русских народных песнях, которые он предпочитает итальянским, и подобно Коксу отмечает, что их поют в России с утра до вечера (стр. 233 и 461).

<sup>13</sup> W. Cox. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark, vol. II. London, 1784, p. 115.

<sup>14</sup> В. В. Пугачев. А. Н. Радищев. (Эволюция общественно-политических взглядов). Горький, 1960, стр. 44—45, 48—49. При сопоставлении книг Кокса и Радищева автор снова цитирует интересующий нас отзыв англичанина о русских песнях.



ний не просто ссылаются здесь на писателя, который «долго жил в России» и много занимался изучением «русской национальной музыки», но называет его имя и точно указывает заглавие его сочинения, издание, где оно напечатано, и даже те страницы, которые он особенно имеет в виду. Кстати, он характеризуется Коксом как «an ingenious author», что вовсе не значит «остроумный писатель» (как эти слова передал московский переводчик 1837 года, пмевший перед глазами французский текст, где «ingenious author» переведено «un homme desprit»), но «простой», «бесхитрый», «искренний», «прямой». Никакой двусмысленности в избранном Коксом эпитете нет; он просто хотел внушить своему читателю полное доверие к тому источнику, из которого он сам почерпнул данные о русских народных песнях — их тематике, ритмике и мелодической структуре. Писатель этот Якоб Штелин; сочинение, на которое он ссылается, это «Известия о музыке в России» («Nachrichten von der Musik in Russland»); напечатано оно во второй части книги «Приложения Иоганна-Иозефа Хайгольда...» (M. Johann Joseph Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland, Zweiter Theil, Riga und Leipzig, 1770), а сведения, которые извлеч отсюда Кокс, дав их в своем свободном пересказе, находятся в § 10 статьи Штелина, посвященном «русской сельской музыке простопародья в деревнях, местечках и городах».

«Известия о музыке в России» Якоба Штелипа (1709—1785), жившего в России с 1735 года и являвшегося академиком петербургской Академии наук, широко известны как один из важнейших первоисточников по истории русской музыкальной культуры в XVIII веке; сочинение дважды полностью переведено на русский язык и давно оценено по достоинству.<sup>15</sup> Подобно двум другим аналогичным работам Якоба Штелипа — по истории театра и балета в России — его «Известия о музыке в России» неоднократно комментировались в специальной музыковедческой литературе как в России, так и за рубежом.

Обращение У. Кокса к статье Я. Штелипа, пользовавшейся большой популярностью в XVIII веке, совершенно естественно и закономерно: именно здесь он мог найти наиболее подробные в то время сведения о русской народной музыке и песенном творчестве; но, пересказывая Штелипа, Кокс многое опустил, а кое в чем и не мог разобраться; сюда огносятся, в частности, интересное, но недостаточно ясное свидетельство Штелипа о былинном Илье Муромце, имя которого ничего не говорило английскому путешественнику.

Характеризуя русские песни, Кокс говорит, что они разнообразны по содержанию и что текст их согласуется с личными вкусами или впечатлениями певца-импровизатора: то воспевается в них какое-либо древнее предание, история какого-нибудь громадного великана (an antient legend, the history of an enormous giant), то излагается объяснение в любви, диалог между любовником и его возлюбленной, то говорится о разбойнике, то изображается красивая девушка.<sup>16</sup> Все это неточно передает следующее место из «Известий» Штелипа: «Если же спросить: что они поют на всеобщий напев, то можно по праву ответить, — частью все то, что певцу приходит в голову или что он запомнил от слышанного им пения других, как-то: старинный рассказ — сказку о великане Илье Муравиче (Riesen Ila Murawicz), об осетре и т. д., любовное признание, диалог влюбленного со своей возлюбленной, историю об убийстве, описание красивой девушки и т. п. и т. п., все в прозе, многое переложенное экспромтом на его всеобщую мелодию, частью же стариннейшие [песни] в просодии и стихах, но редко в рифму».<sup>17</sup>

Таким образом, «богатырь Илья Муромец» — «der Riese Ila Murawicz» в тексте Якоба Штелипа — у Кокса утратил свое имя и превратился в «an apotamous giant», а у русского переводчика Кокса, имевшего под рукою французский перевод его «Travels», история о великане (énorme géant) превращена уже в «описание жизни какого-нибудь витязя». Следует сожалеть, что именно этот русский текст по московскому изданию 1837 года воспроизведен в авторитетном академическом труде «Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков». Составители его правильно почувствовали в слове «витязь» намек на героя русского былевого эпоса, но не добрались до подлинного источника этой цитаты. Конечно, в упоминавшейся уже подборке «Сведения о былинах и былинные фрагменты в трудах деятелей литературы и науки XVIII века» вместо ненужной

<sup>15</sup> Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Перевод с немецкого и вступительная статья Б. И. Загурского. Изд. «Тригон», Л., 1935, стр. 51—143; Якоб фон Штелин. Известия о музыке в России. Пер. с нем. М. Штерн, под редакцией, с предисловием и примечаниями Т. Лявановой. В кн.: Музыкальное наследство. Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России, вып. I. М., 1935, стр. 94—148.

<sup>16</sup> W. Coxe. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark, vol. I. London, 1786, pp. 442—443; во французском переводе (Voyage en Pologne, Russie, Suède, Danemarck etc. Traduit de l'anglais... par P. H. Mallet. Genève, 1786) соответственное место напечатано в томе I (pp. 357—358).

<sup>17</sup> Цитирую по указанному выше переводу М. Штерн (стр. 112—113) с исправлениями по подлиннику.

здесь цитаты из «Путевых записок англичанина» следовало поместить выдержку из «Известий» Якоба Штелина, так как они содержат в себе действительно интересное свидетельство об Илье Муромце, имевшее весьма примечательную судьбу, помимо случайной ссылки на него в «Путешествиях» Кокса.

## 2

«Известия о музыке в России» Я. Штелина, несмотря на специальный характер этой работы, не рассчитанной на широкого читателя, пользовались довольно большой известностью в XVIII веке в различных странах Западной Европы. Увидевшие свет, как уже было указано, в 1770 году в изданиях А. Л. Шлёцера «Haigold's Beylagen zum Neuveränderten Russland», «Известия» вскоре перепечатаны были в «Готском придворном календаре... на 1772 год» — в обеих редакциях этого своеобразного альманаха — на немецком и французском языках.<sup>18</sup> Французский текст «Известий» — с сокращениями и без имени автора — перепечатан был отсюда в приложении к брошюре, изданной в Ливорно в 1774 году на французском языке, «Опыт о русской литературе».<sup>19</sup> Интересующее нас свидетельство о «великане Илье Муромце и об Осетре» (eine alte Erzählung: Märchen vom Riesen Iliä Murawicz, vom Stör u. s. w.), то самое, на которое обратил внимание и Кокс, сохранено во всех переизданиях и переводах «Известий» Штелина. В ливорнском «Опыте о русской литературе» (1774) оно получило следующий вид: «Il est, à la vérité, conservé parmi le peuple quelques vieilles romances en vers non rimés, comme celle du Géant Iliä Murawiz, celle du grand Esturgeon et d'autres» (т. е.: «правда, в народе сохранилось несколько старых романсов в перифразных стихах, как например о великане Илье Муравице, великом Осетре и другие»). От Штелина, по большей частью без указания на его имя, свидетельство это начало длинное странствование по многочисленным трудам о России на самых различных языках. Некоторые из них обращали на себя внимание исследователей, не догадывавшихся, что источником упоминания о «русском великане Илье» является Штелин, и предлагавших весьма рискованные гипотезы о происхождении этих данных, другие не собраны еще и поныне. Об этом следует высказать сожаление, поскольку все приводимые ниже библиографические указания безусловно имели полное право на внимание составителей обобщающего труда о «Былинах в записях и пересказах XVII—XVIII веков».

Еще в 1883 году А. Н. Веселовский в заметке «Исполн Илья Муромец у Луиса де Кастильо» указал на испанскую книгу «Compendio cronológico de la historia y del estado actual del Imperio Ruso» (Madrid, 1796), автором которой является Луис дель Кастильо, майор испанской службы, посланный в Россию для изучения русского, французского и немецкого языков и оставшийся здесь в течение четырех лет.

Вся последняя глава книги Кастильо посвящена русской литературе, и здесь мы находим упоминание об Илье Муромце в таком контексте, какой безусловно свидетельствует, что источником испанского автора были те же «Известия» Штелина, Впрочем не названные. «Русская музыка, — пишет Кастильо, — состоит главным образом в пении, простом и настолько монотонном, что все музыкальные произведения представляются вариациями на одну и ту же тему, а иностранцы не различают русские песни одну от другой, так как по тону (por los tonos) невозможно узнать, какое чувство они назначены выразить. Их стихи безрифменные, все внимание обращено на разнообразный каданс слов. В народе еще сохраняются несколько древних романсов в редондильях, например, об исполине Iliä Muravitz, и о других» (El pueblo conserva aun algunos romances antiguos en redondillas, como la historia del Gigante Iliä Muravitz y otros).<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Gothaisher Hofkalender zum Nutzen und Vermögen eingerichtet auf das Jahr 1772. Gotha, 1772, SS. 62—76 («Musik in Russland»).

<sup>19</sup> Essai sur la littérature russe. Livorno, 1774, p. 41. Ср.: P. N. Берков. Der Akademiker Jakob Stählin und seine Materialien zur Geschichte der russischen Literatur. (Zur Geschichte der russischen Literaturwissenschaft im 18 Jahrh.). «Germanoslavica. Vierteljahrsschrift für die Erforschung der germanisch-slavischer Kulturbeziehungen», [Brünn—Prag], 1933, H. 2, SS. 236—237.

<sup>20</sup> Александр Веселовский. Исполн Илья Муромец у Луиса де Кастильо. (Заметка к истории русского эпоса). «Журнал Министерства народного просвещения», 1883, апрель, стр. 216—220. Характеристику «Compendio» Луиса дель Кастильо независимо от А. Н. Веселовского и без всякого указания на его статью дал также В. А. Бильбасов (История Екатерины II, т. XII, ч. I, стр. 556—557), по поводу последней главы этой испанской книги («De la literatura») неосторожно заметивший, что она «разработана автором самостоятельно». См. также: М. П. Алексева. Этюды из истории испано-русских литературных отношений. В кн.: Культура Испании. Изд. АН СССР, 1940, стр. 374—375.

К испанскому известию об Илье Муромце вернулся Н. М. Петровский в своей рецензии на фольклорные записки, опубликованные в Саратове, в частности по поводу диалектных форм былинного прозвища Ильи. Он указал на любопытную книгу Стефана Артеага, испанского иезуита, долго жившего в Италии, «Le rivoluzioni del Teatro Musicale italiano della sua origine fino al presente», вышедшую в Венеции (2-е изд. в 1785 году), а в 1789 году изданную в Лейпциге в немецком переводе. В 7-ой главе своего труда, говоря о распространении итальянской оперы, Артеага нашел пужным вкратце коснуться и состояния русской музыки до того времени, как итальянская получила распространение в России. По этому поводу Артеага сообщает, что «в музыке московитов» «стихи исключались из их музыкальных композиций, так как русские цели только прозу. Правда, что у парода постоянно сохраняются несколько древних романсов (*romanzo*) в нерифмованных стихах, как например о великане Илье Муромце, о великом Эстержоне (*del gigante Pia Murawiz del grande Estergeon*) и других подобного рода, но современные песни (*canzoni*) — все в прозе; по большей части они являются только импровизациями, которые каждый слагает сообразно со своим талантом, не заботясь о соблюдении числа слогов»<sup>21</sup> и т. д. Сопоставив это известие со свидетельством Луиса дель Кастильо, Н. М. Петровский предположил, что Кастильо именно из книги Артеаги почерпнул сведения о древних песнях в прозе об исполине (гиганте) Илье Муромце. В такой догадке в настоящее время нет никакой необходимости, поскольку мы можем теперь утверждать, что и Артеага, и Кастильо пользовались одним и тем же источником — «Известиями» Штелина, может быть, только в разных изданиях или переводах.<sup>22</sup> Единственным отличием в обоих этих свидетельствах — испанском и итальянском — является то, что у Кастильо опущено известие о другом русском литературном сюжете — о «великом Осетре», удержавшееся во французском переводе «Известий» Штелина (*celle du grand Esturgeon*) и сохраненное у С. Артеаги (*del grande Estergeon*); в первоначальном немецком тексте Штелина: «... vom Stör».

К сожалению, и это известие явилось источником самых фантастических домыслов, не получавших еще надлежащего разъяснения.<sup>23</sup> Между тем едва ли можно сомневаться, что речь идет здесь о «Великом Осетре» — персонаже сатирической «Повести об Ерше Ершовиче, сыне Щетинникове», написанной не ранее середины XVII века на тему о земельных тяжбах и судебных порядках московской Руси. В XVIII веке «Список судебного дела» Лещи и Ерша, в котором упоминается «Великий Осетр», нашел себе доступ в лубочную литературу, а также

<sup>21</sup> Н. М. Петровский. По поводу XXIV выпуска Трудов Саратовской ученой архивной комиссии. «Русский филологический вестник», 1909, № 1, стр. 138—148.

<sup>22</sup> К такому же выводу пришел и П. Н. Берков в указанной выше статье об Я. Штелине.

<sup>23</sup> Единственным исследователем русского былевого эпоса, обратившим внимание на статью Н. М. Петровского в «Русском филологическом вестнике» 1909 года, был А. И. Лященко. В статье «Былина о Дюке Степановиче» в «Известиях Отделения русского языка и словесности» (т. XXX (Л., 1926)) он пытался объяснить из русской былинной ономастики «загадочное имя Эстержон», названное у Стефана Артеаги, но догадки его были крайне неудачны. Не зная об источнике Артеаги — Штелине, А. И. Лященко ошибочно считал, что «Estergeon» — «несомненно исковерканное русское имя» и что «скорее всего оно должно соответствовать Чернигову» (стр. 112). Пытаясь обосновать свое предположение, что историческим прототипом былинного Дюка Степановича был венгерский принц Стефан, и обращая внимание на то, что в эпизоде состязания на конях в былине за Дюка ручается или Ильи Муромец, или чаще «владыка Черниговский», Лященко и это последнее лицо пытался найти среди венгерцев времени Стефана: таким и был, по его догадке, архиепископ Эстергомский, превратившийся будто бы в былине о Дюке во «владыку Черниговского», а в иностранных известиях об этой былине (в соседстве с Ильей Муравцом) — в «великого Эстержона». В свете всех вышеприведенных сооставлений фантастические построения А. И. Лященко относительно Эстержона — Эстергома теряют всякий смысл; обратим, однако, внимание на то, что близкое к «Estergeon» имя в качестве «русского» имени встречается в «московской повести», изданной на испанском языке в Сарагосе в середине XVII века: «Eustorgio y Clorilena. Historia Moscovica» por don Enrique Suarez de Mendoza y Figueroa (1655). Испанское «esturion», португальское «esturião», «esturgão» соответствует немецкому «Stör», средневековому латинскому «sturgia» и значит именно «осетр». Не следует ли, однако, предположить, что и для самого Штелина имя Осетра (Stör) как литературного героя было достаточно загадочным и что он, говоря о русских былинных героях, имел в виду не персонажа русской сатирической повести, но былинного Ставра? Былица о Ставре Годиновиче известна в ранних списках (см.: А. И. Соболевский, Былица о Ставре Годиновиче по списку половины XVII века «Известия ОРЯС», т. XVI, кн. 1, стр. 1—4).

в устную сказку.<sup>24</sup> Любопытно, что в XVIII веке эта повесть встречалась в рукописных сборниках вместе с пересказами былины об Илье Муромце:<sup>25</sup> тем легче Осетр мог попасть в непосредственное соседство с Ильей Муромцем в названные выше иностранные известия о русской литературе и народной словесности начиная от Штелипа.

«Сведения о былинах и былинные фрагменты в трудах деятелей литературы и науки XVIII века», которых мы коснулись по поводу «Путевых записок одного англичанина», нуждаются не только в некоторых поправках, но и в значительных дополнениях на основании русских и иностранных источников. Материалы, оставшиеся неизвестными или не упомянутыми составителями этого отдела книги, настолько обширны и в то же время настолько существенны для истории отражения русского фольклора в русской и иностранных литературах, что они безусловно заслуживали бы освещения в особой работе, которая, надо надеяться, будет написана и послужит дополнением к первому тому «Памятников русского фольклора». В заключение данной заметки мне хотелось бы лишь вкратце напомнить о некоторых относящихся сюда данных, которые несомненно должны были бы быть учтены в такой работе, — иные из них уже получили освещение в русской исследовательской литературе, другие еще ожидают своей критической разработки.

В 1771 году вышла в свет обратившая на себя внимание современников поэма М. М. Хераскова «Чесмесский бой»; через год в Петербурге появилась французский перевод поэмы (1772), а затем и немецкий (1773). Интерес издания поэмы на французском языке<sup>26</sup> заключается, между прочим, в том, что Херасков предпослал ему «Discours sur la poésie russe» («Рассуждение о стиховорстве российском»), не сохранившееся в русском оригинале и не вошедшее в собрания сочинений Хераскова. По этой причине оно долгое время оставалось неизвестным биографам Хераскова и историкам русской литературы XVIII века; однако еще в 1933 году «Рассуждение» было обнаружено и опубликовано в русском переводе П. Н. Берковым.<sup>27</sup> Несколько строк в этом «Рассуждении» Херасков уделил также русской народной поэзии, где, в частности, писал: «В происхождении своем стихотворство российское имеет начала, всем народам общие. Славяне, предки наши, проводившие жизнь свою в предприятиях воинских, покорявшие врагов своих, имея мужей отважных предводителями и соратниками, всего पहले прославляли подвиги их в песнях, кои от поколения поколению предавали памятные приключения победоносных рыцарей наших. Доселе сохранились остатки сих творений пиитических, кои повествуют нам о событиях древности. Таковы суть песни об *Илье Муромце*, о *Пирах Владимировых* и им подобные. Вкус века их ясно в сих поэмах отражается, и ежели бы сии времена произвели певцов, имени сего достойных, стихотворство наше было бы подлинно во вкусе восточном, в рассуждении повторений, бывших тогда в обычае, мыслей, кратко выраженных, наконец, оборота, который придавался им».<sup>28</sup>

Эта цитата безусловно должна была бы занять свое место в указанном разделе данного тома «Памятников русского фольклора». Интерес ее заключается не только в том, что она предшествует всем другим высказываниям, помещенным в указанной книге, кроме В. Н. Татищева, но и в том, что она имела весьма интересные последствия для науки о фольклоре. На приведенные слова М. М. Хераскова обратил внимание известный исследователь финской народной поэзии Х. Г. Портан, автор «De poesi fennica» (1766—1778), наметивший ряд вопросов о происхождении финских рун (Элиас Лёнрот, как известно, konstruировал «Калевалу», исходя из идеи Портана об единой первоначальной редакции рун). Любопытство Портана в особенности вызвало то место «Рассуждения» Хераскова (в руках Портана был французский перевод «Чесмесского боя»

<sup>24</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 129—162.

<sup>25</sup> Повести об Илье Муромце и об Ерше Ершовиче находились, например, в рукописном сборнике собрания И. Забелина в Государственном историческом музее (№ 536(855) прежде № 82), описанном Б. М. Соколовым в статье «Былины старинной записи» («Этнография», 1926, № 1—2), но в настоящее время первой из них в рукописи недостает. См.: Л. Т. Романова. Повесть о Ерше Ершовиче в редакции XVIII века. «Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина», 1957, т. CXV, стр. 381.

<sup>26</sup> Le combat de Tzsmé, poème en cinq chants, avec un discours sur la poésie russe, composées par M. Cheraskoff. Traduit du Russe en Français. [СПб.], MDCCLXXII.

<sup>27</sup> «Литературное наследство», т. 9—10, стр. 287—294. Перевод «Рассуждения» на французский язык с рукописи Хераскова сделан М. В. Храповицкой-Сушковой («Раут», кн. 3, М., 1854, стр. 128). О французском переводе «Le Combat de Tzsmé» см. также в «Correspondance Littéraire» Гримма (vol. XVI, pp. 10—21). Ср. также: П. Н. Берков. Изучение русской литературы во Франции. «Литературное наследство», т. 33—34, стр. 726 и 761.

<sup>28</sup> «Литературное наследство», т. 9—10, стр. 290.

1772 года), где говорится о «повторениях» (*répétitions usitées alors*), так как они как будто указывали на сходство между финскими и русскими народными историческими песнями. Портан рассуждал, что если бы ему пришлось познакомиться с русскими «древними песнями» (т. е. с былинами), то ему, может быть, удалось путем сравнения их с финскими получить некоторые указания на возраст древних финских рун. Догадки Портана не привели к ощутительным результатам за отсутствием у него необходимых данных. Раздобыть записи древних русских песен «об Илье Муромце» и «о пирах Владимировых» ему не удалось; тем не менее биограф Портана, проф. М. Г. Шюбергсон, отмечая интерес его к русскому былевому эпосу, полагает, что разрозненные заметки, написанные Портаном по этому поводу, содержат в себе зачатки основных идей «сравнительной фольклористики».<sup>29</sup> Таким образом, одно из затерянных на долгое время и на первый взгляд малозначительных свидетельств русского писателя XVIII века о былинах оказалось на самом деле очень важным для истории науки о фольклоре.

Забытым остается также интересное свидетельство Н. М. Карамзина. В 1797 году в гамбургском журнале, издававшемся на французском языке, «*Le Spectateur du Nord*», Карамзин напечатал статью «Письмо о русской литературе», скрывшись под инициалами N. N.<sup>30</sup> Хорошо известно, что именно в этой статье Карамзин посвятил несколько строк «Слову о полку Игореве» и что эти строки явились первым упоминанием «Слова» в зарубежной литературе; менее известно то, что здесь идет речь также о русских былинах и народных песнях-балладах и что здесь даны пересказы и цитаты из неизвестных нам текстов. Вся история этой статьи, никогда не переводившейся на русский язык, обследована еще крайне недостаточно и дает повод к разнообразным недоразумениям. Так, например, Д. С. Мореншильдт в интересной по собранным в ней материалам книге «Россия в интеллектуальной жизни Франции XVIII в.» указывает на эту статью в «*Spectateur du Nord*» потому, что в ней, по его словам, содержится «извлечения из былин и народных песен» (*selections from the byliny and the folksongs*), но называет ее «анонимной», не зная, что под инициалами N. N. скрылся Карамзин.<sup>31</sup> Между тем авторство Карамзина давно было раскрыто, так как историю написания этой статьи он сам изложил в письмах своих к И. И. Дмитриеву (от 16 ноября 1797 года и 11 февраля 1798 года);<sup>32</sup> о Карамзине как сотруднике «*Spectateur du Nord*» говорят также историки французской журналистики;<sup>33</sup> французский текст интересующего нас свидетельства Карамзина приведен даже в книге Н. Н. Трубицына.<sup>34</sup> Вот его текст в дословном русском переводе: «Есть у нас песни, романсы, созданные два или три века тому назад, в которых мы находим самые трогательные, самые наивные изъявления любви, дружбы и т. д. То это пастушка, оплакивающая смерть своего возлюбленного, убитого в бою, когда ей приносят его окровавленную одежду, которую она хотела бы омыть своими слезами; то это некий богатырь (*un Bogatir*), странствующий рыцарь, скрепляющий своей кровью клятву о дружбе, говорящий своему брату по оружию: „Видишь ли ты эту скалу из гранита, которая не боится бури? Такой будет моя постоянная дружба, которая защитит тебя от бури жизни“».<sup>35</sup> Представлялось бы интересным определить, какие именно тексты Карамзин имел в виду, но едва ли подлежит сомнению, что под его руками были какие-то записи народных причитаний или эпизодов из былин, относящихся к обряду «побратимства» богатырей или к диалогу «названных братьев». Во всяком случае и эта цитата с полным правом могла бы занять свое место в «Сведениях о были-

<sup>29</sup> M. G. Schybergson. Henrik Gabriel Porthan, Lefnadsteckning. Senare delen, Helsingfors, 1914 (Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland, XCVIII), pp. 73—74.

<sup>30</sup> Lettre an Spectateur sur la littérature russe. «Spectateur du Nord», 1797, vol. IV, octobre, pp. 53—72.

<sup>31</sup> D. S. Mohrenschildt. Russia in the Intellectual Life of Eighteenth France. N. Y., 1936, p. 289.

<sup>32</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 82, 91, 92; полный текст этой статьи во французском подлиннике напечатан здесь же (прилож. VIII, стр. 473—483).

<sup>33</sup> См., например, статью: Paul Hazard. «Le Spectateur du Nord». «*Revue d'Histoire Littéraire de la France*», 1906, № 1, p. 26—50. Здесь содержатся разыскания о составе, направлении и сотрудниках этого журнала. Hatin (*Histoire de la presse en France*, t. VII, p. 576—578) также называет Карамзина в числе его сотрудников. Журнал читался и в России; Ф. Ф. Вигель в своих «Записках» (ч. III. М., 1893, стр. 128) свидетельствует, что «Spectateur du Nord» — журнал, «у нас многими получаемый». Редактором его, находившимся в переписке с Карамзиным, был живший в Гамбурге французский эмигрант де Бодю (M. J. L. A. de Bodus).

<sup>34</sup> Николай Трубицын. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе, стр. 197.

<sup>35</sup> Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 473—474.

нах и былинных фрагментах в трудах деятелей литературы и науки XVIII века» наряду с указанными в настоящей заметке отрывками из Я. Штелина, Луиса дель Кастальо, Стефана Артеаги и М. М. Хераскова — вместо «английского путешественника», попавшего сюда по случайному, хотя и традиционному недоразумению.

## В. М. БЕХТЕРЕВ О ДОСТОЕВСКОМ

(ПУБЛИКАЦИЯ С. БЕЛОВА И Н. АГИТОВОЙ)

Публикуемый ниже текст доклада крупнейшего невропатолога и психиатра, основоположника современной психопатологии Владимира Михайловича Бехтерева, читанный им на годичном акте Государственного института медицинских знаний 24 февраля 1924 года, хранится в архиве Ленинградского психоневрологического института им В. М. Бехтерева.

Бехтерев обладал блестящей эрудицией в различных областях знания, в том числе в области литературы. Он неоднократно выступал со статьями в печати и с докладами перед широкой аудиторией о жизни и творчестве Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого.

С большим интересом относился Бехтерев к Ф. М. Достоевскому. Первый доклад о нем он делает в 1915 году, затем принимает активное участие в юбилейных торжествах в 1921 году по случаю столетия со дня рождения писателя, наконец в 1924 году читает публикуемый ниже доклад «Достоевский и художественная психопатология».

Бехтерев не случайно выбирает произведения Достоевского как объект анализа с точки зрения психопатологии. Многочисленная «психиатрическая» литература о Достоевском в 20-е годы обязывала Бехтерева сказать свое слово.

Бехтерев перечисляет работы виднейших психиатров, посвященные Достоевскому. За некоторым исключением, эти работы объясняли творчество гениального писателя его наследственностью, эпилепсией и т. п., а небольшая книжечка, например, А. Капиной-Еврейновой «Подполье гения» (Пгр., 1923) имела подзаголовок «Сексуальные источники творчества Достоевского». Совершенно игнорируя колоссальную социальную значимость произведений Достоевского, психиатры отыскивали психопатологическое в каждой строчке писателя, давали точное медицинское определение любому его герою, крайне примитивно подходили к высшим духовным функциям Достоевского.

Бехтерев единственный из писавших на эту тему сказал о «неоценимой общественной заслуге Достоевского — писателя, который остается великим для нас не только как художник, но и как мыслитель... Пройдут века. Достоевский будет ощущаться иначе, но никогда не забудут его страстный крик протеста против униженного человека. В этом неоценимая заслуга писателя перед человечеством. В этом крике слышится горячий призыв к вечной правде, и в этом величие и обаяние Достоевского».

Бехтерев впервые показал, что писатель художественно правдиво воспроизвел душевные болезни в непосредственной связи с отражением мировоззрения самой личности. Поэтому, давая великолепный анализ «Двойника», Бехтерев делает поистине замечательный вывод, что Достоевский «работал и здесь, как в других случаях, над бытовым явлением, выявленным лишь с большей яркостью благодаря изображению болезненного состояния».

Этот синтетический вывод, к которому должны стремиться все, пишущие о психопатологии Достоевского, Бехтерев подкрепляет неоднократным повторением того, что «человек, перенесший в своей жизни и крайнюю бедность, и тюрьму, и ссылку, и ужасы смертной казни, и сам имевший глубоко надломленное душевное здоровье, — только такой человек, при высокой одаренности от природы, мог найти в своей душе отклик на соответствующие положения жизни и на тяжелую душевную драму и мог воспроизводить с художественною яркостью те внутренние переживания, которые были испытаны им самим. В этом основная причина силы своеобразного художественного творчества Достоевского, граничащего с откровением».

Несомненно, что доклад Бехтерева представляет большой интерес и в наши дни. В западных литературоведческих работах о Достоевском зачастую превалируют вопросы о наследственности, эпилепсии, психопатологии, а общественно-историческое значение творчества Достоевского отодвигается на второй план. Наглядным примером этому служит книга Марка Слонима «Три любви Достоевского» (с характерным заглавием для такого типа работ), выпущенная на русском языке в издательстве имени А. П. Чехова в Нью-Йорке в 1953 году.

## ДОСТОЕВСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПСИХОПАТОЛОГИЯ

О Достоевском стоит вспомнить в те дни, когда перевернулась страница русской истории. Кто не помнит, что Достоевский отметил в русском народе всечеловеческое, и в этом было предвидение Достоевским событий мирового масштаба.

Достоевский неиссякаем. Необыкновенная проникновенность дала ему возможность вскрывать со свойственным ему искусством не только различные стороны здоровой человеческой души, но и сокровенные тайны большой души, которая трудно анализируется. Об этой стороне писателя я и поведу речь. Но прежде всего скажу несколько слов о задачах и методах искусства и науки.

Если задачи искусства в конечном счете хотя и могут быть познавательными, то методы, которыми пользуется художник, иные, по сравнению с точной наукой. Художник воспроизводит образы и картины и воздействует ими на зрителя или слушателя непосредственно, не путем убеждения, не доказывая, и действует так, стремясь возбудить в нем пережитую самим художником эмоцию. А это не может обойтись без изображения внутренних переживаний, усиливающих эмоцию. Ясно, что если мы видим, например, смеющегося человека, мы можем и сами засмеяться, но этот смех будет вызван внешней реакцией, не глубокой; но когда мне передадут внутренние переживания смеющегося человека, т. е. что вызвало в нем смех, — это возбудит в нас гораздо более глубокую эмоцию смеха. То же и с плачем.

Вот почему все художники наряду с описанием внешних проявлений всегда прибегают и к воспроизведению внутренних переживаний. Нужды нет, что дело идет не о действительности, а о возможности — эффект художественного воздействия будет достигнут, и это все, что необходимо. В этом заключается метод художественного воздействия.

А так как человек никогда не перестанет интересоваться теми состояниями, которые испытывает угнетенная болезнью душа, то можно ли сомневаться в том, что художественные воспроизведения большой души всегда будут цепляться человечеством тем более, чем полнее и искупнее будет проникновение художественным чутьем в сокровенные тайны душевного мира этих людей.

В этом отношении труд художника может оказаться несомненно ценнее труда врача, ибо и врач, чтобы воспроизводить внутренний мир душевнобольного человека, должен быть художником, а между тем врачебная деятельность далеко не часто, а вернее — очень редко, совпадает с художественным талантом.

Спрашивается, что в этом отношении сделал Достоевский? Какой вклад он внес в сокровищницу этого художественного воспроизведения большой человеческой души?

Мы не войдем здесь в критику произведений Достоевского с художественной стороны, где он нашел своих истолкователей и судей в лице Белинского, Шестова, Вольнского, Мережковского, Переверзева, Сакулина и др.

Но произведения Достоевского оценивались психиатрами специально с точки зрения научной правдивости изображаемых им болезненных типов. Сюда относятся работы Чижа, Митричова, Аменицкого, Розенталя и некоторых других. Кроме того, Сегалов и Баженов, Кашина-Еврейнова и отчасти Розенталь посвятили свои труды личности самого Достоевского, причем первый коснулся вопроса страдания Достоевского эпилепсией, а другие занялись вопросом о связи между проявлениями творчества Достоевского и его болезненным состоянием.<sup>1</sup> Воспоминания доктора Яновского рисуют нам болезненные черты в личности Достоевского и характеристику его болезненного состояния как лица, страдающего аффективной формой эпилепсии, первый припадок которой, по-видимому, разразился вслед за семейной драмой, происшедшей между его отцом и матерью.<sup>2</sup>

Чтобы оценить то, что сделано Достоевским в интересующей нас области, надо прежде всего отдать себе отчет в том, что сделано в этой области до него.

<sup>1</sup> В. Чи ж. Достоевский как психопатолог. М., 1885; Д. А. А м е н и ц к и й.

1) Психиатрический анализ Николая Ставрогина («Бесы» Достоевского). «Современная психиатрия», 1915, № 1, стр. 28—40; 2) Психопатология Раскольникова как одержимого навязчивым состоянием. «Современная психиатрия», 1915, № 9, стр. 373—388; Т. К. Р о з е н т а л ь. Страдание и творчество Достоевского (психогенетическое исследование). «Вопросы изучения и воспитания личности», 1919, № 1, стр. 88—107; Н. Н. Б а ж е н о в. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903; А. К а ш и н а - Е в р е й н о в а. Подполье гения. (Сексуальные источники творчества Достоевского). Пгр., 1923. Бехтерев имеет в виду устные выступления Митричова и Сегалова. Первая печатная работа Т. Е. Сегалова «Болезнь Достоевского» появилась в журнале «Научное слово» за 1929 год № 4.

<sup>2</sup> С. Д. Я н о в с к и й. Болезнь Ф. М. Достоевского. «Новое время», 1881, № 1793, 24 февраля. Ответом на это сообщение Яновского явилось письмо А. М. Достоевского «Еще о болезни Ф. М. Достоевского» («Новое время», 1881, № 1798, 1 марта).

Нечего говорить, что помешательство как болезненное состояние душевной деятельности уже издавна служило предметом художественного воспроизведения в литературе. Не говоря о менее значительных литературных величинах, наиболее крупные представители художественной литературы, пользующиеся мировой славой и признанные гениями, в тех или других своих произведениях касаются патологических типов с характером душевных болезней. Но, за небольшими исключениями, эти выводимые ими типы далеко не всегда соответствовали действительности и отвечали художественной правде и обычно играли лишь эпизодическую роль в общем персонаже произведений автора и притом они служили лишь для усиления эффекта, т. е. преследовали главным образом сценическую цель. Исключения, как упомянуто, имеются, но исключения как раз и доказывают, что художник только тогда окажется в этой области великим, когда он вскроет своим художественным скальпелем полную и настоящую действительность, а не отрывки ее и не фикцию, которая может производить лишь сценические эффекты. К таким произведениям, где душевная болезнь выводится скорее ради сценического эффекта, должно отнести между прочим «Короля Лира» Шекспира и «Записки сумасшедшего» Гоголя.

И в том, и в другом произведении, несмотря на их глубокий интерес и на значительность литературных достоинств вообще и несмотря на сложность художественного замысла в произведении Шекспира, имеется много сценического материала, но было бы тщетно в этих произведениях искать действительного, правдивого воспроизведения душевных расстройств. То же самое следует сказать и о произведении Гоголя.

Чаще же всего в так называемой изящной литературе мы имеем дело с эпизодическими вставками помешательства ради тех или других сценических целей. Особенно излюбленными способами усиления эффекта той или другой пьесы или рассказа служат случаи внезапного помешательства, которые мы встречаем и у Шекспира, и у нашего Пушкина (Марья Кочубей), и у многих других мировых поэтов и художников.

К сценическим же приемам надо отнести и описание отдельных наиболее ярких душевно-болезненных явлений, куда должно отнести, например, часто встречающееся в литературно-художественных произведениях описание галлюцинаций.

Более яркими примерами этого рода до появления в свет произведений Достоевского могут служить появление тети Банко в «Макбете», «Лесной царь» Гете и «Борис Годунов» Пушкина.

И эти болезненные состояния описывались хотя и яркими чертами, но по большей части односторонне. Так, обычно галлюцинации в описаниях художников встречаются более или менее изолированно и редко отражают в себе мировоззрение больной личности, как это на самом деле бывает, а лишь соответствуют данной обстановке (видение нежного друга или жертвы убийства, видение крови на пальцах, «кровавые мальчики» и т. п.), что случается, правда, и в жизни, но, вообще говоря, редко и особенно редко именно в жизни душевнобольных, а скорее всего в жизни психически неуравновешенных и истеричных, но все же душевно здоровых лиц, подвергавшихся галлюцинациям вследствие каких-либо тяжелых психических моментов.

Что же касается цельных типов душевно-болезненных состояний с описанием их галлюцинаций и других болезненных симптомов, то они в художественной литературе до развития таланта Достоевского если иногда и изображались, то во всяком случае, как мы уже говорили, большей частью в таком виде, который делал их все же скорее сценическим аксессуаром, своего рода искусственной картиной, но не действительно жизненно правдивым типом.

Как на удачное исключение из общего правила в нашей литературе нужно указать на изображение Л. Толстым в лице Болконского в последний период его жизни болезненного состояния, известного в науке под названием старческого слабоумия, что можно объяснить не только тем, что дело идет о художнике первой величины, но и тем, что такие состояния наичаще встречаются в домашних условиях жизни.

Но «Война и мир» писалась уже в то время, когда Достоевский дал нам неподражаемые картины из мира душевнобольных.

К тому же речь идет не об исключениях в указанном отношении, которые везде и всюду возможны, а об общем правиле. До Достоевского же правилом можно было считать положение известного психиатра Крафт-Эбинга, что «изображение душевнобольных в поэтических произведениях большей частью неверно или по малой мере — односторонне».<sup>3</sup>

Но вот является Достоевский, и литература, как русская, так затем и мировая, благодаря переводам его произведений на иностранные языки обогащается

<sup>3</sup> Рихард Крафт-Эбинг (1840—1902) — известный австрийский психиатр. См. его труды в русском переводе: Судебная психопатология. СПб., 1895; Учебник психиатрии. Изд. 3-е, СПб., 1897; Болезни воли. СПб., 1900.



правдивыми типами тех сторон человеческой личности, которые наукой обозначаются вырождением и неуравновешенностью, и тех ее патологических проявлений, которые обозначаются душевной болезнью. Достоевский впервые проник настоящим образом в большую душу человеческой личности, вскрыв ее своим изумительным, чисто гениальным анализом художественного понимания и воспроизвел эти болезненные состояния в образах необычайно ярких, правдивых и жизненных.

Следя за его описаниями, мы ясно ощущаем, как зарождалась душевная болезнь данного лица и где ее корни, как затем болезнь развивалась дальше, что поддерживало душевное расстройство и чем оно проявлялось, и все это не в сухом изложении, мало или даже недостаточном для обычного читателя, а в той форме художественного изложения, которая не только доступна пониманию каждого интеллигентного человека, но и увлекает своей жизненной правдой.

По его произведениям можно изучать эти болезненные типы столько же наглядно, как простой зритель может изучать в хороших зоологических садах нравы и жизнь различных экзотических животных. Целый ряд произведений Достоевского содержит эти описания больших типов человеческой души. Возьмите, например, «Двойник». В «Двойнике», как бы ни оценивать это произведение с художественной стороны, Достоевский рисует душевное заболевание канцелярского чиновника в лице Голядкина. Он влюблен в девушку высшего общественного положения, убежден в ее взаимности и совершает в связи с этой уверенностью ряд действий, приводящих его в дом умалишенных.

Чиж отмечает редкость галлюцинаций двойника, что, по его мнению, несколько умаляет значение этого произведения в смысле изображения маниакального возбуждения, в общем верного и правдивого.<sup>4</sup> Однако при дегенеративности и истеричности болезненного состояния галлюцинации двойника составляют ничуть не редкость и описывались многократно психиатрами. Ценность же художественного произведения вовсе не в копии с природы и не в воспроизведении самих болезненных психических состояний. Это дело науки. И, очевидно, Достоевский не задавался и не имел замысла, как упомянуто, описать душевную болезнь как таковую, но он пользовался душевно-болезненным состоянием как способом проявить свое художественное творчество, олицетворяя в лице душевнобольного те качества человеческой души, которые более выпуклы и ярче здесь выделяются, нежели в здоровом состоянии. Будет ли это исповедь Достоевского, как думает доктор Розенталь, или нет так — несущественно. Дело в том, жизнен ли этот тип или нет? Ответом может служить его содержание. Дело идет о маленьком в социальном смысле человечке — чиновнике, самолюбие которого уязвляется на каждом шагу. Он понимает сам ничтожество своего положения, он понимает, что его легко уничтожить совсем, но внутри себя он презирает тех, которые делают карьеру, выходят в большие люди, заискивая перед начальством. Его натура двойится, и хотя моральная сторона перевешивает в действительной жизни, но вот в болезни выступает все им отвергаемое с моральной стороны. В образе Голядкина-двойника он заискивает перед начальством, льстит ему, интригует, каламбурит, успевает понравиться и возвышается до чиновника особых поручений при его превосходительстве. Самому Голядкину он отвратителен и ужасен, но болезнь делает то, что отделаться он от своего двойника не может.

Интересно, как сам Достоевский оценивает своего двойника. Встреченный неоднократно критикой, он не может отказаться от значительности своего типа и, переделывая повесть для нового издания, он говорит по поводу двойника в письме к брату, что это «величайший тип по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником».<sup>5</sup> Из этих слов уже очевидно, что сущность дела не в болезни и не в описании какой-либо болезненной формы, а в социальном типе, который имел в виду выявить своим произведением Достоевский. Можно думать, что Достоевский переоценил своего Голядкина, но несомненно, что он работал и здесь, как в других случаях, над бытовым явлением, выявленным лишь с большей яркостью благодаря изображению болезненного состояния.

В «Хозяйке» герой Ордынов — нелюдимый по характеру, терпевший много грубостей и бесчеловечия, отчего его отчужденность от людей еще более усилилась, и он сделался крайне впечатлительным человеком. После неудачной любви Ордынов остывает к науке, к творчеству, и у него опускаются, что называется, руки, — это неудавшаяся любовь к женщине, которая живет с одним стариком, великим разбойником и дельцом, бывшим любовником ее матери. Этот старик уводит девушку из дома, вводит ее в соучастие в преступления и пользуется своею властью над девушкой, не стесняясь кровосмешением. Старик этот и есть брат и разлучник Ордынова. И вот Ордынов, поселившийся в квартире старика и истомленный жизненными условиями, подвергается галлюцинациям («не то это

<sup>4</sup> См.: В. Чи ж. Достоевский как психопатолог. М., 1885.

<sup>5</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 257.

видения», не то галлюцинации в состоянии неясного сознания). В них он испытывает переживания своего детства: мать над его колыбелью его голубит и целует. Но вместе с тем возникло какое-то новое существо, возбуждавшее в нем педеский страх. Это старик, который держит все во власти, все его будущее. Испытывая панический трепет, он не мог, тем не менее, отвести от него своих глаз. В то же время «злой старик следовал за ним всюду, он выглядывал и обманчиво кивал ему головой из-под каждого куста в роще, смеялся и дразнил его, воплощался в каждую куклу, гримасничая и хохоча как злой, скверный гном; он подбивал на него каждого из его бесчеловечных товарищей или, садясь с малютками на школьную скамью, выглядывал из-под каждой буквы его грамматики. Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья... Он отогнал рой светлых духов, шелестевших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетской страстью».<sup>6</sup>

И здесь мы встречаемся не с формой какой-либо болезни, а с тяжелыми, кошмарными жизненными условиями, где психоз с галлюцинациями явился их результатом и где болезненное состояние еще ярче выявило жизненный конфликт между привязанностью к матери и ненавистью к старику-отцу, который является вместе и виновником семейной драмы и злым гением всего будущего своего же потомства.

Вот почему Достоевский прав, когда он говорил про себя, что он «не психиатр, а реалист». Он понимал, что его область не область той научной психиатрии, какой она должна быть. Но, не будучи никогда психиатром, он тем не менее является великим знатоком больной человеческой души и истинным творцом художественной психопатологии. Особенно ценной иллюстрацией правдивости и высокохудожественной картинности изображения в этом отношении может служить описание Достоевским бреда Ивана Карамазова, которое читатели найдут в «Братьях Карамазовых».

Нельзя, конечно, требовать, чтобы художник делал научные открытия, но Достоевский и в этом превзошел обычную мерку, ибо наука не раз черпала в произведениях Достоевского описание новых болезненных состояний и вообще новые факты патологии. Та именно наука, которая в настоящее время выходит уже из периода субъективизма и, отрешаясь от метода проникновения во внутренний мир душевнобольного, ищет путей для обоснования своих положений в смысле выяснения причин, течения и исхода болезненных состояний в строго объективных данных.

Известно, между прочим, что Достоевский впервые отметил такой преступный тип, который убийство считает самым обыкновенным делом. Позднее этот тип перешел в науку в сочинениях Ломброзо о преступном типе.<sup>7</sup>

Можно было бы указать и другие научные истины в произведениях Достоевского, уже указывавшиеся после него в научных сочинениях.

Но не в этом наибольшая заслуга Достоевского. Гораздо важнее, что Достоевский взял ту область художественного творчества, к которой стремилась доньше не совсем удачно психиатрия за отсутствием строгих методов объективного исследования. Он дал нам то, чего наука с вышеуказанным субъективным направлением дать не могла, ибо область художественного воспроизведения есть дело художника, а не врача, притом же для тех творений, которые вышли из-под пера Достоевского, нужна гениальность и притом гениальность особого рода, гениальность художника, а не аналитический гений науки.

Вот почему Достоевский является в наших глазах истинным и великим творцом художественного изображения большой личности, давшим нам в прекрасных образах внутреннее ее содержание, — и не объясняется ли особый интерес к Достоевскому везде и всюду, в особенности на Западе, тем, что его типы после войны стали так обычны, так близки нам вследствие увеличивающейся нервности населения.

Не менее важно, что в произведениях Достоевского мы встречаемся с крайне разносторонними душевно-болезненными состояниями. Ведь Достоевский дал нам вереницу душевно-болезненных типов, которая, можно сказать, представляет собою полный курс художественной психопатологии и притом как в отношении разнообразия болезненных форм и их проявлений, начиная от простой неуравновешенности и состояний вырождения и кончая более тяжелыми и длительными душевно-болезненными состояниями, так и в отношении их причин и развития, ибо в его произведениях нетрудно проследить и наследственность, и условия, способствующие зарождению болезни, равно как ее течения и во многих случаях даже исход.

<sup>6</sup> Бехтерев очень близко к тексту передает бред Ордынова.

<sup>7</sup> Ч. Ломброзо — итальянский психиатр и криминалист (1835—1909). См. его работы в русском переводе: Новейшие успехи науки о преступниках. СПб., 1892; Преступление. СПб., 1900.

Достоевский в одном не прав, когда говорит про себя, «что он не психиатр, а реалист». Нет, он и психиатр и реалист. Он, как сказано, является в истинном смысле слова творцом художественной психопатологии, каковой и должна быть субъективная психопатология.

В так называемой изящной литературе Достоевский явился поворотом в отношении художественного воспроизведения душевно-болезненных состояний. Он направил художественное творчество на новый путь, который он сам впервые проложил своим гением, и тем дал возможность и другим двигаться по тому же пути и открывать тем самым новые горизонты для человеческого гения. И Гаршин, и Сологуб, и Андреев, и другие из позднейших писателей в этом отношении являются авторами, которых, может быть бессознательно для них самих, направил на путь художественного воспроизведения болезненных типов не кто иной, как наиправнейший Достоевский. Но при этом нельзя забывать одного обстоятельства. Вскрывать новь и пахать ниву, уже возделанную, вещи несоизмеримые друг с другом по затрачиваемому на них труду и последовательной жатве. Припомните эпиграф к известному роману Тургенева: «Новь следует поднимать глубоко плугом...»<sup>8</sup>

Так и Достоевский вскрыл нам «новь» глубоко своим умственным плугом и, возделав ее, усердно засеял, создав таким образом из своих типов художественную психопатологию, увлекающую нас своею жизненной правдой, полную чарующих красок и углубляющую человеческую мысль.

Но помимо художественного воспроизведения душевнобольной личности, Достоевский дал еще нечто другое, которое также не могла дать наука: он сделал понятными душевно-болезненные состояния широкой публике. Он приблизил их к пародной душе и привлек внимание массы людей к этим печальным явлениям человеческого бытия, чего не могла сделать никакая научная популяризация.

Вместе с тем он показал воочию всем, что душевнобольные и вообще непорочные люди не являются только затворниками домов для душевнобольных, но и типами, творящими обиходную жизнь вместе с другими душевноздоровыми лицами.

Из произведений Достоевского для всех стало ясно, что душевное здоровье и душевная болезнь в жизни так тесно сплетаются между собою, что представляется невозможным одну обособить от другой, и даже часто нельзя определить в жизни границы душевного здоровья и болезни.

Если мы зададимся вопросом о причине, почему творчество Достоевского вылилось в форму бытописания надломленной и больной человеческой души, то без сомнения должны будем остановиться на особенностях личности самого писателя.

Прежде всего Достоевский по натуре своего психического склада является психологом.

Еще В. Н. Майков установил разницу между Гоголем и Достоевским в том, что Гоголь по преимуществу является социальным поэтом, тогда как Достоевский — по преимуществу психологом. Сила таланта Достоевского в его психологическом анализе, в раскрытии самых потайных глубин человеческой личности, что наряду с богатыми природными дарованиями без сомнения является результатом его воспитания его жизненной обстановки, биологических и патологических особенностей его личности.

Другая особенность произведений Достоевского может быть поставлена в связь с его жизненными условиями и его судьбой. Писатель из бедной среды, прошедший жизнь, полную лишений, переживший и ожидание возможной казни, и тюрьму, и ссылку, — такой писатель, естественно, черпал материал для своих произведений из серой обстановки «униженных и оскорбленных» и переживал вместе с ними все, что было ему так близко, так знакомо.

Вспомните, например, потрясающие речи о смертной казни князя Мышкина в «Идиоте», из которых я привожу следующее место: «А между тем все знаешь и все помнишь, одна такая точка есть, которой никак нельзя забыть, и в обморок упасть нельзя, и все около нее, около той точки, ходит и вертится. И подумать, что это так до самой последней четверти секунды, когда уже голова на плахе лежит, и жлет, и... знает, и вдруг услышит над собой как железо склизнуло! Это непременно услышишь!»

Не правда ли, в одном этом возгласе выливается ужас невольного расставания с жизнью и выливается весь крик наболевшей души в ее борьбе со смертью!

Никто другой, как Достоевский, по условиям своей болезненной натуры мог воспроизводить во всей полноте и разнообразии болезненные состояния души, которые представляют нам картины его грандиозного бедлама и которые дают нам больше, чем все понятии ученых изображать внутренний мир душевнобольного.

Мы знаем, что эпилепсия, которой страдал Достоевский, время от времени, в зависимости от припадков, сопровождается самыми разнообразными психиче-

<sup>8</sup> Эпиграф к роману Тургенева «Новь»: «Поднимать следует новь не поверхностно скользкой сохой, но глубоко забирающим плугом».

скими расстройствами, вследствие чего эпилептический психоз наукой признается многогранным по своему содержанию (полиморфным).

Не поддасжит компению, что Достоевский частью сам многое пережил из тех болезненных состояний, которые он нам представил в художественных образах, частью был их наблюдателем в жизненной среде, из когорой он черпал свой материал.

Бытописатель «униженных и оскорбленных» и людей с надломленной душой не мог не столкнуться в водовороте жизни с той тяжелой действительностью, где душевное здоровье глубоко угнетается самой жизненной обстановкой и где душевное равновесие вследствие той же причины нередко нарушается и в такой мере, что уже переходит за грань нормальных состояний, где иногда стираются границы здоровья и болезни и где так называемая неуравновешенность составляет почти общее явление, встречающееся в самом обиходе жизни.

Повторяю, человек, перепесший в своей жизни и крайнюю бедность, и тюрьму, и ссылку, и ужасы смертной казни, и сам имевший глубоко надломленное душевное здоровье, — только такой человек, при высокой одаренности от природы, мог найти в своей душе отклик на соответствующие положения жизни и на тяжелую душевную драму и мог воспроизводить с художественною яркостью те внутренние переживания, которые были испытаны им самим. В этом основная причина силы своеобразного художественного творчества Достоевского, ограничащего с откровением. По тем же причинам тот же писатель углов, где, по его словам, «никогда не смеются и никогда не радуются», не мог не остановить своего внимания и на тех состояниях человеческой души, которые не граничат только с патологическим, но уже явно переходят за грань нормального, представляя собою настоящую душевную болезнь. И вот он рисует перед нами не только типы забитых, бедных и искалеченных людей, которые в своих грезах и фантазии воображают иную жизнь, представляющуюся их болезненно настроенному уму, но и целый ряд типов, уже выбитых суровой действительностью из нормальной колеи и перешедших на положение душевнобольных.

Поразительная особенность Достоевского, известное его влечение к описанию типов страдающих и приниженных отмечается еще Добролюбовым в статье «Забитые люди», где характерной чертой произведений Достоевского критик признает «боль о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, не вправе быть человеком настоящим, полным, самостоятельным, человеком самим по себе».

Вряд ли можно сомневаться, что при воспроизведении художественных образов отразилась в известном преломлении судьба самого Достоевского и особенности той среды, которую уготовила ему его жизненная обстановка.

Глубина мысли, конечно, принадлежность гения, но самые темы и их разработка не только результат его творческих сил, но и результат той среды, в которой воспитывался его гений.

В заключение, говоря о Достоевском, нельзя обойти молчанием его высокой общественной заслуги. Когда Достоевский творит, он мало того, что воспроизводит в художественных образах и картинах предмет своего творчества, но он в то же время волнует сердца, возбуждая чувства симпатии к типам униженных и оскорбленных, подготавливая тем самым революционный процесс в русском обществе.

В частности, описание «Мертвого дома» некогда привело к смягчению наказаний для преступников; это же описание показало воочию, как губительно на психический мир человека действует тюремное одиночное заключение.

Первоначально этому не поверили и лица из среды опытных юристов, которые целью своей деятельности поставили установление наиболее идеальных с их точки зрения мер ограничения. Не считаясь ни с какими требованиями и условиями жизни и здоровья самой личности, подвергающейся суровому тюремному ostrакизму, они стали проповедовать одиночные тюрьмы как наилучшую систему заключения, особенно пригодную для тех условных нарушителей, которых сегодня известная группа общества признает преступниками, а завтра большая часть общества и, может быть, та же группа лиц назовет лицами, исполнившими свой священный гражданский долг.

Но увлечение тюремным одиночным заключением скоро сменилось разочарованием, ибо результаты вскоре подтвердили, что одиночное заключение является не чем иным, как местом искусственной прививки сумасшествия и разрушения моральных основ человеческой личности, и тогда вспомнили о «Мертвом доме» и о тех мыслях, которые возбудил в нас своими образами Достоевский.

То же следует сказать и о роли Достоевского в отношении общественного понимания нужд душевнобольных. Долго в обществе взгляды на душевную болезнь сводились к тому, что эти больные как отверженные от мира сего, лишённые образа и подобия божия, возбуждали вместе с жалостью к ним чувство, которое заставляло признавать в них неспособность воспринимать человеческие страдания и радости, а потому они нуждались лишь в обособлении от здоровых путем заключения в так называемые желтые дома старого типа.

Но вот произведения Достоевского начали говорить нашему обществу, что душевнобольные суть несчастные жертвы общественного недуга и неудачно

создавшихся условий жизни и что, несмотря на свою болезнь, они чувствуют, переживают страдание и горе не хуже, чем здоровые лица. И эта проповедь, разливающаяся широкой волной в глубины нашего общества, подготовила путь к реформе старых желтых домов или так называемых «сумасшедших домов», превращавшей эти мрачные места заключения для несчастных душевнобольных в благоустроенные лечебные заведения и вместе с тем содействовавшей возможно смягчению условий содержания в них душевнобольных, к чему стремится теперь всякое вообще современное лечебное заведение для душевнобольных.

Говорят, что роман Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» подготовил отмену рабства, утверждают затем, что «Записки охотника» нашего Тургенева способствовали отмене крепостничества. Можно ли после всего сказанного сомневаться в том, что произведения Достоевского содействовали смягчению участи заключенных в тюрьмах? Можно ли сомневаться в том, что они, создавая протест «протав» недугу общества, влекли нас к исканию правды и справедливости?

В этом неоценимая общественная заслуга Достоевского — писателя, который остается великим для нас не только как художник, но и как мыслитель, бытописатель, будивший в обществе лучшие чувства к обездоленным вообще, к униженным и оскорбленным, с одной стороны, к отверженным и душевнобольным — с другой. И произведения его всегда будут возбуждать затаенную скорбь у первых и потрясающий бунт и гнев души у вторых.

Пройдут века. Достоевский будет ощущаться иначе, но никогда не забудут его страстный крик протеста против униженного человека. В этом неоценимая заслуга писателя перед человечеством. В этом крике протеста слышится горючий призыв к вечной правде, и в этом величие и обаяние Достоевского.

Лишь с наступлением грядущего социализма и того счастливого будущего, когда не будет розни между людьми, на типы Достоевского будет смотреть как на исторические картины прошлого. И все же будут зачитываться им, черная уроки для строительства новой жизни без униженных и оскорбленных и без института отверженных.

**В. НЕЧАЕВА**

## НОВОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

Острая литературная борьба, приведшая в 1815 году к созданию дружеского общества «Арзамас», началась еще до Отечественной войны, и уже в конце 1800-х и начале 1810-х годов занимала передовую литературную молодежь. Будущие члены «Арзамаса» уже в это время зарекомендовали себя принципиальными врагами возглавлявшего «Беседу» Шишкова и защитниками обновления литературы и языка.

В 1809 году была написана Батюшковым сатира «Видение на берегах Леты», в 1810 году — послание В. Л. Пушкина «К В. А. Жуковскому» — «манифест» карамзинистов в борьбе против «Беседы». Но наиболее значительным по содержанию и блестящим по форме было выступление двадцатидвухлетнего Д. В. Дашкова, в 1810 году напечатавшего статью по поводу «Перевода двух статей из Лагарпа» Шишкова с резкой критикой его позиции. В 1811 году Дашков выступил вновь с разоблачением полемических приемов Шишкова, выпустив брошюру «О легчайшем способе отвечать на критики». По словам современника, «небольшая книжка Дашкова доставила ему между беспристрастными литераторами большую славу». <sup>1</sup> В начале 1812 года Д. В. Дашков привлек всеобщее внимание своим публичным выступлением против враждебной партии в С.-Петербургском обществе любителей словесности. Дашков противился принятию в почетные члены общества Д. И. Хвостова, но когда большинство высказалось за принятие, то Дашков, получив разрешение приветствовать нового члена, произнес под видом похвал его сочинениям издевательскую речь, которая вызвала негодование сторонников Хвостова и привела к исключению Дашкова из членов общества. Речь, произнесенная Дашковым, еще усилила его популярность среди лагеря карамзинистов. В. Л. Пушкин, который уже в 1811 году написал послание к нему, целиком поддерживая его выступления против Шишкова, теперь, по словам Вяземского, «в душе повторил клятву и присягу боготворить Дашкова и дивиться каждому слову его». <sup>2</sup>

<sup>1</sup> М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, стр. 80.

<sup>2</sup> «Похвальная речь» Дашкова была прислана А. И. Тургеневым Вяземскому, который ее не одобрил, но описал восторг В. Л. Пушкина в письме к Тургеневу от 4 апреля 1812 года (Остафьевский архив, т. I. СПб., 1899, стр. 3).

В 1813—1814 годах сатирическая деятельность антишишковистов была особенно активной. Вяземский, в 1811 году выступивший с посланием к Милонову, содержащим выпады против Шишкова, Шихматова и других писателей из «Батыевой орды», к 1815 году был автором «Noel' я», «Поэтического венка Шутковского» и многих эпиграмм, где иголка весело, иногда зло высмеивал членов «Беседы». Захваченный литературной борьбой, шедшей под знаменем защиты лично ему близких Карамзина и Жуковского, Вяземский еще в 1813 году начал вносить в специальную записную книжку — альбом шуточные выступления свои и своих друзей, изменив отношение к литературной потемке. Он переписал в нее свои пародии на басни Хвостова, эпиграммы В. Л. Пушкина и ряд стихотворных произведений главных участников литературных боев накануне создания «Арзамаса» — Жуковского, Воейкова и Дашкова.<sup>3</sup> Все переписанные им стихотворения, ходившие в списках по рукам, рано или поздно появились в печати и вошли в историю литературы этого периода. Исключение составляет одно стихотворение, о котором мы не нашли никаких сведений в литературе, хотя оно помечено именем Жуковского.

На листах 11 и 12 указанной записной книжки рукой В. Ф. Вяземской переписано послание А. Ф. Воейкова «Д. В. Дашкову» с пропуском имен упоминаемых литераторов, которые вставлены рукой П. А. Вяземского. Им же поставлена подпись «Воейков». Это длинное послание (88 стихов), отдавая дань высоким заслугам Дашкова в борьбе против «зоялов и глупцов» и особенно его победе в сражении с Шишковым, призывает Дашкова вновь ополчиться «за правду», взять перо и мести, «как вихрь сметает паутину», писательскую «саранчу», завладевшую литературой.

Послание Воейкова Дашкову датировано в последней публикации 1810—1811 годом,<sup>4</sup> что кажется нам не соответствующим его содержанию. Как уже говорилось, в 1810—1811 годах Дашков напечатал свои статьи против Шишкова, а в начале 1812 года блестяще выступил против Хвостова, что и создало ему славу «хранителя доброго вкуса, присяжного врага дурных стихов», как называет его Воейков. Но, судя по посланию, после этого в течение какого-то времени Дашков не выступал:

Но тщетно мы средь восхищений  
Ждем новых от тебя творений,  
Ты спишь... — проснись, любимец муз!

Воейков, призывая Дашкова к деятельности, изображал «лютую годину», в которую торжествуют Шаликов, Хвостов, Львов, Капнист, Карабанов, Шихматов, Анастасевич, Станевич и Глипка. Так как известно, что в 1812 году Воейков был в армии, а 1813 год провел в путешествии по югу России, то вероятнее всего послание относится к концу 1813 или к 1814 году, когда в литературе началось оживление, особенно среди поэтов, воспевавших недавние события и победы русских войск. В конце 1813 года Воейков приехал к Жуковскому в Мурагово, находился с ним в самых дружеских отношениях, сблизился с семьей Протасовых и 14 июля 1814 года женился на А. А. Протасовой. О том, что послание Воейкова к Дашкову было послано адресату в присутствии Жуковского, свидетельствует переписанное на листах 12—13 упоминавшейся выше записной книжки Вяземского тотчас вслед за посланием Воейкова в качестве его постскриптума послание Жуковского, также обращенное к Дашкову и развивающее ту же тему. Первая половина стихотворения переписана Вяземским, вторая — В. Ф. Вяземской. Внизу рукою П. А. Вяземского приписано: «Постскриптум Жуковского».

Мое Postscriptum, брат Дашков!  
Нельзя ли усмирить певцов  
Твоею прозою целебной,  
И заглянуть с твоим пером  
В Парнасский сумасшедший дом?  
Какой-то, слышу, дух враждебной  
Поэтов так перекутил,  
Что Феб, озлев, их заключил  
В Бедлам. Теперь за нумерами,  
Опутанные кандалами,  
Обритые, табак жуют,  
А все, как умные, поют.  
Смотри, о горе! вот в чулане  
Сидит наш друг *Левец во стане*

<sup>3</sup> См. публикуемые в серии «Литературные памятники» «Записные книжки П. А. Вяземского» (Изд. АН СССР, М., 1962).

<sup>4</sup> Напечатано впервые в «Современнике» в 1857 году. Помещено в издании «Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в.» (Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 312—314), где напечатано также по тексту из архива Вяземского, но не по тому, который внесен в записную книжку.

И горькую микстуру пьет.  
 И ей в бесовском исступленьи  
*Хвала микстуре!* вопиет.  
 Вот наш Воейков в заточенье,  
 Наш стихотворец — готтентот.  
 За то, что силой русска слога  
 Преобразил, забывши бога,  
 Сады Делиля в огород<sup>5</sup>  
 И на Вергилия грозился  
 Напасть с гекзаметром врасплох!  
 Три сотни б насчитать я мог!  
 Но видишь сам, я очутился  
 В конце странницы и письма!  
 Войди! Здесь стихотворцев тьма.  
 В чулане каждый, с каждым лира!  
 Что здесь услышишь, запиши:  
 И будет добрая сатира,  
 Мы ж посмеемся от души!

Так как Жуковский называет себя в стихотворении «Певцом во стане», следовательно, ни оно, ни послание Воейкова не могли быть написаны ранее конца 1812 года.

Жуковский в своем «Постскриптуме», подхватив призыв Воейкова, обращенный к Данкову, — вновь выступить прогив литературной «саранчи», предлагает другу «усмирить» своей «целебной прозой» певцов, одержимых «враждебным духом» и заключенных Фебом в «Бедлам» или «Парнасский сумасшедший дом». Использованный в первых строках послания лишь как условный, поэтический образ, *Бедлам поэгов* принимает далее реальные черты подлинного дома сумасшедших. Жуковский изображает сидящих в чуланах больных («В чулане каждый...»), которые

... за нумерами,  
 Опутанные кандалами,  
 Обритые, табак жуют,  
 А все, как умные, поют.

Изобразив лишь двух заключенных поэтов — себя и Воейкова, Жуковский упоминает, что мог бы их насчитать «три сотни», и приглашает Дашкова зайти в сумасшедший дом:

Что здесь услышишь, запиши:  
 И будет добрая сатира,  
 Мы ж посмеемся от души!

Этот призыв Жуковского был услышан, но не Дашковым, к которому был обращен, а Воейковым, подхватившим брошенную Жуковским идею и воплотившим ее, правда, не в добрую, а в очень злую сатиру, произведение, его прославившее и включившее его имя в историю русской литературы, — «Дом сумасшедших».

Лично знавший Воейкова и оставивший о нем воспоминания, в которых пользовался сведениями из бумаг Воейкова, Е. Колбасин рассказал, что Воейков «в 1814 году, 17 марта, написал первые знаменитые свои стихи:

Други милые, терпенье!  
 Расскажу вам чудный сон.

Колбасин привел 8 первых стихов сатиры и продолжал: «Стихи эти вытекли прямо из душевного настроения поэта. Они то и послужили первым основанием к его известной сатире: „Дом Сумасшедших“. В этом же, 1814, году Воейков окончательно отделал первоначальную редакцию своей сатиры и пустил ее в свет».<sup>6</sup>

Так как трудно допустить, чтобы Жуковский мог предложить Дашкову написать «Дом сумасшедших» с изображением заключенных в нем поэтов, если бы уже существовала подобная сатира Воейкова (о чем, конечно, он не мог бы не знать), то, следовательно, «Постскриптум» Жуковского был написан до даты, указанной Колбасиным.

<sup>5</sup> Поэма французского поэта Жака Делиля «Сады» была переведена А. Ф. Воейковым. Перевод частично печатался в журналах, полностью в книге «Сады, или искусство украшать сельские виды, в 4 песнях, соч. Делиля» (СПб., 1816).

<sup>6</sup> Е. Колбасин. Литературные деятели прежнего времени, СПб., 1859, стр. 255—256. Говоря о ряде произведений Воейкова, Колбасин не упоминает о его послании «К Дашкову», которое, вероятно, ему осталось неизвестно.

Интересно сопоставить первую редакцию «Дома сумасшедших» Воейкова с «Постскриптумом» Жуковского. Известно, что первоначально у Воейкова в сатире были изображены писатели 1810-х годов и лишь позднее автор стал вводить в нее другие категории «сумасшедших», а писательский отдел расширять, включая в него до конца 1830-х годов все новых представителей литературы.

Воейков отбросил условный образ Жуковского — Парнасский сумасшедший дом, куда поэтов заключает «озлившийся» Феб. У него, хотя действие и происходит во сне, очень конкретно обрисованы место и обстановка:

Снилось мне, что в Петрограде,  
 Чрез Обухов мост пешком  
 Перешед, спешу к ограде —  
 И вступаю в Желтый Дом.

Не Феб, а зрители и надзиратели показывают ему больных, над помещением которых он видит надпись:

... Сей отдел  
 Прозаистам и поэтам,  
 Журналистам, авторам:  
 Не по чину, не по летам  
 Здесь места — по нумерам!

Но так же, как у Жуковского, поэты заключены под номерами в чуланах («Наш Кавелин недалеко, Там в чулане заседал...», «Но кто сей скелет исчахший Из чулана кажет нос?»), с обритыми головами («голову обрить сегодня...»). Если у Жуковского сказано «А все, как умные, поют», то у Воейкова первый же больной характеризуется так:

Нумер первый: ваш приятель  
 Каченовский здесь сидит  
 Букву Э на эшафоте  
 С торжеством и пеньем жжет;  
 Ум его всегда в работе,  
 По крюкам стихи поет.

И Жуковского и себя Воейков также поместил в «Дом сумасшедших», причем если стихи, посвященные Жуковскому, не имеют сходства с «Постскриптумом», то причина заточения Воейкова и там и тут почти совпадает:

#### У Жуковского

Вот наш Воейков в заточенье,  
 Наш стихотворец — готтентот.  
 За то, что силой русска слога  
 Преобразил, забывши бога,  
 Сады Делиля в огород  
 И на Вергилия грозился  
 Напасть с гекзаметром врасплох!

#### У Воейкова (1-я редакция)

Тот Воейков, что Делиля  
 Столь безбожно искажил;  
 Истерзать хотел «Эмилия»  
 И Вергилию грозил.

При сопоставлении «Постскриптума» Жуковского с посланием «К Дашкову» и «Домом сумасшедших» Воейкова интересно привлечь еще одно произведение Жуковского, а именно второе его послание «К Воейкову», входящее в число его долбинских стихотворений 1814 года:

О Воейков! видно нам  
 Помышлять об исправленьи!..

Близкое к сатире Воейкова по стихотворному размеру, оно чрезвычайно близко ей и по содержанию. Послание также начинается изображением пророческих снов, грозящих расплатой за грехи и зовущих к «исправлению» у одного поэта и «к покаянию» у другого. Подобно тому как в сатире Воейкова перечисляются поэты, сидящие в чуланах, а в их поведении там отражаются «грехи» их литературной деятельности, в послании Жуковского «К Воейкову» дается перечень поэтов и тех наказаний, которые им определил Аполлон. Жуковский заключил свое послание указанием на свои прегрешения и прегрешения друга, за которые им предстоит расплата. При этом он вновь повторил ту же вину Воейкова, которую указал в «Постскриптуме», а себе поставил в вину именно то, что имел в виду и Воейков в сатире, когда писал:

Вот Жуковский: в саван длинный  
 Скутан; лапочки крестом;  
 Ноги вытяпувши чинно,  
 Чорта дразнит языком;



Видеть ведьм воображает:  
То глазком им подмигнет,  
То кадит, то отпевает,  
И трезвонит, и ревет.

В послании Жуковского «К Воейкову» читаем:

Ах! покаемся, мой друг!  
Исповедь — пол-исправленья!  
Мы достойны этих мук!  
Я за ведьм, за привиденья,  
За чертей, за мертвецов!  
Ты ж за то, что в переводе  
Очутился из Садов  
Под капустой в огороде!..

Отметим, что это послание Жуковского к Воейкову, содержащее между прочим сатирическое изображение Шишкова, можно сопоставить и с посланием Воейкова «Дашкову», где использованы те же мотивы в зарисовке Шишкова.

У Воейкова:

Но туча рдеет вдалеке,  
Страшнейший мчится неприятель,  
На твой рассудок ополчен:  
Его хитон хитро изшвен  
Фитами, семо и овамо,  
Колпак, как пси стоящий прямо,  
Ковыка и ерок в десной  
И книга Кормчая в другой,  
Как щит огромный Ахиллеса!  
Рыкнул, как некий дивий зверь  
Иль адский пес на Геркулеса:  
«В Славенску ересь, чадцо, верь,  
Или — умри, пребеззаконный!..

У Жуковского из семи строф, посвященных Шишкову, приведем первую и последнюю:

Зрел в ночи, как в высоте  
Кто-то грозный и унылый,  
Избоченясь, на коте  
Ехал рысью — в суйце вилы  
А в деснице грозный ик!  
По-славянски кот мурлыкал,  
А внимающий старик  
В такт с усмешкой иком тукал!  
. . . . .  
Все, возрев на старину,  
Персты вверх и ставши рядом, —  
«Брань и смерть Карамзину!»  
Грянули, сверкая взглядом.  
«Зубы грешнику порвем!  
Осрамим хребет строптивый,  
Зад во утро избием,  
Нам обиды сотворивый!»

Общность тематики, образов, мотивов и отдельных выражений, которая обращает на себя внимание в сатирических стихотворениях Жуковского и Воейкова 1814 года, можно обнаружить и при сопоставлении произведений других поэтов — будущих арзамасцев накануне создания общества. К 1815 году уже кристаллизовались не только его идеи и основные темы, но и выработались поэтические приемы, своеобразный художественный язык арзамасцев.

«Постскрипtum» Жуковского по своей тематике и поэтике тесно примыкает к известной нам преарзамасской литературе. Пополняя наши сведения о творчестве большого поэта, это новое стихотворение является еще одной деталью и в истории литературной борьбы своего времени. Но, может быть, наиболее интересна его связь с «Домом сумасшедших» Воейкова. До какой-то степени можно считать Жуковского соавтором Воейкова в первой редакции его знаменитой сатиры, идея которой, содержание и ряд образов несомненно принадлежат Жуковскому.

## И. А. ХУДЯКОВ И ПОКУШЕНИЕ КАРАКОЗОВА

Иван Александрович Худяков (1842—1876) — видный участник ишутинского кружка, сосланный в 1866 году в далекий Верхоянск. О своей жизни, научных занятиях и политических замыслах Худяков рассказывает в автобиографической записке, изданной в 1882 году в Женеве («Опыт автобиографии»). О Худякове имеется небольшая, но ценная литература, созданная советскими учеными.<sup>1</sup> Об ишутинском кружке («Организация») и об обществе «Ад» не написано специального исследования, хотя трудно представить себе революционное движение середины 60-х годов XIX века без ишутинцев, этих «молодых народников». Об ишутинцах если и вспоминают, то в общих обзорах революционного прошлого и по преимуществу в связи с покушением Каракозова. Тем более заслуживает внимания Худяков, он заслуживает этого вдвойне: и как ученый, и как революционный деятель.

Е. Колосов, автор статьи «Н. К. Михайловский в деле Каракозова», писал: «В сущности Худяков был центральным лицом всего дела каракозовцев, как самый крупный, самый талантливый и наиболее радикально настроенный человек».<sup>2</sup> Вывод решительный и, на наш взгляд, справедливый, но недостаточно аргументированный, не подтвержденный в статье Колосова фактическим материалом, признаниями самого Худякова. Поэтому гипотеза Колосова долгое время не находила поддержки у историков, она считалась недоказанной, слишком поспешной и вольной. К тому же Худяков в Следственной комиссии и на суде спорит с подобной версией; он не считает себя причастным к каракозовскому делу, отрицает показания Д. В. Каракозова, Н. А. Ишутина, О. А. Моткова, отказывается от ишутинского кружка и близких знакомств, забывает недавнее прошлое или отзывается о нем иронически. Создается впечатление, что Худякова напрасно уличают в неблагонадежности, что он стал жертвой интриг Ишутина и отчасти Каракозова, что в революционной организации он не играл никакой роли и вообще случайно попал на скамью подсудимых.

Материалы следственного процесса полны кричащих противоречий. Трудно разобраться, встать на ту или иную сторону, поверить Ишутину или согласиться с Худяковым, — настолько все запутано и субъективно перетолковано. Напомним несколько сцен из зала Верховного уголовного суда.

**П р е д с е д а т е л ь.** Были ли у вас соучастники?

**К а р а к о з о в.** У меня соучастники были, если соучастниками назвать тех личностей, которым я высказывал свое намерение в более или менее общих, отдаленных выражениях. Это именно Худяков и Кобылин.<sup>3</sup>

На очных ставках Каракозов подтверждал свои показания и уличал Худякова. Так, он настаивал, что «по вторичном приезде в Петербург, в субботу на святой» он «пришел к Худякову и занял у него 15 руб. сер., сказав, что они ему нужны для расплаты с долгами и для покупки пистолета, так как он решил на-днях совершить царевубийство. Худяков ему эти деньги дал, но повторил, что преступление это не может привести к желаемым результатам» (I, 36).

Тогда же, 18 августа, был спрошен Худяков.

**П р е д с е д а т е л ь.** Вы давали Каракозову деньги?..

**Х у д я к о в** (*перебивая председателя*). Давал.

**П р е д с е д а т е л ь.** На покупку пистолета?

**Х у д я к о в.** Ах, нет, на покупку пистолета не давал, — я не знал, будут ли употреблены деньги на покупку пистолета или на что другое» (I, 39).

В тот же день был допрошен Мотков. Из показаний Моткова выяснилось, что Худяков не только знал о намерении Каракозова, но именно его просили ишутинцы-

<sup>1</sup> В 1926 году в журнале «Каторга и ссылка» (№ 7—8) печатается статья Б. Кубалова «Каракозовец И. А. Худяков в ссылке»; в 1929 году выходит книга М. Клевенского с характерным названием «И. А. Худяков. Революционер и ученый» (М., 1929), в которой используются как печатные, так и архивные материалы; М. Азадовский в книге «Литература и фольклор» (Л., 1938) и Л. Пушкарёв в статье «Из истории революционно-демократической этнографии, И. А. Худяков» («Советская этнография», 1949, № 3) дают оценку фольклористическим работам Худякова; наконец, Э. Виленская в статье «К вопросу об идейной эволюции русской революционной демократии в середине 60-х годов XIX века. (Проблема крестьянской социалистической революции)», опубликованной в сборнике «Вопросы истории сельского хозяйства, крестьянства и революционного движения в России» (Изд. АН СССР, М., 1961), касается политических воззрений ишутинцев, в частности и Худякова.

<sup>2</sup> «Былое», 1924, № 23, стр. 47.

<sup>3</sup> Покушение Каракозова. Стенографический отчет по делу Д. Каракозова, И. Худякова, Н. Ишутина и др. Т. I. Подготовили к печати М. М. Клевенский и К. Г. Котельников. Центрархив. М., 1928, стр. 11. Далее ссылки (т. I и II) приводятся в тексте.

москвичи предостеречь Каракозова от покушения и даже советовали заявить в полицию.

«Председатель. Здесь вопрос идет о том, что вы говорили Худякову о намерении Каракозова покунуться на преступление.

Мотков. Я даже передавал ему, что если подтвердится подозрение о намерении Каракозова, то следует даже полицию навести на след...

Худяков (Моткову). Теперь вы должны сказать правду, — это ведь последний вопрос, — ведь вы мне ничего не говорили о Каракозове?

Мотков. Нет, говорил, — я не имею причины не говорить правды; я вас просил довести о Каракозове до сведения полиции, если подтвердятся подозрения на счет Каракозова» (I, 51).

Вот еще один показательный диалог между Ишутиным и Худяковым, но уже по другому пункту обвинения:

«Министр юстиции. Когда вы говорили Ишутину о существовании за границей революционного комитета?

Худяков. Этого я никогда не говорил.

Ишутин. Об Европейском Комитете вы мне говорили. Вы говорили, что он существует, и говорили, что можно через него доставать оружие.

Худяков (смеется). Я не помню, чтобы я вам это говорил. Вы, вероятно, вспоминаете какой-нибудь трактирный разговор.

Ишутин. Потом вы, когда приезжали летом в Москву и рассказывали об русских эмигрантах, и говорили, что эмигранты имеют сношение с какой-то партией<sup>4</sup> в Петербурге.

Худяков (смеется). Я этого ничего не знаю» (I, 96—97).

Ишутин усиливает свои доказательства, припоминает и другие факты. Через два дня, т. е. 22 августа, на заседании суда он заявляет: «Прикажете объяснить, почему мы рассуждали об Европейском Комитете? Об этом я должен сказать следующее: когда я приехал в Петербург, то Худяков передал мне о существовании Европейского Комитета, имевшего целью помогать революционным стремлениям во всех государствах; в то же время сам Худяков сказал Моткову, что деятельность комитета в настоящее время направлена на Францию. Господин Худяков говорил, что один из членов Европейского Комитета приедет в Петербург. Худяков мне положительно ничего не говорил, знаком ли он или нет с членами комитета, — не говорил этого потому, что вообще он человек осторожный. Худяков передавал также, что будет получать заграничные запрещенные книги, и буде нужно, я буду через него получать „Колокол“, и действительно, дал мне номера два или три „Колокола“, и хотя ясно не говорил, но выражал, что в Петербурге есть какое-то революционное общество. Он вообще никогда ничего не говорил прямо» (I, 140).

Наконец, Ишутин сообщает, что «Худяков сказал Моткову, как и мне, что в случае нужды, могущей быть, у него есть знакомые офицеры; он не сказал, с какими стремлениями и желаниями эти офицеры, но дело в том, что недели за полторы до совершения преступления разнесся слух, что общество офицеров убьет на Ходынском поле государя» (I, 167).

Чем объяснить столь откровенные и даже излишне подробные показания Каракозова и в особенности Ишутина, когда в Следственной комиссии и на суде спрашивали о Худякове? И можно ли доверять этим показаниям? Не придумал ли Ишутин очередную мистификацию? Каракозов признается, что покушение на Александра II на предварительном следствии он пытался объяснить своим «болезненным состоянием», но «впоследствии обстоятельства дела мало-помалу раскрывались». Следственной комиссией стало известно, что в Петербурге Каракозов встречался с Кобылиным и Худяковым. У ординатора 2-го военно-сухопутного госпиталя А. А. Кобылина он лечился, потом несколько раз ночевал в его квартире, разговаривал на политические темы. С Худяковым Каракозов был знаком по ишутинскому кружку и в бытность в Петербурге встречался с ним. Арестованный Каракозов пытался выдать себя за беспаспортного крестьянина и таким образом скрыть все следы, ведущие в тайную организацию, но это ему не удалось сделать. Прокламация «Друзьям рабочим», найденная в кармане Каракозова, письмо к Ишутину, случайно оставленное в Знаменской гостинице, сведения о встречах с Худяковым навели III отделение на истинный след. В Москве был арестован Ишутин, а в Петербурге — Худяков. 7 апреля Худяков показал, что вовсе не знает Каракозова и если давал ему денежное пособие, то как бедному человеку, явившемуся к нему под фамилией Владимиров. Но когда Худяков был уличен в том, что Каракозова он знал под собственным его именем, то уже не оставалось ничего другого, как придумать еще одно более или менее правдоподобное объяснение: «скрыл его фамилию из опасения, чтобы этот человек не наговорил на него или не припутал его к своим действиям» (II, 347).

Каракозов и в самом деле наговорил лишнее и на Кобылина и на Худякова. Нам представляется, что, открывая Кобылина и Худякова как своих единственных сообщников, Каракозов тем самым хотел отвести удар от московских друзей.

<sup>4</sup> Так в подлиннике. В окончательном тексте: «конституционной партией».

В отношении Худякова Каракозов и его двоюродный брат Ишутин сыграли довольно «злую шутку». Известно, что у ишутинцев существовало правило: «кто выдает, того выдавать». Ишутин был уверен, что Худяков способствовал разоблачению тайного кружка. В одном из своих ранних показаний (25 апреля) Худяков, совсем больной и изнуренный, признался в существовании революционной организации и дал понять, что Ишутин играл в ней немаловажную роль. Худяков сделал неверный шаг, но он сам исправил допущенную оплошность, отказался от своих показаний и в дальнейшем твердо решил «не выдавать». Из Худякова пытались «выколотить» чистосердечные признания. Его довели до полного физического истощения. Ишутин, глядя на больного и обессиленного Худякова, не сомневался, что он не выдержит пыток и умрет. «Ишутин видел меня, — вспоминает Худяков, — из окна Никольской куртины и подумал: „он непременно вскоре умрет“. И такой-то полумертвый человек выдерживал сотни допросов и часто давал весьма тонкие ответы. . .»<sup>5</sup> В минуту крайней душевной депрессии Худяков показал на Ишутина. Кстати сказать, Худяков писал о том, что было уже дознано, в чем признавался и сам Ишутин. Но он упомянул об Александре Никольском, о своем петербургском товарище.

Когда полковник Лосев пригласил Худякова для подтверждения показаний, тот выхватил из рук следователя листок, разорвал его и пытался проглотить, чтобы уничтожить следы своего малодушия. Но это сделать помешала конвойная команда, избившая его до потери сознания. «В одну минуту два зверя бросились на меня, и из всех сил избili меня до такой степени, что я, — вспоминает Худяков, — потерял сознание. . . Меня отвели в каземат совершенно убитого нравственно и физически».<sup>6</sup>

Худяков не сдается. Придя в себя, он подает в Следственную комиссию 5 мая заявление: «В объяснении своем от 25 апреля, находясь в крайне болезненном состоянии, я наклеветал как на себя, так и на своих знакомых. . . На братьев же Никольских я взвел черную клевету, и потом, наклеветав раз, должен был под диктант следователя написать Александру Никольскому письмо, в котором говорил ему, что наши преступления общи и тому подобные слова. Это с моей стороны был самый черный поступок малодушного человека, желающего свою вину облегчить клеветою на других».<sup>7</sup>

На суде Худяков признал себя виновным только в том, что желал устроить побег Чернышевского. Что касается тайного общества и покушения на Александра II, то он отрицал свое соучастие, отрицал показания Каракозова и Ишутина, проявив при этом редкую настойчивость и твердость.

У Ишутина, как и у многих других его товарищей по кружку, получилось все наоборот. Заподозрив Худякова в измене, Ишутин сделал все возможное, чтобы сквитаться с ним, разоблачить его, превратить в главного «преступника». Каракозов выгораживает своего брата, доносит на Худякова, а Ишутин идет еще дальше, выбалтывает все, что было когда-то сказано под величайшим секретом. И объясняет это стремлением отомстить Худякову. Свои показания в Следственной комиссии Ишутин заканчивает так: «Сидевши в третьем отделении канцелярии его величества, я видел Худякова проходившим мимо окон моей камеры больным и изнеможенным, потом услышал, что кто-то в больнице умер, и я подумал, что это был Худяков. Не скрою и того, что его признание, которым он меня выдал, раздражило меня, и я сказал про него, что он предложил мне поднять революцию посредством царевубийства и, относя это дело к дворянам, тем парализовать могущее быть сопротивление от них водворению нового экономического порядка. На очной ставке с ним я был поражен его явлением и, желая, чтобы он испытал то же состояние, какое и я испытал после его доноса на меня, т. е. положение претендента на виселицу, я и не отрезая от прежних своих клевет, — я бы, конечно, после отказался от моих слов, но прежде хотел несколько его помучить» (I, 303).

Это признание от 29 мая характеризует Ишутина не с доброй стороны. Он слишком много думает о себе и постоянно меняет показания: то с головой выдает тайное общество и Худякова, то, опомнившись, пытается скрыть следы оговоров и растерянности, поспешно отказывается от своих слов, перечеркивает ранее написанное. Думаем, что Ишутин чаще говорил правду, но эта правда дорого стоила Худякову и всей тайной организации. И уже совсем как «сатанинский доносчик» вел себя Мотков во время предварительного следствия и на очных ставках.

Показания были настолько разноречивы (Ишутин показывал против Худякова, а Худяков отрицал показания Ишутина и отзывался полным незнанием), что судьи были поставлены в очень трудное положение. Прокурор и некоторые члены суда (принц Ольденбургский) требовали применения к Худякову смертной казни, полагая, что он и был главным идейным вдохновителем Каракозова. В обвинительной речи министр юстиции Д. Замятнин спрашивал: «Откуда же взялась злодейская

<sup>5</sup> И. А. Худяков. Опыт автобиографии, стр. 130.

<sup>6</sup> Там же, стр. 132.

<sup>7</sup> «Красный архив», 1926, т. IV (XVII), стр. 114—115; ЦГИАМ, ф. 272, оп. 1, № 2, л. 380 об.

мысль царубийства, — мысль, дерзновенным исполнителем которой явился Каракозов?» И отвечал: «По единогласным показаниям всех подсудимых, показаниям, данным в Верховном Уголовном Суде и не подлежащим никакому сомнению, мысль эта дана домашним учителем Иваном Худяковым. Разговоры о произведении государственного переворота посредством царубийства начались со времени полученного известия о существовании Европейского революционного Комитета, а это известие было получено от означенного Худякова» (II, 276).

С другой стороны, адвокат В. П. Гаевский успешно опровергает речь прокурора и оспаривает показания Ишутина. Отвергая обвинение Худякова в пособничестве Каракозову в покушении на царубийство, Гаевский настаивает на том, что и «в распространении слухов об Европейском Комитете он также не уличен, и поводом к этому обвинению служит только бездоказательный и не заслуживающий доверия оговор Ишутина. Единственная вина, в которой добровольно сознался Худяков, это — умысел освободить Чернышевского». От себя защитник прибавляет, что Худяков «виноват еще в неразборчивом и легкомысленном выборе знакомства» (II, 314).

Юридически победа осталась на стороне Гаевского, защищавшего Худякова. Суд не согласился с главными пунктами обвинения и приговорил Худякова к ссылке на поселение в отдаленнейшие места Сибири. Худяков ушел с суда неузнанным и неразгаданным. Ясно, что исследователь не должен слепо верить ни показаниям Ишутина, ни показаниям самого Худякова. М. М. Клевенский справедливо указывал на искусное заpiresательство Худякова, на умышленное снижение своей революционности. Многого не досказал Худяков в «Опыте автобиографии», написанном в Верхоянске. Спор о роли Худякова в революционном движении середины XIX века продолжается и до сих пор. Для окончательного решения вопроса о Худякове-революционере большой интерес представляют записки агента III отделения А. Трофимова — Трохимовича.<sup>8</sup>

Для нас ясно, что агентурные данные требуют строгой критической проверки, им нельзя доверять слепо. Встречаются и такие донесения, в которых правда утопает в преувеличениях, становится полуправдой. Записки А. Трофимова имеют особый характер. Это своеобразный конспект разговоров с Худяковым на политические темы в 1867—1868 годах. Дело в том, что А. Трофимов, специально представленный к Худякову, сумел выдать себя за преследуемого поляка Трохимовича и тем самым найти доступ к душе политического ссыльного, вызвать его на откровенность. Об одной из записок А. Трофимова знал Е. Е. Колосов, приведший в статье о Н. К. Михайловском небольшой отрывок из разговора «о покушении, бывшем 25 мая в Париже».<sup>9</sup> Е. Е. Колосов ограничился скудным пояснением: «Документы о Худякове... находятся в архиве III Отделения...» Видимо, знал эту последнюю записку 1868 года и М. М. Клевенский. В его книге (без ссылок на архив) говорится о некоем Трохимовиче: «Правительство не могло оставить Худякова в покое даже на краю света, куда его послали, — даже и там он представлялся опасным. В 1868 г. в Верхоянск был подослан некий Трохимович, правительственный шпион, выдававший себя, по-видимому, за ссыльного поляка. Осторожно, исподволь, он старался выведать от Худякова его политические мнения, с тем, чтобы потом сообщить это, куда следует. Оказалось, что Худяков не потерял надежды на общеевропейскую революцию. Александра II он считал обреченным на гибель от революционеров. Он полагал, что при революции, во избежание будущих кровопролитий, необходимо будет пожертвовать всею царскою фамилиею, чтобы не оставлять людей, которые могли бы выступить претендентами. Старания шпиона узнать, не остался ли на свободе кто-нибудь из крупных заговорщиков 4 апреля, не дали результатов. Худяков сохранил прежнюю конспиративность и не называл никаких имен».

Без сомнения, все сообщения Трохимовича сделались известны высшему начальству, и поэтому становится понятной та особенная строгость, которая проявлялась относительно него. Что касается ближайшего к Худякову начальства, то оно почти все время давало сведения о его безукоризненном поведении.<sup>10</sup>

Основная часть записок А. Трофимова, в частности его конспекты разговоров, вѣденных с Худяковым в 1867 году, т. е. сразу после прибытия в Якутск, не были известны исследователям.<sup>11</sup> Записки 1867 года составляют самостоятельное дело и хранятся они в другом фонде, отдельно от той записки, которую в свое время просматривали Е. Е. Колосов и М. М. Клевенский. Приводим все записки А. Трофимова, в том числе и последнюю, оставшуюся также неопубликованной (содержание ее частично раскрыто М. М. Клевенским).

<sup>8</sup> Столоначальник канцелярии генерал-губернатора Восточной Сибири.

<sup>9</sup> «Былое», 1924, № 23, стр. 48—49.

<sup>10</sup> М. М. К л е в е н с к и й. И. А. Худяков. Революционер и ученый, стр. 116—117.

<sup>11</sup> В Якутск Худякова доставили 11 (23) марта 1867 года; в Верхоянск — 7 (19) апреля. См.: С. С. Шустерман. Подвиг революционера. «Вопросы истории», 1961, № 11, стр. 210—213. В сообщении С. С. Шустермана говорится о Трохимовиче и его записках, но сами записки не приводятся.

С п и с о к  
с черновых заметок, ежедневно веденных мною  
о государственном преступнике Худякове

14 марта. Худяков довольно порядочно образован. Говорлив и общителен. Любит рассуждать о политике и литературе. Начитан. Положение свое переносит равнодушно. О жене и семействе разговаривает без особой грусти. Я выдаю себя за поляка. Высказывал ему свое убеждение, что рано или поздно Польша будет существовать и что в России необходим новый порядок. Разумеется, подобные убеждения я высказываю ему двусмысленно и полунамеками, так, чтобы он мог только догадаться. По мере сближения с ним я буду увеличивать свою откровенность. Мои двусмысленные выражения на счет русского правительства ему ужасно нравятся. Просит достать ему для чтения книг. Спрашивал меня, знаком ли я с учителями семинарии и какая при здешней семинарии библиотека. Свое преступление не то что отвергает, а говорит, что оно осталось недоказанным. Спрашивал, будет ли ему назначено от казны пособие. Говорит, что ему обещались выслать деньги из Петербурга и Тобольска какие-то родственники. На месте поселения думает заняться литературой. Расспрашивает о нравственном состоянии жителей области.

15 число. Я его расспрашивал про петербургских знакомых, и он мне указал на Якушкина, у которого была история с Гемпелем, помещенная, кажется, в «Современнике», книжного торговца Кожанчикова, умершего ныне Свириденко,<sup>12</sup> Илью Арсеньева, Курочкина, сделавшего перевод Бераже. С этими лицами он, как кажется, был в большой дружбе.<sup>13</sup> Говорит, что он кончает переводить истории Соединенных штатов, начатые Чернышевским, которого очень уважает. Уверил меня, что в здешнем остроге содержится Огрызко.<sup>14</sup> Рассказывал, что у Огрызки в Петербурге была огромная типография, ныне переданная Добролюбовой (этой фамилии хорошо не расслышал, постараюсь узнать впоследствии).<sup>15</sup> В типографии Огрызко печатались все прокламации, которые отсылали в Вильно. Петербург считает отделением Европейского революционного комитета. Про правительство отзывается самым невыгодным образом, а в особенности про высших сановников и их отношение к низшему классу народа. Поступок Каракова считает преждевремен-

<sup>12</sup> П. И. Якушкина А. Трофимов ошибочно именует «Якушковым». Статья о псковском полицмейстере Гемпеле, арестовавшем Якушкина за то, что он ходил в крестьянском платье и записывал народные предания, под названием «Проницательность и усердие губернской полиции» печаталась в «Русской беседе» (1858, кн. V), затем была перепечатана в «Московских ведомостях» и в «Русском вестнике». Статья Якушкина заинтересовала Н. А. Добролюбова, и он собирался перепечатать ее в «Современнике», полностью включив в свой обзор «Отрадные явления» («Псковская полиция»). Однако Добролюбов снял «Отрадные явления» из набора. Возможно, что «Современник», сочувственно относившийся к Якушкину, не желал в данном случае оказаться вместе с либералами, использовавшими «псковскую историю» в целях прославления «гласности». Впервые статья «Псковская полиция», входящая в «Отрадные явления», была опубликована в первом издании «Сочинений Н. А. Добролюбова» (т. IV, СПб., 1862, стр. 411—421). Д. Е. Кожанчиков — издатель и книгопродавец. С 1862 года находился под негласным надзором за связь с «лондонскими пропагандистами». В магазине Кожанчикова служил М. Я. Свириденко. В донесении тайного агента полиции (1862 год) о Свириденко сказано: «Свириденко Матвей Яковлевич прибыл из Москвы в Петербург 13 ноября 1861 г., живет по аттестату, выданному из Московского комитета призора нищих 1857 г. за № 3759 без срока. . . Свириденко находится действительно в магазине книгопродавца Кожанчикова. За ним, как равно за Козловым и Пещевым, имеется секретное наблюдение» (ЦГИАМ, ф. 109, 1 экз., 1862, д. 84, лл. 9 и 10).

<sup>13</sup> В «большой дружбе» Худяков был не только с Василием Курочкиным, но и с его братом Николаем. См. об этом ниже.

<sup>14</sup> И. П. Огрызко. В 1863 году по поручению Варшавского революционного комитета установил связь с подпольными революционными кружками Петербурга. Имел собственную типографию, где печатал пропагандистскую литературу. В 1865 году был арестован и приговорен к смертной казни, замененной каторгой. Худяков в «Опыте автобиографии» пишет: «Сераковский, благороднейший из поляков, освободивший Россию от телесных наказаний, проповедовавший братский союз Польши с Россией, был расстрелян русским правительством. Огрызко, начальник польского комитета в Петербурге, был сослан в Сибирь» (стр. 83).

<sup>15</sup> В дальнейшем А. Трофимов уточняет: Домбровская, т. е. жена известного польского революционера Ярослава Домбровского. Ярослав Домбровский в 1862 году был арестован, в 1864 году бежал из тюрьмы. С 1865 года возглавляет в Париже польскую революционную эмиграцию, в будущем главнокомандующий войсками Парижской коммуны.

ным и говорит, что он всех их подвел под обух. Намекал на нижегородскую ярмарку, куда собирались литераторы с целью распространения пропаганды по Волге. Заговор считает неоконченным. Насколько можно судить по его разговорам, кажется, что самое живое и большое участие в распространении между народом пропаганды принимал Якушкин. На нижегородской ярмарке литераторы и книжные продавцы делали обеды с целью сближения с обществом, на которые для замаскирования цели приглашали военного губернатора Огарева, о котором он отзывался самым невыгодным образом. В Петербурге бывали тоже подобные обеды и вечера. О Якушкине говорит, что ему многое не доверялось, потому что он в пьяном виде болтлив.

16 марта. Со мной делается больше и больше откровенным. Жалуется, что писатель Катков своими статьями восстановил против него общественное мнение. В большой дружбе с каким-то Елисеевым из семинаристов, который принадлежал их заговору. То же говорит про вышесказанных знакомых. Про духовенство самого невыгодного мнения. Утверждает, что константинопольский патриарх принял католичеством. Рассказывает, что он при первых допросах скрывал имя Каракозова с целью дать время другим схоронить концы. Считает Каракозова вообще от природы глупым и жалуется на него, что он всех их выдал. Рассказывал мне, что Каракозов был большой меланхолик; никогда не пускался на мелкие дела, но где было больше опасности, Каракозов являлся первым. Будучи еще учеником гимназии, Каракозов во всех студенческих демонстрациях против надзирателей и учителей никогда не участвовал, но когда дело было с директором или инспектором, то Каракозов всегда был первым зачинщиком.<sup>16</sup> Рассказывает, что когда он содержался при следствии, то ему был прислан для увещания священник, но он его и слушать не хотел. Когда их водили с Каракозовым в церковь, то он ужасно удивился, что Каракозов начал молиться богу и даже за царскую фамилию. Думает, что Каракозов выдал их с целью смягчить себе приговор. Я ему рассказывал, что здешние политические преступники пересылают и получают через меня письма.

### Дополнение

Заговор считает вкоренившимся в народе. Рассказывает, что Ишутин сделал показание на в. к. Константина, что он участвует в заговоре. В Москве и Петрограде существует партия константиновская.<sup>17</sup> Конвойные солдаты заражены революционными идеями, по крайней мере так Худяков меня уверял; вот какую он мне высказал мысль. Когда он содержался при следствии, то солдаты, которые были при нем на карауле, ему говорили, «что бы было, если бы убили царя?.. тогда бы мы покончили с в. к. Николаем Николаевичем». Худяков ездил за границу к Герцену и виделся там с членами Европейского комитета. У него найдены при обыске фотографические карточки членов революционного комитета. Но ни одного не выдал. Высказывает мысль, что покушение когда-нибудь повторится и что государю не сдобровать. Считает русский народ в сильно возбужденном состоянии. Сближение с духовенством считает необходимым как с лицами, имеющими влияние на народ.<sup>18</sup> Думает, что он когда-нибудь возвратится из ссылки, и все это время считает потерянным. Рассказывает, что Константинов сначала был с ним ужасно строг, но потом они сошлись.<sup>19</sup> Был у Константинова в гостях. Знает очень много сатирических стихотворений на царскую фамилию и русское правительство. Я ему рассказывал, что был участником в заговоре поляков за Байкалом и что даже здесь в Якутии есть свой политический кружок. Писатель Огарев, живущий за границей (ныне кажется умерший),<sup>20</sup> был сотрудником Герцена и имел большое влияние на события, совершившиеся в Петербурге.

<sup>16</sup> В «Опыте автобиографии»: «Бывши учеником пензенской гимназии, он никогда не высывался и не участвовал в мелких стычках с надзирателями и учителями; зато когда вышла крупная история с директором, он был в ней первым» (стр. 113). Каракозова Худяков оценивает как «человека твердого характера».

<sup>17</sup> Ишутин и Каракозов в своих показаниях действительно говорили о существовании в Петербурге «константиновской партии». Относились они к ней отрицательно. См. показания Ишутина в «Красном архиве» (1926, т. IV (XVII), стр. 126—127). Возможно, что легенда о Константине опирается на народные слухи: в 1861 году среди крестьян широко распространялась молва о Константине Николаевиче, который якобы собирался объявить полную свободу.

<sup>18</sup> Лишнее свидетельство, что автором пропагандистской брошюры «Для истинных крестьян, сочинение Ивнатия», вышедшей в 1861 году в Женеве, является Худяков. Ряд современников приписывает ее Худякову. Худяков мог использовать св. писание в пропагандистских целях. Содержание брошюры раскрыто М. М. Клевенским в работе «И. А. Худяков. Революционер и ученый» (стр. 81—84).

<sup>19</sup> О Константинове говорится в «Опыте автобиографии»: «Офицер, которому я был сдан, был некто Константин, отвезивший раньше Огрызку... В инструкции ему было даже запрещено со мною разговаривать» (стр. 181).

<sup>20</sup> Огарев скончался в 1877 году.

Покорнейше прошу извинения мне перед Аполлоном Давыдовичем за дурной почерк.<sup>21</sup> Вы сами были свидетелем, что я писал в дорожном костюме.<sup>22</sup>

#### 〈Особая записка〉

Государственный преступник Иван Худяков воспитывался, как он сам мне об этом рассказывал, в Тобольской гимназии, из которой поступил в Казанский университет и оттуда перешел в Московский. По окончании курса постоянно проживал в Москве и Петербурге, занимаясь преподаванием уроков и литературой. Либеральные идеи Худяков приобрел еще в Тобольске, где отец его был знаком с некоторыми декабристами;<sup>23</sup> впрочем, об отце говорит, что старик — приверженец правительства, хотя и желает некоторых улучшений. Худяков не пьет, не курит, любит разговаривать. При начале знакомства старается сначала принориться к образу мыслей, а после уже постепенно высказывает свои убеждения, отчего, как бы они ни были резки, это не так бросается в глаза. В обращении вежлив, скромен и вообще с первого раза умеет возбудить к себе симпатию.

Настоящее положение свое переносит равнодушно. Я ко всему приготовился, говорит Худяков, меня не удивила бы даже и веревка. Также довольно равнодушно переносит разлуку с семейством. Раз только на мой вопрос, не жаль ли ему своих родителей,<sup>24</sup> Худяков отвечал: «Да... жаль стариков, я у них один сын, и они меня очень любили». О жене своей, которая ныне проживает в Петербурге, он и подобного сожаления не высказывает, и вообще Худяков противу женщин ожесточен, но причины этого предубеждения я не мог от него узнать.

Во время дороги Худяков был весел и почти постоянно пел; только подъезжая к Верхоянску, он начал высказывать некоторое утомление. Понесенное Худяковым наказание решительно не имеет никакого влияния на его образ мыслей.

Худяков хорошо знает св. писание, особенно ветхий завет. Бытие бога отвергает и держится учения материалистов по теории французских философов. Нигилизм, по определению Худякова, последнее слово современной философии, нечто даже высшее материализма. Нигилизм отвергает все: и верование, и науку, и чувство, и красоты природы. Это последняя точка, до которой доходит человек в своем отрицании всего, что не приносит ему прямой пользы материального наслаждения. На высказанное ему удивление, каким образом при подобных убеждениях он так хорошо знает св. писание, Худяков сказал, что изучил его как исторический памятник, «и, кроме того, я прежде был большой хаяжка; да и теперь при случае не прочь поханжить».<sup>25</sup> Идеи свои доказывает как человек образованный и при этом хорошо владеет разговором, довольно убедительно. Любимый предмет его разговоров — литература. «У всех лучших русских писателей и поэтов я не отвергаю дарований, — говорит Худяков, — но в произведениях их нет либеральной цели, а потому они бесполезны. При том же все эти господа на жаловании у правительства». По разговорам Худякова об этом предмете можно заметить, что одной не из последних причин неудовольствия на правительство служит запрещение совершенной свободы печати. Худяков не теряет надежды быть возвращенным. Я ему как-то высказал сожаление, что он лучшие годы в жизни должен проводить в ссылке: «Что же делать, — сказал Худяков, — время это будет потерянное». Потом как-то он начал расспрашивать о ценности в Верхоянске домов, и я спросил его, не думает ли он покупать дом? «Нет, — отвечал Худяков, — к чему мне обзаводиться. Меня могут перевести или ближе, или дальше, или даже совсем возвратит. Все будет зависеть, откуда ветер подует, — понимаете?» На это я ему шутя сказал, что когда он возвратится и будет каким-нибудь народным правителем, то чтобы меня не забыл и сделал хоть капитаном национальной гвардии. «Да, мы ее поубавим, — сказал Худяков очень серьезно. — Впрочем, мне не нужно никакого министерства, получить бы только скорее свободу писать; этим больше можно принести пользу народу».

Худяков рассказывает, что у него в Иркутске много знакомых, но никогда не называл их, а на вопрос, кто именно, всегда отвечал уклончиво: «есть их

<sup>21</sup> Аполлон Давыдович — генерал-губернатор Восточной Сибири А. Д. Лохвицкий. А. Трофимов сообщал А. Д. Лохвицкому в объяснительном письме: «Из подобных вышеизложенных замечаний, я после составил особую записку, согласно переданной мне вами инструкции». Эта «особая записка» публикуется нами далее.

<sup>22</sup> ЦГИАМ, ф. 95, 1867 г., ед. хр. 340, лл. 2—5.

<sup>23</sup> Отец Худякова, Александр Гаврилович, в молодости был знаком с декабристами, жившими в Тобольской губернии: Нарышкиным, Свислуновым и др. «Его часто переводили из города в город по Тобольской губернии и потому естественно, что случай вскоре свел его с сосланными декабристами. Они выучили его французскому языку и много развили его понятия» (И. А. Худяков. Опыт автобиографии, стр. 8).

<sup>24</sup> Родители Худякова живут в г. Епифани, Тульской губернии, где отец его занимает должность смотрителя училищ. *Прим. А. Трофимова.*

<sup>25</sup> При мне в Верхоянске Худяков постоянно бывал в церкви и даже пел на клиросе. *Прим. А. Трофимова.*



много...» Дозволение перейти из острога ко мне на квартиру и вообще ласковое с ним обращение он относит к ходатайству своих пркутских знакомых, которые, должно быть, писали о нем вашему превосходительству.

О русском правительстве Худяков отзывался следующим образом: полгигический переворот в России неизбежен, и при всем своем старании нынешнее правительство никогда не удержится. Если бы оно было основано на народных началах, тогда при некоторых усовершенствованиях могло бы еще держаться несколько времени, но правительство в России чисто азиатское, взятое великими князьями из орды. Высшие государственные должности даются не тем, которые могли бы занять их с пользою для отечества, а аристократам или же людям, выжившим из лет; очевидно, что подобные представители, не умея вникнуть в нужды народа и не заботясь о них, не могут возбудить в народе сочувствия к правительству. Содержание царской фамилии стоит государству сотни миллионов, которые могут быть употреблены на пользу государства. Мысль об уничтожении крепостного права принадлежит вовсе не нынешнему правительству, а еще Сперанскому. Ныне же правительство согласилось на уничтожение его вследствие крайней необходимости, предвидя польское восстание и бывшие в Петербурге события. Прежде правительство имело сильное влияние на народ через духовенство, потому что народ был очень религиозен; но теперь чем он образованнее становится, тем больше разубеждается в религии. По мнению Худякова, цель правительства при воспитании юношества научить его рабской покорности деспотизму, а потому при назначении учителей в учебные заведения и профессоров в университеты правительство старается не о том, способен ли назначаемый к этой высокой обязанности, а заботится только, чтобы у него не было либеральных убеждений. Ныне существующую систему наказаний Худяков тоже отвергает; он доказывает, что тахшшш наказаний должна быть 5-летняя каторжная работа, но чтобы она в то же время была и школой для наказуемого, тогда только можно будет достигнуть гуманности в народе.

Каракозова Худяков считает человеком недалекого ума и который решился только на одни крайности. Еще в гимназии, рассказывает Худяков, Каракозов во всех студенческих демонстрациях противу учителей не принимал участия; но когда дело было с директором или попечителем, тогда Каракозов всегда бывал первым зачинщиком. Я просил Худякова рассказать мне подробности покушения 4 апреля. Да, все было бы хорошо, говорит Худяков, если бы Каракозов не спланил; а то выбрал место, где стрелять... где толпа народа, и пистолет заряжен двойным зарядом, так что при выстреле из одного ствола у него вырвало его из рук.<sup>26</sup> Все это можно бы было устроить лучше; можно было сходить двоим, троим, у одного подтолкнули, другой бы выстрелил.<sup>27</sup> Государь постоянно гуляет по Английской набережной один; тут можно было бы убить его наповал без всякой помощи. Пожалуй, Каракозов устроил бы все это лучше, но он спешил, потому, что ему нельзя было долее оставаться в Петербурге без паспорта. Попавшись, Каракозов не выдержал себя, начал ханжить и выдавать нас и этим подорвал доверие к целой партии. Только и наделал, что правительство стало гораздо осторожнее. А впрочем, была бы потеха, если бы Каракозов убил государя. Ну да не одобряют ему. По рассказам Худякова о подробностях покушения, можно заметить, что он был тут свидетелем. На мой вопрос, каким образом при таких сильных удивках, как предсмертное показание Каракозова, что он дал ему деньги на пистолет и в его пальто стрелял, он мог оправдаться, Худяков сказал: «Чудак вы, я все это объяснял благотворительностью. Не мог же я, дескать, отказать товарищу в одолжении, не зная его намерений». Когда меня арестовали, рассказывал дальше Худяков, я долго скрывал фамилию Каракозова, чтобы дать возможность нашим ссорить концы. При следствии очень часто предлагали нам вопросы наудачу и ловили на слове. Меня при предварительном следствии спросили: «А вы были у Маевского<sup>28</sup> с паном Станиславом?» Думаю, откуда это они узнали... и чуть было не сознался, а после оказалось, что они меня ловили. При обыске у меня нашли фотографические карточки некоторых из наших: думаю, беда, узнают; но нет, прошло. Немного же, впрочем, узнало правительство при этом следствии. Самую

<sup>26</sup> Худяков утверждает, что если бы Каракозов зарядил умеренно пистолет, то Комисаров не мог бы помешать ему, так как Каракозов был силен и успел бы выстрелить из другого ствола. *Прим. А. Трофимова.*

<sup>27</sup> Худяков фактически разрушает официальную легенду о костромском крестьянине Осипе Комисарове. Сам Каракозов с удивлением узнал в Следственной комиссии, что его кто то толкнул и тем самым, отведя направление выстрела, спас Александра II. Каракозов объяснял неудачу своей торопливостью. О специально придуманной в правительственных кругах «комисаровской» версии см. в статье В. Я. Бухштаба «После выстрела Каракозова» («Каторга и ссылка», 1931, кн. 5, стр. 54—55).

<sup>28</sup> П. П. Маевский. Привлекался по делу Каракозова. Подозревался в сродничестве между Ишутиным и польскими революционерами. Подобно Худякову, проявил исключительное упорство на предварительном следствии и во время суда

суть знают только избранные, но от этих никогда им ничего не узнать; а все прочие, которые при следствии делали показания, знали только некоторые подробности, а потому под страхом пытки и смертной казни лемилосердно врал и тем еще больше спутали правительство. Муравьев отлично начал следствие, он мог бы многое открыть, но портил все чрезмерной строгостью; а после него начали увлекаться подробностями и бросаться во все стороны. Многие прежние показания свидетелей они принимали за истину, не думая, что присягают, во-первых, участники, а во-вторых, отчаянные атеисты и нигилисты, паприм.: Ведерников<sup>29</sup> и Лебедев,<sup>30</sup> давшие показания под присягой о моих сношениях за границей с Герценом и другими, которые, как говорит Худяков, принимали деятельное участие в событиях, бывших в Петербурге. Впрочем, Герцена Худяков считает либералом 40-х годов, а сотрудника его, Огарева, главным деятелем. При следствии Ишутин сделал показание на великого князя Константина Николаевича. Конечно, говорит Худяков, его можно бы было посадить на трон, с тем, чтобы он сделал некоторые уступки; ими бы воспользовались и подготовили все надлежащим образом.

Худяков уверяет, что в России будет все-таки революция, и даже скоро, что она будет без кровопролития. На мои возражения о невозможности этого, потому что народ привязан к государю и вовсе не подготовлен к революции, Худяков сказал: «Я говорил не раз с народом и могу вас уверить, что русский мужик не так привержен к государю, как вы думаете, и всегда поймет свою пользу. При этом идеи достаточно распространены, нужно уметь только распорядиться ими. Недовольное дворянство можно будет разослать в ссылку административным порядком. Да и само правительство не очень будет бороться, зная, что помощи неоткуда ожидать. На народ, я уже сказал, оно не может надеяться; на войско тоже. Когда нас содержали в крепости, то караульные солдаты высказывали сожаление, что покушение не удалось. Если бы царя убили, говорили они, мы бы закончили с великим князем Николаем Николаевичем и другими... Это говорил не один и не два». Если в Петербурге вспыхнет революция, утверждает Худяков, то ни один государь в Европе не усидит на троне. Варшава отделится; Познань и Галиция тоже, — это поведет за собой революцию в Австрии и Пруссии; другие державы не останут, все это так подготавливается.

Худяков в Петербурге был в коротких отношениях с Елисеевым, бывшим учителем семинарии, Курочкиным — который перевел Беранже, книжным торговцем Кожанчиковым и Якушкиным; жаль, что он шлет, говорит Худяков, и очень болтлив, так что ему нельзя верить ничего серьезного. А он много приносит пользы народу, шатаясь по свету. Худяков был знаком с Огрызко, который, как он уверяет, содержится в Якутском остроге. У Огрызко в Петербурге была огромная типография, в которой печатались польские прокламации и отсылались в Вильно. Ныне эта типография передала Домбровской.

Кроме того, Худяков рассказывал мне, что приятель его, домашний учитель у принца Ольденбургского, воспитывает принцессу в нынешнем духе. В Петербурге распространено очень много разных изображений, клонящихся к оскорблению государя императора и его августейшей фамилии. Например: государь изображен св. Александром Невским, под ним в образе бога отца граф Адлерберг<sup>31</sup> с распростертыми объятиями, а государыня богоматерью. Некоторые из стихотворений, читанных мне Худяковым, при сем прилагаю.<sup>32</sup> Худяков говорит, что подобными стихотворениями и изображениями очень легко возбудить неуважение к монархии, особенно в молодых людях. Сам Худяков хорошо рассказывает сцены из народного быта, где главные комические роли принадлежат правительству и духовенству.

Худяков надеется получить деньги от родственников, но в настоящее время решительно без всяких средств. Я ему предлагал свои услуги, если он пожелает писать к кому-нибудь помимо правительства, то чтобы письма пересылать через меня, и он сказал, что воспользуется этим при первой надобности, а также если

<sup>29</sup> И. В. Ведерников. Был арестован за близкое знакомство с Худяковым.

<sup>30</sup> В. А. Лебедев. Свояк Худякова. Привлекался по каракозовскому делу. Дал откровенные показания и многим повредил Худякову. В «Опыте автобиографии» о нем сказано: «Донос В. Лебедева был сделан так, что, по всем соображениям, я виновник события 4-го апреля; что я всегда был агитатором; что моя жена в 1864 году бросила на площади букет Чернышевскому; что я всегда везде проповедывал свои идеи; что, наконец, весь город указывает на меня как на зачинщика» (стр. 126—127).

<sup>31</sup> В. Ф. Адлерберг. Генерал-адъютант, министр императорского двора в 1852—1870 годах. Герцен его называл «дряхлым селадонном».

<sup>32</sup> А. Трофимов предлагает списки стихотворений: «Уж как шел кузнец из кузницы» (известная песня Рылеева и Бестужева), «Воля» («Тятка! эвон что народ!») П. Шумахера, «К рекруту» («Ну бери-ка ручные, брат, постели»), «К студентам. Отрывок» («К вам обращаюсь я, К вам, трусые жалкие, студенты»), «Петербург» («У царя у нашего, Верных слуг довольно»), «Москва» («У царя у нашего, Верных слуг довольно»).

приготовит что-нибудь к печати, то просил меня печатать под моим именем, так как ему этого не позволят. Я говорил Худякову, что нынешним летом я еду в отпуск на родину и буду в Петербурге, поэтому просил его рекомендовать меня кому-нибудь из своих и что я с удовольствием пристану к какому-нибудь политическому кружку. «Во-первых, я не так с вами хорошо знаком, чтобы рекомендовать... да и кому рекомендовать; многих разослал, многие сами разтехались и, кроме того, даже с моей рекомендацией едва ли Вас примут; теперь все стали очень подозрительны».

В настоящей записке я приводил подлинные слова и выражения Худякова и в заключение скажу, что государственный преступник Иван Худяков, как человек хорошо образованный и притом свободно владеющий разговором, по своим убеждениям будет весьма вредным в обществе, но на месте настоящей его ссылки нельзя ожидать от него никакого вреда.

4 мая 1867 года<sup>33</sup>

#### «Последнее донесение»<sup>34</sup>

Прибыв в Верхоянск в начале марта текущего года, я, чтобы не возбудить в Худякове ни малейшего сомнения, почти ни разу в течение этого месяца не начинал с ним разговоров о предметах, интересовавших меня, а занимался другим возложенным на меня поручением. В Худякове я встретил противу прежнего большую перемену; он сделался очень печален, постоянно ищет уединения, так что даже довольно трудно было вызывать его на продолжительные разговоры. Превыше надежда на скорое осуществление задуманных планов далеко в нем ослабла, хотя нельзя сказать, что совершенно угасла. Сведений о ходе в настоящее время политических событий со дня пребывания в Верхоянске имеет очень мало, так как в городе получаются только «Биржевые ведомости» и «Северная почта», но он, считая эти газеты правительственными органами, почти в них не заглядывает.

При разговоре о покушении, бывшем 25 мая в Париже, Худяков сказал, что государь очень счастлив, избежав два раза от направленных на него выстрелов, но что все-таки это не спасет его и он революционерами обречен на смерть.

На мои возражения, что неужели при предположенном ими европейском перевороте нельзя обойтись без царевубийства, так как всякое убийство само по себе преступление, не оправдывающееся никакими целями, Худяков сказал, что это в данном случае извинительно и необходимо. Государи и их фамилии не так легко откажутся от своей власти и, пока будут живы, всегда найдут приверженцев и будут стараться возвратить себе власть, а это поведет к беспрерывным кровопролитиям, то в отвращение подобных покушений лучше пожертвовать жизнью нескольких царственных особ. Березовский, как уверяет Худяков, действовал не лично от себя, а в целях Парижского революционного комитета.<sup>35</sup> Эти комитеты во всех европейских государствах очень сильны; в России же, по мнению Худякова, которое он высказывает с большою уверенностью, как подавленные в самом начале, в настоящее время не существуют, да и составление их не только бесполезно, но даже вредно. Ни один комитет, собственно, в России не может долго существовать и рано или поздно будет открыт, а это поведет только к бесполезным жертвам. Доказательством тому представил случайное открытие заговорщиков 4 апреля. По его мнению, всякий, кто только имеет возможность и чувствует себя способным действовать, как он выражается, на пользу человечества, должен действовать отдельно, потому что если попадетя, то по крайней мере, не увлечет за собой другого. Худяков уверен, что в настоящее время в России так и делается. На мои возражения, что в таком деле, как введение всеобщей реголюции, необходимы руководители, Худяков ответил: «Придет время и руководители найдутся. Одним из главных будет Гарибальди с сыном. Уже решено, что со смертью нынешнего папы кончится светская власть их и затем по всей Италии будет учреждена Римская республика. После этого Гарибальди<sup>36</sup> перенесут свое оружие во Францию, которой не привыкать быть республикой, и здесь она будет учреждена

<sup>33</sup> ЦГИАМ, ф. 95, 1867 г., ед. хр. 340, лл. 7—19.

<sup>34</sup> Судя по тому, что из Иркутска эта записка в III отделение на имя гр. П. А. Шувалова была отправлена 19 октября 1868 года, можно заключить, что составлена она А. Трофимовым в Верхоянске весной или летом 1868 года.

<sup>35</sup> А. И. Березовский. Участник польского восстания 1863 года, с 1865 года жил в Париже; 6 июня 1867 года (т. е. 25 мая по старому стилю) стрелял в Александра II. Приговорен к пожизненной каторге.

<sup>36</sup> О Гарибальди Худяков пишет в «Опыте автобиографии»: «Задумать бороться с правительством, низвергнуть его, создать новый порядок вещей — это, без сомнения, такая трудная задача, которая даже таким избранным, высокими и сильными личностями, как Гарибальди, удается только после целого ряда неудач и попыток» (стр. 118).

без малейшего затруднения; затем в Германии, где большая половина владельцев герцогов добровольно сложит с себя короны, и так далее по всей Европе»...

На мои вопросы, есть ли деятели в Сибири, Худяков ответил, что на Сибирь, как на одну из дальних провинций России, не было обращено особенного внимания, тем более, что главный элемент народонаселения — инородцы, которым все равно, какое ни было бы правление. Присланных на поселение гражданских политических преступников нельзя считать надежными защитниками престола. При том же само правительство позаботилось о проведении в Сибирь революционных идей. Выселение в таком громадном количестве поляков в Сибирь с его стороны большая ошибка, которою мы, говорит Худяков, со временем воспользуемся. Русский народ хотя и имеет некоторое предубеждение... к Польше вообще, но отдельные личности политических преступников возбуждают в нем сострадание, которым они хорошо пользуются для уничтожения сказанного предубеждения. Как понесшие наказание, они свободно высказывают свои идеи, а идеи свободы очень заманчивы и легко прививаются. Желание мое узнать, скрылся ли кто при открытии заговорщиков 4 апреля, не увенчалось успехом. Впрочем, Худяков уверяет, что главные все открыты, остались неоткрытыми лица, не принимавшие большого участия ни в чем, так называемые либералы. Узнать фамилии этих лиц не было никакой возможности. Худяков в разговорах ограничивался словами «некто», «один господин» и том. подобн. К этому нужным считаю присовокупить, что Худяков постоянно утверждал, что он весьма тяжел на знакомства и прежде знакомился только с лицами одних с ним убеждений.<sup>37</sup>

Записки А. Трофимова нуждаются в подробном комментарии. Прежде всего необходимо установить степень их достоверности: насколько точно в них воспроизводятся беседы с Худяковым? Чтобы ответить на этот вопрос, исследователь должен обратиться к следственным показаниям Худякова и его «Опыту автобиографии». Проредавав сопоставительную работу, легко убедиться, что многое из недосказанного и утаенного на следствии и в автобиографии Худяков поведал Трофимову. В том же 1867 году, когда Трофимов по специальному заданию III отделения ведет «черновые заметки» ежедневных разговоров с «государственным преступником Худяковым», «государственный преступник» начинает писать записки о своей жизни (предисловие к «Опытам автобиографии» датруется 10 декабря 1867 года). А. Трофимову Худяков устно рассказывает свою политическую биографию, подробно останавливаясь на тех событиях и фактах, которые особенно интересуют переодетого правительственного агента. Беседа с Трофимовым, Худяков не догадывается, что он имеет дело с подставным лицом, собирающим сведения о революционном движении в России. Худяков доверяет Трофимову, принимая его за своего брата-ссыльного, и поэтому не стесняется в формулировках, высказывается откровенно. Более осторожно он пишет в «Опыте автобиографии», понимая, что рукопись может быть в любое время отобрана и отослана в Петербург. Отсюда особая ценность «черновых заметок» Трофимова, куда входят показания Худякова, данные не в Следственной комиссии, а неофициально, в надежде, что дружеские беседы не будут разглашены. Остановимся на наиболее важных признаниях Худякова.

1. Покинув Московский университет, осенью 1862 года Худяков приезжает в Петербург. Он уже в Москве участвовал в студенческом движении и свел дружбу с будущими ишутинцами. В Петербурге фактически начинается его сознательная революционная деятельность. Худяков, как и некоторые другие ишутинцы, знает о существовании тайного общества «Земля и воля» и завязывает связи с землевольцами. Еще недостаточно выяснены основные кадры «Земли и воли», в частности остаются неизвестными многие путешествующие корреспонденты этого тайного общества. Л. Ф. Пантелеев, один из видных деятелей «Земли и воли», в своих воспоминаниях подтверждает знакомство с Худяковым в 1862—1863 годах. Он даже припоминает, что состоялся разговор с Н. И. Утиным о привлечении Худякова в качестве пропагандиста, хорошо знающего крестьянскую Россию и психологию русского крестьянина. Правда, Пантелеев не решается на прямой разговор с Худяковым, опасается, что он еще не созрел для сознательной политической работы. По свидетельству Пантелеева, и Н. Утин, к которому Худяков иногда заходил, удерживается от искушения привлечь молодого, но уже известного ученого в тайное общество. Пантелеев писал свои воспоминания под старость, многое переданное неточно, а иногда и просто извращал факты; тем более нельзя доверять Пантелесву, когда он говорит от лица Утина, изображенного в воспоминаниях тенденциозно. Важно, что Пантелеев из разговора с Худяковым вынес впечатление, что «его (Худякова, — В. Б.) начали интересовать теку-

<sup>37</sup> ЦГИАМ, ф. 109, оп. 1, 1866 г., ед. хр. 100, ч. 45, лл. 44—54.

щие общественные дела и как будто сказывалось желание занять несколько активное положение».<sup>38</sup>

Общество «Земля и воля» возлагало большие надежды на сибиряков, в частности на Г. Н. Потанина и Н. М. Ядринцева. Худяков не только хорошо знал сибиряков (он сам был родом из Сибири), но несколько месяцев в 1862—1863 годах жил в одной квартире с Н. М. Ядринцевым, Г. Н. Потаниным, Н. И. Наумовым и П. И. Усовым. В недалеком будущем эти сибиряки организуют «Общество независимости Сибири».<sup>39</sup> Возможно, что именно они способствовали политическим знакомствам Худякова, только что прибывшего в Петербург, и в какой-то степени рассчитывали на его участие в предполагаемом сибирском обществе.

Худяков был своим человеком в «Современнике», хотя он и не печатался в этом журнале. «Вешатель» Муравьев, возглавлявший Следственную комиссию по каракозовскому делу, писал о Худякове 9 июня 1866 года в обзоре, предназначавшемся для Александра II: «Худяков, ездивший, как выше сказано, летом 1865 г. за границу, был в Женева и находился в сношениях с Герценом и другими агитаторами. В ноябре месяце он возвратился в Петербург и деятельно вошел в сношения с Московскими кружками; он также был в сношениях со многими литераторами, преимущественно сотрудниками журналов „Современник“ и „Русское Слово“, а также с умершим в апреле сего года дворянином Ножиным, который находился в ближайших сношениях с заграничными агитаторами и составлял в Петербурге социалистический кружок».<sup>40</sup> До сих пор мы знали, что Худяков находился в дружбе с Г. З. Елисеевым. В «Опыте автобиографии» за буквой «Е» безусловно скрывается Елисеев. Мы читаем: «Знакомство мое с Е. было весьма для меня полезным в умственном отношении. В то же время археологи возмущали меня своим равнодушием к насущным потребностям народа» (стр. 76). Можно сослаться на отзыв самого Елисеева. Он говорил Н. К. Михайловскому о Худякове: «По нравственному своему характеру это был человек не только вполне безупречный, но некоторым образом подвижник. Он посвятил себя всецело делу просвещения народа; в периодической литературе он не участвовал, а занимался изданием русских народных сказок, разных просветительных брошюр, учебников, хрестоматий, получал за эти издания порядочные деньги, но сам лично на себя расходовал не более 25 руб. в месяц, остальные же употреблял все на помощь бедствующим молодым людям из учащих, на свой счет содержал и воспитывал одного крестьянского мальчика. В высшей степени нервный от природы, крайне подвижный, всегда озабоченный и занятый делом, постоянно спешащий, он забегал ко мне два-три в месяц, сидел час или два не более и, переговорив о чем нужно по своим литературным занятиям, убежал...».<sup>41</sup> Конечно, Худяков лично знал и других литераторов из «Современника». В. А. Слепцов, арестованный за учреждение «Знаменской коммуны», показывал 3 июля 1863 года в Следственной комиссии: «...Знаю Худякова, которого видел в книжных магазинах; несколько ближе знаком с главными сотрудниками „Современника“, которых видел в редакции этого журнала».<sup>42</sup> У Елисеева Худяков встречался с Н. Д. Ножиным, Н. С. Курочкиным и, возможно,

<sup>38</sup> Л. Ф. Пантелеев. Из воспоминаний прошлого. Редакция и комментарии С. А. Рейсера. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 299.

<sup>39</sup> О Г. Н. Потанине и Н. М. Ядринцеве в Сибири см. в исследовании Я. Р. Кошелева «Русская фольклористика Сибири» (Томск, 1962).

<sup>40</sup> В. Евгеньев-Максимов. Дело Каракозова и редакция «Современника». «Заветы», 1914, № 6, стр. 90—91.

<sup>41</sup> Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. VII, СПб., 1909, стр. 466. Г. З. Елисеев выражается неточно: «в периодической литературе он не участвовал». М. М. Клевенский замечает по этому поводу: «Он не участвовал в „Современнике“, вероятно, просто потому, что темы его литературных работ подходили скорее к специальным журналам, чем к общим, но у него были связи с редакцией этого журнала, во всяком случае, с Елисеевым, наиболее народнически настроенным среди всех своих совоарыщей» (М. М. Клевенский. И. А. Худяков. Революционер и ученый, стр. 60). Из журнальных и газетных статей Худякова следует отметить: «Народные исторические сказки» («Журнал Министерства народного просвещения», 1864, № 3), «Основной элемент народных сказок» («Библиотека для чтения», 1863, № 12), «По поводу двух выпусков П. В. Киреевского» («Московские ведомости», 1861, № 44), три очерка «Женщина допетровской Руси» («Модный магазин», 1863, №№ 20, 21, 22), рецензия на «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (ч. II, М., 1862) во «Времени» (1862, № 12). В. П. Гаевский, осведомленный самум Худяковым, в своей речи обронил такую фразу: «Кроме того, он (Худяков.— В. Б.) помещал в „Отечественных Записках“ статьи о литературе» (II, 303). В «Отечественных записках» нет статей, подписанных Худяковым. Возможно, что в дальнейшем будут открыты его анонимные статьи, опубликованные в этом журнале.

<sup>42</sup> ЦГИАМ, Производство высочайше учрежденной в С.-Петербурге Следственной комиссии о дворянине Василии Слепцове. Начато 30 апреля 1866 г.—кончено 18 июня 1866 г., на 15 л., л. 7.

с В. А. Слепцовым. В. А. Слепцов вспоминает встречи в книжных магазинах и в редакции «Современника», но умалчивает о более близких отношениях. Каракозовец В. А. Черкезов оставил очень ценное признание: «У каракозовцев были связи и с народнической фракцией „Современника“ — Гр. Зах. Елисеев, В. А. Слепцов. — Ножи, если не ошибаюсь, был тоже знаком со Слепцовым».<sup>43</sup> В Петербурге эти связи по линии иштутинского кружка устанавливал Худяков. Но вернее всего, что эта «народническая фракция» в 1862—1863 годах входила на правах своеобразной народоведческой секции в общество «Земля и воля». У Н. С. Курочкина при обыске был обнаружен адрес Худякова: «На Васильевском Острове, на углу Большого проспекта и 9 линии, д. Холи — Худякову». Участники «народнической фракции» являлись горячими поклонниками Чернышевского. Слепцов и Худяков практически пытались осуществить социалистические идеи «Что делать?»; они организовывали в Петербурге «коммуны» и производственные артели и не скрывали, что все это делали под влиянием Чернышевского. Слепцов и Худяков могли сблизиться и по более частному поводу. Оба они, писатель-беллетрист и ученый-фольклорист, путешествуют по России и добывают ценнейшие материалы о народной жизни. Все остальные знакомые Худякова тоже из преднароднических кругов, возможных и вполне реальных корреспондентов «Земли и воли».

Г. З. Елисееву пришлось несколько месяцев сидеть под арестом по каракозовскому делу. У него Иштутин просил совета, когда возник замысел освободить Чернышевского. Некоторые иштутинцы (Мотков, Шаганов) считали, что именно Елисеев подал мысль об освобождении Чернышевского и обещал для поездки в Сибирь 1000 рублей. Елисеева дважды допрашивали в Следственной комиссии. Он отвечал: «...почитаю возможным скорее похищение луны с неба, чем похищение Чернышевского из Сибири» (II, 370). Однако столь же осторожный в ответах А. К. Маликов, посетивший вместе с Иштутиным в Петербурге Елисеева, признавался, что в разговоре Елисеев сказал: «Вот хорошо кому бы помочь деньгами: он мог бы с ними уехать за-границу» (II, 369). Ясно, что Елисеев сочувственно относился к идее освобождения Чернышевского, хотя и мало верил в реальность ее осуществления.

Худяков, видимо, особенно близко сошелся с И. А. Свириденко. Об этом свидетельствует не вошедшая в печатный текст «Опыта автобиографии» страница, воспроизведенная нами в 1959 году в журнале «Русская литература». Показательно, что Худяков неоднократно в разговоре с Трофимовым возвращается к П. И. Якушкину. Интерес к Якушкину вполне понятен. В 60-е годы Якушкин служил примером для молодежи, собиравшейся идти в народ. Он путешествует, записывает фольклор и одновременно занимается пропагандой среди крестьян. Популярность его была велика. Но и Якушкину, по словам Худякова, «много не доверялось потому, что он в пьяном виде болтлив». Ясно, что здесь речь идет об отношении к Якушкину землеольцев. Знал Худяков и о том, что «Земля и воля» организовывала поездки литераторов и фольклористов для встречи с народом, в частности на нижегородскую ярмарку (и Якушкин, по всей вероятности, на нижегородскую ярмарку ездил в качестве корреспондента «Земли и воли»). Худяков свидетельствует, что литераторы совершали путешествия «с целью распространения пропаганды по Волге». Все это соответствует действительности. В 1863 году подобные путешествия организовывались по инициативе «Земли и воли». Худяков в курсе политических замыслов этого тайного общества. И сам он в 1863 году резко меняет направление своей фольклористической работы, отрицательно отзываясь о фольклористах-археологах, смело идет на прямое сближение с демократическим народо-знанием. Худяков по-прежнему записывает песни, сказки, загадки, но основная цель его путешествия — изучение народной жизни и поиски возможных путей сближения с крестьянами, просвещение и революционная пропаганда. Записки А. Трофимова сообщают ценные сведения о Худякове в годы деятельности «Земли и воли».

2. Худяков говорил А. Трофимову, что «Катков своими статьями восстановил против него общественное мнение». Катков в «Московских ведомостях» действительно писал о Худякове как о вдохновителе и подстрекателе Каракозова, называя его «главным двигателем дела». «Из более серьезных деятелей к делу Каракозова привлечен человек, — утверждал Катков, имея в виду Худякова, — который имеет несравненно большее значение, чем все московские товарищи Каракозова, вместе взятые».<sup>44</sup> До сих пор остается загадочной роль Худякова в апрельской истории 1866 года. По справедливым словам М. М. Клевенского, это «наиболее сложный и темный вопрос каракозовского дела». В данном случае не может быть категорического ответа. Можно согласиться с М. М. Клевенским, что «Худяков не был вдохновителем и руководителем Каракозова: тот приехал в Петербург уже с твердым намерением произвести покушение — намерением, сложившимся прежде всего под влиянием Иштутина».<sup>45</sup> Худяков последовательно (в следственных показаниях, в «Опыте автобиографии» и в беседах с А. Трофимовым) порицает Каракозова за

<sup>43</sup> «Былое», 1924, № 23, стр. 52.

<sup>44</sup> «Московские ведомости», 1866, 3 августа.

<sup>45</sup> М. М. Клевенский и И. А. Худяков. Революционер и ученый, стр. 89, 96, 97.

торопливость, за непродуманность плапа покушения. Для Худякова Каракозов личностно героическая, отважная («где было больше опасности, Каракозов являлся первым»), но и стихийная, анархическая, ему не хватало политического сознания, дисциплины ума (у него «характер превосходит силу ума» — так отзывается Худяков о Каракозове в «Опыте автобиографии»).

Создается впечатление, что Каракозов действовал вполне самостоятельно, без всякой договоренности с тайной организацией и даже вопреки общему мнению. По крайней мере, себя Худяков не считал причастным к каракозовскому выстрелу.<sup>46</sup> Соплемя на показания от 23 апреля: «...не говоря уже о нелепости самого покушения, которое для меня представляется тройным преступлением: против природы, государства и, наконец, против самой партии, потому что подобные попытки, как показывает история, всегда оканчивались окончательной гибелью самой партии, стремившейся через меру ускорить движение прогресса».<sup>47</sup> На заседаниях ишутинского кружка вопрос о царубийстве обсуждался неоднократно. Идею царубийства поддерживали террористически настроенные ишутинцы, мечтавшие об организации общества «Ад». Но даже они, предшественники печальцев, отговаривали Каракозова от покушения. П. Д. Ермолов, например, в своих показаниях воспроизводит разговор с Каракозовым после первой его поездки в Петербург: «... мы спрашивали его, зачем он приехал в Петербург; он сказал, что желание его состоит в том, чтобы поступить на фабрику и там пропагандировать рабочим; мы ему отвечали, что ему нет никакой необходимости оставаться в Петербурге для пропагандирования рабочим, что то же самое он может сделать в Москве, что он, вероятно, имел мысль покуситься на жизнь государя императора; Каракозов в ответ на это склонил голову и сказал: „Да“. Мы говорили о нелепости его намерения, что он погубит нас всех; тогда Каракозов начал склоняться на нашу сторону и дал нам честное слово, что не будет покушаться на жизнь государя. Мы удивлялись его честным словом, пригрозив ему, что если он не откажется от своего намерения, то мы донесем на него» (I, 76). В разговоре с А. Трофимовым Худяков не скрывает, что выстрел Каракозова принес «бесполезные жертвы», но тут же подчеркивает, что в определенных исторических обстоятельствах царубийство «извинительно и необходимо». Значит, принципиально Худяков разделял идею революционного террора. Но Каракозов «поспешил», серьезный замысел им был осуществлен неудовлетворительно, без должной подготовки и по плохо составленному плану. «Да, все было бы хорошо, говорит Худяков, если бы Каракозов не сплунил; а то выбрал место, где стрелять... где толпа народа, и пистолет заряжен двойным зарядом, так что при выстреле из одного ствола у него вырвало его из рук. Все это можно бы было устроить лучше; можно было сходить двоим, троим, у одного подтолкнули, другой бы выстрелил. Государь постоянно гуляет по Английской набережной один; тут можно было бы убить его наповал без всякой помощи».<sup>48</sup> В «Опыте автобиографии» Худяков не решает так подробно и открыто высказываться о царубийстве, но о Каракозове замечает: «Каракозов не был тщеславным человеком; он действовал под влиянием своей — то неподвижной, то бурной натуры; он мало заботился о том, что о нем скажут, и делал только то, что, по своим соображениям, считал полезным. Еще менее, — в этом я уверен — он думал о себе. Как известно, товарищи просили его не совершать до времени покушения... Однако, несмотря на силу своего характера, несмотря на предостережения своих товарищей, Каракозов не имел настолько силы ума, чтобы исполнить свое дело мастерски. Он как будто оставил нарочно все следы, чтобы открыть дело в случае неудачи».<sup>49</sup> Ошибка Каракозова состояла в том, что он не сумел «схоронить концы», помог следователям распутать клубок.

Худяков остался жить, хотя прокурор суда настойчиво требовал для него смертной казни. А. Трофимов недоумевает: «...каким образом при таких сильных уликах, как предсмертное показание Каракозова, что он (Худяков, — В. Б.) дал ему деньги на пистолет и в его пальто стрелял, он мог оправдаться?» Худяков разяснял: «Чудак вы, я все это объяснял благотворительностью. Не мог же я, дескать, отказать товарищу в одолжении, не зная его намерений».<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Конечно, Худяков, как и многие другие ишутинцы, знал о намерении Каракозова. Н. П. Странден показывал на суде, что вскоре после первого появления Каракозова в Петербург («на святой неделе») Худяков приехал в Москву и при встрече сказал, что Каракозов приходил к нему в Петербурге и «при этом высказался, что он приехал для того, чтобы сделать покушение на жизнь государя императора» (I, 77).

<sup>47</sup> ЦГИАМ, ф. 272, оп. 1, № 11, л. 431.

<sup>48</sup> Возможно, что здесь Худяков воспроизводит разговоры в ишутинском кружке о готовящемся покушении: «...я рассказывал о порядке, каким образом предполагалось совершить преступление. Для этого идут двое, один за другим; если один делает промах, то другой стреляет; даже если первый делает промах, то второй убивает его» (из показаний О. А. Моткова от 22 августа — I, 179).

<sup>49</sup> И. А. Худяков. Опыт автобиографии, стр. 113—114.

<sup>50</sup> В приговоре уголовного суда сказано: «...хотя Каракозов показал, что деньги на покупку пистолета дал ему Худяков, но из дела видно, что пистолет был

3. Особого внимания заслуживает все, что касается заграничной поездки Худякова. А. Трофимов со слов Худякова рассказывает: «Худяков ездил за границу к Герцену и виделся с членами Европейского комитета. У него найдены при обыске фотографические карточки членов революционного комитета. Но ни одного не выдал». «Впрочем, Герцена Худяков считает либералом 40-х годов, а сотрудником его, Огарева, главным деятелем». А. Трофимов ни на шаг не отступает от фактов, сообщаемых Худяковым. Действительно, Худяков в августе 1865 года выехал из Петербурга (17 ноября того же года он возвращается обратно в Россию).<sup>51</sup> В Женеве он встречается с Герценом, Огаревым и Утиным, возможно также с Эллидиным, Николадзе и другими эмигрантами. Поездка Худякова за границу до сих пор является самым загадочным эпизодом в его биографии. Вернулся в Россию он с чувством некоторого разочарования. «О русских эмигрантах: Герцене, Бакушине, Огареве, Утине и пр. он, — показывал Следственной комиссии А. Никольский,<sup>52</sup> — отзывался с насмешкой. Говорил, что Герцен живет там просто баричем, кутит и в своей жизни не держится тех мыслей, о которых так много кричал, что па деле выходит, что все его громкие фразы о самопожертвовании, служении общему благу и т. п. остаются одними фразами» (I, 303). Показания А. Никольского пугаются в критической проверке. И. Ведерников в числе эмигрантов, о которых Худяков отзывался иронически, называет одного Герцена: «В общем разговоре о загранице он (Худяков, — В. Б.) между прочим упоминал о Герцене, которого он видел. При этом присутствовали Никольский Александр, Лебедев, я. О цели своей поездки Худяков не говорил. Я тут в первый раз узнал, что Герцен в Женеве. Он говорил, что он живет богато, сибаритом».<sup>53</sup> Наконец, сошлемся на показания А. Лебедева. Худяков, по его словам, «на обеде у Ведерникова действительно говорил о свидании с Герценом и Огаревым и при этом даже рассказывал, что Герцен живет лордом и не помогает никому из русских эмигрантов».<sup>54</sup> Ишугин 29 мая показывал о Худякове: «Хвалил добродушие Огарева и говорил, что Герцен живет очень богато и что уже старик и потому мало занимается делом пропаганды» (I, 302). Видимо, Ишугин, Ведерников и Лебедев более точно передают высказывания Худякова, подчеркивая, что на Огарева он «возлагал огромные надежды». В разговоре с А. Трофимовым Худяков называет Герцена «либералом 40-х годов», а Огарева — «главным деятелем».<sup>55</sup> В оценке Герцена Худяков мало оригинален; он повторяет мнение «молодой эмиграции». Частично и сам Герцен, колебавшийся между демократизмом и либерализмом, способствовал слухам о «сибаритстве», антигерценовским настроениям, временному охлаждению к нему части революционно настроенной молодежи.<sup>56</sup>

«Молодая эмиграция» крепко держалась за Чернышевского, и можно даже утверждать, что идея освобождения Чернышевского и Серно-Соловьевича возникла в результате коллективного обсуждения, это была идея ишугинцев и женевских эмигрантов. Худяков горячо принимается за организацию побега Чернышевского,

им куплен еще в Москве» (II, 348). История приобретения второго пистолета остается до сих пор невыясненной. В разговоре с А. Трофимовым Худяков не отрицает, что он давал деньги Каракозову на приобретение пистолета. Возможно, что здесь Худяков несколько бравитует.

<sup>51</sup> В Следственной комиссии Худяков отвечал, что он ездил за границу лечиться. В действительности он поехал устанавливать связи с русскими политическими эмигрантами. Он взял деньги для поездки у Ишугина, а Ишугин у Ермолова. П. Д. Ермолов, получивший в наследство от отца около 1200 десятин земли в Пензенской губернии, оказывал материальную поддержку товарищам по кружке и вообще собирался употребить свое состояние на революционную работу.

<sup>52</sup> По показаниям Лебедева и Ведерникова, Александр Никольский, женатый на родной сестре жены Худякова, живший с ним на одной квартире и находившийся с ним в близких отношениях, «в разговорах своих всегда выказывал крайнее революционное направление, так что в нем можно было предположить революционного деятеля» (II, 241).

<sup>53</sup> ЦГИАМ, ф. 272, оп. 1, № 12, л. 404.

<sup>54</sup> Там же, № 14, л. 207.

<sup>55</sup> Сойдя с ума, находясь в иркутской больнице, Худяков по инерции писал свои воспоминания. Бесвязный бред только иногда прерывался кратким просветлением. И в такие минуты Худяков писал: «Дворянин Н. Огарев, автор многих стихотворений, сотрудник „Колокола“, живший в одной квартире с Александром Ивановичем Герценом, много раз в России, Англии и Швейцарии, был родственник и друг последнего; с ним я виделся, по крайней мере, раз пятнадцать; при отъезде моем из Женевы в Россию 18 ноября 1865 г. он вспомнил о каком-то ипоке Павле, чтобы дать к нему какие-то письма» (М. М. Клевенский и И. А. Худяков. Революционер и ученый, стр. 122).

<sup>56</sup> Об отношении «молодой эмиграции» к Герцену см. исследование Б. П. Козьмина «Герцен, Огарев и „молодая эмиграция“» в т. 41—42 «Литературного наследства».



причем непременно в Женеву, где он должен был возглавить новый демократический журнал. «В голове моей, — писал Худяков Следственной комиссии 26 апреля 1866 года, — было предположение, что для распространения демократических понятий прежде всего нужно дать возможность Чернышевскому бежать за границу в Женеву для издания какого-нибудь демократического журнала. Предполагалось, что г. Странден — если достанет денег — поедет в Сибирь и, сошедшись с сибиряками, именно Наумовым и Шашковым, нашел бы случай уже на месте дать ему возможность бежать. Предполагалось, что под видом торговца можно будет проникнуть в рудники и оттуда, действуя подкупом или, смотря по местным условиям, как иначе, дать ему возможность бежать или Амуром через Америку, или обратно через Сибирь и Россию с крестьянскими обозами».<sup>57</sup>

К тому же Худяков привез в Россию важную весть об организации Европейского революционного комитета. Под комитетом подразумевалось Международное товарищество рабочих, только еще возникшее (Интернационал). «Особый интерес к Интернационалу, — замечает Б. П. Козьмин, — проявила русская политическая эмиграция, сосредоточенная в то время главным образом в Швейцарии, где существовал ряд секций этой международной организации. Без преувеличения можно сказать, что не существовало в Швейцарии почти ни одного русского эмигранта, который не состоял бы членом той или другой секции Интернационала».<sup>58</sup> Но Б. П. Козьмин ни единым словом в своей работе не обмолвился о Худякове, который привез в Россию первую весть о Международном товариществе рабочих и, видимо, брал на себя какие-то обязанности в России, учитывая содействие «молодой эмиграции». После ликвидации «Земли и воли» особенно важно было сохранить связи с русскими эмигрантами и расширить социалистическую пропаганду у себя на родине. Вернувшись из-за границы, Худяков не только рассказывал ишутинцам о встречах с женевскими эмигрантами, но и информировал о международном революционном движении, об объединении сил. Осенью 1865 года, вскоре после возвращения из Женевы, Худяков едет в Москву и там встречается с Ишутиным. В январе 1866 года Ишутин приезжает в Петербург к Худякову, чтобы поговорить с ним «относительно освобождения Чернышевского и также о том, что существует ли кто-либо из молодежи в Петербурге, способных к пропаганде и организации» (I, 302). Через месяц Ишутин снова приезжает в Петербург вместе со Странденом и снова для переговоров с Иваном Худяковым относительно распространения пропаганды в губернских городах. «Тут я ему предложил, — рассказывает Ишутин, — завести агентуру по окружающим губерниям; он согласился со мною в необходимости агентуры и сказал, что пострадается завести агентов» (I, 302). Из показаний Ишутина следует, что при встречах с Худяковым ишутинцы обсуждали план освобождения Чернышевского и Серно-Соловьевича, договаривались о расширении пропаганды с помощью специально заведенной агентуры в губернских городах, а также в сельских местностях. Однажды Худяков признался, что в Петербурге уже создано «революционное общество», и дал понять, что в него входят офицеры, способные на самые решительные меры. Однако Худяков тут же предупредил Ишутина, чтобы он не пытался заводить политические знакомства в Петербурге, ибо «у них в Петербурге таков обычай, на случай безопасности» (I, 302). Понятно, что Следственная комиссия, выслушав показания Ишутина, надеялась получить исчерпывающие ответы у Худякова. Худяков только и мог рассказать о связях с Женевой, о революционных силах в Петербурге, о политических замыслах, которые не шли непосредственно от ишутинского кружка. Но, как известно, Худяков остался неприступен. «Ничего не знаю» — вот обычный ответ Худякова. Кое-что мог сообщить П. П. Маевский, находившийся в тесной дружбе с польскими революционерами, в частности с Домбровским. Но и Маевский «остался при упорном запертстве» (II, 187). Его ответы всегда лаконичны: «ничего не знаю», «не могу припомнить», «отвергаю» и т. п. Можно сказать, что все попытки Следственной комиссии выяснить роль Худякова в ишутинском кружке и его причастность к Европейскому революционному комитету через «молодую эмиграцию» не имели результата. Между тем Худякову в ишутинском кружке принадлежало особое место. Мы не думаем, чтобы Худяков был идейным вдохновителем Каракозова. Более того, информация Худякова об Европейском комитете и его стремление объединить русские революционные кружки воспринимались Ишутиным односторонне и даже превратно. Но заслуживает внимания признание Страндена: «Худяков вообще своими разговорами об Европейском Комитете мог даже невольно подстрекнуть Каракозова» (I, 78). В кружке ишутинцев не было единомыслия по программным и тактическим вопросам. Сама попытка организовать в 1866 году террористическое общество под названием «Ад» свидетельствует о недооценке

<sup>57</sup> «Красный архив», 1926, т. IV (XVII), стр. 110; ЦГИАМ, ф. 272, оп. 1, № 11, л. 517.

<sup>58</sup> Б. П. Козьмин. Русская секция Первого Интернационала. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 43.

ипшутинцами идей политической свободы, о кружковой замкнутости и непрочности их убеждений. Худяков теоретически не отвергает идеи царубийства, но считает, что террористический акт, не освещенный ясной политической программой, не поддерживаемый самим народом, может только затруднить движение истории вперед. Вдохновителем Худякова был Чернышевский, и проблему политического переворота он решал с позиций крестьянской социалистической революции. Возможно, что Худяков после возвращения из-за границы пытался создать в России такую революционную партию, которая свою деятельность строила бы в тесном контакте с «молодой эмиграцией» и Международным товариществом рабочих.<sup>59</sup> Таково наше предположение. Бесспорно лишь то, что Худяков был озабочен судьбой русских революционных кружков и делал все возможное, чтобы спасти от разгрома оставшиеся в Петербурге кадры, не погубить тех начинаний, которые только еще складывались под влиянием европейского революционного движения. Худяков огромные надежды возлагал на революционную партию, которая должна подготовить народ и поднять его на сознательную борьбу с царем и помещиками. В силах народа он не сомневался, даже несколько преувеличивал революционность русского мужика. «Я говорил не раз с народом и могу вас уверить, что русский мужик не так привержен к государю, как вы думаете, и всегда поймет свою пользу. При этом идеи достаточно распространены, нужно уметь только распорядиться ими». Не следует забывать, что это говорил ссыльный Худяков, случайно миновавший виселицы. И все же Худяков не рассчитывал на скорый удар; он понимал, что крестьянская революция требует подготовки. Едва ли прав М. М. Клевенский, когда, основываясь на воспоминаниях Германа Лопатина, считает, что Худяков серьезно рассчитывал на «народные волнения» и «смуты» и даже «хотел использовать представлявшиеся революционные возможности».<sup>60</sup> Трудно поверить, чтобы Худяков, трезвый и дальновзоркий политик, строил столь решительные планы «на случай покушения», т. е. собирался использовать царубийство для немедленного поднятия народных масс.

В 1866 году состоялся процесс над Каракозовым и ишутинским кружком. Но был еще Худяков. Он стоял вторым после Каракозова в обвинительном заключении, и ему прокурор посвятил значительную часть своей речи. «Сам я считал себя, — признается Худяков в воспоминаниях, — достойным казни, и если бы не ненависть к комиссии, то кажется я сознался бы во всем, что могло вести меня одного на виселицу».<sup>61</sup> В разговоре с А. Трофимовым Худяков частично «сознается» в том, что утаил на суде. Во-первых, он «скрывал фамилию Каракозова, чтобы дать возможность нашим схоронить концы». Во-вторых, он «был у Маевского с паном Станиславом» (вероятно, с Ярославом Домбровским, а значит — участвовал в организации побега последнего).<sup>62</sup> Заслуживают внимания и следующие слова Худякова: «При обыске у меня нашли фотографические карточки некоторых из наших; думаю, беда, узнают; но нет, прошло».<sup>63</sup> «Немного же, впрочем, — продолжает

<sup>59</sup> У Худякова были союзники среди ишутинцев. Близким его единомышленником в Петербурге был Александр Никольский; в переводе Никольского в 1865 году вышла книга Оуэна «Об образовании человеческого характера». Среди ишутинцев много было поклонников Чернышевского. «Молодежь составляла ассоциации на основании романа „Что делать“ — показывает Худяков. Черкезов пишет: „Социалистические мои понятия приобрел я, вращаясь в обществе молодых людей, с которыми был знаком. Но первое понятие о социализме приобрел я, прочитав роман Чернышевского „Что делать“» (I, 309). Узнав о выстреле Каракозова, Маевский 4 апреля в беседе с Ланггаузом сказал: «Этот Каракозов, вероятно, сумасшедший, хотевший принять роль Рахметова из романа „Что делать“» (I, 309). Особенно интересен отзыв Петра Николаева, которому, как и Худякову, в ишутинском кружке принадлежит особое место. Это был один из образованнейших ишутинцев, понимавший задачи кружка в духе социалистической теории Чернышевского. «Мы не только не были поклонниками Писарева, — говорит Николаев, — но даже его ярыми врагами, так как в его деятельности видели значительное отклонение от основных идей Чернышевского о службе народу и, главным образом, крестьянству» (I, стр. IX).

<sup>60</sup> М. М. Клевенский. И. А. Худяков. Революционер и ученый, стр. 97.

<sup>61</sup> И. А. Худяков. Опыт автобиографии, стр. 143.

<sup>62</sup> На суде Маевский и Худяков отрицали свое знакомство. Но Худяков встречался в Москве с Маевским. В комнате Маевского несколько дней скрывался Домбровский. Маевский отрицал тот факт, что участник польского движения Олтаржевский ездил в Петербург со специальным заданием, где виделся с Худяковым и братьями Никольскими. Однако Олтаржевский показывал: «...после, когда я ездил в Петербург, я из Петербурга приезжал с письмом от Никольского и отдал это письмо Маевскому» (II, 191). Олтаржевский запомнил Павла Никольского, брата Александра, тоже привлекавшегося по каракозовскому делу. О содержании письма мы ничего не знаем. Важно, что петербуржцы переписывались с Маевским.

<sup>63</sup> В описи бумаг и вещей, взятых при обыске Худякова, указаны когровый мешок с бумагами и сверток с фотографиями. Но эти вещественные доказательства

Худяков, — узнало правительство при этом следствии. Самую суть знают только избранные, но от этих никогда им ничего не узнать; а все прочие, которые при следствии делали показания, знали только некоторые подробности...» Конечно, и в разговоре с А. Трофимовым Худяков не раскрыл «самую суть», ограничился намеками. В дальнейшем исследователям предстоит разгадать эту «суть» караковского дела.<sup>64</sup> Но и в записке А. Трофимова сообщается много интересного.

4. Остается пояснить еще один, более частный эпизод из биографии Худякова. А. Трофимов свидетельствует: «О жене своей, которая ныне проживает в Петербурге, он и подобного сожаления не высказывает, и вообще Худяков противу женщин ожесточен, но причины этого предубеждения я не мог от него узнать». Худякову просто не интересно было рассказывать о неудачно сложившейся личной жизни. В «Опыте автобиографии» он об этом пишет подробно. Женившись на молодой и красивой девушке Леонилле Александровне Лебедевой, Худяков не нашел в ней искреннего друга. Однако, по словам Трофимова, Худяков вообще о женщинах отзывался с некоторым ожесточением. И это сообщается об авторе статьи «Женщина допетровской Руси», одним из сторонников женской эмансипации. Может быть, здесь А. Трофимов неточно передает содержание состоявшегося разговора? Но мы снова убеждаемся, что Трофимов почти дословно записывает беседы с Худяковым, не искажает его мыслей. В рукописном экземпляре воспоминаний («Опыт автобиографии») содержится страница, не вошедшая в женевское издание. Вот что писал Худяков: «Прудон был отчасти прав в своих нападках на женщину. Конечно, нельзя сказать вперед, что будет из женщины при свободе женского труда, при эмансипации, при правильном образовании девушек. Но до настоящего времени из нее очень мало вышло. Может быть, тут виною и естественная причина... может быть, виновато только одно глупое материнское воспитанье... Как бы то ни было, но русские женщины много повредили русскому прогрессу (я не говорю об исключениях)... Меня заверяли, что Михайлов обязан своей ссылкой болтливости одной дамы; на офицера Алексеева донесла его собственная жена из-за простой домашней ссоры,<sup>65</sup> множество довольно энергичных людей, женившись, сделалось петухами по преимуществу; и, наконец, я обязан своей ссылкой двум самым близким женщинам...

Со Свириденкой случилась та же история. Во время ссылки своей в деревню он женился на крестьянской девушке, которую надеялся образовать; но это совершенно ему не удалось; сделавшись женой, она только капризничала и постоянно грозила на него доносом. Это довело Свириденку до того, что никого из своих друзей он никогда не приглашал к себе на квартиру и даже всегда отклонял, если кто на словах выражал это желанье. Потому очень естественно, что когда он вдруг захворал опасно, жена не известила его друзей; а когда те приехали и привезли Боткина, то тот сказал только, что ему нельзя теперь даже узнать, от какой он болезни помер... Организм был так силен, что предсмертные агонии продолжались более суток. И еще одним человеком стало меньше!...»<sup>66</sup>

Едва ли нужно распространяться о том, что Худяков глубоко ошибался, что он произвольно обобщал единичные факты, превращал их в закономерность. Но пропущенная страница из «Опыта автобиографии» лишней раз подтверждает основной вывод нашего сообщения о записках А. Трофимова: эти записки являются надежным источником для характеристики политических воззрений Худякова, они сообщают со слов самого Худякова интересные факты об ипутиянском кружке, дают дополнительный материал для понимания сложных и темных вопросов караковского дела. Само собой разумеется, что они особенно важны для понимания личности Худякова.

не сохранились, они безвозвратно погибли во время пожара в Министерстве юстиции.

<sup>64</sup> Полагаем, что в Женеве Худяков близко сошелся с М. К. Эллидиным и Н. Я. Николадзе. С ними он и обсуждал план ближайших действий. Об Эллидине-эмигранте, в частности об его отношении к Чернышевскому («Чернышевского он считает талантом, гением, который может разбудить, расшевелить заснувшую Россию. Об освобождении Чернышевского он говорил постоянно; это было давнишней его мечтой, от этого он ожидает всего») см.: Б. П. Козьмин. Революционное подполье в эпоху «белого террора». М., 1929, стр. 73.

<sup>65</sup> «Жена офицера Алексеева, рассорившись с мужем из-за каких-то пустяков, донесла, что он был знаком с друзьями Каракозова и что, без сомнения, у них было тайное общество» (И. А. Худяков. Опыт автобиографии, стр. 126).

<sup>66</sup> Цит. по рукописному экземпляру автобиографии, сохранившемуся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) (л. 22 и 22 об.) Отрывок о М. Я. Свириденко нами приводился в статье «Новые люди или нигилисты? (К истории русского демократического народоведения)» («Русская литература», 1959, № 2, стр. 156).

## О ПЕСНЕ НЕКРАСОВА «ВЕСЕЛАЯ»

Нельзя не пожалеть, что многое из поэтического наследия Некрасова еще не стало доступным советскому читателю. Мы говорим здесь не о вновь найденных его произведениях, которые не вошли в полное собрание сочинений в двенадцати томах (1948—1953), а о многочисленных черновых отрывках и вариантах поэтического текста, по тем или иным причинам не включенных ни в одно издание стихотворений Некрасова.

Черновые варианты свидетельствуют о настойчивых поисках таких форм поэтического выражения, которые сделали бы понятной читателю революционную сущность произведения при внешнем соблюдении цензурных норм и правил. Надо надеяться, что в скором времени будет предпринято такое издание, в которое войдет все, что создано великим поэтом революционной демократии.

Приведем здесь варианты первой песни Григория Добросклонова. У этой песни с кроническим заглавием «Веселая» поистине невеселая судьба. Написанная в середине 70-х годов, она свыше 30 лет не была напечатана вообще и затем, увидев свет отдельно от поэмы, долгое время не входила в ее состав.

Современные исследователи «Кому на Руси жить хорошо» единодушно признают, что в образе автора этой песни Григория Добросклонова воплощены типические черты русского революционного демократа. В данной работе мы не ставим целью раскрыть те поэтические средства, которые позволили Некрасову показать в Григории Добросклонове убежденного деятеля революции. Автор «Кому на Руси жить хорошо» не надеялся провести через цензуру прямые указания на революционные устремления героя. В черновых рукописных редакциях и в гранках «Пира на весь мир» содержались строки, прямо характеризовавшие Григория и его брата Савву как противников самодержавно-крепостнической системы. Это строки о Григории и Савве как толкователях «Положения», умевших разъяснять крестьянам «дела необыденные». В последней редакции поэмы революционные устремления героя проявляются главным образом в его песнях. Песня становится в «Пире на весь мир» одним из важнейших средств идейной характеристики персонажей («По человеку песенка, По песне — человек»). В резкой противопоставленности содержания песен вахлаков и Григория Добросклонова находит выражение основная идея поэмы. Недаром афористические оценки общей тональности песен введены поэтом в названия основных глав «Пира на весь мир»: «Горькое время — горькие песни», «Доброе время — добрые песни».

Еще в 60-е годы с горечью и болью поэт писал о чувстве бессилия и вялости, характерном для многих народных песен:

И песню я услышал в отдаленьи,  
Знакомая, она была горька,  
Звучало в ней бессильное томленье,  
Бессильная и вялая тоска.<sup>1</sup>

В «Пире на весь мир» поэт снова говорит о глубокой печали, о скорби и жалобах, звучащих в песнях вахлаков:

Потом свою вахлацкую  
Родную — хором грянули,  
Протяжную, печальную, —  
Иных покамест нет.

(III, 348)

Крестьянские песни, созданные в крепостнические времена, не зовут к активной борьбе, не усиливают в необходимой мере активность крестьянства — вот смысл некрасовских оценок народных песен. Эта мысль получила развитие и в одном из черновых вариантов поэмы:

За первой песней грянула  
Другая: задшевнее,  
Грустней была она  
И так народ настроила  
Что много песен вспомнилось —

— Рекою полились.  
Всё песни невеселые,  
Всё песни подневольные,  
Других в ту пору не было  
Да и до ныне нет.

(III, 546)

<sup>1</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, Гослитгиздат, М., 1948, стр. 207. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

Приведенные характеристики народных песен не следует воспринимать как общий взгляд Некрасова на песенное народное творчество; в стихах его встречаются и иные оценки. В «Пире на весь мир» поэт выделил лишь те существенные черты народных песен, которые были ему необходимы для характеристики крестьянского самосознания. К этому выводу приводит нас изучение черновых вариантов, характеризующих песню Григория Добросклонова «Веселая».

Впервые эта песня и авторская ее характеристика встречаются в черновом варианте «Пира на весь мир», называвшемся «Поминки по крепям».<sup>2</sup> Здесь главная роль в ее исполнении отведена дьячку, автор песни еще не назван, но уже определено ее основное содержание: эта песня «не народная». Ненародность «Веселой», как ее основной признак, будет отмечена почти во всех вариантах «Пира на весь мир», включая последний. Этот признак обозначает не только то, что народ не понимает ее; посту важно сказать, что народ в силу своей политической неразвитости пока еще не может создать песню с таким остро критическим, революционным содержанием. Автор «Веселой» мог быть лишь человек с высокоразвитым политическим сознанием. Хранящиеся в рукописном отделе Пушкинского дома не включенные в собрание сочинений Некрасова черновые варианты говорят именно об этом. Приведем первый из черновых вариантов характеристики «Веселой»:

Дьячок с семинаристами,  
Гостившими у батюшки,  
Сначала песню спел,  
Та песня не народная  
Зашла бог весть откуда

В глухие те края  
Всего-то за три месяца  
До «Положенья» царского,  
С народа крепи снявшего.  
Народ ее не пел.

В той же черновой редакции даны еще два варианта характеристики «Веселой»:

Та песня не народная  
Зашла бог весть откуда  
В глухие те края.<sup>3</sup>  
До «Положенья» царского,  
С народа крепи снявшего,  
За несколько недель.

Далее связный текст кончается и идут две строки:

Так за год  
Народ ее не пел.

Здесь сохранены те же положения, что и в предыдущем отрывке: песня не народная, неизвестно откуда пришла и кто ее автор; новым является лишь колебание в определении времени ее появления (за несколько недель до «Положения» или за год), тогда как ранее было «За три месяца».<sup>4</sup>

Не завершив окончательно обработку этого варианта, Некрасов тут же, рядом создал новый:

Дьячок с семинаристами,  
Гостившими у батюшки,  
Сначала песню спел.  
Не то, чтобы крестьянская,

Не то, чтобы господская,  
Та песенка мудреная  
Зашла бог весть откуда  
В глухие те места.

В этом варианте обращает на себя внимание попытка уточнить среду, где была создана «Веселая». Четкое определение песни — «не народная» заменено отвлеченным «мудреная», но в то же время сказано, что своим происхождением «Веселая» обязана не крестьянской и не барской среде. Но и этот вариант не удовлетворил автора и был им отвергнут. Ниже в этой редакции шел отрывок, в котором прямо называется место бытования песни:

<sup>2</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 21—200/CXL, Вб. 21.

<sup>3</sup> Вместо зачеркнутого: В труппу к вахлакам.

<sup>4</sup> Это позволяет думать, что поэт не придавал решающего значения точному указанию времени появления песни. Однако приведенные здесь даты нельзя считать случайными. Нам кажется, что, прикрепляя «Веселую» к 1861 году, Некрасов имел в виду общий подъем общественно-политического движения, способствовавший появлению подобных песен в народной среде. Допустимо предположение, что Некрасов намекает здесь на попытки разночинной интеллигенции вести революционную пропаганду в деревне. Эти попытки получают целенаправленный характер именно в период выхода «Положения».

Та песня семинарская  
 Не очень-то понравилась  
 Степенным мужикам,  
 А только подзадорила:  
 Они свою затеяли

Природную вахлацкую  
 И спели так, что на небо  
 Как словно тучу вызвали, —  
 Все ждали: грянет гром.

Далее шла песня «Пахомушка», печатаемая ныне не в основном тексте «Кому на Руси жить хорошо», а в «Приложениях» (III, 414).

Однако определения «не крестьянская», «не господская», а «семинарская» не давали точной смысловой характеристики «Веселой». Новый вариант этих стихов появился в белой рукописи начальных глав «Пира на весь мир» (написана рукою переписчика). Поэт пытается выяснить отношение народа к содержанию «не народной» песни. Он отбросил все поправки, которые были внесены в начальный вариант, и повторил его. Затем в первые три стиха отрывка внес поправки, составившие окончательный текст:

К дьячку с семинаристами  
 Пристали: «Пой „веселую“»  
 Запели молодцы.

Шесть следующих строк, характеризующих содержание песни («не народная») и указывающих место и время ее происхождения, остались в этом варианте без изменения, зато автор много поработал над окончанием отрывка, еще и еще раз выясняющим отношение народа к «Веселой». Вместо зачеркнутого стиха «Народ ее не пел» появилась строка «А пел один дьячок», и тут же эта строка была автором вычеркнута, вероятно потому, что ее содержание не соответствовало задуманному поэтом образу дьячка Емели Гратисова (так был назван в этой редакции отец Григория). Затем вместо зачеркнутого «Народ ее не пел» появилось «Ее охотно слушали». Этот вариант, видимо, точнее выражал авторскую мысль и был повторен ниже в несколько иной форме:

Вахлак ее не пел,  
 А слушал с удовольствием,  
 И называл «Веселую».  
 И точно: их вахлацкие  
 Старинные протяжные,  
 Те песни погрустней.

Здесь появляется новый важный для Некрасова оттенок мысли: хотя песня «Веселая» обязана своим возникновением не народной среде, однако ее содержание близко и дорого народу, она вызывает в народе новые чувства и настроения. Эта мысль поддерживалась и следующими ниже стихами:

Дьячкова песня модная  
 Крестьянство подзадорила.  
 (III, 552)

Слово «модная» должно было свидетельствовать о степени распространенности песни. Именно в этой редакции намечается мысль, которую так важно было выразить поэту в связи с «Веселой»: песня эта имела действенный характер («крестьянство подзадорила»). Именно здесь начинает проясняться та идея, которую поэт вкладывал в повторяющийся во многих черновых вариантах и сохраненный в окончательном тексте эпитет «не народная». Песня «Веселая», с такой глубиной и четкостью раскрывающая противоположность интересов крестьянства и господствующих сословий, не могла быть создана народом в силу отсталости его политического сознания. К этому выводу и вели следующие отрывки:

Пока за неимением  
 Живогворящей песенки,  
 Которой не успел еще  
 Сложить за недосугами  
 Народ — «Споем „оброчную“  
 И „барщинную“, горькую,  
 Как барщина сама».

Или еще:

А вахлаки бахвалятся:  
 По человеку — песенка,  
 По песне — человек.

(III, 552)

Наборная рукопись<sup>5</sup> содержит два слоя текста: первый, зачеркнутый, близок к предшествующим вариантам, другой, написанный вместо зачеркнутого, приближается к окончательной редакции, но полностью еще не совпадает с ним. Переработанный вариант читается так:

Та песня не народная  
Давно, бог весть откуда  
Зашла в вахладский край.  
И с «Положенья» царского,  
С народа крепки спявшего,  
Как плясовая пелася

Попами<sup>6</sup> и дворовыми,  
Вахлак ее не пел,  
А слуша я притопывал,  
Приплясывал, веселую  
Не в шутку называл.

Здесь, как во всех предшествующих вариантах, песня характеризуется как не народная, место происхождения ее и авторство не определены. Однако в этом варианте сказано о непонимании содержания песни попами и дворовыми, которые по-своему воспользовались ее трехстопным хореическим размером и пели как плясовую.

Текст последней редакции дает возможность думать, что песня «Веселая» принадлежит Григорию Добросклонову, что он не только ее исполнитель, но и автор. Это предположение подкрепляется тем, что Григорию принадлежат многие другие песни в «Пире на весь мир», в которых кроется революционный взгляд на действительность.

К дьячку с семинаристами  
Пристали: «Пой веселую!»<sup>7</sup>  
Запели молодцы.  
Ту песню — не народную —  
Впервые спел сын Трифона,  
Григорий вахлакам. . .

(III, 347)

В окончательной редакции резко подчеркнута различное отношение крестьян и Григория Добросклонова к одним и тем же явлениям. В этом противопоставлении кроется та существенная для поэта идея, которую он развивал на протяжении всей поэмы и с особенной глубиной — в «Пире на весь мир»: основным препятствием на пути к народному счастью, т. е. к завоеванию свободного, обеспеченного, независимого существования, является низкое политическое сознание народа и недостаточная организованность его борьбы. Народ в массе своей не поднялся еще до такого уровня самосознания, какой требовался для создания «Веселой» — песни отчетливо революционного характера. Политическое сознание должны внести в крестьянскую среду люди, подобные Григорию Добросклонову. В этом Некрасов видел одно из основных условий успешной борьбы народа за свое будущее.

## В. Г. КОРОЛЕНКО, КОНСТАНЦИЯ ГАРНЕТ И С. М. СТЕПНЯК-КРАВЧИНСКИЙ

(ПУБЛИКАЦИЯ А. ХРАБРОВИЦКОГО)

В статье А. Тове «Констанция Гарнет — переводчик и пропагандист русской литературы» на основании книги сына Гарнет — писателя Дэвида Гарнета — сообщалось, что зимой 1894 года Констанция Гарнет совершила поездку в Россию по поручению С. М. Степняка-Кравчинского. «Целью поездки, — пишет автор, — было отвезти деньги, собранные в помощь голодающим, и под этим предлогом исполнить просьбу Степняка — повидать его друзей, передать им письма и осуществить связь между эмигрантами и революционной организацией в России».<sup>1</sup> Одним из этих друзей Степняка был В. Г. Короленко, которого Гарнет посетила в Нижнем Новгороде.<sup>2</sup>

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 398, оп. 1, ед. хр. 13.

<sup>6</sup> Первоначально — «дьячками».

<sup>7</sup> Следует заметить, что в последнем авторизованном списке «Пира» слово «веселую» взято в кавычки, хотя оно и написано со строчной буквы.

<sup>1</sup> «Русская литература», 1958, № 4, стр. 196.

<sup>2</sup> Там же, стр. 197. В статье А. Тове сообщается, что Гарнет «ездила на лошадях в Нижний Новгород»; это неточно, поскольку Нижний Новгород в то время был связан с центром России железной дорогой; на лошадях Гарнет ездил по Нижегородской губернии.

Пользуясь материалами архива В. Г. Короленко, мы имеем возможность подробно осветить миссию Гарнет в России, представляющую значительный интерес для истории англо-русских литературных и революционных связей. В записной книжке — календаре Короленко на 1894 год под датой 29 января имеется следующая запись: «Проводили m-rss Constans Clara Garnet».<sup>3</sup>

15 февраля 1894 года в петербургской газете «Русская жизнь» появилась статья Короленко, посвященная Гарнет, — «Английская путешественница в нижегородской деревне». Статья подписана буквой «К»; принадлежность ее перу Короленко устанавливается по записи в книжке «Библиографические отметки Вл. Короленко»,<sup>4</sup> а также на основании подписи Короленко под вырезкой статьи, вклеенной им в конторскую книгу под названием «Нижегородская летопись. (Заметки и материалы из местной жизни)».<sup>5</sup>

Статья Короленко о Гарнет никогда не перепечатывалась. Приводим ее по тексту упомянутой вырезки, поскольку в ней имеются поправки, сделанные рукой Короленко.<sup>6</sup>

### АНГЛИЙСКАЯ ПУТЕШЕСТВЕННИЦА В НИЖЕГОРОДСКОЙ ДЕРЕВНЕ

На днях выехала из Нижнего в Петербург английская путешественница m-rss Констанс Клара Гарнет, возвращавшаяся из глубины нашей губернии, а именно из Арзамасского уезда, где она старалась ознакомиться с русской деревней.

Г-жа Гарнет (или вернее Горнет по английскому произношению) происходит из интеллигентной английской семьи. Ее сестра — г-жа Клементина Блэк пользуется значительной известностью как основательница многих женских союзов (women's trade unions) и деятельная пропагандистка женской политической равноправности. Муж г-жи Горнет — ирландец, автор поэм в прозе («Мир в образах»). Сама она, увлеченная филантропически-социальным движением, работала в недавние годы в известном лондонском People Palace (народном дворце), основанном в Уайтчепеле, самом бедном квартале Лондона, среди нищеты и пролетариата.

Учреждение это пользуется очень широкой известностью. Возникло оно как результат своеобразного течения, вызванного социальным романом Уальтера Безанта (All sorts and conditions of men), в котором изображена образованная девушка, отправляющаяся в Уайтчепель и отдающая свои молодые силы на служение темной, невежественной и страдающей массе. Роман, не отличающийся особенными художественными достоинствами и представляющий то, что у нас принято называть «тенденциозным романом», произвел, однако, своей моральной стороной огромное впечатление и вызвал тотчас же в чуткой части английского общества соответственное движение, которое мы бы назвали по-своему «хождением в народ». У практических бригадцев идея тотчас же получила осязательную форму, нашлись и деньги, пожертвованные двумя филантропами, — и в Уайтчепеле выросло прекрасное здание, своего рода боевая квартира, из которой лондонская интеллигенция выступала на борьбу с невежеством, бедностью, пороками и темнотой самой несчастной части столичного населения. Здание, оцепененное пышным названием «народного дворца», доставляло дешевые развлечения, лечение, юридические советы, публичные чтения и, наконец, — бесплатные читальни. Г-жа Горнет была именно библиотечаршей.

Из всего этого мы, конечно, можем видеть, что «стремление в народ» — не есть черта, присущая одной только нашей интеллигенции. Интересно, однако, что эти стремления, которые многие назвали бы романтическими, связаны с каким-то символическим тяготением к русской литературе. И мне представляется вовсе не случайностью то обстоятельство, что г-жа Горнет изучила русский язык и явилась очень деятельной переводчицей и пропагандисткой в Англии лучших произведений наших классиков. Она перевела Гончарова («Обыкновенная история»), Толстого («Царство божие») и в настоящее время занята переводом полного собрания (беллетристических) произведений Тургенева, которые, если не ошибаюсь, вышли первым выпуском в издании Ганнемана и затем имеют появляться такими же выпусками каждые два месяца. Для того, чтобы более сознательно сделать эту работу, г-жа Горнет и предприняла непродолжительное путешествие в Россию с целью увидеть собственными глазами людей, быт и нравы, с которыми ей приходится знакомить английскую публику.

В литературных кружках Петербурга судьба столкнула ее с г-жей А. А. Штевен, работающей очень деятельно в области начального народного образования

<sup>3</sup> Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ГБЛ), шифр Кор.20.1294, л. 51.

<sup>4</sup> Там же, Кор.35.2187, л. 18.

<sup>5</sup> Там же, Кор.III.4.1, л. 104.

<sup>6</sup> Там же; нами произведена расстановка абзацев, почти отсутствующих в газетном тексте.



в нашей губернии. Это обеспечило г-же Горнет возможность повидать поближе глухую русскую деревню, и она провела более недели в имении г-жи Штевен, в Арамасском уезде, посещая окрестные деревушки, избы и школы грамотности.

«How do you like this country?» (как нравится вам эта страна?)

Это совершенно обычный вопрос, очень надоедающий всякому путешественнику в Англии и Америке. Весьма естественно, что г-же Горнет теперь приходится отвечать на тот же вопрос. И действительно, интересно слышать отзывы о том, к чему мы сами уже пригляделись, от свежего и постороннего человека. Передавая свои впечатления, г-жа Горнет отзывалась самым восторженным образом о радужии, деликатности и здравом смысле крестьянских женщин, с которыми она вступала в беседу в деревнях. Их вопросы об Англии удивляли ее меткостью и разумностью, но... бедность, грязь и отсутствие элементарнейшей культуры ни во внешней обстановке, в которой живут эти разумные люди, произвели на нее самое удручающее впечатление.

Г-жа Горнет уверяет, что бедность пресловутого Уайтчепеля — не бедность сравнительно с положением, которое она видела как обычное в арамасской деревне. Затем г-жа Горнет не может без слез вспомнить об одном случае, который, на наш взгляд, представляется совершенно обычным. Она видела мальчика-сирота, мать которого хворала 11 недель и... умерла. Болезнь ее осталась неизвестной по той причине, что во время 11-недельной болезни ее ни разу не посетил ни один врач.

Не правда ли, несколько странно видеть такую чувствительность «представительницы черствого запада» по такому поводу, который нам представляется совершенно обычным явлением. Почти в то самое время, когда г-жа Горнет была в Нижнем, в местной газете было перепечатано известие о том, что г. новгородский губернатор опротестовал смету череповецкого земства, в которую было внесено 15 тысяч рублей на народное образование и медицину. Г. губернатор опротестовал этот расход на основании 87 статьи нового положения, как несогласный с местными пользами и нуждами и потому<sup>7</sup> отсутствовавший в смете во все время административного управления Череповецким уездом... Да разве нужно, в самом деле, чтобы женщина, хворавшая в деревне 11 недель, была непременно посещена врачом?...

Pour la bonne bouche,<sup>8</sup> — г-жу Горнет постигло небольшое дорожное приключение. На возвратном пути ей пришлось ехать на почтовых. Попутчиком ее сначала был какой-то купец, о котором она отзывалась как о человеке обязательном и приличном. Но на одной из станций ей пришлось с ним расстаться, и судьба послала ей на следующее утро другого попутчика. Это был господин, называвший себя «реvisorом» таких, впрочем, учреждений, в которых, сколько нам известно, по штату ревизоров не полагается. Господин этот подвергал ее всю дорогу самому бесцеремонному опросу, очень энергично ругал земство по поводу снежных заносов и... когда г-жа Горнет достигла цели своего путешествия в Нижнем, он наскоро распрощался с нею, захватив свой небольшой багаж, сел на извозчика и уехал, забыв заплатить приходившуюся на его долю часть путевых расходов. Надо надеяться, что английская путешественница настолько ознакомилась с нами, чтобы не сделать из этого небольшого приключения обобщений, невыгодных для нашего национального характера.

К.

Среди писем Короленко, относящихся к концу января 1894 года и сохранившихся в его копировальной книге, имеется письмо, в котором упоминается Гарнет. Короленко тщательно скрыл адресата: письмо не содержит обращения, на оттиске в копировальной книге и в указателе к ней адресат назван «Переводчик С.». Обращает внимание также несомненно намеренная непоследовательность оттисков в копировальной книге: сперва оттиснут конец письма, затем начало.

Эта конспирация вызвана тем, что письмо адресовано революционеру-эмигранту С. М. Степняку-Кравчинскому, связь с которым была делом политически неблагонадежным. («Переводчиком С.») Короленко обозначил Кравчинского потому, что тот перевел на английский язык «Слепого музыканта».<sup>9</sup>

Начало письма («Пользуюсь случаем...») и упоминание Гарнет свидетельствуют о том, что Короленко переслал письмо с Гарнет. Из этого письма был опубликован только небольшой отрывок:<sup>10</sup> публикуем письмо полностью по тексту копировальной книги.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> «Волгарь», № 26. Прим. В. Г. Короленко.

<sup>8</sup> На закуску (франц.).

<sup>9</sup> В письме к матерп от 24 июля 1893 года из Ливерпуля Короленко писал: «В Лондоне мы немного устали. Переводчик моего „Слепого музыканта“, хотя сам человек политический, но меня старательно ограждал от всякой политики, что меня очень тронуло». (В. Г. Короленко. Избранные письма, т. I. М., 1932, стр. 90).

<sup>10</sup> См.: Г. А. Бялы й. В. Г. Короленко. Гослитиздат, М.—Л., 1949, стр. 196—197

<sup>11</sup> ГБЛ, Кор. II, 41, лл. 276—280.

«Конец января 1894 года, Нижний Новгород»

Пользуюсь случаем, чтобы черкнуть Вам эти несколько строчек. Если я не писал до сих пор и не подавал признаков жизни, то, конечно, не потому, чтобы забыл о Вашем радушии и вообще о нашем свидании в Лондоне. Нет, — но с самого своего возвращения и даже ранее — я чувствую себя совершенно подавленным, ушибленным судьбой. Вы, вероятно, уже знаете, что во время моего пребывания в Америке здесь, в России, у меня умерла дочурка 2-х лет, которую я оставил у тетки в Саратовской губернии. Я в предчувствия мистического характера совсем не верю, но верю, что некоторые трудно формулируемые комбинации совершенно реальных обстоятельств, складываясь в уме, могут порождать особенное смутное беспокойство, которое подкашивает, что не все ладно. Иногда это оправдывается, иногда нет. Такое именно беспокойство охватило меня в последние дни в Америке. Я рвался назад и вот почему не мог, между прочим, принять приглашение Георгия Ивановича<sup>12</sup> — и не поехал к нему. В Париже, на второй день приезда, получил телеграмму о том, что моей девочки нет на свете. Мне же пришлось везти это известие жене в Добруджу. Потом беда пошла на меня за бедой. Вернувшись домой, я захворал, потом другая дочь схватила дифтерит. Едва выздоровела, как захворал гимназист-племянник и умер от скарлатины. И вот, еще теперь племянница лежит больная, а была при смерти. Одним словом, смерти, болезни, похороны и опасения — вот атмосфера, которой я дышу все это время. Тут, конечно, не до писем и не до работы. Бедная m-rss Garnet попала к нам тоже в такое время, когда наше настроение невольно должно было отразиться и на ней. О пребывании своем в Нижнем она, вероятно, вынесет самое мрачное воспоминание.

Удивительное дело, право! Отовсюду, со всех концов, со всех сторон России, с Кавказа, Крыма и из Петербурга — слышишь и читаешь все то же. Болезни, болезни и неожиданные смерти. Пишешь знакомому о себе и получаешь ответ: «Едва держу перо в руках. Инфлюэнца!» Холера притаилась до весны, отдельными только жертвами давая о себе знать то в одном, то в другом месте, а в это время ходят ее «суррогаты»: инфлюэнцы, пульмонии, тифы, дифтериты. Вот уж именно «излиялся фиал гнева господня».

Знаю, что все это едва ли Вам интересно. Ну, да ведь я и не обещал писать Вам что-нибудь интересное. Да притом могу только еще раз повторить тоже, что говорил ранее: выпишите «Гражданин» и «Московские ведомости», пусть кто-нибудь систематически читается в эти охранительные органы — и Вы получите из них неисчерпаемый кладезь самых кричащих сведений, от которых Ваши заграничные читатели разинут рты. Это теперь, ей-богу, самые революционные органы из всей легальной и нелегальной прессы. Никакая анархия не может идти дальше — и притом все будет совершенно достоверно. Если бы еще 10—12 лет назад кто-нибудь осмелился так характеризовать цели и намерения правительства, как они теперь их характеризуют, то за это, вероятно, выслали бы в места отдаленные как за попытку оклеветать правительство. Одним словом, читайте «Гражданин» и «Московские ведомости».

Кстати. Я узнал, что у Вас было напечатано, будто меня опять интернировали в Нижнем. Это неверно. Правда, на пристани в Одессе меня обыскали, и публика парохода имела случай наблюдать, как тщательно шарют и выворачивают папзанку русского писателя, вернувшегося в лоно отечества. Но затем я лишь получил приглашение явиться в Петербург для объяснений. Правда также, что одесская полиция потребовала от меня немедленного выезда и согласилась дать отсрочку лишь ввиду того, что я был с детьми, которым нужно было купить теплые платки и т. д. Но в Петербурге были любезны, спросили кое-что по поводу американских репортерских заметок и пр., и когда я ответил на все вопросы, меня отпустили с миром и действия одесской полиции не только не признали правильными, но, наоборот, я получил официальное извещение о том, что имею право жить где мне угодно во всех местах Российской империи. Как видите, я не имею поводов на сей раз жаловаться на Петербург, ну, а грубости разных местных начальств — это уже, конечно, проводит меня в могилу. Между прочим, в разговоре речь коснулась того щекотливого обстоятельства, что «В. Г. Короленко виделся со многими эмигрантами, что известно положительно». Разумеется, я ответил, что это совершенно верно, тем более, что среди эмигрантов немало людей, с которыми я разделял приятные дни в сибирской ссылке...

Посылаю несколько экземпляров «Голодного года», а С. М-чу<sup>13</sup> (который, как слышу, отрешился несколько от политики в пользу художества) — вторую книгу рассказов.<sup>14</sup> Послал бы больше и того и другой, но боюсь нагружать m-rss Garnet.

<sup>12</sup> Так в русских революционных кругах называли американского публициста Джорджа Кеннана, автора книги «Сибирь и ссылка».

<sup>13</sup> С. М. Кравчинскому; Короленко в целях конспирации называет адресата в третьем лице.

<sup>14</sup> Имеются в виду книги Короленко «В голодный год» (СПб., 1894) и «Очерки и рассказы» (кн. 2, М., 1893).

Не имею претензии, чтобы С. М. прочитал всю эту серую и тоскливую эпопею голодающих, столовых и уездной войны. Но очень бы хотел, чтобы Вы посмотрели вступление, первые две главы, потом главу «Христовым именем», пожалуй, последнюю главу и заключение. «Христовым именем» — моя любимая глава, хотя, конечно, ее не пришлось досказать как следует. Нищенство у нас — явление глубоко характеристическое и интересное. По моему глубокому убеждению, если у нас будет когда-нибудь сильное народное движение, оно пачнется с обычного припева наших историков во все смутные времена истории: «Толпы нищих станут бродить по дорогам». Русский человек — человек смиренный, это известно. Прежде чем кидаться скопом или заявлять какие-нибудь права, он наденет суму и пойдет с Христовым именем. И только когда те, кто подает, сами, отдав последнее, выйдут на ту же дорогу, когда деревенской Руси нечего будет подавать, эти толпы двинутся стихийно в города и тут уже просьба станет переходить в захват, а из смиренных нищих с Христовым именем на устах отложатся шайки удалых молодцов, вроде «шишей» смутного времени. И если правящие будут слепы и начнут борьбу с симптомом вместо причин, что весьма и весьма вероятно, — тут-то и пойдет кутерьма. Это инстинктивно чувалось в «голодный год», об этом дворяне вопили из уездов, требуя охраны военной силой. Широкая правительственная помощь удалила опасность. «Толпы нищих» схлынули сразу, но зато, увидя, что опасность миновала, что народ остался тем же смиренным народом, «командующие» подумали, что они ошиблись. Вот откуда эта перемена в настроении, вот откуда крики о том, что голода не было и ссуда тратилась напрасно. А между тем, я глубоко убежден и все не слепые люди в уездах говорят единогласно, что, если бы не эта громадная помощь государства, мы бы имели уже в «голодный год» то, что Пушкин назвал «русским бунтом, жестоким и бессмысленным»,<sup>15</sup> — стихийное движение голодных против сытых. И несомненно, что это стихийное движение уже начиналось, в виде движения нищих, складывавшихся в толпы и тянувших к городам. Это-то я хотел сказать, хотел, но, конечно, не смог, потому что эти поистине «благонамеренные» предостережения у нас — опасны, а книга и без того едва пролезла через цензурные мытарства. И если «голодный год» опять у нас повторится, то я уверен, что теперь газетам запретят писать, что заявления о голоде будут считаться злонамеренными, что «смирение» народа после ссуды послужит доказательством, что на этот раз ссуда не нужна... И тогда опять деревенская Русь прежде всего станет надевать сумы — и «толпы нищих потянутся по дорогам», но здесь им не встретятся уже обозы с казенным хлебом для голодающих. Не желал бы быть пророком, но кажется, что это будет так. И это будет скверное время.

Ну, а пока до свидания. Желаю всего хорошего и всем кланяюсь. Объясните Г. Ив. К-ну,<sup>16</sup> отчего я не повидался с ним и как основательны были мои опасения. Перешлите книги ему и Гольденбергу.<sup>17</sup>

Ваш Вл. Короленко

<sup>15</sup> У Пушкина — «бессмысленный и беспощадный» («Капитанская дочка», гл. XIII).

<sup>16</sup> Джорджу Кеннану.

<sup>17</sup> Революционер-эмигрант Л. Б. Гольденберг, живший в это время в Нью-Йорке, где Короленко встречался с ним в 1893 году («Былое», 1918, № 13, стр. 14).

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Ж Д А Н О В

## Л. Н. ТОЛСТОЙ В «УЧЕНЫХ ЗАПИСКАХ»

В последние годы изучение творчества Льва Толстого приобрело у нас широкий размах. Важную роль в этом играют «Ученые записки», издающиеся университетами и педагогическими институтами. Существование таких органов дает возможность выступать в печати широкому кругу научных работников: в авторских коллективах участвуют и крупные ученые, и студенты-дипломанты, и аспиранты с главами из готовящихся диссертаций. Для многих «Записки» являются единственно доступной трибуной. Благодаря этим изданиям читатель прислушивается к голосу авторов, живущих и в крупных центрах и в отдаленных городах.

За истекшие два года в «Ученых записках» опубликовано 57 работ о Толстом.<sup>1</sup> Должно поставить вопрос, какое научное и общественное значение имеют эти статьи, как велико их влияние в поступательном ходе советского литературоведения. Следует сказать, что состав статей пестрый. Среди них есть серьезные монографические работы и значительные статьи, впервые решающие поставленные в них проблемы; есть интересные небольшие по размеру этюды; в других грамотно излагается тема — такие работы полезны, но не обязательны. Необходимо отметить, что работ, совсем низких по качеству или просто искажающих вопрос, пожалуй, нет.<sup>2</sup>

Несколько слов об общей композиции «Ученых записок». Разбросанность тематики — их уязвимое место. Нельзя забывать того энтузиазма, порой самоотверженности, которые часто проявляют авторские коллективы, но все же редколлегия должны не только собирать и редактировать готовый материал, но и руководить изданием в смысле направленности каждой книги, подчинения ее одной-двум главным проблемам.<sup>3</sup>

В последнее время чаще стали появляться «Ученые записки» и «Труды», статьи которых объединены определенной темой. «Некоторые вопросы народности литературы» — так озаглавлены «Труды Ростовского государственного педагогического института» (1960). Входящие сюда семь статей о Добролюбове, Некрасове, Толстом, Станюковиче, Куприне и о советской поэзии рассматривают произведение этих писателей в плане их народности. Очередной 112-й выпуск «Трудов» Самаркандского университета (1961) озаглавлен «Проблемы художественного мастерства». Выходят книги о творчестве одного писателя. Толстому посвящены сбор-

<sup>1</sup> В девятом номере «Вопросов литературы» за 1958 год напечатана статья Л. Д. Опульской о толстоведческих работах в «Ученых записках» за три года (1955—1957), в том же журнале в 1960 году (№ 8) появилась рецензия Э. Полоцкой на сборник статей о «Войне и мире» Горьковского университета. Мы обращаемся к статьям, приуроченным к 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого (1960—1961).

<sup>2</sup> Иногда при скромных условиях издания нельзя серьезно ставить большие научные проблемы; авторы таких статей оказываются в трудном положении. Ужгородский университет выпустил в 1961 году «Доповіді та повідомлення» («Доклады и сообщения») (филологическая серия, № 7). В книжке 7½ печатных листов, и на них поместилось 37 статей по литературоведению, языку и педагогике. Среди них две на интересующую нас тему: «Лев Толстой и наша современность» и «Л. Н. Толстой об отношении русской классики к народу». Первая в три, вторая в две страницы. Разумеется, никаких проблем такие статьи решить не могут, а заглавия их многообещающие.

<sup>3</sup> В качестве неудачного примера назовем 30-й вып. «Ученых записок Куйбышевского педагогического института». В нем 15½ печатных листов, участвуют 11 авторов. Как пестра тематика этого тома. Тут статьи о Маяковском, Федине, Леонове, Б. Полевом, а дальше о «Казаках» Толстого, о Глебе Успенском и, наконец, о Гете. Можно назвать также «Ученые записки Енисейского педагогического института» (1960, вып. 4). В книге говорится о детских образах в творчестве Короленко, о женской доле в лирике Некрасова, о пейзаже в «Войне и мире», имеется раздел «Сибирь в творчестве русских писателей XIX века».

ники Уральского и Горьковского университетов.<sup>4</sup> Некоторые подчинены проблемам одного произведения («Война и мир» в «Ученых записках Горьковского университета»). Ташкентский университет отвел специальный выпуск монографической работе на тему «Л. Н. Толстой — обличитель капитализма».

Тематика статей о Толстом, опубликованных в «Ученых записках», многообразна. Одна серьезная работа посвящена статьям В. И. Ленина о Толстом. Это — сообщение П. А. Мезенцева «Художник и революция в эстетических воззрениях Ленина (Статьи о Льве Толстом)».<sup>5</sup> Исходная позиция автора состоит в том, что вопрос об отношении художника к народной революции является одной из тех проблем научной эстетики, решение которой под силу только политическому гению.

В таком плане автор рассматривает статьи Ленина о Толстом, ставящие конкретную эстетическую проблему: художник и революция. В статье три главы, каждая из которых направлена к решению важной проблемы: 1) Непреоборимая власть революции над сознанием художника; 2) «Зеркальность» и активность художественного отражения действительности; 3) Революция и общественное значение художника. По этим разделам автор анализирует на материале статей о Толстом ленинское учение о художнике и народной революции.

Автор упоминает «интересный», по его словам, рассказ А. Вербицкого «Спор», напечатанный в «Неделе», приложении к газете «Известия» (1960, 3—9 апреля). Рассказ, очевидно, построен на воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевича о том, как он, автор мемуаров, передал Толстому нелегальное издание «Ткачей» Гауптмана в переводе, сделанном А. И. Ульяновой-Елизаровой и отредактированном В. И. Лениным. Откуда почерпнул А. Вербицкий дальнейшее, неизвестно. Он рассказывает, что Толстой рассиравивал Бонч-Бруевича о семье Ульяновых и приглашал приехать к нему вместе с Лениным. Узнав об этой беседе, Ленин якобы обрадовался случаю познакомиться с великим писателем (приведена его прямая речь). Встреча не состоялась. Ленин ограничился письмом, в котором благодарил Толстого за внимание к народной драме Гауптмана и ее переводу. Рассказ вызывает большие сомнения. В воспоминаниях В. Д. Бонч-Бруевича не указано, где он вручил Толстому «Ткачей».<sup>6</sup> В его письме научному сотруднику яснополянского музея Н. П. Пузину<sup>7</sup> уточнено: писатель встретился с ним в издательстве «Посредник», где Толстой получил эту книгу. В «Неделе» приводится совершенно невероятный случай: якобы Толстой письменно пригласил к себе Бонч-Бруевича в гостиницу «Славянский базар», где Толстой остановился (?); там он и получил «Ткачей», а также выразил желание встретиться с Лениным.

Никакими фактами рассказ не подтверждается. В яснополянской библиотеке Толстого названной книги нет (она находилась в руках старших детей Толстого, о чем говорится в указанном номере «Огонька», и, возможно, В. Д. Бонч-Бруевич запаматовал, — вероятно, он вручил книгу родственникам Толстого, а не ему самому). Известно письмо Толстого к Бонч-Бруевичу с приглашением в «Славянский базар», где Толстому не к чему было останавливаться, нет в архиве великого писателя ни одного письма Ленина к нему. Между тем этот непроверенный рассказ о Ленине и Толстом напечатан в широкой прессе и передавался по радио.

Несколько лет тому назад встречались в печати сетования на то, что мы в долгу перед Толстым-публицистом, что эта сторона его творчества не изучается. За последнее время к ней стали обращаться в исследованиях, статьях, докладах. Иначе и не может быть: публицистика Толстого, несмотря на слабые стороны мировоззрения писателя, дает страстный, часто вполне современный ответ на вопросы, терзающие землю в наши дни.

Публицистикой Толстого занимается А. И. Шифман, опубликовавший несколько статей с привлечением новых материалов.

В. П. Шкаринов в содержательной статье «Общественно-политические взгляды Л. Н. Толстого в свете ленинских оценок»<sup>8</sup> выбрал материалом статью писателя 1860-х годов в отличие от большинства исследователей, которые разбирают обще-

<sup>4</sup> Название «Ученые записки» или «Труды» не всегда выдержано. В некоторых случаях появляется индивидуальное заглавие, например «Л. Н. Толстой. Сборник статей». Фактически это «Ученые записки Горьковского университета». Или: «Л. Н. Толстой — художник. Сборник статей кафедры русской литературы». И тут же подзаголовок: выпуск 40, что относится, конечно, не к сборникам, а к «Ученым запискам Уральского университета».

<sup>5</sup> «Ученые записки Московского государственного библиотечного института», 1961, вып. 8, стр. 114—143.

<sup>6</sup> См.: В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин в Петрограде и в Москве. М., 1956, стр. 36.

<sup>7</sup> См.: «Огонек», 1959, № 11, стр. 22.

<sup>8</sup> «Ученые записки Шахтинского государственного педагогического института», Ростов, 1961, т. III, вып. 3, стр. 174—190.

ственно-политические взгляды Толстого на основе его произведений последних десятилетий. В центре внимания автора статья «Прогресс и определение образования», входящая в цикл педагогических работ Толстого. Однако она лишь условно может быть названа педагогической. Это остро-публицистическое выступление писателя, давшее исследователю основание для выявления общественных позиций Толстого в 60-х годах.

Е. П. Андреева в статье «Лев Толстой — обличитель капитализма и войны»<sup>9</sup> даст удачное определение публицистике Толстого: это не только «духовная биография» писателя, но и «зеркало действительности той эпохи» (стр. 257). Анализируя статьи 80—900-х годов, автор, не забывая об отрицательных сторонах, выдвигает на передний план положительное во взглядах Толстого. «В наше время статьи Толстого, осуждающие все и всяческие насилия над людьми, помогают всем борцам за мир срывать маски с нынешних поджигателей войны», — так заканчивает Е. П. Андреева свою статью.

В 1960 году вышла весьма интересная книга: М. Луцкий и Д. Столяров. Л. Н. Толстой как критик буржуазной политической экономии. Ташкент, 1960. В 1961 году выпуск 188 «Трудов Ташкентского государственного университета» полностью отведен второй работе тех же авторов, являющейся прямым продолжением названной выше книги. Работа озаглавлена «Л. Н. Толстой — обличитель капитализма». Она состоит из введения и трех глав: 1) Общие черты мировоззрения Толстого; 2) Л. Н. Толстой — критик буржуазного общественного строя; 3) Л. Н. Толстой — критик буржуазного государственного строя. Отмечая интерес Толстого ко многим вопросам (философским, религиозным, научным, вопросам искусства), авторы высказывают справедливое убеждение, что главный волновавший Толстого вопрос — «как сделать жизнь людей здесь, на нашей земле, светлой и радостной» (стр. 6). Под таким углом зрения они анализируют его публицистические работы, широко привлекая дневники, в которых отражены раздумья и тревоги писателя. Руководствуясь гениальными статьями Ленина о Толстом, авторы смело ставят и серьезно решают поставленные ими вопросы. Работы М. Луцкого и Д. Столярова займут достойное место в толстоведении.

Изучению эстетических воззрений Толстого посвящена статья Э. Л. Нуралова «Критика буржуазного искусства в трактате Л. Н. Толстого „Что такое искусство?“».<sup>10</sup> Автор ставит перед собой задачу более широкую, чем только разобрать основные мысли знаменитого трактата. Он интересно комментирует их другими материалами. Его внимание сосредоточено преимущественно на толстовской критике Шопенгауэра и особенно Вагнера, а также декадентов. Автор старается объяснить отрицательное отношение Толстого к Вагнеру. Он считает, что писатель критикует Вагнера главным образом с целью «развенчать новейших вагнерианцев и декадентов музыки» (стр. 55). Приведем другое верное утверждение Э. Нуралова: «Толстой в борьбе против буржуазного искусства выступил не только как теоретик искусства, но и как художник-реалист» (стр. 64). Отмечая «предрасудок» Толстого (его религиозные концепции), автор подчеркивает прогрессивное направление его эстетики — взгляд на искусство как на «средство общения и единения людей», «толстовскую организацию эстетики только на трудовых началах рабочей жизни» (стр. 67). Автор, очевидно, продолжает свои полезные исследования в этой области. В 1962 году в «Ученых записках» того же университета опубликована его статья «Критика декаданса в эстетике Л. Толстого» (хронологически она выходит за пределы нашего обзора).

Самое большое место в «Ученых записках» занимают статьи о художественных творениях Толстого. Несколько работ посвящены равным произведениям писателя

Старший преподаватель Краснодарского пединститута Л. Я. Круглик опубликовал статью «Внутренний монолог и диалог в трилогии Л. Н. Толстого „Детство“, „Отрочество“, „Юность“».<sup>11</sup> Изучение текста повести дает автору основание говорить о разнообразии форм, состава и характера внутренних монологов главного героя, которые являются в трилогии важным средством психологического анализа. Опираясь на высказывание Толстого в пору писания трилогии о том, что «внутренняя история» должна «уступать место внешней истории лиц, его окружающих»,<sup>12</sup> автор прослеживает диалоги и косвенные характеристики, которые также подчинены «целям глубокой психологической детализации» (стр. 118).

<sup>9</sup> Филологический сборник. «Труды Воронежского государственного университета», 1961, т. LXIII, стр. 237—257.

<sup>10</sup> «Научные труды Ереванского государственного университета», 1960, т. 70, Серия филологических наук, вып. 7, ч. 1, стр. 39—67.

<sup>11</sup> «Ученые записки Краснодарского государственного педагогического института», 1961, вып. 24, Русская и зарубежная литература, стр. 103—118.

<sup>12</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 46, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 287. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

Небольшая статья П. И. Цукерман посвящена рассказу Л. Н. Толстого «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный».<sup>13</sup> В ней рассматриваются характеристики действующих лиц, а также проблема противопоставления Толстым двух взглядов на народ у героев рассказа. Она закачивается сопоставлением «Разжалованного» с рассказом «Севастополь в мае». Статья написана хорошо, но листаж, предоставленный автору (семь страниц), неизбежно ограничил возможности.

Редко обращаются исследователи к «Семейному счастью». Из последних работ можно отметить статью Н. Е. Покусаевой, напечатанную в сборнике студенческих работ Саратовского университета.<sup>14</sup> В наш обзор входит статья Т. К. Науменко «Женский вопрос в 60-х годах XIX в. и роман Л. Н. Толстого „Семейное счастье“».<sup>15</sup> Ценность работы уже в том, что автор поднимает значение «Семейного счастья», отвергая оценку его только как узко автобиографического произведения и тем более как романа, якобы возникшего в противовес современности под влиянием западной публицистики (так считали некоторые литературоведы). Автор утверждает, что «Семейное счастье» написано «под воздействием широкого обсуждения женского вопроса русской общественностью и продиктовано стремлением Толстого выявить свою точку зрения на вопросы любви, брака, семьи, столь актуальные в то время» (стр. 19). Автор не забывает отметить противоречия Толстого, сказавшиеся в своеобразии решения вопросов, волновавших людей того времени, и стремится доказать, что Толстой и при создании «Семейного счастья» находился в русле передовой русской литературы.

В обстоятельной статье М. С. Силиной «Повесть Л. Н. Толстого „Казачи“»<sup>16</sup> анализируется произведение в целом, что и отмечено в подзаголовке: «Проблематика, основные образы, некоторые художественные особенности». Каждой из подтем посвящена отдельная глава, но все вместе подчинены главной — проблематике повести. Система образов и художественные особенности рассматриваются в полном единстве с проблематикой. В статье много верных наблюдений.

Досадно, когда в хорошую работу вкрадываются ошибки. Прежде всего, нельзя говорить, что завершающая работа над «Казачами» относится к периоду, когда, по определению Ленина, «Л. Толстой вполне сложился как художник и как мыслитель» (стр. 219). Ведь это только конец 1862 года. Непростительна и фактическая ошибка. Поездка Толстого за границу для изучения постановки дела образования в Европе была не в 1857 году (как об этом говорится на стр. 220), а в 1860—1861 годах. Статья «Прогресс и определение образования» писалась в конце 1862-го и в начале 1863 года, т. е. после окончания «Казачков». Стало быть, нельзя объяснять мыслями, высказанными в статье, причины возвращения Толстого в конце 1850-х годов к работе над «Казачами» (стр. 220).

О романе «Война и мир» опубликовано пять статей,<sup>17</sup> не считая «Ученых записок Горьковского университета», о которых см. ниже. Первая из них П. П. Белова — «Работа Л. Н. Толстого над источниками сюжета и художественных образов эпопеи „Война и мир“».<sup>18</sup> Автор справедливо считает, что необходимо пересмотреть установившиеся в толстоведении взгляды и выводы относительно метода использования Толстым исторических источников как прямого заимствования. В статье убедительно показано, что Толстой заимствовал из источников исторические факты и сведения, но не трактовку событий. Две другие статьи рассматривают пейзаж в «Войне и мире»: П. Я. Гриб. Пейзаж в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»;<sup>19</sup> И. А. Потапов. Из наблюдений над пейзажем в романе Л. Толстого «Война и мир».<sup>20</sup> Этому вопросу уделялось внимание во многих работах о «Войне и мире». Названные статьи фрагментарны, они мало что нового вносят в решение взятой темы.

Иное место в литературе о «Войне и мире» займет статья В. Г. Однокоза «Психологический аспект проблемы народности в романе Л. Н. Толстого „Война

<sup>13</sup> «Труды Одесского государственного университета», Серия филологических наук, 1961, вып. 11, стр. 114—121.

<sup>14</sup> Идеино-художественная концепция романа Л. Н. Толстого «Семейное счастье». «Сборник научных работ студентов», Саратов, 1960, стр. 48—52.

<sup>15</sup> «Труды кафедр русского языка и литературы Новосибирского государственного педагогического института», 1960, Вопросы творчества и языка русских писателей (XVIII—XIX вв.), вып. 1, стр. 17—36.

<sup>16</sup> «Ученые записки Куйбышевского государственного педагогического института им. В. В. Куйбышева», 1960, вып. 30, стр. 219—250.

<sup>17</sup> Разбор всех статей о «Войне и мире» сделала в нашем обзоре Э. Е. Зайденшур. Ей же принадлежит оценка библиографии (см. стр. 185—186).

<sup>18</sup> Некоторые вопросы народности литературы. Изд. Ростовского университета, 1960, стр. 63—100.

<sup>19</sup> «Ученые записки Енисейского государственного педагогического института», 1960, № 4, стр. 39—72.

<sup>20</sup> «Ученые записки Сталинградского государственного педагогического института», 1961, вып. 15, стр. 161—170.

и мир“.<sup>21</sup> Останавливаясь на нескольких эпизодах, связанных с центральными персонажами романа, автор раскрывает глубинную связь и гармоническое художественное единство личного, индивидуального и исторического в романе Толстого. Приведенные в статье примеры свидетельствуют о главном: «мысль народная», которую так любил Толстой в «Войне и мире», проступает в различных аспектах поэтического плана.

Статья Г. В. Аникина «Национальный характер юмора и иронии в романе-эпопее Л. Н. Толстого „Война и мир“»<sup>22</sup> примыкает к его работам о сатире в произведениях Толстого.<sup>23</sup> В ней выделены три вопроса: юмор русских персонажей, авторская ирония, юмор в изображении инонациональных персонажей. Статья интересна. Рассмотрение национального своеобразия иронии и юмора у Толстого — тема новая, и «Война и мир» дает для нее отличный материал. Г. В. Аникин им овладел и умело использовал.

Некоторые выводы автора вызывают сомнения. Так, например, напомнив, что смех Платона Каратаева проявлялся главным образом в том, что у него «морщились губы сдержанной улыбкой ласки», автор объясняет эти слова Толстого: «Придавая преувеличенное значение патриархальности и „христианскому духу“ в русском народе, Толстой тем самым волею-неволею приглушал силу народного смеха, ибо христианско-аскетическое мировосприятие и смех взаимно исключают друг друга» (стр. 14). Не ставит ли подобное рассуждение всю тему под угрозу? Другой пример. «Ласковое и шутливое участие» солдат к Пьеру во время Бородинского сражения Г. В. Аникин хочет объяснить «как следствие „всего русского, доброго и круглого“, каратаевского. Вследствие этого оказалось приглушенным то „буйное веселье“, о котором писал Белинский, как о черте, свойственной характеру русского человека» (стр. 15). Могло ли быть «буйное веселье» при Бородине?

Как это нередко бывает в работах по одному специальному вопросу, когда весь материал подчиняется единственной цели, автор видит иногда юмор, иронию или сатиру там, где ее совсем нет. Можно ли определять как «осмеяние» (стр. 44) гнев Толстого, вызванный поведением австрийских «колонновожатых», по вине которых при Аустерлице, как с болью говорит Толстой, «погибло двадцать тысяч русских людей» и русская армия была «опозорена». Эти немногочисленные натыжки несколько нарушают общий тон в целом хорошей, серьезной статьи.

Об «Анне Карениной» напечатаны работы двух авторов: Э. Г. Бабаева и В. З. Горной. Статья В. Горной «Образ Константина Левина. (К вопросу об истории создания)»<sup>24</sup> построена на изучении рукописей романа. Это одно ставит работу в ряд нужных исследований. Такие наблюдения всегда обогащают наши знания о писателе. В. Горная напечатала статью о романе и в другом сборнике.<sup>25</sup> Можно не соглашаться с отдельными выводами, но важно, что автор на хорошем пути.

У Э. Г. Бабаева имеются две статьи: «Средства образной речи в романе „Анна Каренина“»<sup>26</sup> и «„Драматургическая форма“ в романе Толстого „Анна Каренина“».<sup>27</sup> С большим интересом читается первая статья. Автор избежал опасности вести рассуждения, основываясь на отдельных внутренне не связанных между собой наблюдениях, собранных при чтении романа. Э. Г. Бабаев изучал «Анну Каренину» и сделал обоснованные выводы. Его работа посвящена эпитепу, сравнению, метафоре. Каждый из разделов содержит несколько положений, подкрепленных меткими иллюстрациями. В разделе «сравнений» Э. Бабаев умело полемизирует с Константином Леонтьевым, в далекие времена занимавшимся мастерством Толстого. Речь идет о зубной боли Вронского, которую Леонтьев считал натуралистической подробностью. Бабаев утверждает, что «эпизод с Вронским находится в связи со всей художественной структурой романа» (стр. 34). Приведем один только пример из работы Э. Бабаева — сравнение Фру-Фру с пгидей. Лошадь Вронского, «как птица», пролетает через препятствия; она, «как подстре-

<sup>21</sup> «Труды кафедр русского языка и литературы Новосибирского государственного педагогического института», Вопросы творчества и языка русских писателей (XVIII—XIX вв.), вып. 1, стр. 37—46.

<sup>22</sup> Л. Н. Толстой — художник. Сборник статей кафедры русской литературы Уральского государственного университета, вып. 40, Свердловск, 1961, стр. 3—46.

<sup>23</sup> Издана его книга «Сатира Л. Н. Толстого в 80—90-е годы» (Свердловск, 1957). Его статья о сатире в «Воскресении» напечатана в том же сборнике, что и рецензируемая статья (см. о ней ниже).

<sup>24</sup> «Ученые записки Московского областного педагогического института», 1960, т. 82, Труды кафедры русской литературы, вып. 5, стр. 103—132.

<sup>25</sup> Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина» (о пушкинских традициях в романе). В кн.: Толстой-художник. Гослитиздат, М., 1961.

<sup>26</sup> Л. Н. Толстой. Сборник статей. III. Изд. Горьковского государственного университета, 1960, стр. 19—47.

<sup>27</sup> «Ученые записки Ташкентского вечернего педагогического института», 1961, вып. XII, стр. 153—186. Две статьи Э. Г. Бабаева о Толстом напечатаны в этом же издании в 1957 и 1959 годах.



ленная птица», затрепыхалась у ног хозяина; в те же минуты Анна мучается в беседе на ипподроме, «как пойманная птица» (стр. 38).

Можно было бы расширить статью, коснуться, например, символики. Она появляется в романе одновременно с изображением героини: катастрофа на московском вокзале предвещает катастрофу в жизни Анны и гибель ее в Обираловке. Вспомним унизительное ожидание рюриковичем князем Облонским в приемной капиталиста Болгаринова, символизирующее новые общественные отношения. А как много знаменательного в «аккомпанементах» природы к переживаниям героев, начиная с бури в Бологом (в жизни Анны) и кончая звездным небом в эпилоге. Исчерпать в одной статье все оттенки средств образной речи невозможно, но и то, что сделал Бабаевым, заслуживает одобрения.

Вторая статья состоит из четырех глав, не по обычному, несколько изысканно названных: «Все в сценах», «Скрытая речь» (т. е. внутренний монолог), «Многоголосый хор» (т. е. диалог), «Жест, который говорит». Как и в первой статье, интересны наблюдения над композицией «Анны Карениной».

Теме незавершенных произведений из эпохи Петра отведена статья Б. А. Базилевского «Петр I в представлении Л. Н. Толстого».<sup>28</sup> Автор целеустремленно работает над этой проблемой и опубликовал несколько работ.<sup>29</sup> Последняя статья очень интересна. Б. А. Базилевский задавал целью систематизировать те места в исторических материалах, которые были отмечены Толстым при чтении. Результаты наблюдений Базилевский разнес по рубрикам, характеризующим различные свойства личности Петра. Таких рубрик вышло двадцать две. Несколько названий для примера (каждая рубрика приводится нами полностью): пытливость ума, стратегические и тактические способности, храбрость, крутая расправа и т. д.

Судя по этим данным, по утверждению автора, у Толстого в начале 70-х годов было реалистическое понимание личности и эпохи Петра, в отличие от второго приступа к работе в конце 70-х годов, когда у писателя в результате духовного перелома появилось предвзятое отношение к личности Петра. Таков вывод статьи, вносящей новое в изучаемый вопрос.

Переходим к работам о позднейших произведениях Толстого.

А. Б. Кадинский в статье «Проблематика цикла повестей Л. Н. Толстого 80-х годов»<sup>30</sup> показывает, что в произведениях того времени писатель ставит «проблему духовного прозрения человека, освобождающегося от тяжелого груза лживых взглядов». Проблема объединяет в единый комплекс повести тех лет, «не разрушая индивидуального своеобразия каждой из них» (стр. 125). Автор подметил, что «при определении формы повествования Толстой чаще всего избирает рассказ от 1-го лица. На наш взгляд, — говорит он, — это связано со своеобразным исповедальным характером всех без исключения повестей» (стр. 151). А. Кадинского интересуют «Записки сумасшедшего», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната» и отчасти «Холстомер». Обращение к рукописям писателя обогащает его полезный труд. Интересна постановкой вопроса другая статья А. Б. Кадинского «Ог „Записок сумасшедшего“ к „Смерти Ивана Ильича“».<sup>31</sup> Отметив существующие расхождения в датировке создания названных рассказов, автор на основании анализа рукописей обоих произведений убедительно доказывает, что работа над «Записками» предшествовала писанию «Смерти Ивана Ильича», показывает ход творчества, результат идейных исканий. Вывод его правилен: «Создавая „Смерть Ивана Ильича“, Толстой постоянно имел в виду „Записки сумасшедшего“» (стр. 73). Отметим бросившийся в глаза недостаток: на стр. 68 в цитате из рукописи остались неразобранные слова. В действительности никаких затруднений в прочтении нет, и текст опубликован в полном собрании сочинений Л. Н. Толстого (юбилейном издании) (т. 26, стр. 508). Но это частности. Главное в том, что подобные разыскания плодотворны. Они решают важные конкретные задачи и лишней раз подтверждают, как необходимо изучение рукописей во всех случаях, когда приходится углубляться в творчество великого писателя.

Того же периода касается статья Еф. Магазанника «Мировоззрение и метод Толстого в повестях последнего периода творчества».<sup>32</sup> Под таким заглавием дан анализ «мировоззренческих мотивов» только двух произведений: «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцера соната».

<sup>28</sup> Л. Н. Толстой — художник. Сборник статей кафедры русской литературы Уральского государственного университета, стр. 47—78.

<sup>29</sup> «Ученые записки Уральского государственного университета им. А. М. Горького», 1959, вып. 27, стр. 185—220.

<sup>30</sup> О творчестве русских писателей XIX века («Ученые записки Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького», вып. 37). Горький, 1961, стр. 122—154.

<sup>31</sup> Л. Н. Толстой. Сборник статей. III. Изд. Горьковского государственного университета, стр. 66—80.

<sup>32</sup> «Труды Самаркандского государственного университета», 1961, Новая серия, № 112, стр. 37—59.

Автор поставил перед собой задачу обнаружить сплав художественно-обличительного пафоса с мотивами «вечных» начал человеческой «природы». Попутно он коснулся известного высказывания Мопассана о «Смерти Ивана Ильича». Еф. Магазаник убедительно говорит, что преклонение Мопассана вызвано не социальными мотивами (ими французского писателя нельзя было удивить), а бесстрашием и беспощадностью, с которыми Толстой всматривался в «общечеловеческое» (стр. 49). Больше внимания уделил автор «Крейцеровой сонате», где сделал крен в сторону критики толстовской проповеди чистоты половых отношений, считая, что крайние взгляды Позднышева могли бы стать «великолепным образцом ханжества» (стр. 54). Автор, конечно, помнит о послесловии к «Крейцеровой сонате» и знает, что высказывания Позднышева во многом совпадают со взглядами самого Толстого, поэтому термин «ханжество» вряд ли уместен. Произведения 80—90-х годов, завершающиеся «Воскресением», дают благодарнейший материал для изучения нравственных проблем, таящихся в них. «Крейцерову сонату» современники сравнивали с землетрясением,<sup>33</sup> и она волнует всех не своими крайними выводами, а нравственными проблемами, заложенными в ней и в других творениях Толстого тех лет. Изучение этих произведений должно продолжаться.

Последнему роману Толстого посвящена статья Е. П. Андреевой «Народ в романе Льва Толстого „Воскресение“».<sup>34</sup> Эта тема привлекает к себе внимание многих исследователей. Е. П. Андреева правильно отметила, что «Толстой создает обобщающий коллективный портрет народа, в котором, как на хорошей картине, ясно различаются отдельные лица». Она вспомнила при этом Некрасова, сказав, что Толстой после него «был, кажется, единственным художником, который нарисовал коллективный портрет народа на таком большом художественном полотне» (стр. 227, 229). Е. П. Андреева сделала верный вывод, что, несмотря на очень мрачные краски, которыми рисуется народная жизнь в «Воскресении», «широкое изображение народа и придает всему содержанию романа оптимистический, освещающий характер» (стр. 236). Небольшая статья Е. П. Андреевой правильно ориентирует читателя.

Сатире в «Воскресении» посвящена серьезная работа Г. В. Аникина «К вопросу о сатирической типизации в романе Л. Н. Толстого „Воскресение“».<sup>35</sup> Автор шаг за шагом изучает под углом своей темы отрицательные персонажи и явления, освещенные в романе. По ходу анализа он привлекает для сопоставлений «Плоды просвещения», а также произведения Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горького. Не давая подробного разбора работы Аникина, отметим одно его ценное утверждение: «Интересы крестьянства — источник силы сатирического обличения различных институтов буржуазно-помещичьего общества» (стр. 113). Как всегда, радует факт обращения к черновым рукописям. Для темы Г. Аникина имеется гораздо больше благодарного материала в огромном рукописном фонде «Воскресения», чем это использовано в статье, но он, по всей вероятности, известен автору.

Несколько статей посвящено спеническим произведениям. М. Н. Хлебниковой принадлежит работа «Реализм и народность комедии Л. Н. Толстого „Плоды просвещения“».<sup>36</sup> Это серьезное, самостоятельное исследование, дополняющее многочисленные работы о драматургии Толстого. Заглавие точно определяет направление этой небольшой по размеру, интересной статьи.

Драме Толстого «И свет во тьме светит» посвящена статья Е. Гапкене-Червинскене.<sup>37</sup> Анализируя содержание и форму драмы «И свет во тьме светит», автор доказывает, что и это незавершенное произведение, которое исследователи обычно определяют как самое неудачное детище Толстого-художника, является «проблемной драмой». Свои выводы автор подкрепляет словами Розы Люксембург, смысл которых в том, что главное в этой автобиографической драме — «борьба толстовского героя с компромиссом, высокие требования Толстого к человеку» (стр. 128).

Несколько статей посвящено стилю и языку отдельных произведений. И. Д. Гриценко в работе, озаглавленной «Из наблюдений над языком повести Л. Н. Толстого „Детство“»,<sup>38</sup> на ограниченном материале, как это отмечено в подзаголовке, анализирует языковые средства изображения переживаний ребенка. Л. Г. Барлас объектом для своей статьи «Разговорная и просгоречная лексика в произведениях Л. Н. Тол-

<sup>33</sup> См. нашу статью в «Литературном наследстве» (т. 37—38).

<sup>34</sup> «Труды Воронежского государственного университета», 1961, т. LXIII, стр. 223—236. Работа Е. П. Андреевой «Своеобразие сатиры Л. Толстого в сравнении с сатирой Салтыкова-Щедрина» напечатана в «Трудах» этого университета ранее (т. LI, 1958).

<sup>35</sup> Л. Н. Толстой — художник. Сборник статей кафедры русской литературы Уральского государственного университета, стр. 79—115.

<sup>36</sup> Некоторые вопросы народности литературы. Изд. Ростовского университета, 1960, стр. 101—116.

<sup>37</sup> «Ученые записки Вильнюсского государственного университета», 1960, т. 31 (Литература, 2), стр. 109—129.

<sup>38</sup> «Ученые записки Кишиневского государственного университета», 1960, т. LI (филологический), стр. 47—55.

стого»<sup>39</sup> выбрал рассказ «Чем люди живы» и повесть «Смерть Ивана Ильича». Автор, разумеется, волен выбирать для своего исследования любое произведение Толстого. Трудно, однако, согласиться с разъяснением, почему для сравнительного анализа он остановился именно на этих двух. «В 80-е годы Толстой „отходит“ от художественного творчества и пишет так называемые „народные рассказы“; — в 80-е же годы он создает такие шедевры, как „Смерть Ивана Ильича“, „Крейцера соната“, затем „Воскресение“, „Хаджи-Мурат“, свидетельствующие о новом расцвете его художественного гения» (стр. 109). «Так называемые» народные рассказы! Правоммерно ли в таком тоне говорить о художественных произведениях Толстого? Можно подчеркивать иную манеру письма в этих рассказах, но нельзя определять создание народных рассказов как «отход от художественного творчества». Подобное мнение существует в некоторых работах о Толстом, но вряд ли его можно считать бесспорным. Народные рассказы действительно занимают особое место в творчестве Толстого. Ведь это за небольшим исключением обработка подлинных русских народных легенд, заимствованных как из устных, так и печатных источников. Своей религиозно-нравственной направленностью они привлекли тогда внимание Толстого, и он обработал их сюжеты. Именно об этих рассказах Толстой говорил, что их у народа он взял и народу отдал.<sup>40</sup>

Над анализом языка в произведениях Толстого работает Е. П. Артеменко. Ей принадлежит статья «Некоторые особенности мастерства Л. Н. Толстого в создании разговорной речи действующих лиц драмы „Власть тьмы“».<sup>41</sup> Наблюдения велась от черновых вариантов к окончательному тексту, что дало возможность исследователю рассказать не только об особенностях языка драмы Толстого, но, что весьма интересно, проследить творческую работу писателя над языком его персонажей. В статье сказывается углубленное изучение рукописей и сопоставление редакций.

Заслуживает внимания посвященная той же проблеме работа М. Т. Тагиева «Заметки о языке и стиле повести Л. Н. Толстого „Хаджи-Мурат“».<sup>42</sup> В ней речь идет о том мастерстве, с каким введены в ткань повести «многочисленные элементы тюркских, горских и французского языков». Автор доказывает, что их употребление «преследует цель правдивого, реалистического изображения событий и людей» (стр. 214). Кроме того, в статье разбираются отдельные фразеологические выражения и сложные синтаксические конструкции.

Отличное впечатление производит статья В. И. Беззубова «Лев Толстой и Леонид Андреев».<sup>43</sup> Это единственная работа в «Ученых записках» рассматриваемого отрезка времени, посвященная связям Толстого с писателями-современниками. Автор не ограничивает свою задачу сводом высказываний, как это чаще всего бывает в подобного рода статьях, но стремится выяснить, чем был обусловлен как «особенный интерес» Толстого к произведениям Л. Андреева, так и его многочисленные отрицательные суждения об этом писателе. Ответа на этот вопрос нет, как справедливо отмечает автор, ни в одной из предшествующих работ на эту тему (перечень их указан в ссылках). «В проблематике творчества Л. Андреева нужно искать объяснение „особенного интереса“ Толстого к молодому писателю», — заявляет В. Беззубов (стр. 135). С большим знанием материала и умением он разбирает произведения Л. Андреева, отмечает в ряде случаев отражение взглядов Толстого в его творчестве. Автор показывает, как принималось каждое произведение Андреева современниками и, разумеется, Толстым, уясняя при этом, что именно и почему могло привлекать или отталкивать великого писателя. Изучение творчества Андреева убедило автора, что писатель «все время вращался в кругу тех же вопросов, тех же сложных проблем жизни, которые мучили и Л. Н. Толстого, особенно в последний период творчества» (стр. 135). В приложении к статье впервые опубликована речь, подготовленная Андреевым для прочтения на собрании памяти Л. Н. Толстого в зале Петербургской консерватории 13 ноября 1910 года. Речь не была прочтена. Рукопись сохранилась в архиве Л. Н. Андреева в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

В дополнение к работе В. Беззубова можно сообщить, что в архиве Толстого, на черновике письма Толстого к Николаю II, имеется очевидно не отправленное письмо П. А. Буланже к Андрееву от 26 декабря 1901 года. П. Буланже по поручению Толстого уведомлял о получении посланной книги и сообщал, что Толстой прочел некоторые рассказы «с удовольствием».

<sup>39</sup> «Ученые записки Шахтинского государственного педагогического института», 1960, т. III, вып. 2, стр. 109—141.

<sup>40</sup> См.: «Литературное наследство», т. 37—38, стр. 526.

<sup>41</sup> Филологические записки. «Труды Воронежского государственного университета», 1961, т. LXIII, стр. 167—192.

<sup>42</sup> «Ученые записки Азербайджанского государственного педагогического института языков им. М. Ф. Ахундова», 1961, вып. IX, Серия филологическая, стр. 213—231.

<sup>43</sup> «Ученые записки Тартуского государственного университета», 1961, 104, Труды по русской и славянской филологии, IV, стр. 130—172.

Жаль, что автор не обследовал сочинения Андреева, сохранившиеся в яснополянской библиотеке, а ограничился сведениями, приведенными в списке пометок Толстого на книгах яснополянской библиотеки, напечатанном А. К. Петровым в «Сборнике Толстовского музея» в 1937 году. В этом списке отмечен только альманах «Шиповник» с рассказом Андреева «Тьма». В библиотеке Толстого, кроме публикаций в этом альманахе, сохранились другие издания сочинений Андреева с многочисленными пометками и оценками по излюбленной Толстым пятибалльной системе. Некоторые, в том числе и рассказ «Христиане», о котором много говорится в статье, имеют оценку 5+. Перечень пометок опубликован в книге «Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне» (М., 1958, стр. 17—23). Дополнительные материалы обогатили бы эту серьезную работу.

Задача статьи Т. Л. Гуриной «„Война и мир“ Л. Н. Толстого и исторический роман Р. Мартен дю Гара „Семья Тибо“ («Лето 1914 года» и «Эпилог»)»,<sup>44</sup> как ее сформулировал сам автор, «выяснить влияние Л. Н. Толстого на Мартен дю Гара в 1930-е годы и установить связь проблематики романа с литературно-общественной борьбой тех лет» (стр. 313). Вопрос о влиянии Толстого на этого крупнейшего художника XX века не раз ставился в литературоведении. Специальная глава «Толстой и судьбы большого романа. Роже Мартен дю Гар» входит в статью о Толстом в недавно вышедшей книге Т. Л. Мотылевой «Иностранная литература и современность» (М., 1961). В отличие от своих предшественников Т. Л. Гурина ограничила тему: не творческие связи двух писателей вообще, а «Война и мир» и две последние части «Семьи Тибо».

С привлечением большого дополнительного материала автор ведет тщательный сравнительный анализ романов, убедительно показывает, как под воздействием «Войны и мира» изменялся характер двух последних частей «Семьи Тибо», приобретая черты широкого эпического полотна. Влияние Толстого распространилось и на идейно-художественные особенности образов главных героев. Как у Толстого, так и у Мартен дю Гара личная жизнь героев тесно связана с их общественной позицией, с историческими судьбами своей страны. Об этом интересно, с большим знанием рассказывает Т. Л. Гурина.

Следует упомянуть большую статью Мир Джалал Пашаева «Гениальный мастер слова (к 50-летию со дня смерти Л. Толстого)».<sup>45</sup> Один из ее разделов посвящен теме «Толстой в Азербайджане до революции и в советское время».

Выделяется по тематике статья И. М. Царика «Лев Толстой. Некоторые особенности перевода на немецкий язык».<sup>46</sup> Автор показывает, как трудно передать в переводе своеобразие языка писателя, эмоциональную окраску подлинника. Подробно, с примерами, разбирается перевод «Утра помещика».

Особняком стоит работа Н. М. Квитинского «Чтение и разбор рассказа Л. Толстого „Кавказский пленник“ в VI классе нерусских школ Кабардино-Балкарии».<sup>47</sup> Это детальный разбор содержания каждой главы, примерные планы бесед, типы домашних заданий и т. д. Такое пособие окажет помощь начинающему учителю, но вряд ли оно должно занимать место в «Ученых записках», где, как правило, публикуются исследовательские работы.

Особое место в ряду «Ученых записок» занимают «Ученые записки Горьковского университета». В «Хронике», опубликованной в этих «Записках» за 1960 год, сообщено, что «толстоведение занимает одно из ведущих мест» на филологических кафедрах Горьковского университета. Это и обусловило характер «Ученых записок», выпускаемых филологическим факультетом. Вот уже три года, как они полностью посвящены Толстому и отражают проблемы, над которыми работает коллектив факультета.

Из всех тем выделяется одна — «Война и мир».

Выпуск «Записок» 1959 года полностью посвящен «Войне и миру» (содержит десять статей). О нем была обстоятельная рецензия Э. Полоцкой («Вопросы литературы», 1960, № 8), и нет необходимости возвращаться к нему. В выпусках 1960 и 1961 годов помещено еще одиннадцать статей. В целом их можно рассматривать как подготовительные работы к коллективной монографии о романе Толстого.

Три содержательные, серьезные статьи Г. В. Краснова — «История Аустерлицкого сражения», «Пьер Безухов на войне» и «В единстве с народом. К проблематике образа Кутузова» — объединены общей темой: народ на войне. Автор последовательно развивает этот вопрос, начиная со статей, помещенных в «Ученых записках» 1959 года.

<sup>44</sup> Вопросы истории русской литературы («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 219). 1961, стр. 313—339.

<sup>45</sup> «Ученые записки Азербайджанского государственного университета», 1961 (серия общественных наук, № 1), стр. 3—13. На азербайджанском языке.

<sup>46</sup> «Ученые записки Кишиневского государственного университета», 1961, т. 46 (Сборник научных работ по иностранным языкам), стр. 62—68.

<sup>47</sup> «Ученые записки Кабардино-Балкарского государственного университета», 1960, вып. шестой, Серия историко-филологическая, стр. 105—136.

В статье об Аустерлице (сборник 1960 года) впервые дан такой вдумчивый анализ творческой работы Толстого над изображением Аустерлицкого сражения — анализ, вскрывающий внутренние мотивы писателя. Привлечение черновых рукописей, в том числе и неопубликованных, содействовало раскрытию творческого процесса. Нельзя только согласиться с утверждением, будто в первом наброске описания военного совета накануне Аустерлицкого сражения Толстой шел «на поводу версии генерала Ланжерона», а в следующем Ланжерон «критикуется Толстым наряду с другими представителями русского генералитета» (стр. 177). Толстой не был и не мог быть на поводу у Ланжерона. В том же первом наброске, в который писатель включил сделанное Ланжероном описание, Толстой красноречиво говорит об этом генерале «изменник своей стране француз Ланжерон» и причисляет его к тем людям, для которых «потеря сражения и бегство армии не были страшны» (т. 13, стр. 130).

Весьма удачно выбрана тема статьи «Пьер Безухов на войне». Со свойственной автору тщательностью и серьезностью прослежен путь Пьера от Бородинского сражения до 1820 года (эпизод романа) и творческий путь самого Толстого в работе над очень близким ему образом героя. Сравнительный анализ душевного состояния князя Андрея и Пьера очень убедительно показывает и сходство и различие обоих героев в их поисках нового направления жизни. Этому посвящена только часть статьи. Главная задача — рассказать о том сложном жизненном пути Пьера, через который вел его Толстой, задавшийся целью показать своего героя в конце романа полным надежд, с ощущением потребности «дать новое направление всему русскому обществу и всему миру». Удачно сопоставление сна Пьера, в котором заострены размышления героя о социальных вопросах, с дневниковой записью Толстого, содержащей его мысли о «всемирно-народной задаче России», мысли, пришедшие Толстому во сне 13 августа 1865 года.

Можно поспорить с автором относительно некоторых наблюдений его над процессом работы Толстого при обрисовке душевного состояния и поведения Пьера в Бородине, хотя они не нарушают правильности общих выводов. Следует ли так в лоб говорить о «пагубном влиянии» Каратаева на Пьера (стр. 127) и о том, что образ Пьера в последних главах последнего тома стал беднее. Ведь этому «обедненному» Пьеру Толстой поручает главную идейную линию в первой части эпилога. Когда Г. В. Краснов говорит о Каратаеве в связи с Пьером, он безусловно прав, что споры «о степени реальности или нереальности Каратаева» следует вести с учетом «места образа в романе». Споры такие продолжатся, и вопрос о Каратаеве будет решен.

Последняя статья Г. В. Краснова из этого цикла посвящена толстовскому изображению Кутузова в плане единства главнокомандующего с русской армией, особенно с солдатской массой. Эту центральную линию в создании образа Кутузова автор прослеживает по всему роману, начиная со сцены смотра в Браунау и до окончания войны 1812 года. И здесь привлечены черновые тексты, использование которых всегда позволяет следить за ходом мысли писателя и тем самым обогащает наблюдения исследователя. В критической литературе уже сильно чувствуется сдвиг в оценке образа Кутузова в «Войне и мире», однако еще живет суждение, будто толстовский Кутузов бездействен, пассивен. Г. В. Краснов справедливо отвергает подобные суждения и стремится на материале романа доказать, что Толстой создал реалистический образ Кутузова и верно раскрыл его историческое значение. Наряду с правильными суждениями в статье кое-что спорно. Это и понятно. Образ Кутузова у Толстого сложен. В критической литературе об этом образе много путаницы, и тема эта еще не раз будет предметом исследований.

Темы всех трех статей Г. В. Краснова не новы, они затрагивались во многих работах о Толстом. Однако Краснов, беря каждую из них как основную для специальной статьи, исследует ее всесторонне.

К работам о «Войне и мире» примыкает содержательная статья Г. В. Краснова «Философия Гердера в творчестве Толстого». Тема эта поставлена впервые. Имя немецкого философа Гердера (1744—1803) Толстой упоминал только в рукописях «Войны и мира». В яснополянской библиотеке сохранился том журнала «Вестник Европы» за 1804 год, в котором под заглавием «Человек сотворен для ожидания бессмертия» напечатано изложение статьи Гердера. Толстой упоминает этот журнал в романе (его читают офицеры накануне Шенграбенского сражения и обсуждают статью Гердера). На это впервые указано в статье Э. Е. Зайденштур (т. 16, стр. 140). Г. В. Краснов подробно анализирует отражение философии Гердера в «Войне и мире», но значение статьи этим не ограничивается. В ней автор устанавливает интерес Толстого к философии Гердера начиная с юношеских лет и справедливо указывает, что при изучении философских взглядов Толстого следует учитывать и Гердера.

Несколько работ о «Войне и мире» принадлежит постоянному сотруднику горьковских «Ученых записок» Н. М. Фортунатову. Его статьи «Эволюция образа Андрея Болконского» и «Прототип в творческом процессе Толстого» основаны почти исключительно, особенно первая, на анализе рукописных источников.

Много интересных наблюдений содержит статья об Андрее Болконском, убедительно звучат сопоставления журнального текста первых двух частей романа, опубликованных под заглавием «Тысяча восемьсот пятый год», с завершенным романом.

Овладение методом наблюдения над рукописями позволило автору не только внимательно следить за скрупулезной работой Толстого, но и увидеть, для чего понадобилась она, показать, что даже самая незначительная, казалось бы, поправка преобразует характер героя. Все это хорошо и бесспорно. Нельзя лишь согласиться с автором, когда он утверждает, что не только в ранних набросках первых частей, но и в первопечатном тексте «Русского вестника» Толстой «нередко с явной неприязнью относится к своему герою»,<sup>48</sup> или что на раннем этапе работы Толстого князь Андрей был «по духу родным Билибину» (стр. 99), или что в процессе переработки образа князя Андрея Толстой якобы вступал в спор «с самим собой и своим героем» (стр. 93). Анализируя работу Толстого над образом князя Андрея, надо помнить, что самое первое, что было написано о нем, это об его участии в Аустерлицком сражении (седьмой набросок начала романа — т. 13, стр. 95—149). В раннем наброске подчеркнуты его аристократическая внешность, его манеры, но накануне сражения он «как будто похудел от сильной болезни, и глаза его блестели лихорадочным блеском, хотя движения были так же вялы и женственны». Он говорил в этот день «живо и одушевленно». В сражении он сопровождал Кутузова. И когда раненный в Аустерлицком сражении князь Андрей «упал с знаменем», он взглянул на гусара Толстого (Николая Ростова), и этот «взгляд был и мир, и любовь, и значение».

Так было написано более чем за год до опубликования в «Русском вестнике» первой части. Дальше: анализируя работу Толстого над образом князя Андрея во второй части, нельзя забывать, что еще до возникновения замысла второй части, посвященной началу войны 1805 года, Толстой написал весь текст от Аустерлица до Тильзита включительно, и образ Болконского, созданный в этой рукописи, уже похож на Болконского, известного нам по завершеному тексту (т. I, ч. 3 — т. II, ч. 2). Надо учитывать также, что журнальный текст первых двух частей правился тогда, когда роман в его первой редакции был закончен и много важного, связанного с князем Андреем, в этой ранней редакции уже было автором решено. Верные наблюдения Н. М. Фортунатова остаются в силе, но следует помнить, что авторская правка первых частей вызвана не тем, что отношение Толстого к своему герою стало иное, а авторской недоработкой этого образа в журнальном тексте. Как раз этого Толстой касался в письме к А. А. Фету 1866 года (см.: т. 61, стр. 149).

Интересна статья Н. М. Фортунатова «Прототип в творческом процессе Толстого» (сборник 1961 года). Автор ставит перед собой задачу проследить, как протекает у Толстого «процесс первоначального накопления фактов, из которых складывается материал, необходимый для творческой работы воображения художника», и доказать, что это не просто фиксация жизненных наблюдений, а сложный творческий процесс. Эту задачу он успешно решает на материале главным образом «Войны и мира». Как самостоятельный этюд написаны рассуждения о том, как постепенно, начиная с 50-х годов, выработывалось у Толстого отношение к Наполеону, полностью выразившееся в образе Наполеона в «Войне и мире». Справедливо опровергает Н. Фортунатов попытку некоторых исследователей отождествить эволюцию взглядов князя Андрея и Пьера на Наполеона с отношением Толстого к нему. Такая попытка была не только у Т. И. Полнера, на которого ссылается Н. Фортунатов, но и у некоторых исследователей в наше время. Обе статьи Н. М. Фортунатова вошли в его содержательную кандидатскую диссертацию «Особенности творческого процесса Л. Н. Толстого» (автореферат, Саратов, 1962).

Небольшая, верно решающая поставленную задачу работа В. И. Баранова «О взаимосвязи тем войны и мира» находится в прямом соответствии со свидетельством самого Толстого. В наброске незаконченного послесловия к роману Толстой писал о неразрывности двух тем: «если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (т. 15, стр. 241). Автору следовало бы использовать приведенное нами высказывание Толстого.

Цель статьи В. В. Пугачева «К истории образа Василия Денцова. Прототип и персонаж» — дать анализ политических взглядов Д. В. Давыдова. На основе многочисленных интересных архивных документов исследователь доказывает совпадение позиции Давыдова и декабристов по важнейшим вопросам: отношение к крепостному праву и самодержавию. Автор столь хорошо владеет материалом о «прототипе», что он отлично мог бы решить вопрос и о «персонаже» Толстого. К сожалению, он этого не сделал и о «персонаже» почти ничего не сказал. А ведь подзаголовок статьи: «Прототип и персонаж». Следовало бы указать, что

<sup>48</sup> Л. Н. Толстой. Сборник статей. III. Изд. Горьковского государственного университета, стр. 83.

в романе Толстого упомянут и сам «прототип» (т. IV, ч. 3), а также и то, что материалом для изображения Василия Денисова служили прежде всего сочинения Д. В. Давыдова, которые сохранились в яснополянской библиотеке (см.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. М., 1955).

Толкование образа одного из главных героев «Войны и мира» — тема статьи Н. П. Ивановой «Образ Николая Ростова» (сборник 1960 года). Автор верно говорит, что личности Николая Ростова и Андрея Болконского полярны (это общеизвестно), но совершенно ошибочно попытка доказать, будто Толстой на раннем этапе работы «настойчиво связывал эпизод с идеей примирения обоих героев» (стр. 132). Толчком к неверному утверждению послужили рукописные тексты. Из наброска окончания ранней полной редакции романа цитируются слова, свидетельствующие о том, что по первоначальному замыслу Николай после свадьбы «уехал в полк и с полком вошел в Париж, где он вновь сошелся с Андреем». Затем следуют объяснения, будто в процессе дальнейшей работы Толстой убедился, что «их примирение неосуществимо», и набросал новый конспект окончания романа, в котором намечен спор князя Андрея с Николаем (т. 13, стр. 36). Но ведь «новый конспект» был написан задолго до того окончания, в котором якобы речь идет о примирении. И некоторые другие цитаты, привлеченные для подтверждения мысли автора, входят в текст, предшествующий раннему варианту окончания романа. Ошибочное использование рукописей ввело автора в заблуждение. Рецензируемая статья, к сожалению, не единственный случай неправильного обращения к рукописям, когда не учитывается хронологическая последовательность их и в основу положено стремление во что бы то ни стало подкрепить свою концепцию. В ошибках исследователей повинны и публикаторы черновых материалов.

Проследившая создание образа Николая Ростова, автор справедливо опровергает встречающееся в некоторых работах толкование этого героя как «прямого предшественника Нехлюдова-Левина». Однако прямолинейный и упрощенный вывод автора статьи, что «образ Ростова не связан с народной мыслью», тоже не бесспорен.

Примерно те же вопросы, что поставлены П. П. Беловым в упомянутой выше статье, разбираются в работе Э. Е. Зайденшур «Принципы использования исторических материалов» (сборник 1960 года). Не только на окончательном тексте, но и на черновиках романа автор показывает, что в «изучаемых исторических материалах Толстой находил много нужных ему исторических фактов, но не находил никакого ответа на существенный вопрос истории», как его понимал Толстой (стр. 229). Толстой был убежден, что для изучения законов истории надо наблюдать жизнь не царей, министров, генералов, а жизнь народа. В статье прослежено, главным образом на примере толстовского описания сражений, как Толстой осуществлял в своей творческой практике этот принцип.

Две статьи Н. В. Артемьевой посвящены сатире Толстого в «Войне и мире»: «Искусство сатирической характеристики» (сборник 1960 года) и «Андрей Болконский и сатирические образы романа» (сборник 1961 года). В первой — тема решается на примере образа Наполеона, но для анализа выбраны только две сцены: переход французскими войсками русской границы и прием Наполеоном Балашова. Законный вопрос: разве эти сцены дают больше всего материала? Кроме того, несправедлив вывод автора, что в черновых вариантах «образ Наполеона и философская мысль Толстого еще разделены» (стр. 160). Этого не было и не могло быть ни на одной стадии работы Толстого над романом.

Вторую статью можно рассматривать как продолжение предыдущей. Она интересна постановкой вопроса. Привлекают внимание отдельные наблюдения автора. Но правомерно ли показывать характер Андрея Болконского не во взаимодействии со всеми окружающими его лицами, а изолированно, только среди тех, которых Толстой изображает сатирически.

В статье следовало бы проанализировать сцену в Брюнне. Вследствие резко сатирического изображения придворного общества в Брюнне, куда приезжает Болконский с донесением о Кремской победе, выступают новые черты князя Андрея. Заметим, что в черновых вариантах этого эпизода сатира Толстого много резче, нежели в законченном произведении. Работа Толстого над этим эпизодом позволяет сделать много существенных наблюдений, касающихся принципов сатирического изображения персонажей. Упомянув черновики, хочется отметить, что сопоставление их с законченным текстом не обязательно должно весить только в плане доказательства, что было хуже, а стало лучше. Совершенно не оправдана мысль автора статьи, что при изображении князя Василия в ранних вариантах «ироническая интонация приглушена» (стр. 130). Нельзя также согласиться с тем, что в ранних вариантах конфликт князя Андрея с обществом «носит внешний характер, он еще лишен глубины» (стр. 132), и с некоторыми другими положениями. Напротив, в черновых вариантах нередко содержится более резкая сатира.

Автор прав, что сатира Толстого — это не отдельные детали поведения или характера персонажа, что она рождается в сложной совокупности образов. Тема

Н. В. Артемьевой трудна. Над изучением своеобразия сатиры в творчестве Толстого предстоит еще много работать.

Кроме статей о «Войне и мире», в обоих горьковских сборниках помещено несколько работ на другие темы. В выпуске 1960 года напечатаны «Заметки о стиле своем своеобразии синтаксиса Толстого» Б. Н. Головина и статья Г. В. Краснова о «Рубке леса» (работы Э. Г. Бабаева и А. Б. Кадинского из этого сборника рассмотрены выше).

Небольшая статья Б. Н. Головина отличается серьезной постановкой вопроса и, конечно, будет использована исследователями стиля Толстого. Несмотря на значительное количество работ на затронутую в «Заметках» тему, она относится к малоизученным в толстоведении, и каждая хорошая работа вносит новое в ее решение.

В статье, озаглавленной «Севастопольский рассказ на кавказскую тему. Из творческой истории „Рубки леса“», Г. В. Краснов доказывает — и это бесспорно — глубокую связь «Рубки леса» с севавтопольскими впечатлениями Толстого. Очевидная и досадная опечатка, вкрапшаяся в статью, грубо искажает вывод. О «Рубке леса» и севавтопольских рассказах говорится следующее: «... это не только апофеоз солдатской храбрости, народного подвига; это — *беспомощная* критика лжи и фальши, ура-патриотизма, „аристократизма“» (стр. 64. Курсив мой, — В. Ж.). Должно быть: *беспощадная* критика.

В разделе «Голстой за рубежом» опубликована статья Н. М. Фортунатова «Б. Шоу о Толстом» с разбором забытой рецензии Шоу о трактате «Что такое искусство?» и его речи «Толстой — трагик или комедиограф?», произнесенной в Лондоне в 1921 году. Автор статьи останавливается на глубоких и верных суждениях английского писателя о Толстом, отмечая спорные и ошибочные положения.

В сообщении С. К. Крапивенского «Д. Благоев о Толстом» рассматривается отношение одного из первых болгарских марксистов к творчеству Толстого, главным образом к трактату «Что такое искусство?».

Сборник 1961 года открывается статьей Н. К. Пиксанова «Толстой и Горький. Личные, идейные и творческие встречи».

Подзаголовок показывает, что предлагаемое исследование выходит за рамки биографического очерка в плане жизненных встреч двух писателей. Автор — известный знаток творчества Толстого и Горького, что обеспечивает высокое качество его наблюдений. Не только эрудиция, но и объективность, отсутствие лакировки или, наоборот, огульных обвинений, безбоязненное раскрытие идейных конфликтов, затруднявших взаимопонимание двух великих писателей, глубокое уважение к тому и другому делают очень ценным это исследование. Статья впервые опубликована, как отмечено в предисловии, в 1954 году в «Вестнике Ленинградского государственного университета». Для рецензируемого сборника статья пополнена новыми данными, но, к сожалению, по условиям издания сборника напечатана в сокращенном виде.

Каждый факт из жизни Горького, связанный с Толстым, автор показывает на фоне тех идейных исканий Горького, которые им в то время владели, начиная с мечтаний «о независимой жизни с людьми-друзьями, о земле», которую он сам хотел пахать (стр. 10). Коснувшись личного знакомства писателей, Н. К. Пиксанов замечает, что «встреча была подготовлена событиями последних лет; она была как бы неизбежной» (стр. 12). «Во многом тогда, да и позже, Толстой и Горький были единомышленниками, соратниками», — пишет Н. К. Пиксанов, подробно развивая свою мысль. И тут же доказывает, что «накануне новой эры истории» «взаимоотношения между двумя мощными деятелями сменяющихся эпох из содружества легко переходили в *борьбу*» (стр. 25, 26).

Интересна заключительная глава статьи, появляющаяся впервые. В ней поставлен вопрос о «литературном ученичестве» Горького у Толстого. Н. К. Пиксанов заявляет: «Я не преувеличу, если скажу, что оно продолжалось долгие годы, всю творческую жизнь Горького». Ученый делает интересные сопоставления. Н. К. Пиксанов уточняет свою мысль, высказанную в этой главе: «Речь идет не о буквальных формальных „заимствованиях“, не о „подражаниях“. Самое существенное здесь — родство основного художественного метода: реализм, народность, гуманизм» (стр. 32—34).

В одном разделе с исследованием на тему «Толстой и Горький» помещена статья В. В. Столяровой «Традиции Толстого и творчество Пришвина». Видно, что автор любит Пришвина и, сопоставляя Пришвина с Толстым, заботится в первую очередь о подкреплении авторитета Пришвина. Не ограничиваясь общими выводами, автор готов scrupulously следить за сходством и расхождением в области творческих приемов. Например, В. В. Столярова считает подлежащим изучению тот факт, что «в отличие от Толстого, писавшего трилогию в начале творческого пути, Пришвин работал над автобиографическим романом до конца своей жизни» (стр. 43). Подобные наблюдения могут быть безграничны, и вряд ли они правомерны. В статье В. В. Столяровой привлекает внимание сопоставление эстетических взглядов Толстого и Пришвина.



Связи Толстого с Востоком — тема ряда исследований, появившихся в последние годы. В 1960 году вышла книга А. И. Шифмана «Лев Толстой и Восток». Статья Д. Белкина «Л. Н. Толстой и древние мыслители Китая» посвящена вопросу, менее других затронутому в книге А. Шифмана, — взгляду Толстого на древнюю китайскую философию. Автор серьезно изучил вопрос, его наблюдения плодотворны. Однако не всегда оправдано стремление глубокомысленно оценивать дневниковые записи, в которых подчас без связи друг с другом упоминаются имя китайского мудреца и не относящееся к нему мелкое событие текущей жизни. В дневнике Толстого записано: «Переводил Лаоцзы. Не выходит то, что я думал. Был Озмидов. Он бодро и бедно живет в деревне с семьей. Делал по деревне складчину для бедняка в параличе с семьей» (т. 49, стр. 64). Вывод Д. И. Белкина: «Сентенции Лаоцзы воспринимались Толстым сквозь действительность русской деревни» (стр. 182). Фактически запись о «складчине для бедняка» относится к приехавшему из деревни (Толстой в это время жил в Москве) Н. Л. Озмидову. Ни о какой складчине сам Толстой не думал. Случайно оказались объединенными в одной дневниковой записи занятия переводом Лао-цзы и встреча в тот же день с близким знакомым. Если встать на этот путь, то можно в таком же духе прокомментировать одну из следующих отрывочных записей дневника, в которой отмечен интерес к Конфуцию и получение делового письма от В. Г. Черткова (см.: т. 49, стр. 66). Пожалуй, слишком прямолинейно связывается в статье внимание Толстого к древней философии с его недовольством своей жизнью и всей российской действительностью. Статья Д. И. Белкина затрагивает один вопрос большой проблемы «Толстой и Китай». Решение ее во всем объеме, по справедливому замечанию автора, «посильно и доступно лишь совместному коллективу ученых нашей страны и братского Китая» (стр. 177).

В разделе «Толстой и зарубежная культура» напечатана статья Б. Я. Бялокозовича «Польская музыка в оценке Льва Толстого». Автор статьи — поляк, учившийся в Горьковском университете (закончил в Ленинградском университете). Студент, а затем молодой ученый, работающий в Варшаве, начал и продолжает печататься в горьковских «Ученых записках».

Имя Б. Бялокозовича известно читателям «Русской литературы». В третьем номере за 1961 год помещен обзор П. Глинкина «Вопросы русской литературы в журнале „Slavia orientalis“», где, в частности, подробно рассматривается его работа о творческой истории рассказа Толстого «За что?». О работах Б. Бялокозовича печатается наша статья в варшавском журнале «Жизнь и мысль» (на польском языке). Факт участия Б. Бялокозовича в сборнике способствует углублению советско-польских культурных связей.

Главное внимание в рецензируемой статье уделено, естественно, Шопену. Автор дал почти исчерпывающую сводку опубликованных высказываний Толстого о польских музыкантах (о Шопене, Генрике Венявском, Станиславе Монюшко, Игнати Падеревском, Юзефе Гофмане, Ванде Ландовской). Статья написана со знанием дела и интересна. Эрудиция подтверждается приложенной библиографией. Автора лишь следует упрекнуть за то, что он не использовал широко известные воспоминания Т. А. Кузминской «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне», откуда можно было почерпнуть дополнительные сведения.

Последний сборник Горьковского университета завершается библиографией литературы о Толстом за 1960 год, вышедшей к 50-летию со дня смерти писателя. Составитель — сотрудник Горьковской областной библиотеки им. В. И. Ленина А. Д. Зайдман. В предисловии редактора «Ученых записок» Г. В. Краснова сказано, что публикуемая в этом выпуске библиография — «первый опыт такого рода работы в толстовских сборниках Горьковского университета». Надо приветствовать это начинание, возобновившее давнишнюю традицию, начало которой было положено Обществом Толстовского музея тотчас после смерти Толстого. В «Толстовском ежегоднике» за 1911 год был опубликован составленный В. П. Иермамайнен список изданий, вышедших из печати в 1911 году. В «Толстовском ежегоднике» за 1913 год — библиография А. Л. Бема за 1912 год. Выход «Ежегодников» после 1913 года прекратился, и составленная тем же автором библиография литературы за 1913 год вышла отдельно (Пгр., 1915). В сборниках «Толстой и о Толстом», которые начал издавать в 1924 году Музей Толстого, возобновилась эта нужная работа. В первом сборнике (М., 1924) опубликованы «Толстовские материалы» в «Вестнике Европы» 1903—1917» (составитель Ц. Е. Местецкая, под ред. С. М. Брейтбурга); в четвертом сборнике (М., 1928) помещена составленная Н. Д. Покровской под редакцией Н. К. Пиканова «Библиография произведений Л. Толстого и литературы о нем, 1917—1927». Расположение материала в перечисленных библиографиях систематическое, по одному плану, с частными изменениями, продиктованными характером зарегистрированных изданий. (Опубликованная в 1960 году «Библиография литературы о Л. Н. Толстом, 1917—1958» составлена по другому принципу, хронологическо-алфавитному).

Правильно сделала составительница библиографии в горьковском сборнике, взяв за основу систематическое расположение, издавна принятое в толстовской библиографии. Не говоря уже о том, что оно облегчает пользование, лишь при

таким методе можно получить наглядное представление о темах и проблемах, поставленных в толстоведении. Рассматриваемый библиографический указатель состоит из двух частей. В первой зарегистрированы издания сочинений Толстого, во второй — литература о нем. 37 номеров первой группы разделены на три части: 1) Собрания сочинений и отдельные издания произведений; 2) Новые тексты; 3) Переписка Л. Н. Толстого. Быть может, не следовало так дробить. Достаточно первого и третьего разделов, тем более, что во второй — тоже входят письма. В библиографии пропущена публикация письма Толстого к петербургскому актеру П. А. Денисенко в журнале «Театр» (1960, № 11).

Жаль, что не всегда в зарегистрированных публикациях писем указаны в аннотациях даты и не раскрыты адресаты. Например, глухое заглавие «Неизданные письма современников к Л. Н. Толстому» или «Русские актеры в переписке с Л. Н. Толстым» ничего не говорит. А ведь это первые публикации писем И. С. Аксакова, Н. С. Лескова, А. А. Потехина, П. М. Свободина, М. Г. Савиной, А. И. Южина и др.

Во второй части, содержащей библиографию литературы о Толстом, неудачно заглавие «Проза», которым объединены работы об отдельных художественных произведениях. Ко многим статьям даны четкие краткие аннотации, но не всегда они имеются. Например, «№ 66. Документы о Л. Н. Толстом в Архиве АН СССР». Из заглавия нельзя узнать, что это интересный обзор и публикация документов, отражающих многолетние связи Толстого с Академией наук. Составителю следовало бы учесть список постановок пьес Толстого и инсценировок его произведений в советских театрах, начиная с 1918 года по 1960 год, опубликованный в журнале «Театр» (1960, № 11). Это не единственный пропуск. Приведем еще два примера. Не учтены статьи Т. К. Науменко «Женский вопрос в 60-х гг. XIX в. и роман Л. Н. Толстого „Семейное счастье“» и В. Г. Одинокова «Психологический аспект проблемы народности в романе Л. Н. Толстого „Война и мир“». Обе статьи напечатаны в «Трудах кафедр русского языка и литературы Новосибирского государственного педагогического института» (1960, вып. 1, Вопросы творчества и языка русских писателей (XVIII—XIX в.)).

Еще одно существенное замечание. Совершенно необходимо все включаемые в библиографию работы просматривать *de visu* и лишь в исключительных случаях заимствовать описание (неизбежно без аннотаций) из общих регистрационных изданий. Хотелось бы, чтобы намерение кафедры русской литературы Горьковского университета продолжать весьма полезную публикацию погодной толстовской библиографии осуществилось.

Заканчивая наш обзор,<sup>49</sup> отметим, что издание «Ученых записок» продолжается с такою же интенсивностью.

Высокое качество многих работ о великом писателе, печатающихся в «Ученых записках», свидетельствует об углубленном изучении творчества Льва Толстого.

В. ГУСЕВ

## ДВЕ ДИСКУССИИ

Что же такое современный фольклор? Какие факты и процессы в культуре советского народа должны стать предметом изучения фольклористики? В каком отношении находится духовное творчество трудящихся масс к современному профессиональному искусству? Эти вопросы уже много лет волнуют ученых, писателей, композиторов, работников культурно-просветительных учреждений, учителей и студентов. И не удивительно — ведь речь идет о судьбах создававшегося веками и тысячелетиями культурного наследия, о формах и путях развития социалистического искусства, об участии науки в практике идейно-эстетического воспитания широких масс и культурного строительства в нашей стране. Есть из-за чего ломать копы!

<sup>49</sup> Не включены в обзор «Ученые записки Черновицкого государственного университета» (т. 28, Серия филологических наук, вып. 16), озаглавленные: «Лев Толстой. Юбилейный сборник (1910—1960)» (Черновцы, 1961). Фактически книга вышла в августе 1962 года, уже после сдачи нашего обзора в печать. В «Записках» восемнадцать статей о Толстом: рассматриваются художественные произведения, главным образом язык и стиль, публицистика, связи Толстого с Островским и Некрасовым, отношение Толстого к Шекспиру, оценка Толстого румынскими критиками; ряд статей, написанных на материалах местных архивов, освещает борьбу на Буковине вокруг Толстого и его творчества.

Прошло всего несколько лет, как затихла дискуссия о советском фольклоре на страницах журналов «Советская этнография», «Новый мир», «Звезда», на многочисленных совещаниях и конференциях (1953—1955).<sup>1</sup> И вот уже снова разгорается полемика: на этот раз начало ей положили статьи, опубликованные в журнале «Вопросы литературы», затем она перешла на страницы журналов «Русская литература» и «Народна творчість та етнографія»; более широкая аудитория советских читателей познакомилась с содержанием споров советских фольклористов благодаря газете «Литература и жизнь»; дискуссионные материалы, характеризующие современное состояние фольклора, печатались также в ежегоднике Института русской литературы АН СССР «Русский фольклор», в «Фольклористических записках» Горьковского университета и в других областных изданиях; на вопросы, волнующие советских фольклористов, откликнулся журнал «Коммунист».<sup>2</sup> Широко и бурно, на большом материале музыкально-поэтического творчества народов СССР, проблема современного фольклора обсуждалась на Всесоюзном совещании фольклористов в Киеве осенью 1961 года.<sup>3</sup>

На первый взгляд может показаться, что нынешние споры о советском фольклоре — лишь продолжение тех, что были в 1953—1955 годах. Поднимаются те же вопросы, мелькают те же термины — «коллективность», «устность», «художественная самостоятельность», даже круг участников дискуссии почти не изменился... И все-таки есть заметная разница между обеими дискуссиями. Она начинается уже с того, что непосредственные поводы к спорам о современном фольклоре тогда и теперь оказались прямо противоположными: в 1953 году сыр-бор разгорелся вокруг печально известных «Очерков русского народнопоэтического творчества советской эпохи», опубликованных Институтом русской литературы и подытоживших изучение советского фольклора за многие годы; причиной же дискуссии 1959—1961 годов оказалось... отсутствие каких бы то ни было новых исследований о советском фольклоре, которые заменили бы дружно раскритикованные «Очерки». Не случайно редакция журнала «Вопросы литературы», открывая новую дискуссию, писала, что хотя за последние годы «советская фольклористика серьезно продвинулась вперед в области изучения истории устного народного творчества», но «стало заметнее отставание этой науки в решении важнейших вопросов развития современного творчества народных масс».<sup>4</sup>

Уже одно то, что после дискуссии 1953—1955 годов вместо ожидавшегося оживления в области изучения советского фольклора наступило как будто затишье, заставило встревожиться: насколько плодотворны были выводы, к каким пришли участники прежней дискуссии, вооружила ли она специалистов на творческую разработку проблем советского фольклора? Во всяком случае, стало ясно, что какие-то существенные вопросы, поставленные в дискуссии, оказались неразрешенными.

Не случайно почти все выступившие по вопросам современного фольклора в 1959—1961 годах стремятся критически пересмотреть позиции участников дискуссии 1953—1955 годов. Характерно, что даже В. Аникин — один из участников прежней дискуссии, открывший своей статьей новую, — категорически утверждает, что в той дискуссии были «две крайние и в одинаковой степени неверные точки зрения»: одна, высказанная Н. Леонтьевым и его сторонниками, будто советского фольклора не существует, а все творчество советского народа развивается как литература, и другая, поддержанная большинством, будто все современное народное творчество и есть советский фольклор.<sup>5</sup> Еще более резкую оценку дает дискуссии П. Выходцев: «... почти все участники спора, при самых казалось бы противоположных позициях, встали на наш взгляд, на принципиально неверный путь в толковании современного народно-поэтического творчества, в ряде случаев

<sup>1</sup> См.: Русский фольклор. Библиографический указатель. 1945—1959. Составила М. Я. Мельц. Л., 1961, №№ 897, 901—904, 908—917, 920—923.

<sup>2</sup> См.: «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 158—179; «Русская литература», 1960, № 2, стр. 161—180; «Народна творчість та етнографія», 1960, № 3, стр. 9—14; 30—34; 1960, № 4, стр. 3—9, 31—39; 1961, № 1, стр. 5—11, 22—29; 1961, № 2, стр. 13—20; 1961, № 3, стр. 10—19, 28—33; 1961, № 4, стр. 9—21; «Литература и жизнь», 1961, 6 сентября; 1962, 31 января; Русский фольклор. Материалы и исследования, вып. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 7—24, 247—292; вып. VI, 1961, стр. 5—43, 81—154; Русская народная поэзия. Фольклористические записки Горьковского государственного университета, вып. 1. Горький, 1961, стр. 11—14, 15—28, 29—42, 116—137; «Краткие сообщения Бурятского комплексного научно-исследовательского института Сибирского отделения АН СССР», Улан-Удэ, 1960, вып. 2, стр. 118—124; «Коммунист», 1960, № 4, стр. 73—86. Настоящая статья не претендует на полноту обзора, в ней привлекаются лишь те материалы дискуссии, которые представляются необходимыми для проблем, освещаемых автором.

<sup>3</sup> Информацию о совещании см.: «Советская этнография», 1962, № 3, стр. 196—199.

<sup>4</sup> «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 158.

<sup>5</sup> В. Аникин. Виды современного массового народного творчества. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 159.

даже более неверный, чем у авторов „Очерков“.<sup>6</sup> И дальше П. Выходцев стремится определить причину такого заблуждения: «В чем же коренится ошибка большинства участников дискуссии в понимании современного фольклора? Думается, что в неисторическом, неконкретном подходе к нему... И это относится не только к тем, кто признает существование фольклора, но и к тем, кто его отрицает».<sup>7</sup> Как видим, обвинения довольно серьезные. Независимо от того, насколько они справедливы, они свидетельствуют о глубокой неудовлетворенности и В. Аникина и П. Выходцева (а ее разделяют и многие другие фольклористы и литературоведы) дискуссией 1953—1955 годов. Несколько отличается восприятие дискуссии Л. Емельяновым. Он тоже пишет о «двух направлениях в дискуссии», но, в отличие от В. Аникина и П. Выходцева, не уравнивает эти направления, а, разделяя отрицательное отношение к одному из них и к итогам дискуссии в целом, отдает явное предпочтение и симпатии «наиболее решительному и последовательному» направлению, отрицавшему существование советского фольклора как особого вида искусства трудящихся нашей страны.<sup>8</sup>

Впрочем, как ни стремятся критики дискуссии 1953—1955 годов «отмежеваться» от нее, давая ей в целом отрицательную оценку, однако каждый из них все-таки находит и там близкие себе идеи. Но «ориентирами», естественно, оказываются разные идеи и разные их носители. При этом зачастую дается прямо противоположная оценка одним и тех же выступлений. Так, Л. Емельянов, кроме Н. Леонтьева, среди прочих участников дискуссии, выделяет лишь С. Василенку, который проявил «наиболее трезвый подход к явлениям современного народного творчества и ясное понимание основных закономерностей фольклора»;<sup>9</sup> с другой стороны, в точке зрения К. Чистова, по мнению Л. Емельянова, «заключается бесперспективность».<sup>10</sup> Для П. Выходцева же, напротив, К. Чистов и есть тот единственный участник дискуссии 1953—1955 годов, который «наиболее трезво и реалистически посмотрел на те процессы, которые происходят в современном народном творчестве, и наиболее правильно определял предмет современной фольклористики».<sup>11</sup> Н. Гаген-Торн, со своей стороны, возражает против позиции, занятой С. Василенкой, и принимает в основном концепцию, высказанную Н. Рыбаковым и А. Нечаевой.<sup>12</sup> И т. д. и т. д.

Для того чтобы понять, в чем состоит действительная разница между обеими дискуссиями, в чем заключаются действительные недостатки прежней полемики о современном фольклоре и что в ней не может быть легко отброшено в сторону, необходимо рассмотреть эти споры под углом зрения тех больших перемен, которые произошли за последнее десятилетие в жизни советского народа, а вследствие этого и в нашей науке, в том числе и в фольклористике.

«Очерки русского народнопоэтического творчества советской эпохи» не случайно вызвали на себя ураганный огонь критики. Им суждено было стать самым типичным выражением всех тех представлений о фольклоре, которые постепенно складывались в советской науке в условиях культа личности Сталина. В этом смысле «Очерки» оказались тем своеобразным памятником эпохи, по которому можно безошибочно судить о целом периоде в истории советской фольклористики. Конечно, не все в этой книге неверно, но можно, не боясь впасть в преувеличение, сказать, что истина в ней так тесно переплелась с заблуждением, действительные факты советского фольклора так перемешались с псевдонародными произведениями, а подчас и с некритически использованными фальсификациями, и все в этой книге так ярко освещено нестерпимо фальшивым «сиянием» культа личности Сталина, что и сейчас, когда нас огделяет от «Очерков» целое десятилетие, их чтение вызывает чувство протеста и острое желание сказать решительное «нет» той характеристике, какую дали авторы этого труда советскому фольклору. И читатель, который судил о самом советском фольклоре только по этой книге (как и по сборнику «Творчество народов СССР» и некоторым другим публикациям 30—40-х годов), психологически был вполне подготовлен к тому, чтобы усомниться в существовании советского фольклора вообще.

Да, может быть, ничто так не питало и не питает скептические суждения о советском фольклоре, как именно назойливые, крикливо-рекламные, декларативные утверждения о «расцвете» советского фольклора, за который зачастую выдавались произведения псевдонародные, литературный полуфабрикат или безвкусные стилизации. «Трагическая вина» многих советских фольклористов состоит в том, что

<sup>6</sup> П. С. Выходцев. Литература или фольклор? (К вопросу о современном народном творчестве). В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, вып. V, стр. 265.

<sup>7</sup> Там же, стр. 268.

<sup>8</sup> Л. И. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике. В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования, вып. VI, стр. 20.

<sup>9</sup> Там же, стр. 30.

<sup>10</sup> Там же, стр. 23.

<sup>11</sup> П. С. Выходцев. Литература или фольклор, стр. 268.

<sup>12</sup> Н. В. Гаген-Торн. Современный фольклор и литература. «Русская литература», 1960, № 2, стр. 165—166.

они, поддавшись воздействию пропаганды культа личности, пытались представить дело таким образом, будто весь народ от всей души славит Сталина и создает те идиллические, бесконфликтные, парадные произведения о «счастливой жизни», которые искажали картину действительно героической борьбы советского народа под руководством Коммунистической партии за социализм, борьбы небывало трудной, сопряженной с преодолением объективных противоречий поступательного движения социалистического общества и сопровождаемой драматическими событиями, которых могло бы и не быть... Конечно, мы не можем не учитывать и тех условий, в которые были поставлены сами советские фольклористы в период культа личности, но вместе с тем не может быть оправдано то усердие, с каким иные из нас старались обобщить единичные факты. И в фольклористике оказались возможными «приписки», подобные тем, которые наша партия позднее вскрыла в области сельского хозяйства. Народу в прямом смысле было «приписано» то, что в действительности он не создавал. Когда мы говорим о «приписках» в советском фольклоре, мы имеем в виду даже не столько явные фальсификации (а были, к сожалению, и такие случаи, о чем на Всесоюзном совещании фольклористов 1961 года с большим гражданским мужеством рассказал Н. Гордийчук), сколько ту искаженную, фиктивную картину, которая складывалась вследствие засоренности фольклорных сборников и исследований произведениями индивидуального творчества, никакого отношения к фольклору не имеющими.

«Очерки» вышли в свет во второй половине 1952 года, когда все характерные явления периода культа личности были в силе, и в этом смысле можно сказать, что они появились вполне «современно», однако вследствие того, что вскоре же после смерти Сталина началась борьба партии за восстановление ленинских норм жизни советского общества, «Очерки» сразу же стали фактом *вчерашнего дня* советской науки. Поястие книги имеют свою судьбу: «Очерки» как явление современной науки не просуществовали и года! Именно в этом объективном обстоятельстве — в том, что в истории советского общества наметился важный перелом, — и следует искать причину того критического отношения, какое вызвали «Очерки» в самой же фольклористической среде и в широких кругах советской литературной общественности.

Дискуссия 1953—1955 годов отразила начало перемен в советской фольклористике, но именно только *начало*. Отсюда — и та непоследовательность, а отчасти и растерянность, те шараханья из одной крайности в другую, которые в разной степени и по-разному проявились в позициях участников дискуссии. Отсюда — и отсутствие ясной позитивной новой программы научной деятельности, которая могла бы вооружить специалистов на исследование советского фольклора с новых методологических позиций. Неразрешенность некоторых основных, принципиальных вопросов была очевидной уже в самый разгар дискуссии, о чем недвусмысленно сказано в редакционной заметке журнала «Новый мир», замыкающей статьи о современном фольклоре.<sup>13</sup>

Чувство неудовлетворенности, какое вызывает дискуссия 1953—1955 годов среди большинства советских фольклористов, вполне оправданно. Однако неверно было бы думать, будто эта дискуссия ничего не дала советской науке и оказалась бесплодной. Мы не разделяем те излишне категорические отрицательные суждения, которые были высказаны в последнее время. Думается, научная критика, даже самая требовательная, предполагает умение уберечь от уничтожения то ценное и здоровое, что было на уже пройденном этапе развития науки. К сожалению, нам этого умения часто не хватает. С какой легкостью мы зачеркиваем все, что сделано нашими предшественниками, а подчас и то, что сделано нами самими! Есть, по нашему глубокому убеждению, и в дискуссии 1953—1955 годов нечто такое, что было бы неразумно отбрасывать, если мы действительно хотим идти вперед, а не топтаться на месте. В связи с этим сразу же необходимо заявить, что мы не склоняемся к той точке зрения, будто этим прогрессивным, здоровым элементом дискуссии были взгляды, высказанные Н. Леонтьевым. Можно согласиться, что его позиция была «наиболее решительной и последовательной», но далеко не той, какая ведет напрямик к истине.

На наш взгляд, действительным завоеванием дискуссии 1953—1955 годов было, во-первых, признание необходимости критического, дифференцированного отношения ко всему тому пестрому, разнотильному и неравноценному материалу, который представлял до этого под общим названием народно-поэтического творчества; во-вторых, признание необходимости уточнить понятие коллективности как основного признака советского фольклора, с учетом новых форм проявления этой коллективности в ее диалектической связи с индивидуальным творчеством; в-третьих, установление нового характера взаимоотношений между фольклором и литературой, признание того факта, что между ними стираются идейно-художественные различия и усиливается процесс взаимодействия. Думается, что положительные элементы дискуссии наиболее рационально были обобщены все же В. Чичеровым, хотя в его статьях подчас заметна некоторая уклончивость, а ряд положений не отвечает дей-

<sup>13</sup> «Новый мир», 1954, № 8, стр. 237—240.

ствительной природе фольклора (например, толкование «народного творчества, как оценочного понятия», одностороннее представление о творческих изменениях в фольклоре как только совершенствовании и др.).<sup>14</sup> Особенно привлекает внимание своим позитивным содержанием самая поздняя статья В. Чичерова «Литература и устное народное творчество», опубликованная в журнале «Коммунист» (№ 14 за 1955 год). Поскольку она почему-то обходится критиками дискуссии 1953—1955 годов, то считаем нелишним напомнить некоторые из положений этой статьи. Имея в виду основной аргумент отрицателей советского фольклора, В. Чичеров писал: «Все искусство при социализме служит народу и является его детищем. Но это, разумеется, вовсе не означает, что в условиях социализма, в условиях общности интересов всех социальных групп и при всеобщей грамотности населения „снимается“ всякое различие между литературой и фольклором в способах создания художественных произведений и что устное народное творчество в силу этого „поглощается“ литературой».<sup>15</sup> Определяя идейно-художественную общность фольклора и литературы в социалистическом обществе, В. Чичеров считал, что «отсюда отнюдь не следует, что фольклор перестает ныне существовать».<sup>16</sup> В советском народном творчестве он различал индивидуальные и коллективные формы как две равноправные и закономерные, в соответствии с традицией, существующей в науке, предлагал сохранить термин «фольклор» именно за второй, коллективной формой современного народного творчества. Возражая тем, кто пытался рассматривать художественную самостоятельность как искусство «второго сорта», В. Чичеров не отождествлял ее с фольклором, а отмечал в ней «традиции коллективного и индивидуального творчества трудящихся».<sup>17</sup> Выводя за пределы понятия «советский фольклор» не только стилизаторские произведения сказителей, но и традиционное народное творчество, в целом являющееся частью художественного наследия советского народа, Чичеров вместе с тем признавал, что часть фольклорных произведений, созданных в прошлом, в результате «критического отбора» самим народом включается «в современное творчество масс как его важная составная часть».<sup>18</sup> В единстве законов развития, во взаимодействии индивидуального и коллективного творчества, сохраняющих свое творческое своеобразие, В. Чичеров, обобщая мнения многих советских фольклористов, и видел сущность искусства советского народа и залог его дальнейшего обогащения.<sup>19</sup>

Основным недостатком дискуссии 1953—1955 годов было не столько отсутствие верных суждений о советском фольклоре, сколько поразительная умозрительность и декларативность даже справедливых утверждений: ощущался острый недостаток критически проверенных наблюдений и фактов, а те публикации, что были в распоряжении участников дискуссии, не вызывали доверия. Оттого-то многое звучало бездоказательно, а потому и неубедительно, порождало чувство неудовлетворенности.

Может быть, главной отличительной особенностью новой дискуссии о советском фольклоре следует признать не появление каких-то принципиально новых идей и положений, а как раз стремление уточнить и углубить уже высказанные в 1953—1955 годах, проверив их истинность на конкретном материале, добытом экспедициями последних лет, которые проводились во многих республиках Советского Союза весьма целенаправленно и были подчинены задаче выяснять действительную картину современного состояния народного творчества. Любопытно, что даже самые отчеты об экспедиционной работе отошли от традиции беспристрастных протокольных сообщений: они не просто информируют читателя, а стараются «цептануть» его на ту или иную позицию.<sup>20</sup>

В начале статьи мы отметили, что поводом к новой дискуссии о советском фольклоре оказалось отсутствие новых обобщающих исследований. Но, как обнаружилось в ходе самой дискуссии, все эти годы не прекращались настойчивые поиски новых достоверных фактов. Это-то и дало возможность авторам многих статей, появившихся в 1959—1961 годах (В. Апкину, Г. Самарину, П. Ухову, В. Василенко, В. Потявину, Л. Элиасову, Л. Яценко и др.), и некоторым докладчикам на Всесоюзном совещании фольклористов в Киеве (М. Рылскому, Б. Карриву, Н. Гордийчуку, К. Сихуралидзе, М. Чиковани, Я. Витольду и др.) опереться на конкретный

<sup>14</sup> См., например, статью «Проблемы изучения советского народного поэтического творчества», опубликованную в журнале «Новый мир» № 8 за 1954 год. То же в кн.: В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. «Советский писатель», М., 1959, стр. 51—52. На эти недостатки статей В. И. Чичерова справедливо обращают внимание П. С. Выходцев и Л. И. Емельянов.

<sup>15</sup> В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества, стр. 7—8 (курсив наш, — В. Г.).

<sup>16</sup> Там же, стр. 8.

<sup>17</sup> Там же, стр. 27.

<sup>18</sup> Там же, стр. 29.

<sup>19</sup> Там же, стр. 35.

<sup>20</sup> См., например, отчеты участников фольклорной экспедиции в Костромскую область в «Русском фольклоре» (вып. VI, стр. 125—154). Не случайно они стали объектом полемики на Всесоюзном совещании фольклористов.

материал. Научный анализ этого материала определил творческий характер нынешних споров о советском фольклоре, что знаменует собой уже подлинно новый подход к проблеме. Сказанное, разумеется, не означает, что нынешняя дискуссия протекает во всем успешно, что в ней нет своих «издержек», что всем ее участникам удалось избежать умозрительности и декларативности, но нам хотелось в первую очередь обратить внимание на тот примечательный признак дискуссии, который позволяет надеяться на ее плодотворные результаты, — на появление значительных исследований о советском народном творчестве.

Дискуссию 1953—1955 годов и нынешнюю дискуссию разделяют две важные исторические вехи — XX и XXII съезды Коммунистической партии. Освежающий, поистине революционный дух решений этих съездов наполнил новым значительным смыслом искания советских фольклористов. И как бы ни были различны точки зрения специалистов на современное народное творчество, какие бы острые формы ни приобретала подчас полемика между ними, объединяет их общее стремление найти свое место в той грандиозной работе, которая осуществляется советским народом в наши дни, стремление помочь народу сохранить и приумножить духовное богатство, с которым он идет в коммунизм. И, может быть, если попытаться вникнуть в самую суть разных точек зрения на современное народное творчество, то различия между ними, зачастую полемически подчеркиваемые самими участниками дискуссии, окажутся не столь уж значительными, как это представляется на первый взгляд. Может быть, то, что подчас воспринимается как разногласие, в действительности есть своего рода многоголосие. Этим самым мы хотим не замолчать действительные разногласия, а лишь отделить их от мнимых.

Иногда полемический пыл, с которым один участник дискуссии обрушивается на другого, представляется нам неоправданным. В самом деле, очень трудно понять, почему В. Василенко предъявляет обвинения В. Аникину, будто тот считает, что «фольклористика должна заниматься всеми видами массового народного творчества»,<sup>21</sup> хотя из статьи В. Аникина это никак не следует. Но и сам В. Василенко, в свою очередь, терпит напраслину, когда Л. Емельянов обвиняет его в том, что он «в новой самостоятельности стремится различить черты старого фольклора»,<sup>22</sup> хотя В. Василенко в действительности стремится установить преобразование в художественной самостоятельности фольклорных традиций (правда, он иллюстрирует это неудачным примером в одной из статей, зато очень интересно раскрывает этот процесс в другой).<sup>23</sup> Так же непонятен смысл упрека Л. Емельянова в адрес К. Чистова, будто тот уклоняется «от ответа на вопрос о том, что такое современный фольклор»,<sup>24</sup> — упрека тем более странного, поскольку такой вопрос даже не стоит перед самим Л. Емельяновым. Зато и сам Л. Емельянов становится «жертвой» досадного недоразумения, о котором мы скажем ниже. Непонятно также, почему Г. Самарин обвиняет тех, кто стремится установить специфические различия между фольклором и литературой, в том, будто они «пытаются противопоставить (?) один вид творчества другому».<sup>25</sup> Призыв самого Г. Самарина призывать научную творческую дискуссию о современном фольклоре, в свою очередь, неожиданно встречает решительные возражения со стороны В. Сидельникова, который считает необходимым прекратить дискуссию,<sup>26</sup> хотя сам принимает активное участие в ней — и на страницах журнала «Русская литература», и в качестве докладчика на Всесоюзном совещании! И т. д. и т. п. ... Особенно же странное впечатление производят постоянные в статьях Л. Емельянова огульные обвинения и упреки в адрес всей современной фольклористики, бездоказательные утверждения о ее хроническом кризисе. Результаты дискуссии 1953—1955 годов он оценивает следующим образом: «... фольклористика (!) отрекалась лишь от известной части материала, а не от самой методики, приведшей ее к кризису». А вот что он пишет уже о современной науке: «Тенденция современной фольклористики к почти безграничному расширению предмета исследования на базе фольклористической методики ведет к новому (!) кризису фольклористики».<sup>27</sup> Но насколько справедлив этот пессимистиче-

<sup>21</sup> В. Василенко. Художественная самодеятельность и фольклор. «Русская литература», 1960, № 2, стр. 163.

<sup>22</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 24. Ср. его статью «Путь в творчество» в газете «Литература и жизнь» от 6 сентября 1961 года.

<sup>23</sup> В. Василенко. Хороводно-игровые песни в наши дни. В кн.: Русская народная поэзия. Фольклористические записки Горьковского государственного университета, вып. 1, стр. 130—137.

<sup>24</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 23.

<sup>25</sup> Г. Самарин. О единстве литературы и фольклора. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 172.

<sup>26</sup> В. М. Сидельников. Больше внимания современному поэтическому творчеству народов СССР! «Русская литература», 1960, № 2, стр. 180.

<sup>27</sup> Л. Емельянов. 1) Чем должна быть фольклористика? «Русская литература», 1960, № 2, стр. 168; 2) Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 33.

ский прогноз? Действительно ли вся советская фольклористика так уж и ратует за «почти безграничное расширение предмета исследования»? Неужели никто, кроме Л. Емельянова (и даже раньше его), не возражал и не возражает против такой тенденции? И действительно ли даже те ученые, которые расширяют предмет исследования, требуют применения к нему именно «фольклористической» методики? И, наконец, самое главное — существует ли вообще некая раз навсегда установившаяся фольклористическая методика и не плодотворнее ли было вести разговор о развитии, совершенствовании или, если угодно, о реформе научной фольклористической методики, чем отвергать ее с порога как заведомо непригодную для изучения любых современных явлений народного творчества?

Думается, что и нарочитое выискивание «разногласий» там, где их в действительности нет, и недифференцированное представление о советской фольклористике как о коллективной «ответчице» за все и всякие прегрешения отдельных фольклористов (к тому же преувеличенно поданные), — в одинаковой мере мешают понять действительные разногласия между советскими учеными и правильно оценить действительное состояние науки.

Прежде чем перейти к рассмотрению некоторых расхождений во взглядах на современное народное творчество, постараемся все же определить, что общего в суждениях советских фольклористов на этот счет.

Как бы ни отвечали разные участники дискуссии на вопросы, что такое современнейший фольклор и чем должна заниматься советская фольклористика, все они сходятся по крайней мере в следующих выводах: во-первых, в том, что массовое народное художественное творчество безусловно существует; во-вторых, в том, что современное народное творчество, взятое в целом, отличается и по своему содержанию и по форме от классического, так называемого «традиционного» фольклора; в-третьих, в том, что современное народное творчество характеризуется разнообразием своих видов и разным идейно-художественным качеством своих произведений.

Мы считаем необходимым подчеркнуть это единство взглядов на существо дела, потому что довольно живучим оказывается недоразумение, будто тот, кто отрицает современный фольклор, является нигилистом по отношению к народному творчеству вообще, недооценивает творческие силы народа, заражен влиянием буржуазной идеологии и т. п. В данном случае совершенно прав Л. Емельянов, когда отводит такого рода «аргументацию» в научной полемике. В действительности — справедливость требует сказать это со всей определенностью — сам Л. Емельянов не отрицает существования современного народного творчества и творческих способностей народа, только считает, что форма, в которую выливается это творчество, — уже не фольклор, а литература (насколько он прав, это другой вопрос). Между тем и в ходе самой дискуссии обвинения в «нигилизме» в адрес Л. Емельянова прозвучали — особенно отчетливо в докладе В. Сидельникова: здесь говорится о «нигилистических утверждениях» Л. Емельянова, его статья аттестуется как «наполненная нигилистической лутаницей» и т. п.<sup>28</sup> По нашему убеждению, такие определения не способствуют, а мешают творческому спору и выяснению истины, дезориентируют читателей и затрудняют выяснение подлинных заблуждений тех, кто, признавая существование современного народного творчества, отрицает современный фольклор.

Разногласия между советскими фольклористами идут по двум линиям: могут ли считаться все разнообразные виды современного народного творчества фольклором и, следовательно, должны ли заниматься фольклористы всеми этими видами или лишь определенными?

По первому вопросу высказаны довольно разнообразные суждения, но мы остановимся лишь на двух крайних точках зрения. Сторонников «расширительного» понимания современного фольклора в советской науке довольно много. Среди них такой большой знаток народной культуры, как М. Рыльский. Он последовательно отстаивает тождество понятий «фольклор» и «народное творчество» и предлагает считать современным фольклором все виды самостоятельного массового творчества, а также «многие произведения талантливых наших народных поэтов» — те произведения, которые «вошли в народ, бытуют в массах».<sup>29</sup> Полностью разделяет взгляды М. Рыльского Г. Самарин, который пишет, что «необходимо расширить это понятие»

<sup>28</sup> В. М. Сидельников. Основні проблеми сучасної науки про фольклор народів СРСР. «Народна творчість та етнографія», 1962, № 1, стр. 19, 21. Трудно согласиться также с Ф. И. Лавровым, который, по существу правильно критикуя Л. Емельянова, названием своей статьи «Против недооценки советского народно-поэтического творчества» неточно определяет сущность предмета полемики («Народна творчість та етнографія», 1961, № 2, стр. 13—20).

<sup>29</sup> М. Т. Рыльский. Стан і завдання радянської фольклористики в світлі рішення XXII з'їзду КПРС. «Народна творчість та етнографія», 1962, № 1, стр. 3, 5, 11—12.



(фольклор, — В. Г.).<sup>30</sup> Широко понимается современный фольклор и П. Выходцевым; говоря о массовом народном художественном творчестве, в том числе об индивидуальном, письменном, он ставит вопрос: «Что все это? Современный фольклор?» и отвечает: «Думается, что да!»<sup>31</sup>

Ряд участников дискуссии зачисляет в фольклор всю художественную самодетельность (В. Василенко, П. Выходцев, В. Потявин, А. Соймонов и др.). Зачастую это аргументируется тем, что «классический фольклор — это тоже художественная самодетельность широких народных масс»<sup>32</sup> и что «термин „художественная самодетельность“ следует распространить и на все старинные формы организации народа в процессе художественного творчества».<sup>33</sup> Но уязвимость такой аргументации очевидна: она носит ретроспективный характер и сводит разницу между современной художественной самодетельностью и традиционным фольклором лишь к формам организации народного творчества, оставляя в стороне вопрос о ее художественной природе. Необходимо конкретно разобраться в составе самой самодетельности, чтобы решить, что в ней относится к фольклору или связано с ним, а что фольклором не является. А. Егоров, глубоко проанализировавший характер современной художественной самодетельности и отметивший прочные традиции ее в прошлом, прежде всего в социалистической рабочей самодетельности, в то же время справедливо предостерег против ее отождествления со старыми формами народного творчества; о составе же и природе современной художественной самодетельности он пишет: «Художественная самодетельность — сложный синтез искусств. Она объединяет многообразные формы художественного творчества — коллективные и индивидуальные...»<sup>34</sup>

Беспредельно широкое понимание современного фольклора (включающее и индивидуальное творчество сказителей, и массовое литературное творчество, и всю художественную самодетельность, и т. п.), естественно, вызывает вопрос: какой же *родовой* признак, отвечающий *природе* явления, может быть положен в основу столь различных видов народного творчества, который позволил бы объединить их в одно и определить все это разнообразие видов тем же термином, что и традиционные жанры и виды народного творчества? Очевидно, кроме признака социальной принадлежности, т. е. того, что все это суть различные виды творчества трудящихся, другого критерия найти невозможно. Но как ни существен признак общей социальной принадлежности, он еще недостаточен, когда речь идет об искусстве. Иначе говоря, включая в современный фольклор столь разнородный материал, мы неизбежно должны будем отказаться от возможности определить специфику этого явления как *особой формы общественного сознания*, а следовательно, сама собой неизбежно отпадет необходимость рассматривать советский фольклор (в таком лишенном специфики значении) как особую форму социалистического искусства.

Как ни парадоксально, но именно столь широкое толкование советского фольклора и вызывает ответную реакцию — стремление вообще отказаться от понятия «фольклор» применительно к современному народному творчеству. Собственно говоря, аргументы для отрицания современного фольклора могут быть те же, что и для зачисления в него всего, что создается советским народом. Если согласиться, что все виды творчества, в том числе творчество сказителей и самодетельных поэтов, а также популярные произведения профессиональных авторов, и составляют современный фольклор только потому, что они создаются советским народом, и ничего специфического в природе этих явлений, что бы отличало их от литературы, нет, то спрашивается, для чего сохранять самый термин «фольклор» и зачем с таким жаром доказывать существование именно «советского фольклора». Во всяком случае, с позиций «расширительного» толкования фольклора невозможно сколько-нибудь убедительно опровергнуть тех, кто отрицает существование советского фольклора «как самостоятельной области советского искусства» (Н. Леонтьев) или сомневается, «в какой мере вообще можно говорить о современном фольклоре как о самостоятельной области искусства советского народа» (Л. Емельянов).

А суть вопроса как раз и заключается в том, обладает ли советское народное творчество какими-либо специфическими признаками, позволяющими не произвольно, а *по существу* называть его именно фольклором.

По нашему глубокому убеждению, такие признаки есть (о них речь пойдет дальше), но ими обладает не все современное народное искусство, а лишь опреде-

<sup>30</sup> Г. Самарин. О единстве литературы и фольклора, стр. 169. Ср.: Г. Самарин. Нові явища в сучасному фольклорі та їх вивчення. «Народна творчість та етнографія», 1961, № 1, стр. 8. Здесь автор уже вносит определенные ограничения.

<sup>31</sup> П. С. Выходцев. Литература или фольклор, стр. 271. Ср.: О. Д. Соймонов. Питання вивчення сучасної народної творчості. «Народна творчість та етнографія», 1960, № 3, стр. 13. Здесь он пишет: «Массовое развитие самодетельного искусства... есть основание для определения современного фольклора как народного творчества или массового художественного творчества советского народа».

<sup>32</sup> П. С. Выходцев. Литература или фольклор, стр. 271.

<sup>33</sup> В. Василенко. Художественная самодетельность и фольклор, стр. 161.

<sup>34</sup> А. Г. Егоров. Коммунизм и искусство. «Коммунист», 1960, № 4, стр. 79.

ленная его часть, и именно эту и только эту область и надлежит считать фольклором. Наиболее дифференцированно и отчетливо, на наш взгляд, определил структуру современного словесного искусства советского народа В. Аникин (суммировав и обобщив то, что высказывали многие другие фольклористы). Он выделяет следующие виды: современный фольклор; фольклорное наследие; «полуфольклорный, полулитературный вид устно-поэтического творчества народных масс» (переработки песен литературного происхождения, произведения типа подражаний «Василию Теркину»); массовое индивидуальное литературное творчество; профессиональная литература. Мы совершенно согласны с В. Аникиным, когда он пишет: «Подвести все явления массового народного творчества под фольклор так же невозможно, как усмотреть во всех них лишь проявление чисто литературного творчества».<sup>35</sup> Именно потому, что в условиях социализма народное творчество получает новые стимулы для своего развития, создаются благоприятные условия для появления разных форм этого творчества; поскольку же понятие «народное творчество» приобрело поистине универсальное значение, необходимо не унифицировать терминологию, обозначающую различные виды народного творчества, а, напротив, приводить ее в соответствие с реальным их разнообразием, расширять не значение какого-нибудь одного термина, а расширять самое терминологию. Вот почему необходимо сохранить и термин «фольклор» для определенных видов советского народного творчества.<sup>36</sup>

Наиболее последовательным противником «фольклорности» советского народного творчества до сих пор является Л. Емельянов. «...Художественное творчество народа в современную эпоху перестало быть фольклором...» — безапелляционно заявляет он.<sup>37</sup> В полемическом увлечении, справедливо критикуя тенденцию к расширению понятия «фольклор», он впадает в другую крайность и призывает «похоронить» общие «установки, позволяющие рассмагивать современное народное творчество как фольклор».<sup>38</sup> Эти решительные выводы не столько основаны на изучении реальных процессов в современном народном творчестве, сколько логически вытекают из некоторых теоретических предпосылок.

Во-первых, Л. Емельянов исходит из того, что фольклор является сравнительно низкой ступенью развития культуры; во-вторых — из представления о некоей абстрактно понимаемой «фольклорной форме» как якобы неизменной, архаической и существенно отличающейся от «литературной формы»; в-третьих — из отрицания возможности коллективного художественного творчества в современных условиях.

Нет необходимости останавливаться на первом положении, поскольку его несостоятельность слишком очевидна. Замечу лишь, что ссылка Л. Емельянова на революционных демократов<sup>39</sup> в данном случае ничего не доказывает, так как в этом вопросе они разделяли представление о фольклоре, характерное для всей домарксистской науки, и ценность для нас представляют другие высказывания революционных демократов, где они преодолевают предрассудок, будто фольклор — искусство лишь «младенческого периода» в истории человечества. Вся их деятельность как раз была направлена против «археологического направления» в фольклористике, и только приходится удивляться, что Л. Емельянов пренебрегает этим фактом.

Необходимо подчеркнуть, что восприятие фольклора как архаического вида искусства возможно лишь вследствие игнорирования того факта, что сам фольклор имеет свою историю, что изменяется его содержание, его форма, условия его бытования, преобразуются самые фольклорные традиции и одно в фольклоре становится действительно архаичным, консервативным, другое же остается жизнеспособным, прогрессивным. А. Егоров, различающий в современном народном творчестве «старое, отмирающее, и новое, развивающееся», делает весьма существенное замечание: «Но это вовсе не дает основания третировать весь, скажем, фольклор как анахронизм».<sup>40</sup>

Из двух других исходных теоретических положений Л. Емельянова в первую очередь заслуживает внимания вопрос о коллективности. Нельзя сказать, чтобы Л. Емельянов до сих пор отрицал коллективность как существенный признак фольклора вообще. Он определенно писал о «коллективности старого фольклора» и пы-

<sup>35</sup> В. Аникин. Виды современного массового народного творчества, стр. 160.

<sup>36</sup> В связи с этим считаем своим долгом отметить, что в статье «Творчество коллектива», опубликованной в газете «Литература и жизнь» (1962, 31 января), мы опометчиво заявили, что различие понятий «фольклор» и «народное творчество» есть «игра в слова, в термины». Более точно наше понимание этого вопроса выражено в докладе, прочитанном на Всесоюзном совещании. Здесь, в частности, мы говорили: «Можно согласиться с тем, что не все современное народное творчество — фольклор, но нельзя признать верным, что все оно — уже не фольклор» («Народна творчість та етнографія», 1962, № 2, стр. 28).

<sup>37</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 23.

<sup>38</sup> Л. Емельянов. Чем должна быть фольклористика, стр. 170.

<sup>39</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 7.

<sup>40</sup> А. Г. Егоров. Коммунизм и искусство, стр. 79.

тался даже определить сущность этой категории. Правда, иногда эти определения выглядели как простая тавтология, например: «Для характеристики фольклора важно не любое понятие коллективности, а только то, которое объясняет наиболее существенные фольклорные процессы. А таким понятием является именно то, какое было характерно для старого фольклора».<sup>41</sup> Что это за таинственное понятие, какие именно процессы имеются в виду, почему мерилom коллективности может быть только «старый фольклор» — все это остается неясным.

Более конкретно следующее рассуждение: «Коллективность старого фольклора предполагала не только и не столько то, что к созданию какого-либо произведения „приложили руки“ несколько лиц, сколько то, что в этом произведении выразилось сознание целого исторического коллектива (из чего и вытекает многократность творческого акта)».<sup>42</sup> Не станем сейчас оспаривать это определение, явно недостаточное (разве произведения великих художников и литература в целом не выражают тоже «сознание целого исторического коллектива»?!). Допустим, что это определение исчерпывает содержание понятия; пойдём дальше и согласимся, что творческое сотрудничество членов коллектива (которое Л. Емельянов называет «артельностью») не есть высшая форма коллективности. Но почему, по Емельянову, в советском народном творчестве возможна только «примитивная артельность»,<sup>43</sup> и оно вовсе уже не способно выражать «сознание целого исторического коллектива»? Допустим, что творчество коллективов художественной самодеятельности, которое конкретно имел в виду Л. Емельянов, действительно ничего более, как «примитивная артельность» (хотя и это далеко не всегда так). Но разве только произведениями, остающимися достоянием отдельных коллективов художественной самодеятельности, ограничивается массовое творчество советского народа? Какие доказательства приводит Л. Емельянов в подтверждение своего основного тезиса, будто в советском народном творчестве нет подлинной коллективности, которая выражала бы «сознание целого исторического коллектива»? Никаких! Или, впрочем, есть одно. По мнению Л. Емельянова, это «доказывается уже хотя бы тем, что В. И. Чичеров не смог привести ни одного сколько-нибудь убедительного примера коллективного (в характерном для фольклора смысле!) творчества в современную эпоху».<sup>44</sup> Вот те раз! Допустим, что В. Чичеров действительно «не смог», но разве этого достаточно, чтобы отрицать коллективность в советском народном творчестве! Даже если бы все фольклористы не смогли привести убедительного примера, то и в этом случае было бы преждевременно «хоронить» коллективность. И неужели самому Л. Емельянову действительно неизвестны факты из области советского народного творчества, когда создавались произведения, отвечающие самым строгим, в его, Л. Емельянова, понимании, критериям коллективности, выражающие «сознание целого исторического коллектива» и реализующиеся в многократном творческом акте? Назовем хотя бы народные рассказы о Ленине, песни и рассказы о Чапаеве, большое количество народных песен периода Великой Отечественной войны, необозримое море современных частушек... Но если коллективное творчество продолжает существовать, то Л. Емельянову остается одно из двух: или признать этот факт, а вместе с ним и существование советского фольклора, или стать на путь отрицания коллективности вообще как существенного признака фольклора. Какой выбор предпочтет сделать Л. Емельянов — покажет будущее.

Необходимо заметить, что сомнения в коллективности как признаке современного фольклора высказывают и некоторые другие фольклористы, например В. Потявин, так как, по его мнению, понятие коллективности ведет «к обеднению (?) современного народного творчества, к противопоставлению (?) литературы и народной поэзии, к отрицанию (?) обогащения народного словесного искусства произведениями, созданными отдельными людьми».<sup>45</sup>

В чем причина отрицательного отношения к коллективности в современном фольклоре? Думается, в недостаточной разработанности нашей наукой самого понятия «коллективность», которая зачастую еще воспринимается недиалектически — как «безличность» и как некая неизменная, статическая категория, а не историческая, развивающаяся. Часто с понятием коллективности связываются старые ее формы, и поскольку таких форм нет в современном народном творчестве, то по недоразумению и сама она воспринимается как преходящая категория народного творчества или как «устаревший» признак фольклора. Не коллективность «архаична», как кажется некоторым фольклористам, — архаичны подчас наши представления о ней! Содержание и форма коллективности в фольклоре так же изменчивы, как в любой другой сфере человеческой деятельности, и задача заключается в том, чтобы не прикладывать к современному фольклору старые мерки коллективности (например, романтическую формулу «сплошное мышление всего народа»), а изучать ее исторически конкретное, современное выражение, соответствующее новым

<sup>41</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 28.

<sup>42</sup> Л. Емельянов. Чем должна быть фольклористика, стр. 169.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 28.

<sup>45</sup> В. М. Потявин. О специфике современного фольклора. «Русская литература», 1960, № 2, стр. 177.

формам общественных отношений, новому взаимоотношению коллектива и личности. Мы полностью разделяем мнение тех советских фольклористов — М. Рыльского, П. Попова, В. Чичерова, В. Аникина, П. Ухова, В. Василенко, Г. Самарина и многих других, которые в ходе дискуссии заявили о признании ими коллективности в качестве основного критерия современного фольклора и стремились обосновать свое понимание этого свойства. Хотя советской фольклористике еще предстоит много сделать для конкретизации этого понятия, мы глубоко убеждены, что именно коллективность прежде всего и определяет ту специфику современного фольклора, которая позволяет выделить его как особый вид народного творчества, как относительно самостоятельную область советского искусства. Мы с большим удовлетворением отмечаем, что отстаиваемые советской фольклористикой идеи нашли поддержку на страницах журнала «Коммунист»: «В нашей стране широкое распространение имеет как индивидуальное, так и коллективное художественное творчество. Они нередко перекрещиваются, оплодотворяют друг друга. Но никогда одно не поглощает другое. И понятно, почему. Индивидуальное и коллективное творчество в социалистическом обществе, будучи единым в своих идейно-творческих устремлениях, представляет собой *разные способы художественно-образного отражения действительности*».<sup>46</sup>

Недостаток места не позволяет нам обстоятельно рассмотреть вопрос об особенностях этого отражения во всей его полноте. Но одного момента необходимо коснуться, так как он зачастую тоже служит основанием для сомнений в существовании фольклора. По мнению Л. Емельянова, современное народное творчество порвало с «фольклорной формой» отражения действительности, так как эта форма оказывается возможной лишь до тех пор, пока масса народа остается безграмотной, не имеет доступа к литературе, не владеет формами литературного творчества. Предрасудок этот довольно распространен. Но действительно ли литература оказывает отрицательное воздействие на развитие фольклора, неизбежно вытесняет его из народного быта?

Рост грамотности, культурности народных масс, возможность приобщения их к литературе не уничтожает «фольклорную форму», а лишь более или менее существенно преобразует ее. Если обратиться к фольклору народов, в силу исторических обстоятельств давно уже испытывающих влияние литературы, то в этом можно легко убедиться. Так, в странах Западной Европы уже в эпоху Возрождения и Реформации замечается активный процесс взаимодействия фольклора и литературы, который, однако, отнюдь не привел к исчезновению коллективной народной поэзии. Историк итальянской литературы, характеризующая фольклор XV века, пишет: «Именно соприкосновение с культурой более образованных классов общества и дало толчок народной поэзии; в Италии она издавна была открыта для литературных влияний...»<sup>47</sup> Записи итальянского фольклора в XIX веке подтвердили плодотворное воздействие литературы на современное народное творчество. Это конкретно показал А. Веселовский в своей статье «О народной политической поэзии в Италии».<sup>48</sup> Столетия развития итальянского фольклора во взаимодействии с литературой не уничтожили «фольклорную форму» отражения действительности. Значительное и продолжительное влияние литературы и композиторской музыки на чешскую народную поэзию отметили О. Гостинский и Зд. Неядлы,<sup>49</sup> но известно, как богат чешский фольклор и ныне. Если обратиться к русскому классическому фольклору, то и он отнюдь не свободен от заметных литературных влияний, во всяком случае с середины XVIII века. Сильная струя так называемых песен литературного происхождения, влившаяся в русскую народную поэзию, отнюдь не оказалась инородной, а напротив, стимулировала развитие собственно народного, коллективного творчества; сама «фольклорная форма» песен и частушек при этом не осталась неизменной, она усвоила некоторые признаки литературного стиля, языка, поэтики и проч. Любопытно, что еще в начале XIX века А. Востоков проводил сравнение между старинными и «новейшими простонародными песнями», отмечая в последних появление под влиянием литературной поэзии «стопосложения», рифм и проч., но это удаление поэтики новых песен от традиционной не вызывало сомнения у Востокова в их «простонародности» (фольклорности).<sup>50</sup> Тем более заметным сближение фольклора и литературы в формальном, стилевом отношении становится к XX веку. И то, что в советскую эпоху этот процесс происходит особенно бурно, само по себе отнюдь не может служить доказательством отмирания фольклора. Убедительным опровержением является близкий нам по времени фольклор Великой Отечественной войны.

<sup>46</sup> А. Г. Егоров. Коммунизм и искусство, стр. 79 (курсив наш, — В. Г.).

<sup>47</sup> Адольф Гаспари. История итальянской литературы, т. II. М., 1897, стр. 216.

<sup>48</sup> А. Веселовский. О народной политической поэзии в Италии. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1959, т. XVIII, вып. 4, стр. 372.

<sup>49</sup> O. H o s t i n s k ý. Ceská světská písen lidová. Praha, 1906; Зденек Неядлы. Избранные труды. Гослитиздат, М., 1960, стр. 437—459.

<sup>50</sup> А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 91—94.

Приобщение народа к литературе и другим видам искусства отнюдь не может ослабить потребности масс в непосредственном выражении своих мыслей, чувств, настроений, которая выливается в разные формы — как литературную, так и фольклорную. На это обратила внимание Н. Гаген-Торн: «Всеобщая грамотность не означает, что книга монополизировала потребность человека в художественном образе: остается потребность в непосредственном, изустном воздействии образа в коллективе. Она особенно сильна у народных масс: у них глубже коллективность восприятия художественных образов; коллективные трудовые процессы усиливают потребность непосредственного художественного общения».<sup>51</sup> Принципиально неверно объяснять существование фольклора неграмотностью масс. Такое представление о фольклоре давно отброшено советской наукой, и нет смысла к нему возвращаться. Та же Н. Гаген-Торн совершенно правильно подчеркивает: «Существование этой формы искусства обусловлено не неграмотностью масс, а потребностью коллектива в общении, стремлением активно участвовать в создании художественных ценностей».<sup>52</sup> Именно то обстоятельство, что массам чуждо потребительское отношение к искусству и вместе с тем велика их потребность в коллективном сотрудничестве, и объясняет, почему «фольклорная форма» отражения действительности возможна при любом уровне грамотности и культуры масс. Мы согласны с П. Уховым, который, проанализировав на конкретном материале различные виды современного коллективного творчества в частушечном жанре, пишет: «Мнение некоторых исследователей о том, что грамотность, культура вообще уничтожает фольклор, и частушку в частности, кажется наивным: чем грамотнее, образованнее частушечники, тем, естественно, выше их художественный вкус, а следовательно, их творчество».<sup>53</sup>

Стирание формальных, стилистических различий между фольклором и литературой, которое происходит у одних народов раньше, у других позже, в одних условиях медленнее, в других быстрее, приводит лишь к *стилистическому* преобразованию фольклора, но не означает слияния его с литературой, поскольку это не разрушает самое *природу творческого процесса* в фольклоре.

Одним из существенных признаков этого процесса, как уже говорилось, является коллективность. Но не одна она выражает специфику фольклора. Не менее важным является особая форма *творческой жизни* фольклора, которую иногда принято называть устностью бытования, — термином, который не исчерпывает сути вопроса. У просветителей XVIII века существовало такое определение народной поэзии: «искусство для слуха». Этим определением они желали подчеркнуть особый характер ее восприятия, отличный от восприятия литературных произведений. На наш взгляд, эти два определения — «устность бытования» и «искусство для слуха» — выражают два неразрывных момента в жизни произведений фольклора, особый характер исполнения и восприятия, рассчитанных на непосредственность общения, а в ряде случаев и соучастие, а иногда и совпадение в одном лице (коллективе) исполнителя и слушателя, создателя и «потребителя» искусства (хоровое пение, свадебный обряд, массовая пляска, сопровождаемая частушками, и проч.). Наиболее интересно, на наш взгляд, эту особенность, своеобразно проявляющуюся и в советском фольклоре, осветила Н. Гаген-Торн, хотя некоторые ее утверждения, возможно, и излишне категоричны и несколько парадоксальны. Игнорирование специфики творческой жизни произведения фольклора, активной творческой роли исполнительского искусства, обогащающего словесно-музыкальную ткань произведения средствами прямого воздействия на слушателей (жест, мимика, интонация и т. п.), и является одной из причин отождествления фольклора и литературы. В этом отношении фольклор сближается со всяким сценическим искусством — известно, например, как существенно изменяется драматургический образ *одной и той же* пьесы в исполнении разных актеров, в трактовке разных режиссеров. Но актер обязан твердо придерживаться текста, исполнитель же фольклорного произведения более свободен, он — импровизатор и еще в большей мере — соавтор исполняемого произведения (разумеется, в зависимости от степени одаренности, которая тоже играет немаловажную роль в фольклоре). Привычка *читать* фольклорные тексты, а не воспринимать произведение в его образной целостности, что достигается только при живом исполнении, лишает возможности даже фольклориста ощущать эстетическое воздействие фольклора. Вообще для установления специфики фольклора необходимо учитывать всю совокупность, весь сложный комплекс его признаков, проявляющихся в разное время, в разных условиях и в разных жанрах по-разному. Прав В. Потянин, когда он возражает тем, кто считает, «будто сущность фольклора можно свести к одному какому-либо специфическому признаку» или даже «к совокупности признаков, в отрыве их от всеобщего, что лежит в основе искусства, как особой формы отражения действительности», и подчеркивает, что «специфика фольклора раскрывается лишь в диалектическом единстве

<sup>51</sup> Н. Гаген-Торн. Современный фольклор и литература, стр. 166.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> П. Д. Ухов. Кто и как сочиняет частушки в советское время. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 179.

общего и специфического».<sup>54</sup> Абсолютизация специфики современного фольклора так же не верна, как и отрицание этой специфики. Только в единстве и взаимосвязях со всеми другими видами народного творчества и всем советским искусством можно понять сущность советского фольклора.

Основываясь на принципе учета всего комплекса специфических признаков, и следует выделять в общем сложном и многообразном составе современного народного творчества его фольклорные виды; задача заключается уже в совершенно конкретном исследовательском анализе, при этом не следует думать, что речь идет только о выделении собственно фольклорных жанров — в каждом жанре и виде современного народного творчества могут быть и фольклорный и литературный способы отражения действительности, а сами фольклорные виды по своей художественной форме могут существенно отличаться от формы традиционных жанров.

Всякая нивелировка советского народного творчества объективно ведет к обеднению представления о нем, а практически лишает возможности изучать и поддерживать его разные правоммерные формы. Вот почему и представления о всем советском народном творчестве как только о фольклоре, и отождествление его всего с литературой, отрицание возможностей развития фольклора в современных условиях — и то, и другое мешают понять все разнообразие и богатство форм народного творчества в социалистическом обществе.

В зависимости от понимания структуры современного народного творчества и места фольклора в нем находится и решение вопроса о предмете советской фольклористики и ее месте среди других наук, изучающих культуру советского народа. И здесь одинаково неприемлемы две крайние точки зрения. Нельзя себе представить (да это практически и не осуществимо), чтобы фольклористика, оставаясь специальной наукой, со своей методикой, могла успешно изучать все виды и формы современного народного творчества. На каком основании она вообще может претендовать на такую монополию! Современная народная художественная культура заслуживает того, чтобы ей уделено должное внимание разные специальные науки — и эстетика, и этнография, и искусствознание, и литературоведение, и фольклористика. Каждая из них может найти предмет своего изучения, и все современное народное творчество в целом должно быть объектом комплексного изучения разных общественных наук. Да практически так оно и есть! Художественной самодеятельностью давно уже занимаются не только фольклористы, но и театроведы, музыковеды, хореографы. А то, чем предлагают иногда заняться фольклористам — литературной самодеятельностью, массовым индивидуальным литературным творчеством,<sup>55</sup> то по праву должно заинтересовать литературоведов. На специфику художественной самодеятельности как сложной формы социалистического искусства обращают внимание в последнее время и философы, специалисты по эстетике.<sup>56</sup> И это вполне закономерное явление! Прав поэтому Л. Емельянов, когда он возражает против безграничного расширения предмета советской фольклористики и превращения ее в «науку наук». Но, может быть, самым опасным для науки заблуждением Л. Емельянова является вытекающий из его односторонних представлений о современном народном творчестве призыв превратить фольклористику в историческую филологию, закрыть ей выход в современность, целиком и полностью передать ее функции «обычному литературоведению» и «всевозможной консультации». В сущности, все рассуждения Л. Емельянова о современном народном творчестве есть не что иное, как теоретическое обоснование следующих тезисов: «Так как художественное творчество народа в современную эпоху перестало быть фольклором... то и наука об этом творчестве должна перестать быть фольклористикой»;<sup>57</sup> «фольклористика должна стать наукой о художественном творчестве народа определенного исторического периода (т. е. прошлого, — В. Г.), а не захватывать те периоды, где народное творчество перестает быть фольклором», она «должна .. уйти из этой области» (современного народного творчества, — В. Г.).<sup>58</sup> Эти демобилизующие специалистов призывы, разумеется, не могли быть приняты нашей наукой. Всесоюзное совещание фольклористов провозгласило в качестве одной из важнейших задач советской фольклористики — творческую, смелую и глубокую разработку проблем советского фольклора.

Наша фольклористика не может остаться в стороне от общего движения советской науки. Ее предметом в современности являются все формы коллективного самодеятельного поэтического и музыкально-поэтического творчества масс, взаимодействие этих форм с другими видами искусства советского народа. Художественная самодеятельность, разнообразные формы народного творчества, конечно, входят

<sup>54</sup> В. М. Потявин. Книга Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и вопросы фольклористики. В кн.: Русская народная поэзия. Фольклористические записки Горьковского государственного университета, вып. 1, стр. 11.

<sup>55</sup> А. К. Мореева, О. Е. Лесин. Усна народна творчисть і масова художня літературна самодіяльність. «Народна творчисть та етнографія», 1962, № 1, стр. 31.

<sup>56</sup> Г. З. Апресян. Советское самодеятельное искусство — средство всестороннего развития человека. «Вопросы философии», 1961, № 12, стр. 24—33.

<sup>57</sup> Л. Емельянов. Понятие «фольклор» в советской фольклористике, стр. 23.

<sup>58</sup> Л. Емельянов. Чем должна быть фольклористика, стр. 171, 172.

в поле зрения советской фольклористики, но это не значит, что все в них становится объектом специального ее изучения: ее они интересуют в той мере, в какой в них присутствует, развивается или формируется *коллективное творчество масс*, в какой они обогащают это творчество и сами испытывают на себе его воздействие. Советская фольклористика изучает современное коллективное творчество масс в связи с богатейшим фольклорным наследием, способствует сохранению, усвоению и творческой переработке лучших традиций фольклора, поддерживает все здоровые тенденции в развитии современного коллективного творчества, помогает изживать консервативные его элементы.

В решении этих задач советская фольклористика опирается на свой собственный опыт, самокритически оценивая ошибки прошлого и бережно сохраняя свои достижения, а также учитывает опыт фольклористики других социалистических стран, где осуществляется большая плодотворная деятельность. В Болгарии вышел ряд монографий и сборников (Г. Керемидчиева, Н. Кауфмана, И. Косева, И. Койнакова, И. Кучулева, Ц. Романской, Е. Стоин, С. Стойковой и др.). В Румынии вопросы современного фольклора освещаются на страницах журнала «Revista de folclor» (статьи М. Попа, В. Адэлскэлицей, Т. Александри, Л. Выргу, Ф. Джорджеску и др.). В Чехословакии эта проблема оживленно дискутируется на страницах журналов «Československá ethnografie», «Český lid» и «Slovenský národopis» (статья В. Карбусицкого, А. Мелихерчика, В. Пражака, В. Плетки, О. Сыроватки, Я. Йеха и др.). Особенно активная работа по публикации и исследованию современного фольклора проводится в Югославии (статья Д. Недельковича, М. Бошковиц-Стулли, Р. Хровагяна и многих других, например в книге: Српска Академија наука. Сборник радова, књ. LXVIII. Етнографски институт, књ. 3. Београд, 1960).

Проблема современного фольклора — проблема международная. Она интересует и ученых зарубежных капиталистических стран. Нам, советским фольклористам, необходимо весь тот творческий заряд, который дала дискуссия о современном народном творчестве, вложить в создание новых смелых исследований, посвященных изучению закономерностей развития фольклора в социалистическую эпоху и в период перехода от социализма к коммунизму.

**А. СМОРОДИН**

## МАЯКОВСКИЙ ВО ФРАНЦИИ

(ПО СТРАНИЦАМ ПРОГРЕССИВНОЙ ПЕЧАТИ)

### 1

«Владимир Маяковский не умер. Его героический труд непрерывно помогает построению нового, все совершенствующегося мира. Его книги всегда будут доказательством того, что он был одним из лучших граждан СССР и всего мира, и позволяют считать его одним из великих членов великой Коммунистической партии». Эта запись в книге отзывов Государственной библиотеки-музея В. В. Маяковского, сделанная 6 мая 1950 года выдающимся французским поэтом Полем Элюаром и видным французским критиком и публицистом Андре Вюрмсером, характеризует восприятие творчества талантливейшего поэта советской эпохи прогрессивной французской общественностью.

Ни один из русских поэтов не пользовался и не пользуется в настоящее время во Франции такой популярностью, никто не был воспринят с таким энтузиазмом и в то же время с такой серьезностью, как Маяковский. Уже в середине 20-х годов он становится наиболее известным в этой стране советским поэтом.<sup>1</sup> Для этого был целый ряд причин. Одна из них — давние русско-французские литературные связи, одним из новых проявлений которых в советское время явилась дружба Маяковского с французскими собратьями по перу. Вторая — созвучие поэтического гения народа Великого Октября, наиболее полно выразившегося в поэзии Маяковского, гению французского народа, народа великой революции и Парижской коммуны, явившееся выражением потребности в развитии демократических, социалистических элементов французской национальной культуры. И третья — произведения Маяковского появились во Франции в тот момент (это совпало с началом 20-х годов), когда во французском искусстве происходила борьба двух тенденций, в результате которой рождалась новая, прогрессивная литература, предшественная революционно настроенными писателями во главе с А. Барбюсом. Не последнюю роль играл здесь также огромный интерес французского читателя к жизни Советской России. «Перевод Маяковского, ... — писал Луи Арагон, — имеет исключительное значение, по-

<sup>1</sup> Об этом в 1925 году писал «La nouvelle revue française». См.: В. Д у в а к и н. Зарубежная печать о Маяковском. «Молодая гвардия», 1935, № 4, стр. 122.

тому что Маяковский открывает нам дверь в Советский Союз, с помощью Маяковского мы переводим на наш язык Советский Союз».<sup>2</sup>

Все это не могло не сказаться положительным образом на выборе произведений поэта, предназначенных для публикации на страницах прогрессивной французской периодической печати и в различных антологиях русской поэзии, издаваемых во Франции. Переводчиков привлекали прежде всего наиболее значительные произведения Маяковского.

На первом месте по числу переводов находятся поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!» (в отрывках) и «Во весь голос», знаменовавшие собою высшие идейно-художественные достижения поэта. Всего на французском языке поэма о Ленине (в отрывках) появилась в печати до 1960 года 9 раз, «Октябрьская поэма» (в отрывках) и вступление к поэме о пятилетке — 8 раз. По количеству изданий за ними идут: «Про это» — 6 раз, «Флейта-позвоночник» — 6 раз, «Война и мир» — 5 раз.<sup>3</sup> Можно насчитать целый десяток произведений, которые перепечатывались по 4 раза,

<sup>2</sup> «La littérature internationale», М., 1933, № 2—3, p. 8.

<sup>3</sup> «Владимир Ильич Ленин»: 1) Comment parler de Lénine. Trad. par E. Triolet et Aragon. «Commune», P., 1934, № 5—6, janvier—février, pp. 515—518; 2) Fragment d'un poème. «Sur la mort de Lénine». «Monde», P., 1934, № 291, 20 janvier, p. 6; 3) Comment parler de Lénine. Trad. par E. Triolet et L. Aragon. In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. P., Éd. sociales Internationales, 1939, pp. 72—76; 4) Comment parler de Lénine. Trad. par E. Triolet et L. Aragon. In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. P., Pierre Seghers, 1945, pp. 89—93; 5) Vladimir Ilitch Lénine (fragments). Trad. par Louis Aragon et Elsa Triolet. «La littérature internationale», М., 1945, № 4, pp. 38—39; 6) Vladimir Ilitch Lénine. Trad. par E. Triolet et Aragon. «Cahiers du communisme», P., 1949, № 1, janvier, pp. 3—6; 7) Vladimir Ilitch Lénine (extrait du poème de ce nom). Trad. par A. Roudnikov. «La femme soviétique», М., 1950, № 2, pp. 14—16; 8) Vladimir Ilitch Lénine. Poème. In: Maïakovski. Vers et proses, de 1913 à 1930. Choisis, trad. et présentés par E. Triolet. P., Éd. français réunis, 1952, pp. 172—184; 9) Vladimir Ilitch Lénine. In: Maïakovski. Vers et proses, de 1913 à 1930. Trad. et présentés par E. Triolet. P., Éd. français réunis, 1957, pp. 223—235.

«Хорошо!»: 1) 25 octobre 1917. In: La poésie nouvelle URSS (Anthologie) par B. Goriély et R. Baert. Bruxelles, Editions du Canard sauvage, 1928; 2) Ah, qu'il fait bon, poème. Trad. par Charles-Henry Hirsch. «Mercure de France», P., 1930, № 219, 15 avril, pp. 440—441; 3) C'est bien! Trad. par M. Ingber. «La littérature internationale», М., 1936, № 2, pp. 10—15; 4) Khoroch! (Il fait bon). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1939, pp. 55—60; 5) Khoroch! (Il fait bon). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1945, pp. 69—75; 6) Ça va! Poème d'Octobre. Trad. par E. Triolet. «La littérature soviétique», М., 1953, № 7, juillet, pp. 99—101; 7) Ça va! In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1952, pp. 235—257; 8) Ça va! In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1957, pp. 271—304.

«Во весь голос»: 1) A pleine voix. In: Маяковский по-французски. 4 поэмы. М., 1930, pp. 1—17; 2) A pleine voix. Trad. d'E. Triolet et Aragon, avec une introduction d'Aragon. «La littérature internationale», М., 1933, № 2—3, pp. 3—15; 3) A pleine voix. Trad. par M. Ingber. «Revue de Moscou», 1936, № 3, mai—juin, p. 2; 4) A pleine voix. «Le journal de Moscou», 1938, № 33 (225), 19 juillet, p. 5; 5) A pleine voix. Trad. d'E. Triolet et Aragon. In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1939, pp. 121—130; 6) A pleine voix. Trad. d'E. Triolet et Aragon. In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1945, pp. 147—156; 7) A pleine voix. «Formes et Couleurs», Lausanne, 1945, № 2; 8) A tue-tête (fragment). «Les nouvelles littéraires», P., 1946, 28 février.

«Про это»: 1) De ceci (fragment). «Le surréalisme au service de la révolution», P., 1930, № 1, pp. 18—19; 2) De ceci (fragment). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1939, pp. 41—49; 3) De ceci (fragment). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1945, pp. 53—62; 4) Sur cela (extrait du poème). Trad. par B. Boleslavskaja et P. Luquet. «La littérature internationale», М., 1940, № 4, pp. 44—46; 5) De ceci (fragments). In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1952, pp. 139—169; 6) De ceci (fragments). In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1957, pp. 189—218.

«Флейта-позвоночник»: 1) La flûte dorsale (prologue et I p.). Trad. par B. Parain. In: Anthologie de la littérature soviétique 1918—1934 de Marc Slonim et George Reavey. P., Éd. «Nouvelle Revue française», 1935; 2) Sur une flûte de vertèbres. In: Armand Robin. Ma vie sans moi. P., Gallimard, 1939; 3) La flûte des vertèbres (1916). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1939, pp. 98—101; 4) La flûte des vertèbres (1916). In: Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe, 1945, pp. 119—122; 5) La flûte des vertèbres. Poème. In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1952, pp. 61—74; 6) La flûte des vertèbres. In: Maïakovski. Vers et proses de 1913 à 1930, 1957, pp. 115—127.

«Война и мир»: 1) Guerre et paix. Trad. par G. Arout. In: 7 poètes de la Révolution russe. Toulon, Éd. de la Lucarne, 1945, pp. 78—80; 2) Guerre et paix (fragment). «Cahiers du sud», Marseille, 1945, № 273, pp. 643—645; 3) Guerre et l'univers. Trad.



и среди них «Мистерия-буфф», «Люблю», «Неоконченное», «Товарищу Нетте — пароху и человеку», «Стихи о советском паспорте», «Домой!», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче...», «Приказ по армии искусства» и др.

Одним из самых первых произведений Маяковского, переведенных на французский язык, был памфлет «Сволочи», смело разоблачающий чудовищную алчность империалистов, фарисейски заявлявших о своей любви к русскому народу и в то же время душивших молодую Советскую республику блокадой и голодом. Перевод был осуществлен оперативно: через полмесяца после опубликования стихотворения в «Известиях» он появился в третьем номере журнала «Вещь» за 1922 год, издававшегося под редакцией И. Эренбурга. Стихотворение привлекло также внимание редакции прогрессивного журнала «Clarté» (1924, № 66). В том же 1922 году в еженесячнике «Lumière» (№ 10) в анонимном переводе был напечатан пролог к «Мистерия-буфф».

С той поры новые переводы стихов Маяковского систематически появляются на страницах французской печати. Его имя привлекает внимание критики.<sup>4</sup>

В 1925—1928 годах в «солидных» в то время буржуазных журналах («Europe», «La nouvelle revue française» и др.) появляется целый ряд статей о творчестве поэта. Маяковского включают в антологии русской поэзии.<sup>5</sup>

Несмотря на то, что авторы, выступавшие на страницах столичных органов, занимали пристрастную позицию в отношении молодой советской литературы, они вынуждены были признать, что Маяковский — «крупнейший русский поэт», что «в годы революции» он «получил большую известность», и не могли отказать ему в глубине поэтического проникновения «в суть вещей», подчеркивая при этом творческую взаимосвязь Горького и Маяковского. В то же время, когда авторы говорят о «стремлении Маяковского служить общественной пользе», им нередко отказывает чувство объективности и они приходят к выводу, что «его (Маяковского, — А. С.) новые стихи гораздо хуже юношеских», а поэма «Ленин» — «самое слабое» произведение поэта, что сам Маяковский теперь превратился в «крупного чиновника от литературы» и т. д. Показательны в этом отношении статьи Валентина Парнака «Современные русские поэты» и «О молодой русской поэзии» в журналах «Europe» и «La nouvelle revue française»,<sup>6</sup> автор которых далек от понимания единства личного и общественного, самой характерной особенностью поэтического мышления Маяковского. Подобные отзывы были не единичны. Так, например, в 1924 году выходят очерки писателя Поля Морана «Я жгу Москву» (написанные, как известно, с клеветнической целью после поездки автора в СССР; недаром Маяковский определил их как «печальный опыт Морана»), в которых содержалась, о чем не без удовольствия писал журнал «La revue de Paris» (1925), «блестящая и уничтожающая» характеристика Маяковского.

Но в то же время восхищение читателей могучим талантом поэта-трибуна было настолько велико, что буржуазные критики должны были порою писать о Маяковском и иначе. «... Оставив в стороне соображения идеологического порядка и пользуясь исключительно художественным критерием, — говорилось в одной из таких статей, помещенной в журнале «Cahiers de l'étoile», — нужно признать, что Маяковский один из наиболее замечательных русских поэтов, что с точки зрения

par E. Triolet. «Les lettres françaises», P., 1949, № 274, 25 août, p. 1; 4) La Guerre et l'Univers. Poème. In: M a i a k o v s k i. Vers et proses de 1913 à 1930, 1952, pp. 75—91; 5) La Guerre et l'Univers. Poème. In: M a i a k o v s k i. Vers et proses de 1913 à 1930, 1957, pp. 129—143.

Рамки статьи не позволили перечислить все имеющиеся переводы Маяковского на французском языке (по неполным подсчетам их более 190), а потому мы имели возможность остановиться лишь на наиболее важных, на наш взгляд, переводах. Кроме того, некоторые сборники со стихами поэта остались для нас недоступными, поскольку они отсутствуют в библиотеках Москвы и Ленинграда и известны лишь по названиям. Пользуемся случаем, чтобы принести благодарность кандидату филологических наук О. В. Орлову и главному библиографу Государственной библиотеки-музея В. В. Маяковского А. И. Певзнер, оказавшим помощь в подборе материалов.

<sup>4</sup> Мы не касаемся событийной стороны пребывания Маяковского во Франции, поскольку она в достаточной степени изучена исследователями творчества поэта, а также откликов печати на его устные выступления, ибо это составляет предмет особого исследования.

<sup>5</sup> Так, например, в антологии Б. Горелого и Р. Баэра «Новая поэзия СССР» была опубликована шестая глава из поэмы «Хорошо!» под названием «25 октября 1917 года» (La poésie nouvelle URSS (Anthologie) par V. Goriély et R. Baert. Bruxelles, Éditions du Canard sauvage, 1928).

<sup>6</sup> «Europe», P., 1926, № 40, 15 avril, pp. 493—507; «La nouvelle revue française», P., 1928, № 176, 1 mai, pp. 708—712. На это обстоятельство впервые обратил внимание В. Дувакин в статье «Зарубежная печать о Маяковском» («Молодая гвардия», 1935, № 4, стр. 123).

формы его поэмы абсолютно новы и что их кажущаяся простота не есть следствие какого-то примитивизма его личности, а результат огромной работы, что она плод исключительного таланта и высокой поэтической культуры.<sup>7</sup>

Совершенно особую роль в распространении и пропаганде творчества Маяковского к концу 20-х годов начинают играть литераторы-коммунисты. Это были люди, с которыми поэта связывала общность цели. «Многие из них коммунисты, многие из них сотрудники „Кларта“, — писал он о таких близких ему поэтах. — Перечислю имена: ... Луи Арагон — поэт и прозаик, Поль Элюар, поэт, Жан Барон и др. Интересно, что эта, думаю, предреволюционная группа начинает работу с поэзии и с манифестов, повторяя этим древнюю историю лефов».<sup>8</sup> В Маяковском Арагон увидел поэта, «достигшего высочайшего поэтического мастерства в эпоху самой великой социальной революции» и «отдавшего свой гений на службу этой революции». Арагон оказался первым среди прогрессивных литераторов, «ждавших от Маяковского, и не без основания, той вспышки молнии сквозь капиталистические туманы, которая озарит им, поэтам, смысл и оправдание — быть поэтами... не будучи из-за этого недостойными звания революционеров».<sup>9</sup> В большой степени этому способствовало личное знакомство Арагона с Владимиром Маяковским. Позднее Арагон писал: «Поэт, который сумел очутиться на гребне революционной волны, этот поэт должен был оказаться прямой связью между миром и мною... Маяковский научил меня, что нужно обращаться к миллионам людей, к тем, кто переделает наш мир». Это знакомство коренным образом изменило, по признанию Арагона, всю его жизнь.<sup>10</sup> Именно это заставило его обратиться к систематической работе над текстами Маяковского, что помогло советскому поэту обрести права гражданства на французской почве.

Благодаря тому, что в борьбе за Маяковского включились лучшие литературные силы Франции, воспринявшие идеологию восходящего рабочего класса, умеющие, «видя перспективу социализма, создавать реалистическое искусство, основанное на историческом, научном познании своего собственного народа, своей нации»,<sup>11</sup> она явилась частью борьбы за утверждение ростков социалистической художественной культуры, «подлинного социалистического реализма во Франции».

Сразу же после смерти Маяковского, вызвавшей многочисленные отклики французской общественности, инициатива оказалась в руках прогрессивной прессы, в частности изданий ФКП, всесторонне знакомивших читателей с поэзией Маяковского. На страницах «L'Humanité» (например, 1930, 3 июля, 3 августа и др.) появляются подборки новых переводов его стихотворений. В одной из них были напечатаны такие различные по времени написания вещи, как стихотворение «А вы могли бы?», в свое время свидетельствовавшее о самобытности рождавшегося поэтического таланта, «Необычайное приключение...», утверждавшее великую идею общественного служения искусства, и глава «Обыкновенно так» из поэмы «Люблю», первого лирического послереволюционного произведения поэта о любви, — а другая открывалась стихотворением «Notre Dame» из цикла «Париж».

В первом номере журнала левого крыла сюрреалистов «Le surréalisme au service de la révolution» (1930), посвященном памяти поэта, были опубликованы предсмертное письмо Маяковского «Всем!», отрывок из последней части поэмы «Про это» и другие стихотворения.

В следующем году в издававшиеся в Париже сборники «La scène ouvrière» (№ 1, 3, 6 и 12), наряду с «Приказом по армии искусства» и стихотворением «Мой май», вопли также стихотворения «Третий Интернационал», «Комсомольская» (опубликовано под заглавием «Ленинский гимн коммунистической молодежи») и преса «Радио-Октябрь» (под названием «Большая передышка»), написанная Маяковским совместно с О. М. Бриком. Стихотворение «Мой май», кроме того, увидело свет в журнале «L'Appel des Soviets» (1930, № 19).

Из переводов Маяковского, появившихся во французской периодике в 1930—1931 годах, следует назвать еще отрывок из поэмы «Хорошо!», стихотворение «Первое мая», опубликованные в журнале «Mercure de France» (1930, № 219; 1931, № 228), а также очерк «Осенний салон», помещенный в газете «Monde» (1931, № 180, 14 novembre).

Большинство переводов, напечатанных за эти два года (в «L'Humanité», «L'Appel des Soviets», «La scène ouvrière»), принадлежало перу автора, выступавшего

<sup>7</sup> Цит. по: Отзывы Запада о Маяковском. «Интернациональная литература», 1938, № 4, стр. 185.

<sup>8</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1958, стр. 334.

<sup>9</sup> «La littérature internationale», М., 1933, № 2—3, p. 3.

<sup>10</sup> L. A r a g o n. Pour un réalisme socialiste. P., Denoël et Stelle, 1935, p. 52. См. об этом: Александр И с б а х. 1) На линии огня (Луи Арагон в боях за социалистический реализм). «Новый мир», 1957, № 9, стр. 246; 2) Владимир Маяковский и Запад. «Новый мир», 1947, № 4, стр. 178—179; 3) Владимир Маяковский и его роль в развитии передовой поэзии Запада. «Литература в школе», 1947, № 5, стр. 39; 4) Александр И с б а х. Луи Арагон. Жизнь и творчество. «Советский писатель», М., 1962, стр. 32.

<sup>11</sup> Речь Арагона на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. «Литературная газета», 1954, 30 декабря.

под псевдонимом «М. Мир». Для журнала «Le surréalisme au service de la révolution» переводы были выполнены Луи Арагоном.

В это же время отдельным изданием выходит поэма «Облако в штанах» (Париж, 1930) в переводе Б. Горелого и Р. Баэра, который привлек внимание Арагона, отметившего, что «Облако в штанах» «имеется в совершенно верном переводе, позволяя судить о поэтических достоинствах Маяковского».<sup>12</sup>

В год смерти поэта распространялось также стеклографированное издание «Маяковский по-французски. 4 поэмы», содержащее сделанные впервые переводы на французский язык поэмы «Во весь голос», «Левого марша» и стихотворений «Шесть монахинь» и «Христофор Колумб».

Прогрессивная литературная критика, опираясь на проделанную переводчиками работу, настойчиво защищала от правой буржуазной прессы подлинного Маяковского. Она не оставалась безучастной к малейшим попыткам буржуазных литературоведов искаженно истолковать поэзию Маяковского, к их намерениям бросить тень на советское общество.

И журнал «Europe» и двухнедельник «La nouvelle revue française» в статьях, посвященных памяти поэта,<sup>13</sup> писали о Маяковском как о «великом поэте революционной России», который «останется им и в будущем», как о «глашатае революции» и «певце одной из элических эпох». Но когда в этих же откликах на смерть поэта проскользнули строки о том, что он — «редкий пример поэта обстоятельств», засушивших его поэзию и сделавших ее насквозь «официальной», что все свое искусство поэт «подчинял» политике, и на этом фоне воздавалась хвала «революционной роли русского футуризма» и мастерству раннего Маяковского, то подобные рассуждения были тут же оспорены на страницах журнала «Le surréalisme au service de la révolution». «Что касается меня, — говорилось в одной из таких статей, — я гораздо более благодарен Маяковскому за то, что он отдал громадный талант служению осуществившейся русской революции, чем за то, что он для своего личного услаждения вызывал восхищение блестящими образами „Облака в штанах“». Как видим, в полемическом запале автор оказался не во всем прав, но пафос его выступления всецело отвечал поставленной цели — оградить от нападок революционного поэта. «Я люблю... — продолжал он, — те его агитационные плакаты, те прокламации, которые он составлял, чтобы всемерно превознести торжество первой пролетарской республики. Ничто не помешает им быть для меня вершинами его творчества. По меньшей мере неожиданно, более того, прискорбно, когда... жалуются на то, что там недостает лиризма».<sup>14</sup>

Еще более острый характер столкновение противоположных сторон приняло в связи с клеветнической заметкой злобствующего критика-эмигранта Андрея Левинсона, появившейся 31 мая 1930 года в газете «Les nouvelles littéraires»,<sup>15</sup> в которой отрицалась талантливость Маяковского. Излагая в грубо извращенном виде причины смерти поэта, клеветник представил их как факты литературного и политического значения. В ответ целый ряд французских поэтов и художников не замедлил вступить за честь поэта. Вспоминая об этом случае, И. Эренбург пишет в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь»: «Вместе с несколькими французскими писателями я составил письмо в редакцию французской литературной газеты, выражавшее наше негодование. Под этим письмом подписались все пристойные писатели Франции самых различных воззрений; не помню, чтобы кто-нибудь отказался подписать свою подпись».<sup>16</sup> В этом «письме», напечатанном за двумя десятками подписей в той же газете 14 июня 1930 года, литераторы и художники выступили с резким протестом против «оскорбления памяти» Маяковского, защитив «великого русского поэта».

Но эгим дело не кончилось. Вскоре в газете «Les nouvelles littéraires» появилось «опровержение» по поводу протеста французской общественности, в котором, в частности, были и такие строки: «...мы, русские писатели, не будучи осведомленными о современном состоянии нашей литературы, утверждаем, однако, что Маяковский никогда не был великим русским поэтом, а только приставшим к коммунистической партии и к правительству СССР сочинителем официальных стихов».<sup>17</sup> В конце стояли подписи И. Бунина, З. Гиппиус, В. Ходасевича, А. Кузрина, Д. Мережковского, Н. Теффи и других.

<sup>12</sup> «La littérature internationale», М., 1933, № 2—3, p. 3. См.: Wladimir Maïakowski. Le nuage dans le pantalon. Trad. par B. Goriély et R. Baert et suivi d'autres poèmes trad. par N. Gouterman, P., Ed. «Les Revues», 1930. В этом издании опубликованы также в переводе Н. Гутерман «Ода революции» и стихотворение «Наше воскресенье».

<sup>13</sup> «Europe», P., 1930, № 89, 15 mai, pp. 105—111; «La nouvelle revue française», P., 1930, № 201, 1 juin.

<sup>14</sup> «Le surréalisme au service de la révolution», P., 1930, № 1, p. 75.

<sup>15</sup> «Les nouvelles littéraires», P., 1930, № 398, 31 mai.

<sup>16</sup> «Новый мир», 1961, № 1, стр. 112.

<sup>17</sup> «Les nouvelles littéraires», P., 1930, № 404, 12 juillet.

Хотя это письмо в литературе о Маяковском считается последним эпизодом разыгранного во французской печати «боя» над могилой поэта,<sup>18</sup> однако небольшая заметка с недвусмысленным заглавием «Оскорбитель Маяковского получал неприятный визит», напечатанная 3 июня 1930 года в «L'Humanité», позволяет заключить, что все же последнее слово оказалось за друзьями и соратниками поэта. В ней в насмешливом тоне сообщалось о трусливом поведении пасквилянта, когда Арагон явился к нему за «возмездием», объявив, что не может позволить безнаказанное «оскорбление поэзии». Пощечина, полученная Левинсоном, надолго осталась в памяти парижан, и все их симпатии были на стороне «огмстителя» — молодого, порывистого и страстного Арагона, которому даже «приезд полиции» не помешал восстановить справедливость.

Тремя годами позже Арагон, вспоминая об этом времени, писал: «Маяковский, умирая, запретил нам доискиваться чисто личных причин его смерти. Он счел также нужным сказать нам, что в своем ящике он оставляет деньги для уплаты его налогов пролетарскому государству. Пример Маяковского не может быть, следовательно, романтическим отчаянием, как того хотел бы меланхоличный мелкий буржуа Запада, любящий в поэтах только их смерть... Мы ищем в Маяковском образ поэта, который, не будучи членом коммунистической партии, имел полное право считаться агитатором советской революции».<sup>19</sup>

## 2

Исключительно важной вехой на пути Маяковского к французским читателям явились 1933—1935 годы. В это время Арагон в сотрудничестве с Эльзой Триоле для журнала «La littérature internationale» (1933, № 2—3) переводит «Во весь голос», а для журнала «Commune», органа прогрессивного отряда французской литературы, к 10-летней годовщине со дня смерти В. И. Ленина — отрывки из первой части поэмы «Владимир Ильич Ленин», опубликованные под названием «Как говорить о Ленине» (1934, № 5—6).

Сплыв лирики и эпоса, донесенный переводчиками до читателя, давал возможность ощутить особенности поэзии Маяковского, у которого слиты воедино общественное, государственное и свое, личное, проникнуться богатством мыслей, чувств и переживаний его лирического героя, тем самым настораживая французского читателя в отношении той мнимой внутренней свободы художника, которая на самом деле препятствует подлинной широте поэтического видения.

Во вводной статье к переводу «Во весь голос» говорилось о том, что поэма «является ответом всем тем, кто считает, что Маяковский утратил в политике свой поэтический дар». «Это боевые стихи», — писал Арагон, — которые сражаются с теми, кто до последнего дня поэта-агитатора делал вид, что презирает его, противопоставляя ему поэзию, подобную пыли, которая хотела бы снова осесть после того, как ее вымела метла революции».<sup>20</sup>

В 1933 году на страницах журнала «Commune» (№ 2) под броским заголовком «Comme un vivant qui parle à des vivants» («Как живой с живыми говоря») была опубликована стенограмма выступления Маяковского 25 марта 1930 года в Доме комсомола Красной Пресни на вечер, посвященном двадцатилетию деятельности поэта, знакомившая французоз с той атмосферой идейной борьбы, в которой слагались эстетические принципы Маяковского.

Новые переводы в это же время печатает и газета «Monde», издаваемая А. Барбюсом («Приказ по армии искусства», переведенный бельгийским поэтом Франсом Элленсом и М. Милославской, — 1933, № 282, 28 octobre; отрывок из поэмы «Владимир Ильич Ленин» («О смерти Ленина») — 1934, № 291, 20 janvier et др.). Целый ряд стихов был опубликован в антологиях русской поэзии и различного рода сборниках: например в «Антологии советской литературы» Ж. Риви и М. Слонима, изданной в Париже в 1935 году (пролог и первая часть поэмы «Флейта-позвончик», перевод Б. Парен; манифест «Пощечина общественному вкусу», перевод М. Слонима, и др.); в сборниках «Это о нас взывала земля...» (Паряж, 1935, — пролог «Мистерии-буфф», перевод Г. Издебской) и «Пролетарские песни СССР» (1932, — песня летчиков из поэмы «Летающий пролетарий», перевод М. Мвр).<sup>21</sup>

<sup>18</sup> См.: Д. Выгодский и др. Маяковский и запад. «Литературная газета», 1936, 14 апреля.

<sup>19</sup> «La littérature internationale», М., 1933, № 2—3, p. 6.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Anthologie de la littérature soviétique 1918—1934 de Marc Slonim et George Reavey. P., Éd. «Nouvelle Revue française», 1935; C'est de nous que parlait la terre par la voix des canons. Trad. par H. Izdebska. P., Éd. G. L. M., 1935; Пролетарские песни СССР. Texte français de M. Mir. 1932. Впервые часть переводов (14) 20-х — начала 30-х годов приведена в библиографическом обзоре В. Тренина «Маяковский в переводах» («Литературный критик», 1936, № 4, стр. 263).

Увеличение числа переводов, улучшение их качества, разнообразие их тематики и жанров — все это способствовало тому, что поэзия Маяковского становилась надежной опорой для представителей передовой французской литературы в их непримиримой и решительной борьбе за новый метод, как тогда говорили, «за возврат к реальности», против декадентских течений.<sup>22</sup> Поэзия Маяковского рождала у прогрессивных писателей непоколебимую уверенность в правоте отстаиваемых ими позиций в дискуссиях с критиками из «Le Figaro», «Le Populaire» и других буржуазных газет, а также с эстетствующими литературоведами типа Ж. Ривя, вздыхавшими в изданиях «Cahiers d'Arts» по «свободе ранних произведений» поэта, которые, по их уверениям, «только и были полны самобытности, фантазии, стремившейся» якобы «с тоской проникнуть за условную внешность будничной жизни».<sup>23</sup>

«Я призываю вернуться к реальности, — говорил Арагон на Международном конгрессе писателей в защиту культуры, происходившем в Париже в 1935 году. — Надо, чтобы поэты сумели порвать с мертвым грузом фантастической, которой они до сих пор довольствовались. Я ставлю им в пример Маяковского. Он сумел сойти с пути, приведшего его превосходительство Маринетти к фашизму, и броситься в поток реальности, в красную реку истории. Футурист Маяковский с первых своих произведений отличается от футуриста Маринетти или от футуриста Аполлинера тем самым реализмом, который составляет ценность Вийона, Гюго, Рембо и который с 1915 года выражается в протесте „Облака в штанах“:

Пока выкипчивают, рифмами пиликают,  
из любвей и соловьев какое-то варево,  
улица корчится безъязыкая —  
ей нечем кричать и разговаривать.

Я призываю вернуться к реальности, ибо таков урок Маяковского, вся поэзия которого исходит из реальных условий революции; Маяковского, боровшегося со вшами, невежеством и туберкулезом; Маяковского-агитатора, „горлана-главаря“».<sup>24</sup>

Характерно, что в сентябре 1938 года, когда на страницах журнала «Europe», близкого в это время к «Международной антифашистской ассоциации», Арагон поделился мыслями о национальных истоках социалистического реализма во Франции, благодаря которым новый метод только и мог приобрести подлинную ценность, — Э. Триоле обращается к переводу стихотворения «Юбилейное». Как известно, в стихотворении отразились глубокие раздумья поэта о поэзии, достойной великой революционной эпохи.

В 1939 году, почти накануне самого вступления Франции в войну, была сделана попытка собрать вместе все лучшее, что имелось из переводов Маяковского на французском языке. В вышедшие в это время воспоминания Э. Триоле о Маяковском были включены переводы фрагментов почти всех его поэм. Переводы представлены частью в отрывках, в качестве иллюстративного материала (из «Человека», «Облака в штанах», «Флейты-позночника»), частью большими кусками: из поэм «Про это», «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!». В приложении был помещен целиком перевод поэмы «Во весь голос».<sup>25</sup> Отрывки из поэм

<sup>22</sup> В течение последующих 4—5 лет, вплоть до гитлеровского вторжения во Францию, в ознакомлении французских читателей с творчеством Маяковского отнюдь не малой была роль советского журнала «Интернациональная литература», выходившего на иностранных языках, в том числе и на французском. Там на французском языке в переводах М. Ингбер, Б. Болеславской, Л. Соболева и других впервые увидели свет стихотворения «Париж. (Разговорчики с Эйфелевой башней)», «Домой!», «Разговор с товарищем Лениным», «Стихи о советском паспорте» и автобиография «Я сам». В журнале были также напечатаны новые переводы отрывков из поэмы «Хорошо!», «Левого марша», отрывков из поэмы «Про это», стихотворений «Notre Dame», «Шесть монахинь» и др. (1936, № 2; 1937, № 6; 1938, № 3; 1939, № 11; 1940, № 4). Иногда номер включал целые тематические подборки стихов Маяковского; такой, например, являлась подборка под общим названием «Туда и обратно. Маяковский за границей» (избранные тексты с примечаниями Катаянва, — 1938, № 3); аналогичную подборку встречаем и в юбилейном (четвертом) номере за 1940 год. «Revue de Moscou» (1939, № 1, 1936, № 3) поместило новые переводы стихотворения «Комсомольская» и поэмы «Во весь голос», последний из которых затем был перепечатан «Journal de Moscou» (1938, № 33, 19 juillet).

<sup>23</sup> «Cahiers d'Arts», P., 1935, № 5—6.

<sup>24</sup> L. Aragon. Pour un réalisme socialiste, pp. 83—84.

<sup>25</sup> Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. P., Ed. sociales Internationales, 1939, pp. 20—21, 32, 40—49, 55—60, 72—76, 91, 98—101, 121—130. В книге Э. Триоле также приводятся впервые переведенные отрывки из ряда статей поэта («Вас не понимают рабочие и крестьяне», «Как делать стихи» и др.). В точно таком же

«Про это» и «Владимир Ильич Ленин», а также поэма «Во весь голос» были перепечатаны из журналов «Le surréalisme au service de la révolution» (1930, № 1), «Commune» (1934, № 5—6) и «La littérature internationale» (1933, № 2—3). Остальные были выполнены запово. Эти переводы принадлежат к числу лучших: в них переданы не только характерные черты поэтики Маяковского, но даже некоторые специфически русские выражения (такие, например, как «песенно-еселеный провитязь» и др.). Благодаря избранному Арагоном и Триоле принципам перевода полностью были сохранены смысловая и эмоциональная сторона произведений русского поэта. Собранные воедино, переводы позволили французской критике говорить серьезно о проблемах, вставших перед переводчиками Маяковского. «Маяковский вполне переводим», — писал Жорж Садуль в майском номере «Commune» по поводу переводов, содержащихся в воспоминаниях Э. Триоле.

Подытоживая проделанную переводчиками работу, Ж. Садуль заключал, «что со временем и у нас Маяковского будут знать не меньше, чем Гейне и Гете».<sup>26</sup>

В годы фашистской оккупации Франции также не переставал звучать голос поэта-трибуна на французском языке. Э. Триоле писала в 1945 году о том, что «не случайно в темной ночи страшных лет оккупации слово о Маяковском, его имя вновь появились во французской поэзии. В ту черную ночь Маяковский был нам особенно близок. Он знал, он понимал все: преследования, тюрьму, клевету, любовь... Не он ли, как одержимый, боролся с врагами, не он ли выиграл бой, даже погибнув в нем?»<sup>27</sup> Тремя годами позже Э. Триоле в одной из своих книг наглядно показала, как традиции Маяковского, воспринятые словно эстафета, преломились в традициях поэтов Сопротивления. Она писала о поэтах, чьи пламенные стихи из подполья в тюремном безмолвии оккупированной Франции звали участников движения Сопротивления на борьбу за свободу, — поэтах, «творчество которых целиком принадлежало жизни, которые так или иначе „включались в схватку“». Как и Маяковский, они «в годы оккупации... не могли говорить ни о чем другом», кроме как о борьбе народа, потому что «говорить о том, о чем они говорили, было для них потребностью и необходимостью».<sup>28</sup>

В сборнике стихов Арагона «Глаза Эльзы», в который вошли стихотворения, созданные в промежутке между декабром 1940 и февралем 1942 года, в одном из наиболее задушевных стихотворений, озаглавленном «Гавань», возникает образ русского друга — «поэта Владимира Маяковского» и звучат, в переводе французского поэта, строки из стихов Маяковского, прямо указывая на того, кто остался неизменным соратником Арагона и в эти тяжелые годы:

Et la vie a passé comme on fait le Açores  
Dit le poète Wladimir Maïakovsky.<sup>29</sup>

В сложной и трудной обстановке оккупированной Франции поэты Сопротивления Арагон, Поль Элюар и другие, выпуская свои подпольные, выполненные на гектографе сборники «Честь поэтов», в предисловии к первому из них рядом с Рембо, Уитменом и Гюго упомянули Маяковского,<sup>30</sup> «назвали только эти четыре имени, чтобы определить понятие гражданской революционной лирики, чтобы найти прецеденты для собственной поэтической практики».<sup>31</sup> В этом предисловии, написанном Полем Элюаром, говорилось: «Уитмен, одушевленный своим народом; Гюго, призывающий к оружию; Рембо, вдохновленный Коммуной; яростный Маяковский — все эти поэты... сопркоснулись с огромной действительностью и ринулись к действию... Борьба только придала им силы... Перед лицом опасности, грозящей сегодня человечеству, мы, поэты, сошлись со всех концов Франции. Снова и снова поэзия перестраивает свои ряды, находит средства для замаскированного нападения, кричит, обвиняет, надеется».<sup>32</sup>

Как видим, поэзия Маяковского для французских поэтов и в этот ответственный момент явилась примером духовного богатства, моральной стойкости, примером связи искусства с жизнью народа.

составе переводы из поэм и статей Маяковского были опубликованы во втором издании «Воспоминаний» (1945), явившись своего рода предпосылкой для создания впоследствии книги избранных произведений поэта на французском языке.

<sup>26</sup> «Commune», P., 1939, № 69, mai, p. 633.

<sup>27</sup> Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. P., Pierre Seghers, 1945, p. 9.

<sup>28</sup> Elsa Triolet. L'Écrivain et le livre ou la suite dans les idées. P., Ed. sociales, 1948, pp. 39—40.

<sup>29</sup> Сборник был издан в Швейцарии в начале 1942 года. Цит. по изданию: A r a g o n. Les yeux d'Elsa. P., Seghers, 1945 (Coll. «Poésie» 45). «„И жизнь прошла, как Азорские острова“, — говорит поэт Владимир Маяковский».

<sup>30</sup> La poésie française, avec la préface de P. Eluard. In: L'honneur des poètes, vol. I. P., Ed. de Minuit, 1943.

<sup>31</sup> П. Антокольский. Артю Р ем бо. В кн.: Артю Р ем бо. Стихотворения. Перев. с фр. Гослитиздат, М., 1960, стр. 3.

<sup>32</sup> La poésie française, avec la préface de P. Eluard. In: L'honneur des poètes, vol. I. P., Ed. de Minuit, 1943. Цит. по: Поль Э л ю а р. Избранные стихотворения.

## 3

Послевоенные годы, характеризующиеся острой борьбой реакционных и прогрессивных сил в области художественного творчества, явились новым значительным этапом в знакомстве французских читателей с великим советским поэтом. Прогрессивная печать не только систематически знакомит читателей с новыми переводами стихов поэта, но и регулярно выступает по различным вопросам его творчества. Рецензии на новые переводы, статьи, воспоминания, обзоры, информации и другие материалы, посвященные Маяковскому, печатали на своих страницах и «L'Humanité», и теоретическое издание ФКП «Cahiers du communisme», и целый ряд других прогрессивных органов: ежемесячный политико-литературный журнал «La nouvelle critique», еженедельная литературная газета «Les lettres françaises», ежемесячный демократический литературный журнал «Eugore» и др. Только в промежутке между 1952 и 1959 годом на страницах этих изданий было опубликовано около 30 критических работ о творчестве Маяковского. Возрастал интерес широких читательских кругов к творчеству поэта. «Мы сейчас более подготовлены... для понимания советской литературы, — писал Арагон в своей книге «Советские литературы». — Когда огонь бьет от Сталинграда до Берлина изменил наши судьбы, между нами возникла большая сердечная, или, лучше сказать, духовная связь». Первый же год после освобождения Франции от немецко-фашистских захватчиков дал наибольшее количество переводов Маяковского на французском языке. Характерен тот факт, что в этом году, кроме переводов, вошедших в состав второго издания воспоминаний Э. Триоле (1945), и перевода нового отрывка из поэмы «Владимир Ильич Ленин», сделанного Арагоном и Э. Триоле для журнала «La littérature internationale» (№ 4), произведения Маяковского появляются также на периферии. В Тулоне выходит сборник «7 поэтов русской революции», в который вошли впервые переведенные на французский язык «Наш марш» и стихотворение «Сергею Есенину», а также ряд ранее переведившихся произведений: «Приказ по армии искусства», отрывки из поэм «Облако в штанах» и «Война и мир», пролог к «Мистерии-буфф» (составитель и переводчик Габриэль Ару). В журнале «Cahiers du sud», издаваемом в Марселе, под общим заглавием «Две поэмы революции» были напечатаны отрывок из «Войны и мира» и «Наш марш» (№ 273).

В послевоенный период дают ряд новых переводов Арагон и Э. Триоле. После фрагмента из поэмы «Владимир Ильич Ленин» они совместно переводят для журнала «Les étoiles» (1946, № 40) «Разговор с фининспектором о поэзии». В этом же году в их переводе на страницах апрельского номера «Les lettres françaises» впервые на французском языке был опубликован цикл «Неоконченное» под заглавием «Последние стихи Владимира Маяковского» («Еще банкиры до хруста земной обнимают глобус», «Я знаю силу слов я знаю слов набат», «Любит? не любит? я руки ломаю», «Уже второй должно быть ты легла»). Когда на следующий год Э. Триоле выступила в журнале «Poésie» (№ 38) со статьей «Маяковский и мы», она целиком включила в нее этот посмертный цикл. Сюда также вошли отрывок из стихотворения «Домой!», «Стихи о разнице вкусов» и «Товарищу Нетте — пароходу и человеку». Здесь же приведена стенограмма выступления поэта в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию его литературно-общественной деятельности.

В связи с 25-летием со дня смерти В. И. Ленина журнал «Cahiers du communisme» (1949, № 1) печатает в переводе Э. Триоле и Арагона отрывок из поэмы «Владимир Ильич Ленин», ранее опубликованный в воспоминаниях Триоле о Маяковском. Целый ряд переводов ими был выполнен для еженедельника «Les lettres françaises» — отрывок из поэмы «Война и мир» (1949); статья «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (1950), поэма «Люблю» (1952), стихотворения «Первые коммунары» и «Поэт-рабочий» (1951 и 1953). Тогда же в журнале «Eugore» (1952, № 78) в переводе Э. Триоле появляется стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче...».

Часть переводов Маяковского, осуществленных в 1945—1950 годах, принадлежала и другим авторам. Дважды за это время в новых переводах печатается «Во весь голос» («Formes et couleurs», 1945, № 2; «Les Nouvelles littéraires», 1946, 28 février). В 1947 году вторично переиздается поэма «Облако в штанах» (перевод Б. Горелого).<sup>33</sup> Г. Велле и А. Ландре публикуют переводы «Левого марша» и стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии» в выпусках «Action» и

Перевод с французского и предисловие Павла Антокольского. Изд. иностранной литературы, М., 1961, стр. 5—6.

<sup>33</sup> Vladimir Maïakovskiy. Le nuage en pantalon. Poème. Trad. par B. Goriély. P., Ed. des Portes de France, (1947). Произведения Маяковского напечатаны также в сборнике «Quatre poètes russe» (Texte russe présenté et trad. par A. Robin. P., Ed. du Seuil, 1949), известном нам только по названию.

«Études soviétiques» (1948). Отдельным изданием в переводе Аси Ласень выходит трагедия «Владимир Маяковский».<sup>34</sup>

Такой «поток» переводов Маяковского, систематически появляющихся на страницах французской печати, становится немаловажным фактором в развитии подлинно национальной, свободной литературы Франции.<sup>35</sup> Произведения советского поэта являлись надежным аргументом в руках таких представителей прогрессивного лагеря, как Луи Арагон, Поль Элюар, Андре Стиль, Андре Вюрмсер и другие, придерживавшихся твердого убеждения, что социалистический реализм приведет к возрождению французской национальной литературы. В результате своими стихами поэт самым непосредственным образом включался в «битву за эстетику». Стихи Маяковского в это время часто читались на огромных митингах, организованных Коммунистической партией Франции. Об успехе, каким пользовались эти «маяковские чтения», позволяют составить представление, к примеру, несколько красноречивых строк из «L'Humanité». «„Первые коммунары“, — писала газета, — проникают прямо в сердце французского пролетария. На Зимнем велодроме им аплодировали тысячи трудящихся».<sup>36</sup> Конечно, подобные выступления проходили не всегда благополучно. Э. Триоле, например, так рассказывает об одном из «неудачных» докладов о Маяковском, организованном Обществом дружбы «Франция — СССР», который «должен был состояться в Сорбонне»: «... Министрство народного просвещения „не пустило“ Маяковского в Сорбонну. Возникший скандал способствовал тому, что на доклад, состоявшийся в другом зале, собралось вдвое больше народу».<sup>37</sup>

Талант и опыт поэта помогал «сквозь призму его творчества... осветить и осмыслить тернии литературного процесса вообще и литературного движения во Франции» в частности, о чем писала Э. Триоле в работе «Писатель и книга, или последовательность идей».<sup>38</sup> Именно эта книга вызвала молодых поэтов на открытый разговор, результатом которого явился созданный в противовес «правым» группировкам кружок поэтической молодежи при Национальном комитете писателей. Можно сказать, что Маяковский своими произведениями непосредственно участвовал в так называемых кампаниях «Битвы за книгу»<sup>39</sup> и «Владимир Маяковский более 20 лет назад сражался за книгу так же, как мы теперь»<sup>40</sup> рассказывалось о том, как активно поэт боролся за своего читателя, как шел он в книжные магазины, спорил с издателями и книготорговцами, как приходил в библиотеки и терпеливо объяснял библиотечным работникам, каким образом надо рекомендовать книги современных поэтов.

Одним из эпизодов этих кампаний была борьба прогрессивных писателей с критиками из «Le Rouge et le Noir», которые в ходе дискуссии вновь пытались выступить с домыслами о том, что, мол, «Маяковский погублен режимом, так как его заставляли заниматься пропагандой и политикой», а также заявляли, что «годовщина смерти Маяковского никак не отмечалась в СССР и коммунистами на Западе». Красноречивые и убедительные факты, приведенные Э. Триоле в статье «Живой Маяковский», свидетельствовали о большой заботе и любви, какой окружено имя поэта в советской стране, и о том широком размахе, который был придан чествованию поэта французской общественностью (на страницах «L'Humanité», «Les lettres françaises», «Parallèle 50» и др.). Писательница сообщала, что статьи о Маяковском были напечатаны также в алжирских газетах. Это была хорошая отповедь «незванным защитникам» Маяковского. «Пусть они не волнуются, — заканчивала статью Триоле, — Маяковского помнят в Советском Союзе, как бойца, как живого».<sup>41</sup>

На страницах «L'Humanité» и «Les lettres françaises», поместивших ряд материалов о Маяковском в связи с шестидесятилетием со дня его рождения, рас-

<sup>34</sup> Vladimir Maïakovski. Vladimir Maïakovski. Tragédie, suivie de poèmes. Trad. par A. Lassaing. P., Ed. G. L. M., 1952.

<sup>35</sup> Сюда можно добавить новые переводы, выполненные в советских изданиях «La Femme soviétique» (отрывок из поэмы «Владимир Ильич Ленин»; «Американцы удивляются», «Стихи о советском паспорте» и «Явление Христа», — 1950, № 2) и «La littérature soviétique» («Товарищу Нетте — пароходу и человеку»; 17-я и 19-я главы из поэмы «Хорошо!», — 1953, № 7) в связи с двадцатилетием со дня смерти Маяковского и шестидесятилетием со дня его рождения.

<sup>36</sup> «L'Humanité», 1953, 13 février.

<sup>37</sup> «Литературная газета», 1953, 29 января.

<sup>38</sup> Elsa Triolet. L'Écrivain et le livre ou la suite dans les idées, p. 1.

<sup>39</sup> «Les lettres françaises», P., 1950, № 307, 13 avril.

<sup>40</sup> «Regards», P., 1950, 12 mai.

<sup>41</sup> «Les lettres françaises», P., 1950, № 313, 25 mai.



кывалось современное значение творческого наследия поэта. Об этом, в частности, писала Э. Триоле в статье «Владимиру Маяковскому было бы шестьдесят». «Что за книга торчит из кармана студента, что за книгу читает шофер такси, чей портрет в комнате девушки, чья книга пробита пулей?» — патетически спрашивает писательница и делает вывод: «Его имя вошло в сердца людей как народная песня».<sup>42</sup> Близок был французам и отмечавшийся в корреспонденции «L'Humanité» «пламенный протест Маяковского против всякой капиталистической эксплуатации», «неутомимая вера поэта в лучшее будущее земли», поэта, «прославлявшего мирную жизнь республики и гневно боровшегося против войны»<sup>43</sup> Публицистический характер подобного рода выступлений в значительной мере способствовал тому, что на примере жизненного пути Маяковского и его поэзии читатели могли наглядно воспринять значение таких основополагающих категорий марксистско-ленинской эстетики, как партийность и народность литературы. «Типичная черта поэзии Маяковского, — подчеркивал критик Алэн Герен, — борьба со всем тем, что мешает „атакующему классу“».<sup>44</sup>

Поэзия Маяковского, озаренная светом партийности, являвшейся основой эстетики поэта, напоминала французам о высоких задачах искусства. В своей речи на XIII конгрессе Французской коммунистической партии Луи Арагон, говоря о сплочении вокруг партии лучших сил французской литературы, заметил, что дело не в формальной принадлежности того или иного писателя к партии, а в его решимости бороться за ее дело, проводить ее идеи. «Совершенно не важно, — сказал он, — имеет или нет писатель партбилет в кармане. Партийное искусство — это не искусство франкмасонов. Когда Ленин требовал такого искусства, в частности, от русской интеллигенции, он имел в виду... искусство Горького, а Горький не был тогда членом партии. Позже в поэзии партийное искусство воплотилось в произведениях Владимира Маяковского, который также не являлся членом партии. Горький и Маяковский отвечали и продолжают отвечать самым высоким образцам партийного искусства, .. какие были даны Лениным...»<sup>45</sup>

В сознании французского читателя поэзия Маяковского, запечатлевшая идеи и дела революционной эпохи, воспринималась как явление не только национального, но и мирового масштаба. «Творчество Маяковского имеет мировое значение, он не только равен Пушкину и Лермонтову, но и Гете, Шелли, В. Гюго, Уитмену. В свете его поэзии можно лучше оценить творчество других поэтов разных эпох, в том числе и наших современников», — говорилось в редакционной статье апрельского номера еженедельника «Les lettres françaises» за 1955 год.<sup>46</sup> Основную идею полосы, посвященной двадцатипятилетию со дня смерти поэта, среди материалов которой центральное место занимали «Рассказ о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», отрывок из пьесы В. Катаяна «Они знали Маяковского» (в переводе Э. Триоле) и зарисовка Назыма Хикмета «В гостях у Владимира Маяковского», — выражала «шапка»: «Четверть века показали величие Маяковского».<sup>47</sup>

Французская пресса пристально следит за всеми событиями литературной жизни в Советском Союзе, связанными с именем Маяковского. Возобновление постановок «Бани» и «Клопа» на сцене Московского театра сатиры, премьера пьесы В. Катаяна «Они знали Маяковского», выход в свет пестрядец пятого тома «Литературного наследства», посвященного поэту, — каждый из этих фактов находит живой отклик на страницах прогрессивных периодических изданий. И выступление Э. Триоле в защиту «правоты художественных решений Маяковского-драматурга» в его борьбе против современного мешанства и бюрократизма, быющих «без промаха прямо в цель»;<sup>48</sup> и выражение удовлетворения по поводу успеха човой постановки «Клопа», явившейся, по мнению Пьера Анжеса, «одним из важнейших событий в культурной жизни Советского Союза»,<sup>49</sup> и положительная оценка современного спектакля о поэте, где «Маяковский вышел как живой»,<sup>50</sup> и рецензирование Ф. Коэном и К. Фриу академического труда, основную ценность которого, по их мнению, представляла публикация новых документов и стенограмм, позволивших точнее представить «образ гиганта, идущего в ногу со „своей

<sup>42</sup> «L'Humanité», 1953, 7 juillet.

<sup>43</sup> «L'Humanité», 1953, 16 avril.

<sup>44</sup> «L'Humanité», 1953, 13 février. См. также воспоминания Арагона «Сентиментальное путешествие в советскую литературу», опубликованные в «Les lettres françaises» (P., 1953, № 489, 5—12 novembre).

<sup>45</sup> «Les lettres françaises» P., 1954, № 521, 24 juin, p. 5.

<sup>46</sup> «Les lettres françaises», P., 1955, № 564, 14—21 avril, p. 1.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> «Les lettres françaises», P., 1954, № 498, 7—14 janvier, pp. 1, 5. См. также: Э. Триоле. Без промаха. (О пьесе Маяковского «Баня» в Московском театре сатиры). «Советская культура», 1954, 11 марта.

<sup>49</sup> «L'Humanité — Dimanche», 1956, № 404, 17 juin. См. также: «L'Humanité», 1955, 1 novembre.

<sup>50</sup> «Les lettres françaises», P., 1955, № 551, 13—20 janvier, pp. 1, 7.

революцией“», и «отразивших ту горячую литературную борьбу, в которой уже тогда рождались современные идеи, идеи социалистического реализма», — все это предпринимается с единой целью: показать, какое «важное место» заняла молодая и воинственная поэзия Маяковского, «поэзия коммунистической эпохи», «в художественной жизни всего человечества».<sup>51</sup> Признание мирового значения творчества поэта обязывало прогрессивную французскую критику быть еще более нетерпимой ко всякого рода демагогическим наскокам на творчество Маяковского со стороны новоявленных «правдоискателей» (на деле идеологов и слуг современной реакции) типа К. С. Карола, не только преднамеренно искажавшего облик поэта и смысл его творчества, но и стремящегося опорочить методологию советского литературоведения в истолковании его творчества.<sup>52</sup> Прогрессивная критика в лице молодого исследователя творчества Маяковского Клода Фриу дала отповедь «исследователю», подвизавшемуся на страницах двух журналов — французского «L'express» и английского «New statesman», разоблачив его расчеты на дешевую сенсацию и примитивный вкус читателя. К. Фриу убедительно показал, что автор пасквильной статьи «Удар для русских», которому во чтобы то ни стало необходимо было найти «трещину в душе поэта, пропасть между последовательностью революционера и поэта», оказался лицемерным фальсификатором, тщетно пытавшимся представить Маяковского «человеком, разочаровавшимся в своем идеале, преследуемым властями и не понятым современниками». Отбросив измышления Карола, французский критик лишний раз показал читателям истинное лицо советского поэта, «тесно связанного со своей эпохой» и «безгранично верившего в конечный успех великого дела революции», чья поэзия «идет плечом к плечу с народом» «в борьбе с наследием старого мира».<sup>53</sup>

## 4

«Слава Маяковского во Франции растет и растет, — писал Жорж Садуль в 50-х годах, — и я уверен, что она будет расти все больше, как заслуживает этого один из самых великих поэтов мира, певец советского человека и Революции».<sup>54</sup>

Одним из свидетельств подобного признания и любви к поэзии советского поэта является «блестящий успех», как это отмечала критика, выпавший на долю выпедшего в октябре 1952 года сборника избранных произведений поэта — «Стихи и проза Маяковского», подготовленного Э. Триоле.<sup>55</sup> Интерес к этой книге был настолько велик, что она моментально разошлась на книжном базаре «Национального комитета писателей». Через некоторое время потребовалось второе издание, которое было осуществлено в 1957 году тем же издательством «Éditeurs français réunis».<sup>56</sup>

Рецензенты «L'Humanité» (Ален Герен), «Les lettres françaises» (Рене Лакот, Жак Дюбуа, Пьер Дау), «Europe» (Франсуа Керел, Жорж Сориа), «La nouvelle critique» (Ж. Гошерон) и других органов единодушно приветствовали появление однотомника избранных произведений Маяковского, оценив его очень высоко.

По мнению критика Франсуа Керела («Europe», 1959, № 358—359), сборник дает французскому читателю полное представление о ярком и многостороннем таланте Маяковского, позволяя проследить эволюцию творчества поэта от первых футуристических стихов до «Бани». «Перед нами наиболее полная панорама творчества Маяковского», — писал в «Cahiers du communisme» (1958, № 5) по поводу выпедшего тома молодой поэт-коммунист Шарль Добжинский. Еще более восторженно отзывался о сборнике Э. Триоле Жорж Сориа. «400 страниц текста... — констатирует он, — свидетельствуют о том, что Маяковский — один из величайших поэтов всех времен. Он наделен не только огромным поэтическим дыханием, но и даром новаторства: он сумел в поэзии найти дороги к социалистическому реализму...»<sup>57</sup>

<sup>51</sup> «L'Humanité», 1959, 14 avril.

<sup>52</sup> «L'express», P., 1959, № 400, 12 février, pp. 29—30. В нашей печати спекулятивные построения К. С. Карола в свое время подвергались обстоятельной критике (см., например, статью В. Перцова «Правда об одной фальшивке», опубликованную в № 7 «Иностранной литературы» за 1959 год).

<sup>53</sup> «Les lettres françaises», P., 1959, № 769, 16—22 avril, pp. 1, 2.

<sup>54</sup> Государственная библиотека-музей В. В. Маяковского. Книга отзывов.

<sup>55</sup> Maïakovski. Vers et proses, de 1913 à 1930. Choisis, trad. du russe et présentés par Elsa Triolet. P., Éditeurs français réunis, 1952. Ссылки приводятся в тексте.

<sup>56</sup> Maïakovski. Vers et proses, de 1913 à 1930. Trad. et présentés par Elsa Triolet, et précédés de ses souvenirs sur Maïakovski. P., Editeurs français réunis, 1957.

<sup>57</sup> «Europe», P., 1952, № 83—84, novembre—décembre, pp. 248—249.

«Стихи и проза Маяковского» — книга, пользующаяся большой и заслуженной известностью. Она наиболее полно из всего, что издано в настоящее время на французском языке, представляет читателю великого поэта (во второе ее издание вошли 44 произведения Маяковского), хотя тут же надо высказать сожаление, что до сегодняшнего дня поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» имеются на французском языке только в отрывках; не переведен ряд стихотворений (например, стихи об Америке, о поэзии; сатира), и таким образом французскому читателю остаются неизвестными многие превосходные строки Маяковского.

В предисловии к сборнику Э. Триоле писала, что, подбирая стихотворения для одиотомника, она стремилась дать представление о «месте поэта в новой действительности». «Его (Маяковского, — А. С.) поэзия остается живой, сражающейся, протянутой над „повседневностью“, как огромный плакат, приветствующий приход нового человека, свободного от наших ошибок и изъянов, приветствующий расцвет новой жизни, прекрасной и удивительной» (стр. 11).

Произведения расположены в хронологическом порядке; сборник разбит на разделы с обобщающими заголовками.<sup>58</sup> Разделам, включающим поэмы, предшествуют небольшие заметки, кратко излагающие творческую историю и проблематику произведений. Каждое стихотворение сопровождается справкой о времени его написания и первой публикации, так что уже по одним этим данным нетрудно составить представление о характере поэтического творчества Маяковского, в частности о его работе как поэта-газетчика и пропагандиста, активно сотрудничавшего в «Известиях», «Комсомольской правде» и других периодических органах и разрезавшего по стране и «заграницам» с чтением своих произведений. Критика справедливо отмечала композиционное единство автологии.

Дюктябрьское творчество представлено такими впервые переведенными на французский стихотворениями, как «Кофта фата», «Послушайте!», «Война объявлена», «Я и Наполеон», «Вам!», «Великолепные нелепости» и новыми переводами «Флейты-позвоночника» и «Войны и мира».

Из стихотворений первых лет советской власти в сборник вошли «Поэт-рабочий», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче...» и «Приказ № 2 армии искусств». Далее следуют поэма «Люблю» и фрагменты из поэм «Про это» и «Владимир Ильич Ленин».

Значительное внимание в сборнике уделено работе Маяковского в Росте, которая, как известно, сыграла огромную роль в формировании поэта, став для него большой политической и поэтической школой. Э. Триоле, кроме самих плакатов, приводит отрывки из статей Маяковского «Революционный плакат» (1923) и «Пропу слова» (1930), характеризующих его поэтический подвиг в период ростинской деятельности. «Книга дает все основания, — писал Ж. Гошерон на страницах «La nouvelle critique» (1953, № 42), — заявить, что со времени „Окон Роста“... поэзия Маяковского становится постоянной поэтической и политической хроникой революции и первых лет строительства социализма». Очень ценно также, что здесь помещена статья «Как делать стихи?», раскрывающая творческую лабораторию поэта и выражающая его эстетические взгляды в зрелый период творчества. В сборник, помимо произведений Маяковского, вошли выдержки из комментариев В. Дувакина, В. Катаняна к «Окнам Роста», поэме «Владимир Ильич Ленин» и рекламным стихам из 12-томного собрания сочинений поэта.

Наибольшее число произведений вошло в разделы, посвященные творчеству поэта второй половины 20-х годов. Эти разделы не только включали уже известные французскому читателю стихи, такие, например, как «Юбилейное», «Домой!», «Товарищу Нетте — пароходу и человеку», «Первые коммунары», «Стихи о советском паспорте», «Рассказ о Кузнецком мосте и о людях Кузнецка», но и впервые знакомили со стихотворениями: «Пролетарий, в зародыше задуши войну», «Выволакивайте будущее», «Бруклинский мост», «Вызов», «Прощанье», «Ну, что ж!», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» — и с новыми отрывками из поэмы «Хорошо!» (главы 14 и 15).

Критика отмечала, что Э. Триоле сумела своим отбором произведений наглядно показать злободневность поэзии Маяковского. В рецензиях подчеркивалось, что в стихах, являющихся откликами на события политической жизни 20-х годов,

<sup>58</sup> Разделы сборника следующие: 1. «Автобиография» («Я сам»); 2. «Поэзия 1913—1915 гг.»; 3. «Поэмы 1915—1920 гг.»; 4. «Окна Роста»; 5. «Поэзия 1920—1922 гг.»; 6. «Поэмы 1922—1924 гг.»; 7. «Реклама 1923 г.»; 8. «Поэзия 1927—1929 гг.»; 9. «Поэма 1926 г.»; 10. «Поэзия 1927—1929 гг.»; 11. «Посмертные стихи»; 12. «Как делать стихи» (1926); 13. «Маяковский и кино» (Предисловие к сборнику сценариев); 14. «Маяковский и театр» (Краткое содержание и характеристика трагедии «Владимир Маяковский», «Мистерии-буфф» и комедий — «Клоп» и «Баня»); 15. «Баня» (1930). Менее удачно составлен третий раздел, включающий наряду с дореволюционными произведениями поэму «150 000 000», кстати сказать, впервые здесь появившуюся на французском языке.

Маяковский «ве остается на уровне факта», а «освещает его скрытые стороны», что позволяет поэту пропикнуть в самую сердцевину явлений.<sup>59</sup> Волнующая актуальность Маяковского заключалась в полигическом и поэтическом предвидении, в способности животрепетущим свободолюбивым темам придать общее значение. В современных условиях эта особенность творчества Маяковского воспринималась французскими читателями и критиками как высокое гуманистическое качество его поэзии, благодаря которому она и попытке не утратить своей жизненной силы. Именно в том и заключалось, по мнению Шарля Добжинского, свособразие великого поэта, что он, будучи признан классиком, не стал только историческим и историко-литературным явлением, а продолжает участвовать в сегодняшней борьбе. «В наше время ясно, — писал «La nouvelle critique», — что победа социалистических концепций это и победа идей Маяковского».<sup>60</sup>

Главное достижение сборника, по мнению критики, заключалось в том, что он приобщал французского читателя к строю мыслей и чувств пового человека. Вот чем Маяковский, «яркий и бесконечно разнообразный», «автор агитационных и лирических стихов и несравненных эпопей», способен увлечь читателей, возбудить их страсти: его поэзия взволновала французов потому, что «сумела задеть внутренние струны человека». Это было по плечу только гению, которым руководила любовь к жизни такой силы, что позволяла ему торопить самую жизнь, который «мог отдаться любви, искусству и революции с одинаковой страстью, как чему-то единому».<sup>61</sup> «... Для того, чтобы знать, о чем думал Маяковский, — писала Э. Триоле, — надо читать его стихи. Ибо он говорил то, что чувствовал: говорил о всех жгучих вопросах, о людях, о поэтах, о своих друзьях и врагах, о том, что он считал добрым и правильным, вредным и лживым. Он говорил о себе. Он сам и его поэзия были, так сказать, „мобилизованы“ временем».<sup>62</sup> Недаром «Les lettres françaises» предлагал читателям «антологию Э. Триоле» в числе книг, которые нужно каждому «читать, перечитывать, всякий раз открывая заново для себя».

Большому успеху сборника в значительной мере способствовало мастерство перевода. Э. Триоле, учитывая особенности ритмики, интонационного строя Маяковского, его рифм, «смело вступила в „заросли“ его поэзии и проложила там дорогу». В результате читатели, как об этом писал Жорж Сориа, «читая книгу, ... не чувствовали, что читали перевод» Рецензент журнала «Europe» (1959, № 358—359) также очень высоко оценил качество переводов, выполненных для сборника, где, по его мнению, «несмотря на то, что не все свойственное языку и поэтике русских переводимо, достигнута абсолютная верность оригиналу не только в передаче смысла, но и вплоть до звукового аспекта (рифма, ударение, аллитераций)».

Появление одиотомника послужило толчком к возобновлению споров о преемственности традиций Маяковского для французской поэзии. «Стихи и проза Маяковского — важная дата в истории французской поэзии, — писал Жак Дюбуа. — Книга... вышла во-время, тогда, когда встает вопрос о будущем французской поэзии. Маяковский поможет нашим поэтам разрешить эту проблему. Поэтому-то он нам и дорог вдвойне».<sup>63</sup> Критика утверждала, что «в наше время любой творец, художник должен учитывать опыт Маяковского, ибо он «сыграл большую роль в эволюции нашей поэзии вместе с опытом целого поколения поэтов от Рембо до Аполлинера, тоже стремившихся покончить с „алхимией слова“».

Выход сборника явился своего рода подведением итогов работы Э. Триоле над творчеством Маяковского. Поэтому совершенно закономерными были пожелания «Les lettres françaises» в отношении того, что «теперь можно подумать и о новых переводах Э. Триоле и даже о полном собрании сочинений Маяковского». Не случайно одновременно с переизданием одиотомника, в котором недостаточно полно было представлено драматургическое наследие поэта, издательство «Fasquelle» выпустило специальный сборник пьес Маяковского под названием «Театр» (1957),<sup>64</sup> включавший в переводе М. Васильчикова полностью «Мистерию-буфф», «Баню» и «Клюна», перевод которого за год до этого впервые появился на страницах французской периодической печати.

<sup>59</sup> «Cahiers du communisme», P., 1958, № 5.

<sup>60</sup> «L'Humanité», 1953, 13 février; «La nouvelle critique», P., 1953, № 42; «L'Humanité», 1959, 14 avril.

<sup>61</sup> «La nouvelle critique», P., 1953, № 42; «Europe», P., 1952, № 83—84; «L'Humanité», 1959, 14 avril.

<sup>62</sup> Elsa Triolet. L'Écrivain et le livre ou la suite dans les idées, p. 38.

<sup>63</sup> «Les lettres françaises», P., 1953, № 447, 8—15 janvier.

<sup>64</sup> V. Maïakovski. Théâtre. La punaise. — Le mystère-bruffe. — La grande lessive. Trad. par M. Wassiltchikov. P., Fasquelle, 1957. В это время также выходит сборник с произведениями Маяковского (Paris et poèmes divers. Maïakovski inconnu. Trad. par G. Annenkov. P., P. J. Oswald, 1958), которым, к сожалению, мы не располагаем.

Большой интерес проявляют французские читатели к жизни поэта, к его личности. Воспоминания Э. Триоле «Русский поэт Маяковский», впервые появившиеся в прилавках парижских магазинов двадцать три года тому назад и изданные тогда небольшой книжечкой в скромном переплете, к середине 50-х годов выдержали уже три издания.<sup>65</sup> Два первых к этому времени стали библиографической редкостью, и потому в ноябре 1957 года, в день традиционного книжного базара на Зимнем велодроме в Париже, на книгу Э. Триоле был большой спрос: писательница еле успевала подписывать автографы на экземплярах своих воспоминаний о Маяковском.

Этот интерес в известной степени можно объяснить сохранившимися до сего времени живыми впечатлениями о выступлениях поэта, приезжавшего в свое время во Францию, чтобы, как он сам говорил, «взглянуть глазами советского человека на культурные достижения Запада», и очень пришедшего по душе парижанам. «В его могучей, широкой подвижной фигуре, — писала газета «Парижский вестник» 14 ноября 1925 года, — в его товарищеской фамильярности со слушателями, в его непринужденной манере, в его едкой иронии, — во всем его существе сказывается молодая жизнь, полная сил и огромных возможностей, сказывается нечто, что роднит его с русским рабочим, с человеком из народа».

Рассказывая о жизненном и творческом пути Маяковского, о его интересах, настроениях, взаимоотношениях с окружающими людьми, Э. Триоле создает живой и привлекательный образ поэта. Характеристика душевного склада Маяковского, данная Э. Триоле, не лишена тонкости. «В его жизни, — пишет она, обобщая свои впечатления, — была напористость, отвага, воля, которые возможны лишь тогда и только тогда, когда уверен в своей правоте, когда хочешь во чтобы то ни стало добиться торжества истины и когда для достижения всего этого обладаешь той необходимой внутренней силой, какой обладал Маяковский» (стр. 123—125).

Книга написана в непринужденной манере и потому читается с интересом. «Изложение Триоле, — замечает Шарль Добжинский, — очень эмоционально и красочно, но не в ущерб сведениям, точности фактов. Стиль ясен, динамичен, насыщен оригинальными выражениями. Кажется, что не листаешь воспоминания, а видишь Маяковского на стереоскопическом экране. Триоле дает верный облик, у нее анекдоты освещены прекрасным знанием дела».

Замысел автора раскрывается с большой доходчивостью еще и благодаря тому, что повествование ведется как бы по двум взаимно переплетающимся линиям: мемуарной и литературно-критической. На эту особенность структуры «Воспоминаний» обратил внимание критик «Les lettres françaises» Рене Лакот. «„Воспоминания“ Триоле, — по его мнению, — не просто мемуары и не просто очерк творчества Маяковского. Это сводка главного в поэтическом мастерстве Маяковского, которого Триоле знала очень близко».

«Мемуарная» сторона, на первый взгляд, удивляет своим пристрастием к иногда, казалось бы, мелким биографическим фактам и деталям. В первый момент даже может показаться, уж не идет ли писательница, подчеркивая некоторые качества (неуравновешенность и неровность в настроениях, азартность, мрачность, огромный успех у женщин), как бы на уступки парижской читающей публике. Однако Элиза Триоле не превращает житейское, частное (вроде чрезмерной мнительности поэта) в главное, ей в конечном счете удалось найти добротный слав частного и общего в избранной теме. Внимание к мелочам делает изложение более убедительным и красочным, сообщая ему ту эмоциональность, тот жизненный трепет, которые так импонировали французской критике. Не стесняясь от интимности, от бытовых деталей, она показывает читателю прежде всего поэта революции. В начале «Воспоминаний», например, рассказывается (пусть в немногих словах) и о революционной партийной работе юности Маяковского, и о знакомстве поэта с М. Горьким, «плакавшим от волнения и радости перед вновь открытым гением» (стр. 46), и о его сотрудничестве в горьковской «Летописи». Восторженная встреча поэтом Октябрьской революции, работа в «Окнах Роста», ленинская оценка стихотворения «Прозаседавшиеся», сыгравшая важнейшую роль в поэтической судьбе Маяковского, активное сотрудничество во многих газетах и журналах, энергичная борьба поэта на литературном фронте, всенародное признание поэзии Маяковского — ни один из этих важнейших моментов биографии поэта не выпал из памяти автора «Воспоминаний». В книге сделана попытка с учетом специфики мемуарного жанра «из множества различных, порой противоречивых рассказов»

<sup>65</sup> Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. Souvenirs. P., Éditions sociales Internationales, 1939; Elsa Triolet. Maïakovski, poète russe. P., Pierre Seghers, 1945 (в дальнейшем ссылки на эту работу приводятся в тексте по данному изданию); E. Triolet. Souvenirs sur Maïakovski. In: Maïakovski. Vers et proses, de 1913 à 1930. P., Éditeurs français réunies, 1957.

воссоздать целостный облик великого поэта и замечательного человека на фоне литературно-общественной жизни его эпохи.<sup>66</sup> В этом ценность «Воспоминаний».

Но в ряде случаев мы встречаем несколько субъективное освещение жизни поэта. В результате факты, поданные в свете сугубо личных впечатлений, голубчат однобокую трактовку. Так, например, из рассказа в характерной импрессионистской манере о дружеских футуристических «сборищах», о посещении симфонических концертов (1912) можно почерпнуть лишь очень лапидарное представление о «рождении русского футуризма» (стр. 21). А описание футуристического вечера у Л. Ю. Брик (на нем присутствовали Маяковский, Бурлюк, Шкловский, Каменский и др.), данное исключительно с узко бытовой точки зрения, не только не позволяет уяснить позицию молодого Маяковского среди футуристов, но и создает ложное впечатление, будто бы он полностью разделял эстетические воззрения «гилейцев». Порою такой подход обедняет нарисованную картину жизненного и творческого пути поэта. Так, на страницах, где рассказывается о первом посещении Парижа поэтом в 1922 году, Триоле сообщает, какие он покупал галстуки и рубашки, а о «семидневном смотре французского искусства», как хотел назвать Маяковский свою книгу очерков о Париже, ни слова. А ведь было бы очень интересно узнать из уст очевидца подробности той бурной деятельности, которую развил поэт в свое первое пребывание во французской столице, когда он осматривал все, «что только можно было осмотреть в Париже за такой короткий срок: от Палаты депутатов до „Осеннего салона“, не считая знакомства с работами десятка художников (Пикассо, Делонэ, Леже и др.) и посещения театров.<sup>67</sup> К сожалению, почти ничего не сказано и о последней поездке Маяковского в Париж в 1929 году.

Иногда слишком субъективное изложение фактов, особенно там, где речь идет о вещах, хорошо знакомых и очень близких автору, неизвольно рождает несколько преувеличенные представления о роли французской писательницы в творческой судьбе поэта. Преувеличена также и роль Л. Брик, якобы направлявшей поэтическое творчество Маяковского, «кому, — как свидетельствует Э. Триоле, — он (Маяковский, — А. С.) посвятил все (?) свои книги, образ которой наполняет его... стихотворения и другие произведения, которая присутствует в его поэзии на каждом (?) шагу...» (стр. 118). Встречаются неточности в датировке. Например, выступление Маяковского в Политехническом музее на вечере «Избрание короля поэтов», на котором «венчали на царство» Игоря Северянина, отнесено к 1914 году (стр. 41), тогда как оно состоялось 27 февраля 1918 года.

Литературно-критическая часть книги также вызывает некоторые возражения. Прежде всего чувство неудовлетворения оставляет решение проблемы «Маяковский и футуризм». Несмотря на то, что Э. Триоле правильно ставит вопрос о творческой, идейно-художественной эволюции поэта, она явно преувеличивает футуристическое влияние на раннего Маяковского. Не делает разграничения Э. Триоле между Маяковским и «лефовцами» (стр. 38), тогда как известно, что именно среди участников этой группы поэт не нашел главного — понимания epochальных задач поэзии, претворению которых в жизнь он отдал весь свой талант и все свои силы.

Там же, где писательница в своих наблюдениях и выводах опирается на работы самого Маяковского, на его высказывания по вопросам поэтического мастерства, удачно и к месту приводя принципиально важные отрывки из статей «Как делать стихи?», «Вас не понимают рабочие и крестьяне», там ей всякий раз сопутствует успех, там ей удается дать правильное представление о целях и методах творчества великого поэта. Заслуживает внимания тот факт, что о самих произведениях Маяковского говорится с особой теплотой и задушевностью. Их интерпретация, можно сказать, сама проникнута лиризмом, что свидетельствует об истинной любви автора «Воспоминаний» к его поэзии.

В целом в книге заметно стремление к популяризации, что, вероятно, связано с ориентацией на французского читателя, не осведомленного в истории советской литературы. Этим, конечно, только и можно объяснить, что в «Воспоминаниях» содержится мало новых фактов и сведений и что их канва основана на известных материалах. Но как бы то ни было, книга, все три издания которой были тепло встречены критикой,<sup>68</sup> делала полезное дело, помогая постичь внутренний мир и творчество Маяковского.

<sup>66</sup> Любопытно, что первое издание «Воспоминаний» было целиком уничтожено по приказу правительства Даладьё. Об этом характерном и небезынтересном факте сообщал в свое время по горячим следам И. Эренбург в очерке «Падение Парижа». «Полиция осенью разгромила издательство „E. S. I.“, — писал он. — Забрали романы Шолохова и Гладкова, статьи Ромэна Роллана... воспоминания о Маяковском» («Огонек», 1940, № 24, 30 августа, стр. 2, 4).

<sup>67</sup> В. Катапан. Рассказы о Маяковском. Гослитиздат, М., 1940, стр. 225.

<sup>68</sup> См.: «L'Humanité», 1939, 10 juin; «Commune», P., 1939, № 69, mai; «Les lettres françaises», P., 1957, № 700, 12—18 décembre; «Cahiers du communisme», P., 1958, № 5. Наша критика на первое издание книги откликнулась рецензией И. Ломакиной «Книга о Маяковском» («Ленинград», 1940, № 6, стр. 24).

Отдельные проблемы творчества Маяковского также служат предметом серьезного исследования со стороны французских литературоведов. «Основоложники русского социалистического реализма Горький и Маяковский, — пишет Арагон, — сделали решительный исторический шаг в литературе в направлении научного социализма, и фундаментальное изучение их творчества необходимо во всем мире».<sup>69</sup> Жан Перюс как на основную причину необходимости такого изучения творчества основоположников советской литературы ссылается на то, «что опыт каждого из них служит образцом, потому что ни тот, ни другой никогда не отделяли революционера от писателя, искусство от действия, литературу от социалистического гуманизма».<sup>70</sup> Но «новый реализм», по утверждению французской критики, является «научным реализмом», поскольку он «обнимает все многообразие явлений действительности», и потому проникнуть в «секреты» отдельных явлений советской литературы с тем, чтобы увидеть их «своеобразие, ценность, основные принципы и цели, условия и перспективы их развития» и определить вклад, сделанный ею в мировую литературу, — невозможно, не овладев марксистским мировоззрением, подлинно научным методом исследования. Литературоведы-коммунисты показали, что изучение творчества Маяковского возможно лишь на основе новой, подлинно научной марксистско-ленинской методологии. В данном вопросе они опирались на высказывания самих классиков литературы социалистического реализма. Критика специально подчеркивала, какое огромное значение имеют мысли Горького и Маяковского не только в области литературного творчества, но и в области литературной науки. В указанных целях было предпринято специальное издание так называемых «Советских исследований». Один из таких выпусков вышел под названием «Горький, Маяковский и литературное мастерство», куда был включен ряд литературно-критических работ великого пролетарского писателя, статья Маяковского «Вас не понимают рабочие и крестьяне» и его «Выступление в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности, 25 марта 1930 года» под названием «Моя работа».<sup>71</sup> В предисловии к сборнику говорилось, что «предлагаемые тексты, подкрепленные авторитетом двух великих имен, несомненно помогут читателям овладеть марксистским мировоззрением».

Работы литературоведов, касающиеся частных тем творчества поэта, разнородны как по характеру поднятых вопросов, так и по методу, глубине анализа, но всегда проникнуты искренним интересом к его наследию.

Автор статьи «Метафора у Маяковского» (1957)<sup>72</sup> Клод Фриу интересно и тонко анализирует метафорические образы поэта, но в то же время (что уже отмечалось в нашей критике) он совершенно обошел вопрос об изменении содержания и характера метафорических образов после Великой Октябрьской социалистической революции. Это произошло в результате внеисторического подхода к развитию поэтики Маяковского, обусловившего ее изучение с формалистических позиций. Рассмотрение поэтики Маяковского исключительно в плане ее формы приводит автора, в частности, к сближению творчества Маяковского с творчеством Пастернака.

В подобном сближении видна явно завышенная оценка поэзии последнего, которую можно встретить в работах целого ряда французских авторов, с чем, конечно, невозможно согласиться.

Во то же время надо отдать должное французским литераторам: когда жизнью был поставлен принципиальный вопрос (а он возник не случайно, в связи с публикацией за границей «Доктора Живаго») о соотношении этих двух имен, они попытались правильно разобраться в существе дела. В этом смысле характерна статья Э. Триоле «Маяковский и Пастернак», опубликованная в одном из июльских номеров «Les lettres françaises» за 1958 год. В ней писательница сумела показать реальное место Пастернака в литературе, напомнив при этом, что «хотя поэт и жив, но если он не высовывается из своего гнезда — а снаружи дует мистраль, — то его чаще всего забывают, несмотря на его совершенство». В статье сообщалось, в частности, о том, что Пастернак, желая обеспечить популярность своей книги, опубликовал в одном из французских еженедельников отрывок из автобиографии под названием «Правда о моей дружбе и разрыве с Маяковским», где, как писала Э. Триоле, «содержались выпады против поэзии Маяковского, подкрепленные его

<sup>69</sup> A r a g o n. Littératures soviétiques. P., Éditions Denoël, 1955, p. 301.

<sup>70</sup> Recherches soviétiques, Cahier 7. Gorki, Maïakovski et le métier littéraire. P., Éd. de la Nouvelle critique, 1957, p. 7.

<sup>71</sup> Там же, стр. 123—145.

<sup>72</sup> La métaphore chez Majakovsky, par Claude Frioux. «Revue des études slaves», 1957, t. 34, pp. 57—66. К. Фриу принадлежит также книга о Маяковском (C. F r i o u x. Maïakovski par lui-même. P., Editions du Seuil, 1961), тепло встреченная прогрессивной французской критикой. К сожалению, она отсутствует в доступных нам библиотеках.

(Пастернака, — А. С.) репутацией преследуемого на родине поэта, и особенно — против того, что со всей силой своего гения защищал и пропагандировал Маяковский, — коммунизма». «Пастернак изменил Маяковскому», — со всей определенностью заключает французская исследовательница, как бы подводя итог давнему творческому конфликту между Маяковским и Пастернаком и показывая несостоятельность версии, сформулированной последним в «Охранной грамоте», о творческой смерти поэта, приобщившегося к революции.

В ряде работ внимание французской критики привлекает драматургическое дарование Маяковского. В обстоятельной статье Э. Триоле «О театре Маяковского» («Eugore», 1957, № 142—143) последовательно освещается его драматургическая деятельность. Вслед за характеристикой ранней трагедии «Владимир Маяковский» дается довольно подробный анализ пореволюционных пьес — «Мистерии-буфф», «Клопа» и «Бани», причем упор делается на выяснении сущности новаторства Маяковского-драматурга, причин жизненности его драматургических образов, на раскрытии сильных сторон Маяковского-сатирика. Значительное место уделено сценической истории пьес Маяковского; некоторые интересные факты Э. Триоле приводит из монографии Б. Ростозкого «Маяковский и театр» («Искусство», 1952).

Сценической судьбе драматургических произведений Маяковского во Франции посвящена небольшая статья Ж. Карата «Театр Парижа» («Preuves», 1959, № 98).<sup>73</sup> Ж. Каппи в своей «Истории театра» (Париж, 1958) подробно касается вопроса о месте и значении драматургии Маяковского в развитии советского театрального искусства.

В статье Ж. Гошера «Русские поэты», опубликованной в 1960 году в журнале «Eugore» (№ 370—371) и явившейся откликом на выход книги С. Лафитт «Сергей Есенин», затрагивается проблема жизненных и творческих взаимоотношений двух крупнейших талантов советской поэзии — Маяковского и Есенина.

Одной из самых содержательных работ, написанных о Маяковском во Франции, является обширная и страстная статья Арагона «Маяковский и Шекспир», занимающая центральное место среди глав его программно-теоретического труда о социалистическом реализме — «Советские литературы»,<sup>74</sup> книги, по мнению нашей критики, явившейся «важным этапом в развитии теории социалистического реализма на Западе и в изучении советской литературы за рубежом». Недаром ее выход был отмечен обстоятельными рецензиями в журналах «Дружба народов», «Иностранная литература» и в «Литературной газете», в которых глава о Маяковском охарактеризована как «наиболее интересная и сложная».<sup>75</sup> Французская критика работу Л. Арагона назвала «основополагающим исследованием о Маяковском». В ней Арагон в развернутой форме рассматривает вопрос о связи творчества поэта с мировым литературным процессом, о том месте, которое оно занимает в его поступательном развитии. По словам Арагона, Маяковский — писатель того же масштаба, что и Шекспир: «...Маяковский не только великий поэт пролетариата, но и певец самого великого переворота в душах людей... Его творчество в истории поэзии — поворотный пункт» (стр. 299, 302, 355).

Широкие мазки зачина, как бы предопределяя пафос дальнейшего исследования, не помешали точности анализа, вдумчивости и принципиальности в изучении самых серьезных проблем, поставленных в статье, благодаря чему автор вопрос о влиянии Маяковского на поэзию XX века решает не упрощенно, как об этом уже говорилось в нашей критике, а во всей его сложности, рассматривая творческий путь поэта со всеми его противоречиями и зигзагами. Арагон исследует поэтическую практику Маяковского, прослеживая основные, магистральные линии развития его поэзии, в совокупности с эстетическими воззрениями, идейно-художественными принципами поэта, положенными в основу его творений.

Смелое вторжение поэта в жизнь, партийность его поэзии, ее агитационная направленность — все это не просто декларируется, а убедительно обосновывается множеством подробно проанализированных поэтических примеров. Раскрывая жиз-

<sup>73</sup> См. также о дискуссии, разгоревшейся вокруг комедии «Клоп», поставленной в парижском театре «Ателье» А. Барсаком: Э. Паперный. К вопросу о Присылкине. «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 24—42; «Клоп» в Париже. «Иностранная литература», 1959, № 4, стр. 283; Л. Шейман. Вокруг парижской постановки комедии «Клоп». «Ученые записки Киргизского государственного университета», вып. 6, 1960, стр. 191—209.

<sup>74</sup> A r a g o n. Littératures soviétiques. P., Éditions Denoël, 1955. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>75</sup> Т. Балашова. Книга Луи Арагона о советских литераторах. «Дружба народов», 1956, № 4, стр. 178—180; Ал. Исбах. Арагон о советской литературе. «Иностранная литература», 1956, № 6, стр. 189—193; А. Исбах. Глазами друга. «Литературная газета», 1956, 10 ноября. Положения статьи Арагона интересно проанализированы также в недавно вышедшей книге Александра Исбаха «Луи Арагон. Жизнь и творчество».



ненные истоки творчества великого поэта, Арагон в свою очередь ополчается против присыпкинских и победоносиковых от эстетики и критики, этих «лакированных глянец», представить его творческий путь в приглаженном виде, как говорят, без сучка и задоринки. Особенно резко возражает Арагон против искусственного подбора фактов, когда некоторыми советскими исследователями они подгоняются под надуманные «концепции», не имеющие ничего общего с действительностью и потому не подкрепленные фактической основой.

Следует, однако, отметить, что, говоря о связи поэта с футуризмом и разрыве с ним, Арагон трактует эти сложные явления несколько однобоко. В нашей критике уже выражалось несогласие с его суждением, что от футуризма будто бы лежит прямой путь к Октябрьской революции. По мнению критики, автору надо было определеннее сказать об особом месте Маяковского в дореволюционном футуризме. Действительно, Арагон прав, когда он утверждает, что «футуристические тенденции Маяковского проникнуты революционным духом» (стр. 305), когда показывает, что Маяковский «быстро отошел от футуризма» и что «ни одна из крупных ранних поэм Маяковского по существу не была футуристической» (стр. 307). По он явно не договаривает до конца, видя причину этого лишь в неосознанном протесте Маяковского, тогда как известно, что уже в то время, когда поэт выступал совместно с футуристами, отдав известную дань футуристическому экспериментаторству, он активно сопротивлялся канонам футуризма, стремясь к доходчивости поэтического слова, к социальной насыщенности поэзии, и тем самым решительно преодолевал футуристические влияния, прокладывая новые пути в искусстве. Подобную недоговоренность тем более необходимо исключить, потому что в статье на основе опыта Маяковского указываются пути, «какими художники и поэты», принадлежавшие ранее к авангардистским школам, подобным русскому футуризму, «могут прийти на позиции рабочего класса... на коммунистические позиции» (стр. 306).

Как и чему учиться у Маяковского — этот вопрос, столь бурно обсуждавшийся в свое время нашим литературоведением, решается Арагоном с марксистских позиций. В своем страстном утверждении новаторской сущности поэзии Маяковского он последовательно раскрывает все значение творческой деятельности поэта, «начавшего в поэзии научную эру, эру социалистического реализма». Поэтому, говорит Арагон, «Маяковский является разведчиком в вожаком не только советской, но всей мировой поэзии» (стр. 333). Он жил «мыслями и чаяниями» своего класса. Он находился «в центре дел и событий», обратив поэзию к реальной действительности, продолжает Л. Арагон, приводя высказывания Маяковского из статьи «Как делать стихи?», направленные против аполитичности искусства. «Маяковский одновременно последний поэт прошлого мира и первый поэт мира будущего... ликвидатор алхимии слова, основатель поэзии, идущей в ногу с человечеством, помогающей его движению и черпающей в массах силу, которая должна перестроить мир. Он — первый последовательный поэт-материалист, основоположник социалистического реализма в поэзии» (стр. 334).

Интересны страницы, посвященные теме любви в поэзии Маяковского. Главное в творчестве поэта, утверждает Арагон, органическое, естественное слияние личного и общего, интимных сторон жизни и великого дела революции. Исследователь с большим тактом предостерегает от заблуждений тех, кто считает, что великому революционному поэту непрестанно воспевать свою собственную любовь. Арагон показал, что поэт, для которого любовь была стимулом творчества, мерилом «высочайшей требовательности по отношению к самому себе, отраженном жизни мира», поэт, писавший о родине, партии, человечестве, также вдохновенно и страстно в своих стихах рассказывал и о своем чувстве к «реальной женщине, которую он любил». «Маяковский, — пишет Арагон, — во всех случаях все называл прямо: родину — родиной, партию — партией, человечество — человечеством и Лилию Брик — Лилей» (стр. 333). В этой связи особенно внимание нашей критики привлекли размышления Арагона о «самовыражении» поэта в лирике, показавшего, как верно подметила Г. Балашова, что «глубоко личная окраска общественного идеала и расширенное понимание личного счастья» являются характерными «особенностями „самовыражения“ индивидуальности Маяковского в его поэзии».

«Маяковский, — говорит в заключение Арагон, — гений, которому революция дала огромные возможности творческого развития. Вся его личная биография очень тесно связана с жизнью народа, для которого он творил» (стр. 357).

О вечной молодости и действительной силе поэзии Маяковского Арагон говорит также во вступлении к сборнику рассказов советских писателей «Введение в советскую литературу»<sup>76</sup> и в статье «Поворот мечты», написанной для журнала «Европа» в связи с 40-летием Октябрьской революции, где Маяковский предстает

<sup>76</sup> Littératures soviétiques, I. Introduction aux littératures soviétiques. Contes et nouvelles. Préface d'Aragon. P., Gallimard, (1956), pp. 9—50.

поэтическим выразителем мечты, «проникающей в массы и становящейся действием».<sup>77</sup>

Образ Маяковского для передовых поэтов Франции теперь не просто «сливается с Советской Россией; со страной социализма», не просто «неотделим от веры в эту страну, надежды на нее и любви к ней» (Э. Триоле). Он стал для них чем-то большим «Маяковский для меня, — говорит Луи Арагон, — повод сказать все то, что я думаю, все то, что перемололось в моей жизни, во всем моем духовном развитии».<sup>78</sup>

Наиболее красноречиво значение поэзии Маяковского для поэтов Франции выразил Арагон в своей речи на Втором Всесоюзном съезде советских писателей. «Владимир Маяковский, — сказал он, — маяк, освещающий дорогу, по которой шагает жизнь. В свете Маяковского мы переоцениваем наши собственные богатства, мы лучше понимаем и наши истоки и наше движение. В свете Маяковского мы видим, как открывается перед нами общий путь всех поэтов мира, мы узнаем нового советского человека и присоединяемся к нему и к схожему с ним человеку завтрашнего дня, который победит во всем мире...»<sup>79</sup>

Перед исследователями и пропагандистами творчества Маяковского во Франции встают новые задачи. Благодаря их усилиям его поэзия, вся открытая навстречу людям, исполненная горячего сочувствия ко всему талантливому, высокому и благородному привлекает в этой стране все больше и больше сторонников. Долго будет она волновать сердца новых поколений. Долго будет звучать жизнерадостный голос поэта и по-французски:

Je hais  
tout ce qui ressemble á la mort!  
j'adore  
tout ce qui est la vie!

В. КУЛЕШОВ

## О БЕЛИНСКОМ — ИСТОРИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ\*

Самое интересное сейчас в изучении Белинского — это попытки исследователей воссоздать систему его эстетических и историко-литературных взглядов. В таком плане написана монография А. Лаврецкого «Эстетика Белинского». И вот вторым, дополненным изданием вышла книга И. Г. Пехтелева о Белинском — историке русской литературы.

Белинский был не просто проницательным критиком и воспитателем талантов. Он был великим зодчим в литературоведении, неустанно созидавшим стройную концепцию, в которой проявлялась вся мощь его научно-философского метода. Таким он выступил уже в «Литературных мечтаниях» и потом всю жизнь дорабатывал и совершенствовал свой эстетический кодекс и свою историко-литературную концепцию. Последнее слово в этой области он сказал в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

Главное достоинство книги И. Г. Пехтелева состоит в том, что она воссоздает систему историко-литературных взглядов Белинского и приближает их к нашим сегодняшним спорам.

Даже в самых содержательных книгах о Белинском обычно как-то скороговоркой сообщалось о том, что он в 1841 году задумал создать свой «Теоретический и критический курс русской литературы». Эта работа была им осуществлена лишь частично. Не умаляя значения общей критической деятельности Белинского, пронизанной пафосом историзма и представляющей собой в конечном счете концептуальное целое, И. Г. Пехтелев впервые сосредоточился именно на этом в высшей степени интересном замысле. Исследователь реконструировал его историю, изучил его общий prospect, рассмотрел статьи, прямо написанные для курса, и статьи, имевшие к нему косвенное, предположительное отношение, но помогающие восстановить недостающие звенья. При этом И. Г. Пехтелев показал, что задуманный курс был не простой прихотью критика, а внутренней потребностью, логическим следствием широты его мышления, квинтэссенцией его историко-литературных обобщений и разысканий, живых публицистических оценок и фило-

<sup>77</sup> «Europe», P., 1957, № 142—143, octobre—novembre, pp. 5—21.

<sup>78</sup> A r a g o n. Littératures soviétiques, 1955, p. 239.

<sup>79</sup> «Литературная газета», 1954, 30 декабря.

\* И. Г. Пехтелев. Белинский — историк русской литературы. Изд. 2-е. Учпедгиз, М., 1961.

софских размышлений. Исследователь подчеркнул, что Белинский не только хотел противопоставить свой курс книгам Греча, Кенига, Шевырева, но и стремился в целостном изложении раскрыть постепенно выкристаллизовавшиеся в его сознании предельно ясные, научные представления о закономерностях русского литературного процесса. Это должна была быть книга, в которой концентрировались наиболее глубокие выводы Белинского — критика и ученого, изложенные без журнальной суеты и побочных заданий.

В книге И. Г. Пехтелева две части. В первой разбирается историко-литературная система Белинского, подходы критика к созданию своего труда, замысел «Теоретического и критического курса русской литературы», черты метода, которому он собирался следовать в освещении материала и следовал в своей критической практике. Это, так сказать, общий обзор концепции в ее узлах и связях. Во второй части более детально разбираются основные составляющие ее звенья. Может показаться, что в этом разделе много традиционного, повторяющегося, например, книгу Н. И. Мордовченко «В. Белинский и русская литература его времени». Но это только на первый взгляд. Наш автор не самоцельно освещает оценки, которые Белинский дает творчеству Пушкина, Лермонтова, Гоголя; он не перегружает изложение материалами бесчисленных журнальных стычек. Все это у него — звенья единого целого, концепции Белинского; его интересует историко-литературный аспект этих вопросов. В органической связи со взглядами Белинского на литературу от Ломоносова до Гоголя рассматривается и отношение критика к народной поэзии и древней русской литературе. О первом из этих звеньев писали изолированно А. П. Скафтымов и М. К. Азадовский, стремившиеся реабилитировать суждения Белинского-фольклориста, столь тенденциозно искажавшиеся Буславевым, Венгеровым, Пышиным. Что же касается взглядов Белинского на допетровскую древнерусскую литературу, то восстановление этого звена всецело заслуга автора рецензируемой книги. Правда, у И. Г. Пехтелева под рукой оказалось мало материала: у Белинского есть развернутые суждения о нескольких произведениях этой эпохи («Слове о полку Игореве», «Моление Даниила Заточника»), но восстановить это звено было принципиально важно. В итоге предстает единая, непрерывная цепь исторического развития русской национальной литературы как его представлял В. Г. Белинский. В качестве связующих нитей между всеми ее этапами выступают мотивы патриотической и освободительной борьбы. Фольклор у Белинского растет «навстречу» литературе, а отношение критика к памятникам древней литературы сужает значение ошибочного утверждения о том, что русская литература — «пересаженное» растение.

И. Г. Пехтелев подробно исследовал периодизацию истории литературы, предложенную Белинским, и сделал много верных и тонких наблюдений. Мы узнаем, что Белинский одно время считал возможным выделить еще один период — «державинский», что в понятие «периода» им вкладывалось подчас различное содержание (сравни «пушкинский» — чисто художественский период, а «карамзинский» — в основном просветительский). Исследователю удалось проследить эволюцию взглядов Белинского на периодизацию русской литературы.

Однако, одобряя книгу И. Г. Пехтелева в целом, нельзя не сделать некоторых критических замечаний.

Напрасно И. Г. Пехтелев отказался от рассмотрения теоретико-эстетических проблем, которые Белинский хотел послать в курсе («Разделение поэзии на роды и виды», «Древние российские стихотворения» и другие статьи 1841 года). В обширном примечании к статье «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский подробно охарактеризовал prospect своего курса, который начинается с общеэстетического раздела, трактовавшего об «идее искусства вообще и теории поэзии в частности».<sup>1</sup> В книге же пропадает одно из драгоценнейших качеств этого курса — его теоретичность. И. Г. Пехтелев стремится рассматривать историю в узком смысле. Вряд ли верно определяется при этом место в общем плане курса такой важной, хотя и незаключенной статьи Белинского, как «Идея искусства» (1841). По мнению И. Г. Пехтелева, статья должна была «предвосхищать характеристику русской литературы, начиная с Ломоносова, и в общее введение ко всему „Курсу“... не входила» (стр. 54). Однако из указанного выше примечания Белинского видно, что статья эта рассматривалась как составная часть общеэстетического раздела и не примыкает к разделу о Ломоносове. Таково же указание первого ее публикатора Н. Х. Кетчера, которое цитирует И. Г. Пехтелев, но которое он не оценил должным образом. Об этом же четко говорится в комментариях полного собрания сочинений Белинского (IV, стр. 662).

И. Г. Пехтелев слишком положился на позднейшее свидетельство Некрасова, который в письме Кетчеру весьма приблизительно обозначил место этой статьи в курсе Белинского (см. стр. 47). Следует учитывать также, что Белинский с годами менял название своего курса, а может быть, и первоначальный его

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 8 (далее ссылки приводятся в тексте).

план (см. примечания к статье «Общее значение слова литература» — V, 851—852).

Ряд вопросов в книге И. Г. Пехтелева не получил должного освещения. Так, надо было хотя бы в общих чертах показать соотношение русского литературного процесса с общеевропейским в понимании Белинского, шире раскрыть, как представлял себе критик соотношение литературы со смежными формами идеологии. Ведь согласно Белинскому сам предмет истории литературы отнюдь не сводится к чистой литературе. Рецензируя в 1845 году «Опыт истории русской литературы» Никитенко, Белинский писал следующее: «... содержание истории литературы составляет: история поэзии, беллетристики (и публицистики, как мы теперь добавили бы, — В. К.), прессы (т. е. журналистики, — В. К.) и, отчасти, пауки (т. е. эстетики, теории литературы, — В. К.)» (IX, 163). Вот ответ критика на недавние споры о том, возможен ли беспримесно чистый курс истории литературы. Нет, невозможен.

Рассматривая работу Белинского над историей русской критической мысли, автор книги, к сожалению, ограничился лишь статьей «Речь о критике» и ни слова не сказал о взгляде Белинского на критику как выразительницу определенных литературных направлений. А ведь таков был смысл его собственной критической деятельности как теоретика и идейного вождя «натуральной школы».

В книге И. Г. Пехтелева, как и в других исследованиях, весьма эмпирично изложено соотношение двух направлений в литературе, выделенных Белинским. Белинский говорил, что русская литература послепетровского времени при самом своем начале потекла, так сказать, по двум параллельным руслам: сатирическому и одовоспевательному.

И. Г. Пехтелев более полно характеризует сатирическое, «кантемировское» направление: оно понятнее и прямо ведет к Гоголю и «натуральной школе». Слабее освещено «идеальное», «ломоносовское» направление, хотя оно ведет туда же.

Надо суметь угадать модификации ломоносовского идеального начала на всех последующих ступенях развития русской литературы. Оно не сводилось к официальному описанию, славословию, но, как говорит Белинский, обнаруживало «стремление к идеалу», благодаря чему литература поняла свою роль «как оракула жизни», «глашатая всего высокого и великого» (X, стр. 289). Следовательно, это направление дало гражданскую поэзию декабристов и Лермонтова. Оно сливалось с сатирическим уже в творчестве Державина, затем Пушкина и, наконец, в творчестве писателей «натуральной школы». «Ломоносовское» направление тесно связано с судьбами дворянского идейного движения, его романтическими и реалистическими формами.

Упущением И. Г. Пехтелева следует считать то, что он рассмотрение концепции Белинского обрывает на Гоголе. Оценка «натуральной школы» как бы исключается из концепции критика. Это неправильно. «Натуральная школа» — завершающая часть гоголевского направления, его концентрированное выражение. Именно в творчестве писателей «натуральной школы» сливаются воедино ломоносовская и кантемировская традиции. Ведь сам автор, освещая оценки Гоголя, рассматривает факты второй половины 40-х годов, опирается на позднейшие статьи Белинского, цитирует его обзор русской литературы за 1847 год, в котором анализируется творчество Герцена, Гончарова, Достоевского и многих других участников молодой «натуральной школы». Может быть, И. Г. Пехтелев считал, что Белинский в своих оценках «натуральной школы» выступает больше как критик, чем историк литературы? Но это натяжка. Цельзя отрывать Белинского — историка литературы от Белинского-критика. Он ведь и свой курс называл «критическим». Годовые обзоры, в которых Белинский вел счет повому в русской литературе, т. е. успехам все той же «натуральной школы», он рассматривал как материалы для будущей истории русской литературы. Тут уж неважно, для себя ли он их готовил или для других, но труд этот был равно трудом критика и историка литературы.

Книга И. Г. Пехтелева «Белинский — историк русской литературы» не без недостатков. Но она восполняет существенный пробел в русской литературной историографии, которая до сих пор представлена преимущественно академическими трудами. В историографии была не только линия Галахова, Пыпина, Тихонова, Венгерова, Овсяннико-Куликовского и др., но и линия Белинского, Чернышевского, Плеханова, Луначарского. Эта вторая линия еще не удостоилась тщательного историографического изучения. Книга И. Г. Пехтелева дает повод для делового обсуждения положений концепции Белинского в свете сегодняшних историко-литературных построений и споров.

В. МОЧУЛЬСКИЙ

## ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ\*

В наше время выходит немало ученых записок, в которых печатаются труды молодых и уже опытных литературоведов. Московский государственный заочный педагогический институт также издал первый выпуск своих трудов — «Проблемы истории литературы». В этом томе помещены работы, относящиеся к разным историческим эпохам: А. В. Позднеева — «Слово о полку Игореве и летописи»; М. Н. Зубкова — «Из истории русской поэмы 40—60-х годов XIX века (поэмы Тургенева и Майкова, поэты-романтики 40—50-х годов, Е. Н. Шахова)»; М. В. Зайцевой — «И. А. Купцовский. (Из истории демократической беллетристики 60—70-х годов XIX века)»; Т. Г. Морозовой — «Оптимизм В. Г. Короленко»; И. В. Киреевой — «Б. Н. Полевой. „Повесть о настоящем человеке“»; Р. Т. Певцовой — «О мировоззренческих основах критического и социалистического реализма».

Открывается сборник статей проф. А. В. Позднеева «Слово о полку Игореве и летописи».

О «Слове» написано много работ, существует большая библиографическая литература (обзоры, указатели) трудов, посвященных изучению этого великого памятника русского народа. Пятьдесят лет тому назад высказывалось предположение, что о «Слове» все сказано. «... Кажется, нельзя ожидать... новых шагов в этом изучении («Слова о полку Игореве», — В. М.) без каких-либо важных фактических находок», — писал проф. Е. В. Петухов в своем курсе русской литературы.<sup>1</sup> Но появившиеся в последнее время исследования опровергли это предположение.

Автор статьи о «Слове» по-новому истолковывает события, легенды в основу этого древнего памятника: «... поход половцев против Киева после победы 1 марта 1185 г. Святослава Всеволодовича Киевского с коалицией князей не был вызван выступлением Игоря, а носил самостоятельный характер» (стр. 31). «Трагизм предпринятия князя Игоря 1185 г. состоял в том, что вместо удачного набега на половцев он натолкнулся на громадное половецкое войско, которое ставило перед собой аналогичные цели, — т. е. нападение на Киевскую Русь (и, в частности, на Киев) весной, во время разлива рек, когда половцы обычно не производили набегов. Эта встреча кончилась печально для русских и... нанесла удар репутации князя Игоря» (стр. 32). Конные войска Игоря, бросив черных людей (пешие войска из смердов и горожан-ремесленников), могли бы прорваться, уйти от пленения, и личная слава князя Игоря не пострадала бы. Однако, как пишет А. В. Позднеев, князь этой мысли не допускал. Он заставил привилегированную часть своих войск — конницу — спешиться и сражаться вместе с черными людьми. Демократизм Игоря, его одинаковая оценка и смердов и боярских детей на бранном поле и вызвали к нему симпатии автора «Слова». По-новому освещены в статье также некоторые другие идейно художественные особенности произведения. Нетрадиционное истолкование «Слова» А. В. Позднеевым должно привлечь к его статье внимание не только специалистов, но и широкого круга читателей.

Основную часть тома (стр. 34—193) занимает работа М. Н. Зубкова «Из истории русской поэмы 40—60-х годов XIX века». Это отдельные главы, видимо, большой работы по истории русской поэмы. Исследование Зубкова привлекает к себе особое внимание, так как оно посвящено неизученной теме. О Пушкине и Лермонтове написано много серьезных трудов. В последние годы появилось немало хороших работ и о Некрасове. Но что было между Пушкиным и Некрасовым? «Евгений Онегин» и «Кому на Руси жить хорошо» отделены друг от друга более чем сорока годами. В развитии поэмы за эти сорок лет, как и во всей поэзии, совершился скачок. Поэмы «Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо» — произведения нового качества по сравнению с поэмами 20—30-х годов. Как происходила эволюция жанра поэмы, какие совершались количественные накопления, приведшие к столь грандиозным достижениям, остается до сих пор неизученным. Талантливая книга А. Н. Соколова «Очерки по истории русской поэмы XVIII века и первой половины XIX века» (изд. МГУ, 1955) завершается главами, посвященными изучению романтической поэмы 20—30-х годов XIX века. Труд Соколова должен быть продолжен; нужна аналогичная книга по истории русской поэмы второй половины XIX века. Работа Зубкова в какой-то мере восполняет пробел в изучении поэмы периода между Пушкиным и Некрасовым.

Работа состоит из двух разделов: «Романтическая поэма» и «Реалистическая поэма». В раздел «Романтическая поэма» вошли поэты: В. Зотов, Григорий Коб... ов, Варвара Лизогуб, Александра Фукс и другие. Многие из них имеют

\* Проблемы истории литературы. Сборник статей по русской и зарубежной литературе, вып. 1 («Труды Московского государственного заочного педагогического института»). М., 1961.

<sup>1</sup> Е. В. Петухов. Русская литература. Исторический обзор главнейших литературных явлений древнего и нового периода. Древний период. Юрьев, 1911, стр. 97.

пе только историческое значение, но и сейчас сохраняют художественную ценность. Изучение творчества второстепенных поэтов шире раскрывает богатство нашей литературы и дает возможность более полно и правильно представить литературный процесс.

Интересно написана глава о Елизавете Шаховой, похоронившей свой талант за толстыми монастырскими стенами. В этой главе убедительно показано, как реакционное мировоззрение мешает талантливому поэту занять подобающее ему место в истории литературы, в прогрессивном общественном движении народа.

Говоря о Майкове, автор прослеживает влияние Беллинского и повестей Гоголя в его поэмах «Две судьбы» и «Машенька». В первой поэме это влияние особенно четко проявилось в изображении помещичьего быта, крепостнического уклада жизни русского барина, в оценке поэтом общественной значимости своего героя Владимира. Здесь сопутствуют Майкову «резвый реализм, сочные краски в духе Гоголя, Гончарова и Некрасова», — пишет М. Н. Зубков (стр. 111). Поэма «Две судьбы» — одно из лучших произведений поэта, не включенное им в собрание сочинений и, к сожалению, не вошедшее в советские издания. Продолжателем лучших гоголевских традиций выступил Майков и в поэме «Машенька». Гоголевская манера сказалась в стиле поэмы — «в соединении комического с эпическим»: по-гоголевски даны Василий Тихоныч и Клавдий. «Машенька» — новый тип поэмы, близкий к бытовой повести. Таких поэм прежде не писалось. «Ее не могло быть у поэтов-романтиков и тем более у представителей классицизма» (стр. 130). В создании двух этих поэм благотворно сказалась близость Майкова к прогрессивному демократическому кругу того времени.

Много написано работ о Тургеневе, в которых достаточно полно освещается его стихотворное наследие. Однако глава о поэмах великого романиста содержит немало новых наблюдений. Здесь поэмы Тургенева, как и Майкова, изучаются в аспекте эволюции жанра поэмы, в их связях с предшествующим, а также последующим периодом в развитии эпической поэзии. Поэмы Тургенева действительно интересны тем, что «составляют этап в творческом развитии их автора, и тем, что сыграли определенную роль в истории формирования жанра реалистической, бытовой поэмы» (стр. 40—41). В главе о Тургеневе автор полемизирует, с одной стороны, с теми, кто относит поэмы Тургенева к романтической школе, с другой — с теми, кто, наоборот, все поэмы Тургенева считает реалистическими. Эта полемика интересна, ибо здесь поставлен вопрос о понимании реализма как творческого метода, как эстетического идеала. Нередко правдивые подробности принимаются кое-кем за реализм. Приходится согласиться с Зубковым, что «метод отображения действительности, в частности метод критического реализма, конечно, зависит от спецификации поэтического стиля, как и поэтический стиль произведения, в свою очередь, зависит от метода. Но сущность метода определяется совсем другими, методологическими или... идейно-методическими факторами» (стр. 53).

Хорошо, что анализ проблематики в этой работе ведется через раскрытие специфики формы, а художественная специфика произведения изучается в органическом единстве с его идейной направленностью.

Очерки по истории русской поэмы, представляющие значительную ценность, еще не охватывают всего материала, относящегося к изучаемому периоду. В это время писали Каролина Павлова, Аполлон Григорьев, Растопчина и многие другие так называемые второстепенные поэты. Однако трудно делать здесь априорные предположения и пожелания, так как в сборнике опубликованы лишь некоторые главы очерков. Все же следовало хотя бы перечислить остальные главы работы по истории русской поэмы середины XIX века.

В исследовании М. В. Зайцевой «И. А. Кушчевский» освещаются жизненный путь и литературная судьба одного из наименее изученных писателей-демократов 70-х годов XIX века. Социальная характеристика его творчества дана на фоне литературного движения эпохи. Талантливые произведения Кушчевского создавались в русле передового направления того времени и отразили важные процессы русской жизни второго периода освободительного движения. По-новому ставится исследователем проблема положительного героя в творчестве писателя; интересны страницы, посвященные его роману «Николай Негорев, или Благополучный россиянин». Свежо и обстоятельно сказано о Кушчевском-очеркисте, решительно отклавшемся от традиционных литературных приемов и внешних эффектов и стремившемся к предельной простоте. В работе М. В. Зайцевой содержатся значительные историографические сведения и использованы архивные материалы.

В статье Т. Г. Морозовой освещается творчество В. Г. Короленко на основе большого эпистолярного, литературоведческого и мемуарного материала.

Изучению советской литературы посвящено исследование И. В. Киреевой «Б. Н. Полевой. „Повесть о настоящем человеке“». Работа носит монографический характер. Автор статьи изучает вопрос о традициях и новаторстве в творчестве Б. Полевого, делает интересные наблюдения над художественным стилем повести. В работе анализируются критические выступления, связанные с повестью, в том числе некоторые отклики зарубежных читателей, еще не публиковавшиеся в нашей печати.

В статье Р. Т. Певцовой «О мировоззренческих основах критического и социалистического реализма» раскрывается взаимосвязь, взаимообусловленность мировоззрения и метода в творчестве писателя. В настоящее время многие представители буржуазной эстетики пытаются рассматривать художественное творчество в отрыве от мировоззрения. Особенно яростно они выступают против марксистско-ленинской эстетики. Да и сторонники передового социалистического искусства у нас и в других демократических странах не всегда правильно решают вопрос о мировоззренческих основах художественного творчества, о связи мировоззрения и метода. Отстаивание марксистско-ленинских принципов в искусстве имеет актуальное значение, хотя в статье Певцовой читатель встретит и дискуссионные положения.

Сборник «Проблемы истории литературы», как уже сказано выше, содержит статьи и исследования, относящиеся к различным эпохам, разным жанрам и разным писателям. Поэтому особенно трудно рецензенту дать более полное представление о его содержании. Конечно, в сборнике имеются недостатки, обусловленные спецификой изданий подобных трудов. Эти недочеты относятся не к постановке и решению проблем, не к идейному содержанию работ, а к частностям, иногда — к недостаточно полному использованию фактического материала, к его оформлению и т. д. Подчеркнем, что изданные Московским государственным заочным педагогическим институтом «Проблемы истории литературы» представляют собой определенный вклад в литературоведческую науку.

П. ЗАБОРОВ

## НОВЫЕ ТУРГЕНЕВСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Публикация неизданных рукописных материалов по истории русской литературы, хранящихся за рубежом, имеет уже сравнительно давнюю традицию, но особенно оживилась в последнее время. Достаточно напомнить издание повозвращенных писем Пушкина<sup>1</sup> и Гоголя,<sup>2</sup> многочисленных документов, посвященных Герцену<sup>3</sup> и т. п. Однако с наибольшей, быть может, интенсивностью публикуются сейчас разнообразные материалы, связанные с жизнью и творчеством И. С. Тургенева. Это прежде всего письма, обнаруженные в государственных архивохранилищах и частных коллекциях многих стран мира, но также и другие, не менее интересные страницы тургеневского текста. К их числу относятся, в частности, автографы двух французских переводов из Пушкина («Пророк» и «Опричник»), сделанных Тургеньевым для журнала «La République des Lettres» и напечатанных в первом его выпуске за 1876 год.

О существовании этих автографов было известно благодаря составленному А. Мазоном описанию тургеневских рукописей, находящихся в Парижской Национальной библиотеке. Но среди сведений, сообщенных в этой связи, отсутствовала одна немаловажная деталь — указание на то, что редактором переводов Тургенева был его друг, советчик и постоянный (с 1863 года) корреспондент — Гюстав Флобер.

Впервые факт этот был сообщен еще в 1887 году И. Я. Павловским со ссылкой на Э. Золя; однако противоречащее ему признание самого Тургенева, дошедшее до нас в изложении М. М. Ковалевского, не позволяло исследователям прийти к сколько-нибудь определенным выводам. В 1948 году в статье «И. С. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе»<sup>4</sup> М. П. Алексеев подверг сомнению подлинность «признания» Тургенева, противопоставив ему как более правдоподобное свидетельство Золя. Но недоступность автографа и в данном случае сделала окончательное решение вопроса невозможным. В 1961 году, находясь в научной командировке в Париже, М. П. Алексеев посоветовал видному французскому переводчику Пушкина и знатоку его творчества Андре Менье изучить рукопись тургеневских переводов. В короткий срок А. Менье проделал эту нелегкую работу и опубликовал ее результаты в виде небольшого критического этюда, вышедшего в специальной серии «Cahiers d'études littéraires».<sup>5</sup> Исследование открывается посвящением М. П. Алексееву, «указавшему его главный источник».

<sup>1</sup> «Pamiętnik literacki», 1956, rocz. XLVII, zes. 1, str. 179—188; «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», 1956, т. XV, вып. 3, стр. 250—254.

<sup>2</sup> «Revue des études slaves», 1961, t. 38, pp. 106—109; «Русская литература». 1962, № 2, стр. 168—170.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», т. 64.

<sup>4</sup> Труды Отдела новой русской литературы Института литературы АН СССР, т. I. Изд. АН СССР, 1948, стр. 50—51.

<sup>5</sup> André Meynieux. Trois stylistes, traducteurs de Pouchkine. Mérimée—Tourguénev—Flaubert. Essai de traduction comparée. Paris, 1962.

Основное значение этюда — в тщательном воспроизведении тургеневского автографа, а также исправлений, сделанных рукой Флобера. Строка за строкой А. Менье проследживает историю рукописи, отделяя первоначальный текст от последующих наслоений. Варианты, предложенные французским писателем, приведены, кроме того, отдельно в заключение этюда. Само по себе уже это представляет немалый интерес, поскольку, с одной стороны, появляется новая возможность заглянуть в творческую лабораторию Тургенева-переводчика, а с другой — установить степень участия в этих переводах Флобера. Материалы, изданные А. Менье, неизбежно приводят к мысли о том, что поправки Флобера — в большинстве своем справедливые и точные — в основном касались лишь частных деталей, не меняя перевода в целом. Замечательное знание французского языка и столь характерное для Тургенева тонкое ощущение стиля в высокой степени проявились и в этих его переводах.

А. Менье, впрочем, не ограничился публикацией текстов. Он попытался также осмыслить самый перевод, имея в виду его соответствие русскому оригиналу. С этой целью он привел в своем исследовании оба пушкинских стихотворения в переводе Проспера Мериме, осуществленном за несколько лет до издания переводов Тургенева, и произвел их сравнительное изучение. Это изучение вновь приводит автора к выводу о самобытности Тургенева-переводчика, хотя вопрос о знакомстве русского писателя с опытами Мериме так и остался до конца не решенным.

Сопоставительный анализ переводов сделан А. Менье с большим искусством, в нем много остроумных наблюдений и метких замечаний, но самый метод исследователя подчас все же вызывает сомнение: перевод, выполненный почти столетие назад, следует, по-видимому, не столько оценивать, как это делает А. Менье, сколько изучать с точки зрения исторической эволюции принципов перевода.

Правда, в понимании самого А. Менье его этюд — лишь первый шаг, лишь начало работы, которую продолжит или он сам, или же кто-нибудь из его коллег — пушкинистов, тургеневедов, а может быть, знатоков жизни и творчества Флобера. Ценность же сообщенных А. Менье материалов и мастерство их подачи едва ли возможно оспорить.

И. НАУМОВА

## КНИГА О МОЛОДОМ ТОЛСТОМ\*

«Толстой — это целый мир». Таков он не только взятый в полном объеме своего творчества, но и на каждом этапе, а пожалуй, и в каждой своей теме. Самое трудное и важное в изучении Толстого — сохранить во всей глубине единство этого «мира», не искать двух или множество различных Толстых (это легче всего), а найти секрет зарождения в определенную эпоху живой жизни искусства в том органическом соединении самых различных, сплошь и рядом противоречивых, сторон, которое так характерно для этого несравненного художника. Гениальный пример такого подхода к изучению Толстого дают ленинские статьи о нем, и советское литературоведение успешно следует этим традициям особенно в последние годы.

Как на страницах толстовских книг встает жизнь его времени в своих кричащих противоречиях и неразделимом единстве, в своем вечном движении и внутренней борьбе, так и сам Толстой — выразитель целой эпохи русской жизни — в работах наших ученых постепенно все более и более раскрывается как глубоко противоречивая, непрерывно движущаяся, изменчивая и в то же время монолитная, пользуясь выражением Ленина, «глыба». Конечно, наука работает в своих специфических жанрах, у нее свои задачи, своя манера, свой подход к материалу. Но соприкосновение с Толстым заставляет особенно стремиться к соединению анализа и синтеза, к наибольшей широте охвата и глубине осмысления явлений в их взаимосвязях.

Книга Б. И. Бурсова о молодом Толстом решена в очень своеобразном, но совсем обычном для филологической науки жанре. Являясь серьезным и глубоким исследованием, она вместе с тем представляет собою интересное повествование, от начала до конца подчиненное единому сюжету. Этот сюжет — развитие самого Толстого, причем *всего* Толстого: мыслителя, деятеля, художника, страстно стремящегося к «практическому» воздействию на жизнь, — и все это в органической взаимозависимости, неразделимости. «Матерый человечец» рассматривается в своей монолитности и вместе с тем в постоянном движении, изобилующем острыми внутренними конфликтами и кризисами, всякий раз разрешающимися как новый шаг вперед.

\* Б. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847—1862. Гослитгиздат, М., 1960.



Главное, чем привлекает книга, — это отсутствие предвзятых, отвлеченных построений, пристальное внимание прежде всего к самому Толстому, как он есть, к его своеобразному душевному складу, тонкое чувство толстовского реализма с его особой самобытностью.

Через всю книгу проходит мысль о том, что в центре внимания Толстого стоит человек прежде всего, что писатель смотрит на жизнь «через человека», считает главной обязанностью художника «видеть в человеке прежде всего. . . то, насколько он является человеком, многообразие развивающим в себе все человеческое» (стр. 90).

Нравственные искания Толстого рассматриваются исследователем не замкнуто, не сами по себе, как некие абстракции, а в теснейшей связи с характером эпохи и присущими ей идейными и этическими исканиями передовой мысли человечества того времени. Сравнивая Толстого с Руссо, Б. И. Бурсов убедительно доказывает, что при всей их близости «Толстой столько же воплощает в себе XIX век, сколько Руссо — XVIII» (стр. 86). Для Руссо личности, составляющие общество, «по своей природе принципиально одинаковы». «Герой Толстого, — пишет Б. И. Бурсов, — знает больше — он знает, что дело. . . в народе, который ему предстоит понять как нечто другое, не совпадающее с ним и самостоятельное по своей природе, — вот тип отношения к миру, возникший из опыта XIX столетия» (стр. 85). Да, уже для молодого Толстого критерием истинной нравственности, критерием «человеческого в человеке» становился не столько обобщенный идеал «искренности», сколько живой, реально существующий народный тип характера. Недаром позже автор «Войны и мира» будет так подчеркивать, что и Анатолий Курагин совершенно искренен. Это, однако, искренность по-своему наивной психологии паразитизма, ничего общего с народом не имеющая. Очень важно, что автор книги является специалистом по изучению наследия русской революционной демократии. Для русских демократов 60-х годов проблема освобождения личности от пут феодальной и буржуазной психологии, проблема ограждения внутреннего мира человека от уродующего воздействия эксплуататорской морали стояла на одном из первых мест. Нравственные искания молодого Толстого, таким образом, включаются в основное русло развития передовой мысли эпохи. Толстой, по словам Б. И. Бурсова, «никогда не осуждал искусства от решения нравственных задач, понимая их во многом так же, как и революционные демократы» (стр. 262). Толстой считал, что человек, делая добро людям, «сам должен испытывать счастье. Если же этого нет, — значит, он не выработал в себе качеств, необходимых человеку, который достоин этого звания. Филантропическую деятельность, идущую вразрез с истинными побуждениями ума и чувства, Толстой решительно отвергает» (стр. 261). Идея Толстого здесь изложена очень точно, и вместе с тем сразу же становится видно, насколько она близка Чернышевскому.

В то же время, при всем своем глубоким демократизме, этика Толстого и его взгляд на мир прежде всего «из человека» были и объективно и сознательно враждебны революции. Это явление блестяще объяснено В. И. Лениным с точки зрения противоречий эпохи и своеобразия исторического развития русского крестьянства, а следовательно, и самой русской революции. Б. И. Бурсов с этих же позиций внимательно рассматривает развитие молодого Толстого и показывает, что, с одной стороны, опираясь на этику и только этику, Толстой неизбежно должен был оказаться вне политики, однако, с другой стороны, и это необычайно важно, сама по себе его этика объективно является фактором, политически во многом весьма и весьма прогрессивным. Бесспорным представляется следующее утверждение: «. . . в прямой постановке социальных проблем Толстой часто оказывался позади требований эпохи. . . в подходе же к человеку с точки зрения его требований к самому себе — а это составляло суть его художественного творчества — он проникал в эпоху, как никто другой, двигая вперед художественное развитие всего человечества» (стр. 130—131). К этому можно было бы лишь добавить, что и сейчас толстовский подход к материалу находит в литературе реальную почву и играет несомненно движущую роль. Недаром в наши дни толстовская манера так близка целому ряду талантливых зарубежных писателей. В буржуазном мире человек еще слишком часто сторонится политики, отрекается от понятия «коммунизм», не решается серьезно вдуматься в его политическую основу. И в то же время как герои литературы, так и многие заметные и незаметные герои самой жизни часто неожиданно для себя приходят к сочувствию коммунизму через, как им представляется, чисто нравственные искания. Моральный кодекс коммунизма — это знамя, отныне привлекающее честных людей всего мира. Для многих и многих за рубежом оно неизбежно послужит путеводной нитью от этики к политике. И в нашей стране стремление Толстого освободить человека от нравственных уродств эксплуататорского строя остается непреходящей ценностью. О будущем еще, может быть, рано говорить, но уже сейчас ясно, что чем ближе к коммунизму, тем важнее искусство проникновения во внутренний мир человека, глубокого, тонкого и вместе с тем трезвого понимания человеческой души.

Весьма плодотворной является сама методология исследования Б. И. Бурсова. Здесь не раскладываются по разным полочкам сильные и слабые стороны творчества Толстого. Автор показывает диалектическое единство того и другого, раскрывает

органический характер толстовских противоречий. Замечая, что с самого начала Толстой смотрит на мир «из себя», что для него моральные категории стоят на первом месте, Б. И. Бурсов умает в этом увидеть и понять не только слабость, но и в специфических условиях русской жизни того времени источник особого рода силы. Он убедительно показывает, что для Толстого вообще не существовало отвлеченной морали, что все его поиски определялись страстным стремлением активно воздействовать на жизнь, что поэтому для него не могло быть и интереса к литературе вне живой и страстной личной деятельности. В свете этого становится понятно, почему Толстой так обижался на советы заниматься только литературой, считал это нечестным, постыдным для себя. С другой стороны, очень интересна и методологически важна мысль о том, что Толстой своим взглядом на мир «из человека» и через человека необходимо должен был вступить на путь художника и потому не мог никогда уйти с этого пути, хотя и порывался. Такая постановка проблемы наполняет живым смыслом соединение идейного и художественного анализа в каждой главе книги. Перед нами не просто «обязательное» сочетание — здесь одно произывает собой другое, и всякий раз наблюдения над особенностями толстовского реализма исходят из раскрытия воззрений писателя. Нельзя не заметить, что в этом отношении советское литературоведение за последнее десятилетие сильно шагнуло вперед, и рассматриваемая книга развивает его лучшие традиции.

Шаг за шагом Б. И. Бурсов наблюдает, как от стремления к нравственному совершенствованию и «очищению» дворянина молодой Толстой движется к признанию морального превосходства крестьянина, как сложно и противоречиво переплетается одно с другим, замечает неизбежные элементы идеализации патриархальности, неизбежные тупики и кризисы в развитии толстовского сознания и в конечном счете ведет нас к вопросу о том, как же так получилось в итоге, что «мужицкое» в Толстом обрело общечеловеческое значение, стало, благодаря его творчеству, шагом вперед в художественном развитии человечества. Ответ на этот вопрос должны дать следующие этапы исследования, но уже из этой, первой части большой работы ясно: получилось так потому, что толстовский идеал человека, при известной его односторонности и тенденции к патриархальности, тем не менее приводил писателя к позиции нравственного судьи над людьми его же круга, человека, который все больше и больше исходит из народного «взгляда на вещи».

«Не так еще давно, — пишет Б. И. Бурсов, — о повести Толстого „Детство“ писали у нас как о произведении, которое поэтизирует помещичью усадьбу, в идиллических красках изображает дворянского мальчика. Трудно представить себе более неверное представление об этом произведении». Да, это так. Более того: «не так еще давно» ранний период творчества Льва Толстого изучался в отрыве от ленинского осмысления наследия великого писателя. Считалось, что Ленин будто бы имел в виду главным образом позднего Толстого. Среди авторов статей, выступавших ранее против резкого отграничения молодого Толстого от будущего «мужика в литературе», одно из первых мест принадлежит самому Б. И. Бурсову. Теперь ученый завершил начатое им дело книгой, которая представляет нам ранний этап эволюции писателя прежде всего как путь к дальнейшим вехам, раскрывая в этом этапе истоки будущих побед и кризисов Толстого, ранние истоки перелома и того, что последовало за переломом.

А. МОРОЗОВ

## СУЩЕСТВЕННЫЕ НЕДОСТАТКИ СПРАВОЧНОГО ИЗДАНИЯ

(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПЕРВОМ ТОМЕ «КРАТКОЙ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ») \*

### 1

Вышел первый том «Краткой литературной энциклопедии» (КЛЭ), рассчитанной на шесть томов. В нее войдет около 12 тысяч статей о писателях и литературных явлениях всех стран мира от древнейших времен до наших дней. Естественно, что главное внимание в этом справочном издании должно быть уделено русской литературе и литературам народов СССР. Здесь КЛЭ явится почти единственным новейшим справочником как для советского, так и для зарубежного читателя.

У КЛЭ были свои предшественники. Можно назвать литературную энциклопедию, предпринятую частным издательством Л. Френкеля в 1925 году и рассчи-

\* Краткая литературная энциклопедия, т. I. М., 1962.

танную на шестнадцать томов. Вышли только два тома «Словаря литературных терминов». О качестве этого издания можно судить по одному примеру. В статье «Исторический роман» сообщалось, что Вальтер Скотт заимствовал свои сюжеты «из родной ему» шотландской («Иванхоэ») и английской истории («Айвенго»). Один и тот же роман превратился в два, да еще с разными участниками.

Много нареканий вызвала «Литературная энциклопедия» (ЛЭ), выходявшая с 1930 года (вышло 10 томов из 12). ЛЭ кишела множеством ошибок, иногда самых курьезных. Приведем отзыв Вл. Гордлевского в предисловии к изданию «Анекдоты о Ходже Наср-Эд-дине» (М., 1936): «И мы все еще смеемся над ним. Как иначе воспринимать решительное, но вздорное утверждение „Литературной энциклопедии“ (т. VII, стр. 611—612) „Ходжа Наср-Эд-дин — турецкий средневековый баснописец; первые басни изданы Булаком в 1923 г. в Париже“. Здесь все великолепно: и басни вместо анекдотов, предместье Каира Булак, сделавшееся типографией, перенесено в Париж, и уже это не место, а издатель „Булак“, наш современник, и в дате ошибка примерно на сто лет!» В ЛЭ можно было встретить указания на книги, не существующие в природе, некоторые писатели развивали бурную литературную деятельность через десятки лет после своей смерти, названия книг перевирались.<sup>1</sup> Однако при всех своих недостатках ЛЭ в целом ряде разделов сохранила свое значение и до сих пор.

Составителям КЛЭ было необходимо выработать новый тип специального издания, во многом отличающегося по своему характеру от общих энциклопедий и своих прямых предшественников. Для этого нужно было бы внимательно и объективно изучить критику прежней ЛЭ, чтобы не повторять ее ошибок, одновременно используя все ценное и положительное, в частности обширную библиографию при тщательной ее проверке. Перед КЛЭ стояли широкие и разнообразные задачи, в том числе и такие, которые перед ЛЭ еще не стояли.

Главное — без чего само появление и существование подобных изданий теряет всякий смысл — это надежная, наиболее полная информация, дающая возможность читателю ориентироваться в истории литературы, ее различных аспектах, направлениях, жанрах, технических вопросах (например, стихосложения), в огромном потоке имен и произведений. КЛЭ должна была стать необходимым справочным пособием и для широкого читателя, и для студента, библиотекаря, писателя, редактора, а отчасти и литературоведа. Появление КЛЭ должно было бы избавить издания классиков (в частности, их эпистолярного наследия) от пухлых комментариев с курьезными, сомнительными и не всегда достоверными справками, от унылого списывания одних и тех же сведений, часто без особой проверки. Можно было бы положить за правило: все, что имеется в КЛЭ, не объяснять по сто раз в примечаниях.

В настоящей статье мы ограничимся рассмотрением вопроса, что представляет собой КЛЭ как справочное издание и в какой мере она удовлетворяет предъявляемым к ней требованиям.

Задолго до выхода в свет первого тома КЛЭ редакция провела широкие мероприятия, о которых сообщается в предисловии: «Стремясь избежать случайности и не полагаясь на мнение отдельных, хотя бы и компетентных, лиц, редакция в процессе подготовки издания провела многочисленные коллективные обсуждения первоначального варианта словника, а затем и специально выпущенного макета 1-го тома». «Проект словника», действительно, широко обсуждался и был подвергнут строгой критике. Многие учреждения и отдельные лица послали свои соображения в редакцию.

Редакция несколько пополнила и расширила словник, отличавшийся множеством пропусков.<sup>2</sup> Но сделала это весьма недостаточно. Из большого числа имен русских писателей, названных при обсуждении словника, взяты немногие. В первый том КЛЭ включены (пропущенные в словнике) драматург М. Вережкин (причем не указано, что он был составителем первой академической биографии Ломоносова), примыкавшая к революционному народничеству писательница Анна Арнольди, поэт П. В. Быков, автор исторических романов и знаменитой «Вампуки» М. Н. Волконский и некоторые другие. Однако доля русской литературы (т. е. литературы на языке справочника) в КЛЭ осталась слишком незначительной, что бросается в глаза и вызывает недоумение. Даже первая ЛЭ, где было множество недопустимых пропусков, и та поместила наибольшую заметку о писателе-демократе Н. М. Астыреве (1857—1894) — авторе книги «В волостных писарях» (М., 1886; 3-е изд. М., 1904). В КЛЭ справка о нем отсутствует, хотя ее можно было бы дополнить, указав на очерки Астырева о жизни крестьян Сибири (На таежных прогалинах. М., 1891).

<sup>1</sup> А. Наркевич и М. Штокмар. Литературная энциклопедия как справочное издание. «Литературный критик». 1936, № 6, стр. 235—259. См. также рецензии Н. Н. Бахгина: на первый том ЛЭ — «Библиотековедение и библиография», 1930, № 1—2, стр. 239—241; на второй том — «Сборник статей по библиографии и работе научных библиотек». М., 1933, стр. 225—239; на третий том — «Труды Института книги, документа, письма АН СССР», т. V, 1936, стр. 233—240.

<sup>2</sup> См. нашу статью «Читатель хочет получить справку» («Звезда», 1959, № 9, стр. 205—207).

Была в ЛЭ и статья об А. Бостром (псевдоним А. Л. Толстой) (1854—1906), написавшей повести «Неугомонное сердце» (1881), «Изо дня в день» (1886), близкой к народническим кругам. Были там заметки о критике Н. Я. Абрамовиче, историке литературы П. И. Алаидском, поэте-символисте и переводчике Ю. П. Анисимове, критике К. И. Арабажине, писателе-народнике И. П. Белокономском и др. Это различные по своему характеру и, конечно, не крупные имена, но о них можно было навести элементарную справку, которую, к сожалению, нельзя получить в КЛЭ.

За порогом КЛЭ оставлены куда более значительные имена. Начнем с русских писателей первой половины XIX века. В КЛЭ пропущены: сибирская писательница и фольклористка Е. А. Авдеева (1789—1865); поэт И. Е. Великопольский (1797—1868);<sup>3</sup> принимавший большое участие в литературной жизни начала XIX века один из организаторов «Арзамаса» Д. Н. Блулов (1785—1864); популярный беллетрист В. А. Волярярский (1814—1852) (Все сочинения, чч. 1—7, СПб., 1853—1854); издатель «Северного Меркурия» поэт и критик-фельетонист М. А. Бестужев-Рюмин (умер в 1832 году); поэт-декабрист Г. С. Батеньков (1793—1863); поэт и прозаик Евстафий Бернет (псевдоним А. К. Жуковского; 1810—1864); критик и прозаик В. П. Андросов (1803—1841);<sup>4</sup> Д. Н. Бегичев (1786—1855), автор некогда знаменитого романа «Семейство Холмских» (чч. 1—6, М., 1832), которым интересовался Л. Н. Толстой; прозаик Н. П. Брусилов (1782—1841); поэт «Искры» А. Н. Аммосов (1823—1866), которому приписывали участие в создании образа К. Прутков; поэт, прозаик и переводчик Ф. Н. Берг (1840—1909).

Нет многих писателей второй половины XIX века, по большей части примыкавших к демократическому лагерю. Это — бытописатель городских окраин К. И. Бабилов (1841—1873), автор романа «Глухая улица» (М., 1869) и сборника рассказов «Тишь да гладь» (М., 1873); С. И. Васюков (1854—1908) и др. Несправедливо забыты женщины-писательницы — друг А. И. Герцена Т. А. Астракова (1814—1892); Е. И. Апрелева (1846—1923), писавшая под псевдонимом Е. Ардов, сотрудница журнала «Дело», автор романа «Руфина Каздоева» (СПб., 1892), воспоминаний о Тургеневе, Шелгунове, Писемском; Ю. Безродная (псевдоним Ю. И. Яковлевой; 1859—1910); А. А. Виноцкая, автор романа «Поленовы и Ярославцевы» (СПб., 1891); М. В. Ватсон (1851—1932) — беллетрист, критик, переводчик. Необходима справка и об Е. Н. Ахматовой (1820—1904), авторе повестей «Мачеха», «Помещица» и др., издатель «Собрание иностранных романов», куда вошло около 300 произведений.

Пропущены поэты, связанные с революционным движением. Нет поэта П. Ф. Алисова, поэтов А. Боровиковского (1844—1905) и Ф. Волхоского (1846—1914), недавно представленных в сборнике «Поэты-демократы 1870—1880 гг.» (малая серия «Библиотека поэта»). Пропущены рабочие поэты 1905 года — А. Белозеров (1883—1954), А. Воинов (1884—1907) и другие.

Назовем еще несколько пропущенных имен: В. В. Брусянин (1867—1919), автор книги «В рабочих кварталах» (М., 1915, переиздание в 1925 году), сборников рассказов, книги «Дети и писатели» (М., 1915) и др.; В. П. Быстренин (1856—1926) — писатель народнического направления (Очерки и рассказы, М., 1890; Железные были, М., 1895, и др.); прозаик и поэт В. В. Башкин (Рассказы, тт. I—III, СПб., 1910—1911; Стихотворения, 1907); поэт и драматург В. Л. Величко (Восточные мотивы, СПб., 1890; Второй сборник стихов, СПб., 1894; Арабески, СПб., 1894; пьеса «Нежданчик» (1895), и др.); юморист В. В. Билибин (1859—1908). В статье «Блок А. А.» указано, что его мать — писательница А. А. Бекетова (1860—1923), но, чтобы узнать о ней что-либо, придется обратиться к другим пособиям. В статье «Брюсов В. Я.» сообщается, что его дед (со стороны матери) — поэт-самоучка А. Я. Бакулин, издавший в 40-х годах сборник «Басни провинциала». Даты не сообщаются. А ведь о поэте из народа А. Я. Бакулине (1813—1894) следовало дать отдельную заметку. Нет заметки о популярном драматурге Ю. Д. Беляеве (1876—1917), авторе «Псиши» (пьесы о крепостной актрисе), не говоря уже о целом ряде плодovitых драматургов XIX—начала XX века, о которых могут понадобиться справки, таких, как А. Н. Андреев (Театр А. Н. Андреева, тт. I—II, СПб., 1875); М. Н. Владыкин (1830—1887); В. Барятинский, Е. Беспятов и др. В КЛЭ отсутствуют также поэт и прозаик А. Будяшев (1867—1916); Н. П. Ашешев; С. А. Ауслендер (1888—1943); писатель-фантаст В. Барченко; поэт, а позднее детский писатель Грааль Арьельский (псевдоним С. С. Петрова), поэтесса Ада Владимировна и др.

Хорошо известно рачительное отношение М. Горького к наследию средних и малых русских писателей. В. М. Саянов в своих выступлениях неоднократно рассказывал, как при обсуждении плана «Библиотеки поэта» Горький постоянно вспоминал многих малоизвестных и полузабытых писателей и настаивал на включении их в сборники этой серии (например, Марии Шкапской). К. Чуковский сообщает,

<sup>3</sup> См.: Б. Л. Модзалевский, И. Е. Великопольский. В кн.: Памяти Л. Н. Майкова, СПб., 1902, стр. 335—445; П. И. Зиссерман, Пушкин и Великопольский. В кн.: Пушкин и его современники, Материалы и исследования, вып. XXXVIII—XXXIX, Л., 1930, стр. 257—280.

<sup>4</sup> О В. П. Андрозове как несправедливо забытом беллетристе напомнил Г. А. Гуковский (Реализм Гоголя, М.—Л., 1959, стр. 362—365).

что Горький вспомнил о малоизвестном историческом романе Е. И. Вельтман-Кубе (1816—1868) «Приключения королевича Густава» (чч. I—V, СПб., 1867) и отозвался о нем так: «Стоящая книга. Солидная».<sup>5</sup> Где-где, а в специализированной литературной энциклопедии должна была найтись справка об этой писательнице, которую ценил Горький, как и о многих других. В макете была напечатана статья о писателе Н. Д. Ахшарумове (1819—1893), которая, однако, исчезла из состава первого тома. Повести Н. Д. Ахшарумова печатались в прогрессивных журналах и составили девять томов собрания его сочинений (СПб., 1894—1896). Они отличались записательностью и пользовались популярностью. А ведь следовало дать кратчайшую справку и о его брате, А. Д. Ахшарумове (1831—1903), прозаике (Собрание сочинений, тт. 1—2, СПб., 1894).

К энциклопедии обращаются за самыми различными справками. И «неизвестность» писателя еще не может служить поводом для невключения его имени в КЛЭ. Поясним это двумя, как нам кажется, типичными примерами. Вот две заметки, которых мы не нашли в КЛЭ:

**Бахтурин, Константин Александрович** (1809—1841) — рус. поэт и драматург. Служил в гусарах и уланах. Импровизатор и пародист (пародия «Барон Брамбеус»). Известно восемь его пьес, в том числе драма в стихах «Козьма Рощин, рязанский разбойник» («Репертуар русского театра», 1839, кн. 9), в которой выступал Каратыгин. Был близок к декабристам. Поэма Б. «Вступление на престол князя Александра Тверского» (М., 1833) содержала освободительные мотивы:

Я знаю русских — все готовы  
Сорвать с отечества оковы...  
И в совещаньях потаенных,  
В сердцах свободой распаленных  
Начала мной заложены.

Б. принадлежит план оперы «Руслан и Людмила».

Соч.: Стихотворения, СПб., 1837; Царевич Прыгун и царевна Нехожаночка. Детская сказка в стихах. СПб., 1837; Санктпетербургская мелочная лавка. СПб., 1841; Н. В. Гербель. Русские поэты в биографиях и образцах. СПб., 1873.

Лит.: Е. Боброев. Из истории русской литературы XVIII и XIX столетий. XIV. К. А. Бахтурин. «Известия отделения русского языка и словесности Акад. наук». 1907, т. XII, кн. 2; Н. М. Сатин. Из литературных воспоминаний. «Русские Пропилеи», т. I, М., 1915.

**Бальдауф, Федор Иванович** (1800—1839) — рус. поэт и прозаик. Родился в Сибири на Благовещенском руднике, где его отец был шихтмейстером. Воспитанник горного кадетского корпуса в Петербурге. Принимал участие в «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств» и «Вольном обществе любителей российской словесности». Печатались в журналах этих обществ. По возвращении в Сибирь служил учителем Нерчинского горнозаводского училища. Поддерживал связи с сосланными декабристами. В стихах Б. нашла отражение жизнь рабочих («Кузнец») и народов Сибири («К бурятке»). Проза Б. написана под влиянием А. Бестужева (Марлинского). Сквозь романтический шаблон 20—30-х гг. в произведениях Б. проступало живое чувство сибирской природы и реального быта (повесть в стихах «Авана и Гайро» (1834), поэма «Шаманка», и др.).

Соч.: Авана и Гайро. Чита, 1911 (То же, Иркутск, 1911).

Лит.: Е. Д. Петряев. Исследователи и литераторы старого Забайкалья. Чита, 1954, стр. 117—145 (библиография).

Разве лишними были бы в КЛЭ такие (или еще более краткие) заметки об этих поэтах, столь непохожих друг на друга, но вместе с тем характерных для литературы 30-х годов и не лишенных интереса для нас? Разве о них не может понадобиться справка? А где найти сведения о Федоре Алексееве, авторе стихотворной повести «Чека» (предводителе восстания уральских казаков, сподвижнике Пугачева)? Повесть напечатана в Москве в 1828 году. В ней также слышны отзвуки декабризма:

Давно, давно мой край родной,  
Ждет бранной дани искупленья...

Но кто автор этой поэмы, когда он жил, написал ли что еще — мы не знаем.<sup>6</sup> Обратиться к КЛЭ? Бесполезно.

Конечно, это второстепенные имена, однако справочное издание не своеобразный пантеон, а необходимое пособие. Самые большие затруднения с поисками литературы или сведений о писателях как раз и начинаются, когда мы наталкиваемся

<sup>5</sup> К. Чуковский. Горький. «Литературная учеба», 1940, № 6, стр. 15.

<sup>6</sup> В. М. Жирмунский, обративший внимание на этого поэта, называет его «современным незнакомцем» (В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. «Academia», Л., 1924, стр. 205).

на «второстепенные имена». Справочники затем и существуют, чтобы в них можно было найти не то, что общеизвестно и доступно, а то, что мало известно, но может оказаться необходимым. Да и кто и когда устанавливал эти «степени» и завел своеобразную табель о рангах для писателей? На русской литературе в КЛЭ больше всего сказало это игнорирование «второстепенных имен» и пренебрежение к ним. В свое время формалисты, рассматривавшие литературу как имманентный процесс, утверждали, что ее нельзя изучать «по генералам», и они охотно привлекали для изучения развития литературы малоизвестные имена. Но разве это противопоставлено марксистской истории литературы, которая интересуется формированием и развитием общественного сознания? Для нее представляют интерес и писатели, не примененные в свое время, но отражавшие новые социальные тенденции, и такие, произведения которых получили массовое распространение, и писатели, «создававшие» общественную и литературную среду и тем самым участвовавшие в развитии литературы. Великие писатели росли и творили не в безвоздушном пространстве. И нам надо знать их друзей, их литературное окружение, их врагов.

Тут возникает вопрос об отрицательных величинах, одиозных писателях, пользовавшихся известностью, привлекавших к себе внимание критиков, ставших нарицательными именами или просто курьезных, служивших постоянной мишенью для эпиграмм и насмешек. Такие лица, как граф Д. Хвостов, А. Орлов (о котором с такой проищеской почтительностью писал Пушкин), князь Шаликов и его соратник «неистощимый» Бланк, Анаевский, над которым издевался Некрасовский «Современник», — и о них должны быть даны кратчайшие справки. Подчас нужны справки и для того, чтобы предостеречь читателя от дурных плодovitых писателей. В старой ЛЭ была статья о бульварном историческом романисте Льеве Жданове (Гельмонте) с отрицательной характеристикой, вдобавок помещенная при его жизни. Мы полагаем, что следовало бы дать справку о Н. Брешко-Брешковском, княгине Бебутовой, графе Амори (псевдоним И. П. Рапофа) и др. То же самое следует сказать и о некоторых реакционных писателях. В КЛЭ помещены статьи о Ф. Булгарине и о перешедших в лагерь реакции писателях В. Авсеенко, А. Башуцком, В. Буренине. О Башуцком сказано, что он был сотрудником «Домашней беседы», но об издатель «Домашней беседы», реакционном писателе и журналисте В. Аскоченском, на борьбу с которым потратили столько сил передовые писатели середины XIX века, справка отсутствует. Необходима справка и об издатель «Маяка» С. А. Бурачке (1800—1876). Не лишней была бы справка и о П. А. Валуеве (1815—1890), писавшем в конце жизни романы и повести: роман «Лорин» (тт. 1—2, СПб., 1882; переведен на немецкий язык), повесть «У Покрова в Левшине» («Отголоски», 1881), роман «Черный бор» («Вестник Европы», 1887), роман «Княжна Татьяна» («Русский вестник», 1891), и др.

Семьдесят лет назад Венгеров писал, что ему «доставляет особое удовольствие выводить из неизвестности» «несправедливо обойденных писателей». <sup>7</sup> К их числу он относил даже таких малозначительных сочинителей песен, как В. Альбицкий и В. Алферьев или составитель книги «Анекдоты древних пошехонцев» (СПб., 1798) В. Березайский. Кстати, ни одного из них нет в КЛЭ. Мы не найдем там и видного деятеля петровского времени, проповедника и переводчика Гавриила Бужинского, последователя Ломоносова в Сибири Тимофея Воскресенского, драматурга П. С. Батурина, <sup>8</sup> поэта-сатирика И. И. Бахтина (1756—1818), мемуариста Г. Винского, <sup>9</sup> поэтессы А. Буниной (1779—1828) и др. А разве не заслуживал справки ярославский государственный крестьянин А. Я. Артынов, <sup>10</sup> оставивший «Воспоминания» (относящиеся к первой половине XIX века), хотя он не попал в «Словарь» Венгерова? Или даже автор лубочных романов и «сказок» И. Башмаков (ум. в 1865 году), писавший под псевдонимом Иван Ваненко? И. Вапенок и близкий к нему по типу Богдан Бронницкий заслужили суровую оценку Белинского, но это было приметное явление. Оба владели народной речью, их усердно читали, а изданные ими «Сказки» привлекли к себе внимание фольклористов и частично перепечатаны. <sup>11</sup>

<sup>7</sup> С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. III. СПб., 1891, стр. 63.

<sup>8</sup> Батурина, Пафнутий Сергеевич (ок. 1740—1803) — автор комедии «Сговор» (СПб., 1783). Руководил театром в Калуге, для которого сочинил несколько комедий. В «Соревнователе любителей российского слова» (1783, ч. IV) подберг (анонимно) критике «Фелицу» Державина, в которой находил больше лести, чем поэзии. Его мемуары содержат интересный литературный материал (П. С. Батурина. Записки. С предисловием Б. Л. Модзалевского. «Голос минувшего», 1918, № 1—3). О нем: Д. А. Малинин. Начало театра в Калуге. Калуга, 1912.

<sup>9</sup> Г. С. Винский. Мое время. Редакция и вступительная статья П. Е. Щеголева. Изд. «Огни», СПб.

<sup>10</sup> А. Артынов. Воспоминания. «Чтения в обществе истории и древностей российских», 1882, кн. 1, 2.

<sup>11</sup> См.: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Составление, вступительная статья и комментарии Н. В. Новикова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

Конечно, может быть, не все указанные нами имена заслуживали по тем или иным соображениям включения в КЛЭ, однако совершенно невозможно заявить, что все они или большинство их не должны были получить хотя бы крапкой справки. А так как совершенно несомненно, что другие читатели отметят другие имена, столь же несправедливо пропущенные в КЛЭ, то общая пропорция пропущенных русских писателей окажется недопустимой. Возможное возражение, что это мол «краткая энциклопедия» и всех вместить не может, несостоятельно. Когда мы говорим «краткая энциклопедия», то прежде всего разумеем под этим краткость изложения, а не сокращение числа справок. Нам непонятно, почему «Краткая литературная энциклопедия» так чуждается именно кратких справок. Ведь часто нужно только сообщить элементарные сведения, основные даты и отослать к надежной библиографии, где читатель найдет все остальное. Очень часто нужны совсем краткие справки, просто узнать, кто это такой: основные даты, в какой области работал и что написал. Приведем несколько такого рода справок о писателях-сатириках и юмористах, которые, на наш взгляд, могли найти место в КЛЭ:

**Антипов, Константин Михайлович** (10.I.1884, Петербург — дек. 1919, под Уфой), рус. поэт-сатирик и журналист. Печ. в журналах: «Будильник», «Стрелкоза», «Сатирикон» (псевдонимы — Красный, А. Зарницын, Краб и др.). Переводил немецких поэтов-модернистов (Демель, Моргенштерн, Ведекнд, Бирбаум и др.), издал антологию «Новейшие немецкие поэты» (Белая Церковь, 1911). Один из немногих «сатириконовцев», примкнувший к Октябрьской революции. Заверовал лит. отд. «Бедноты» и журн. «Коммунар». А. принадлежит новый перевод «Интернационала» («Известия ВЦИК», 1919, 30.V). Был корреспондентом Роста. Умер от сыпного тифа.

Лит.: Н. Энский. К. М. Антипов. «Агит. Роста», № 174 (12.XII.1919); «Вестник театра», М., 1919, № 47.

**Бенедикт** (псевд. Николая Николаевича Вентцеля) (1855—1920) — рус. поэт, прозаик и драматург. Печата (с конца 1880-х годов) повести и романы в журн. «Неделя» («В надежде славы и добра», «Искатели новых впечатлений»), «Русская мысль» («Железная дорога», 1902). Юмористические стихи Б. в его книге «На жизненном базаре» (СПб., 1903). Пародийная пьеса «Лицедейство о г-не Иванове», где Б. высмеивал декадентство в литературе и быту, вошла в репертуар театра «Кривое зеркало».

Лит.: Н. И. Афанасьев. Современники. Альбом биографий, т. I. 1909.

**Богемский, Дмитрий Анисимович** (23.III.1878—12.III.1931) — рус. поэт и прозаик. Под псевд. Граф Худой опубликовал пародию на «Воскресение» Л. Толстого (в журн. «Развлечение», 1889—1900, и отд.). В 1918—1919 гг. писал агитпьесы для красноармейских театров. Работал для эстрады.

**Венский, Евгений** (псевд. Евгения Осиповича Пяткина) (6.I.1885—4.XI.1943) — рус. поэт-юморист. Печ. в «Сатириконе». Сборник пародий «Мое копыто» (2-е изд. СПб., 1911), сатирических рассказов «В тылу» (Пгр., 1916) и др.

А теперь займемся немного арифметикой. Для подобных справок требуется в среднем не более семи строчек. В каждом столбце КЛЭ — 72 строчки. Значит, на столбце можно дать не менее десяти справок (даже с библиографией). Следовательно, на 1000—1200 новых справок потребовалось бы не более 100—120 новых столбцов или 60 страниц на все шесть томов, т. е. десять страниц на том (при объеме первого тома 1088 столбцов). Эти десять страниц свободно можно выкроить за счет более разумного изложения остального материала. В КЛЭ много растянутых, водянистых, начиненных второстепенными сведениями статей и заметок, написанных не энциклопедическим стилем (о чем мы еще будем говорить позднее). За счет сокращения этих статей и можно было бы найти место для справочных заметок, что обогатило бы энциклопедию и сделало ее более полезной. Шесть томов КЛЭ это не так мало при умелом распределении «жилплощади»!

Недостаточное внимание к русской литературе сказывается и в таких фактах. В КЛЭ помещена статья «Виршевая поэзия», но в ней идет речь только об украинской виршевой поэзии, как будто бы русская не насчитывала более ста лет своего существования (начиная с Ивана Хворостинина). В статье «Барокко» говорится только о западноевропейском литературном барокко, но умалчивается о русском, украинском, вообще о славянском барокко (польском, чешском, хорватском), как будто его не существовало вовсе. Большая статья «Возрождение» посвящена явлениям «истории культуры Зап. и Центр. Европы». Не только о Возрождении в России, но и во всех славянских странах (Польша, Югославия, Чехословакия) не сказано ни единого слова. Как будто этой проблемы никогда не существовало. А ведь она давно разрабатывается в трудах советских (Т. Райнов, М. П. Алексеев, Д. С. Лихачев) и зарубежных ученых. Откуда такое сверхзападное пренебрежение ко всей Восточной Европе?

У читателей КЛЭ могут быть разнообразные интересы, которые должны быть по возможности предусмотрены в специализированном справочнике. Литературная энциклопедия обязана помочь читателю, натолкнувшемуся на малоизвестного ему автора или книгу, получить о них достоверную справку, своего рода Ариаднину

нить, которая помогла бы ему не заблудиться в запутанном лабиринте библиографии. Советский читатель любознателен. Нужно ли ограничивать его возможности ознакомления с разными аспектами русской литературы и лишать его подчас элементарной справки?

Чрезмерно ограничив словник по русской литературе XIX—XX веков, КЛЭ допустила серьезную ошибку. Ошибка эта должна быть исправлена в последующих томах. Кроме того, необходимо предусмотреть особое приложение в последнем томе, куда вошли бы все дополнения, уточнения и поправки.

## 2

Важнейшая задача КЛЭ — показать рост и развитие советской литературы во всем многообразии ее жанров и творческих индивидуальностей. По сравнению со словником в КЛЭ введено много новых имен. Вспомнили о драматурге-революционере А. Вермишеве, поэте Вас. Александровском, прозаике А. Аросеве, поэте и переводчике Ю. Н. Верховском и многих других. Но все же и здесь допущены нежелательные пропуски, в особенности в отношении писателей, закончивших свой жизненный путь, в том числе и погибших на фронтах Отечественной войны. В КЛЭ нет заметки об Александре Бусыгине, организаторе литературной жизни на Кавказе, убитом на войне (Избранное. Ростов-на-Дону, 1952). Нет начавшего литературную деятельность до революции поэта М. Д. Артамонова. Его стихи включены в сборник «Русская революционная поэзия 1895—1917 гг.» (Л., 1952) и в «Антологию русской советской поэзии» (т. 1, М., 1957). Только в КЛЭ о нем ни слова. Нет писателей, чья литературная деятельность была заметна в 20—30-х годах. Это — прозаик Н. В. Баршев (Летающий фламандрион. Л., 1929, и др.); поэт Н. С. Берендгоф; прозаик К. Большаков; писательница Н. Н. Бромлей; С. Ф. Буданцев (Собрание сочинений, тт. I—III, М., 1929—1930; Писательница. М., 1959); К. К. Вагинов (1900—1934), автор гротескно-сатирических повестей «Козлиная песнь» (Л., 1929), «Бомбочада» (Л., 1928) и др.; Н. А. Венкстерн (1891—1957), автор исторических повестей и пьес (в том числе инсценировки «Пикквикского клуба» на сцене МХАТ); Г. Д. Венус (1897—1939) (Солнце этого лета. Л., 1957); Е. Вихрев (1901—1935), автор книги о палешанах;<sup>12</sup> прозаик М. Волков. Отсутствуют прозаик и литературовед Г. П. Блок (1888—1962), автор романов «Одиночество» (Л., 1929), «Московляне» (М.—Л., 1951), книг о Фете (Рождение поэта. Л., 1924) и Пушкине (Пушкин в работе над историческими источниками. Л., 1949); сказительница Н. С. Богданова-Риновьева (1861—1937); Н. П. Вагнер, автор книги «Человек бежит по снегу», вышедшей с предисловием М. Горького; М. Водопьянов, написавший несколько книг о своих полетах в Арктику, роман «Киреевы» (2-е изд. 1961), пьесу «Мечта» и др. Нельзя понять, чем руководствовалась редакция, помещая одни имена и отвергая другие, столь же значительные. Чем как не случайностью можно объяснить, что в КЛЭ представлены Адуев, Арго, Ардов и Агнiewicz, но нет Аркадия Бухова и «сатириконца» (работавшего и в советское время) Вл. Воинова? Нет заметки о сатирическом журнале «Бегемот» (в словнике вообще был только один «Крокодил»).

Особенно обойдены детские писатели. В КЛЭ включены недавно вступившие в детскую литературу А. Алексин и С. Баруздин, но забыты А. Г. Бармин (1900—1952), автор исторических повестей «Руда» (Л., 1951), «Старый соболев» (1939), «Тагильские мастера» (1949) и др.;<sup>13</sup> писатель-анималист Л. В. Брандт (1901—1949), автор повести «Декрет 2» (3-е изд. под заглавием «Браслет 2» (Л., 1957)), рассказов «Остров Серафимы» (Л., 1959) и др.; Эмма Выгодская (1899—1949), автор широко известных, остро написанных повестей, направленных против колониализма («Пламя гнева», «Опасный беглец» (11-е изд., 1960) и др.); Т. А. Богданович (1873—1942), автор исторических повестей («Ученик наборного художества», «Холоп-ополченец» и др.), книги о В. Г. Короленко; В. Валов (псевдоним В. И. Кузьмина) (1902—1941), автор повестей, посвященных деревне («Отесовцы», «Побег»); Е. А. Боронина (1907—1955); драматург кукольных театров Л. Т. Браусевич (1907—1955); Е. Н. Верейская и др. Укажем еще на отсутствие И. П. Бельшева (1894—1942), писавшего для младшего возраста, и В. В. Беревкина (1902—1938), автора приключенческих повестей.

О критиках и литературоведах в КЛЭ дано сравнительно много заметок, однако и здесь следует отметить ряд существенных и трудно объяснимых пропусков. КЛЭ поместила статьи о театральном критиках Н. Абалкине, А. Анастасьеве, Г. Бояджиеве, но в ней нет справки ни о «Несторе русского театра» Пимене Арапове, ни об известном театроведе В. Н. Всеволодском-Гернгроссе!

Список нежелательных пропусков по этому отделу надо начать с Аполлоса (А. Д. Байбакова) (1745—1801) — поэта и теоретика русского стиха, разработавшего гекзаметр и выпустившего в 1774 году «Правила пиитические» (до 1826 года

<sup>12</sup> Е. Сахарова. Е. Ф. Вихрев. В кн.: Писатели текстильного края. Иваново, 1953.

<sup>13</sup> Н. Житомирова. Александр Бармин. Очерк жизни и творчества. Детгиз, Л., 1956.



было десять изданий).<sup>14</sup> Стихование и в особенности теория русского стиха вообще плохо представлены в КЛЭ, уступая такому отделу, как лингвистика. В КЛЭ пропущены поэт и теоретик стиха Божидар (псевдоним Б. П. Гордеева) (1894—1914), стиховед, переводчик Плавта и Теренция А. В. Артюшков (Звук и стих. Пгр., 1923; Основы стиховедения. М., 1929).

Встретив в библиографии к статье «Бретонская литература» указание на книгу Балабановой (правильно Балобанова! — А. М.) «Легенды о старинных замках Бретани» (СПб., 1896), читатель может заинтересоваться выдающейся представительницей довольно редкой у нас специальности — кельтологии — Е. В. Балобановой (1847—1927), но в КЛЭ он ее не найдет. Конечно, не обо всех авторах, упоминаемых в библиографии к статьям, следует давать заметки, но в подобных случаях это необходимо. Отсутствует И. А. Аксенов (1884—1935) — поэт, переводчик, искусствовед, литературовед, знаток творчества Шекспира и его современников (Гамлет и другие опыты в содействии отечественной шекспирологии. М., 1939; Елизаветинцы. М., 1939, и др.), автор первой русской книги о Пикассо (Пикассо и окрестности. М., 1917), работавший в театре Мейерхольда, где в его переводе шел «Великодушный рогоносец» Громелинка. Пропущены Д. В. Айналов (который был не только искусствоведом, но и знатком древнерусской литературы); М. И. Аронсон (1901—1937); А. В. Багрий; Я. Л. Барсков (1863—1937); пушкинист М. Д. Беляев; специалисты в области древнерусской литературы М. С. Боровкова-Майкова (1879—1942), С. Н. Браиловский, А. С. Бугославский, филологи-классики Д. Ф. Беляев (1846—1901) и Н. М. Благовещенский (1821—1892), историки литературы А. С. Будилович (1846—1908), Е. А. Бобров, Н. Белозерская, Ф. А. Витберг, С. А. Адрианов, библиограф И. А. Бычков, критик и писатель В. Ф. Боцяновский. Отсутствует справка о Н. Н. Бахтине (1866—1937), историке и библиографе, переводчике славянских поэтов (псевдоним Нович). Нельзя ничего узнать и об известном библиографе и библиофиле Александре Бурцеве;<sup>15</sup> о библиографе и издателе важных историко-литературных книг Л. Э. Бухгейме.

Хорошо, что среди фольклористов не забыты ни сказовед Р. Волков, ни саратовская исследовательница Т. Акимова (в словнике их не было), но законно спросить, почему в КЛЭ не попали такие фольклористы, как А. Агреева-Славянская, В. П. Бзрюков, В. Варенцов, Г. С. Виноградов (1887—1946), В. Арефьев?<sup>16</sup> Таким образом, даже наиболее благополучные отделы КЛЭ — советской литературы, критики и литературоведения — страдают существенными пробелами.

## 3

Состояние библиографии в любом справочном издании — вопрос первостепенной важности. Поэтому нам хочется не столько предложить простой перечень допущенных в КЛЭ отдельных библиографических ошибок и неточностей, сколько указать на неправильные общие тенденции и выделить наиболее характерные типы ошибок.

Это прежде всего *неполнота и недостаточность библиографических сведений*, которые можно извлечь из КЛЭ. Другие специализированные издания издательства «Советская энциклопедия», например «Театральная энциклопедия», в этом отношении гораздо заботливее. Обширную библиографию давала и старая ЛЭ, хотя делала это небрежно и беспорядочно. КЛЭ приводит библиографию весьма скупо, о чем приходится сожалеть. Под полнотой библиографии мы разумеем не простое обилие библиографических записей, а умелый отбор основных работ и наличие указаний на существующую печатную библиографию. При наличии специальной библиографии библиографию при статье можно свести к минимуму, указывая преимущественно новые работы. Краткость не противоречит полноте. Однако существенным недостатком всякой библиографии будет такое положение, при котором приводятся устаревшие или не имеющие особого значения книги и упускаются более важные или новейшие. В статье «Баратынский Е.» указывается брошюра М. Гофмана, по не указано ни обширное сочинение П. Филипповича «Жизнь и творчество Е. А. Баратынского» (Киев, 1917), ни новейшая работа о нем Н. Р. Мазепы «Е. А. Баратынский. Эстетические и литературно-критические взгляды» (Киев, 1960). В библиографии к статье «Бестужев Н.» отсутствует наиболее полная работа

<sup>14</sup> А. Ка д л у б о в с к и й. «Правила пивтические» Аполлоса Байбакова. «Журнал Министерства народного просвещения», 1899, № 7, стр. 189—240. Оценка, данная А. Байбакову в «Критико-биографическом словаре» С. А. Венгерова (т. I, СПб., 1889, стр. 699—703), неверна и не учитывает значения его работ в истории русского стихосложения.

<sup>15</sup> См. о нем: И. Андроников. Искать надо в Астрахани. В кн.: Астрахань. 1958, стр. 522—526.

<sup>16</sup> М. Горький. О Викторине Арефьеве. «Сибирская живая старина», 1929, вып. VIII—IX. См. также: Я. Р. К о ш е л е в. Русская фольклористика Сибирь XIX—начала XX в. Томск, 1962 (глава 8 посвящена В. Арефьеву).

о нем (М. Барановская. Декабрист Николай Бестужев. М., 1954) и брошюра Г. Е. Павловой (Декабрист Николай Бестужев — историк русского флота. М., 1953). В статье «Былины» указаны только первый и третий том «Архангельских былин» А. Д. Григорьева, тогда как имеется и второй, вышедший в 1939 году в Праге.

Неполнота библиографических сведений может породить упреки в искусственности подбора. Нам кажется, что в тех случаях, когда писатель или произведение получали различную, а то и противоположную оценку, лучше было бы (в особенности, если речь идет о советской критике) указывать статьи, содержащие эти различные точки зрения, а не представляющие только одну из них. Так, например, в библиографии в статье «Вознесенский А.» указаны только статьи А. Меньшутина и А. Снявского («Новый мир», 1961), а также Н. Коржавина, но не указана статья Б. Соловьева («Октябрь», 1961, №№ 6 и 7), в которой критиковались обе выше-названные статьи. В библиографии к статье об историке литературы Н. Вильмонте указана только статья Б. И. Пуришева («Советская книга», 1952, № 5), но не указаны статьи Б. Геймана, критикующие Вильмонта в «Ученых записках Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена» (1955, т. 121) и в «Вестнике ЛГУ» (1961, Серия истории, языка и литературы, вып. 3).

Следующим существенным условием полноценности библиографии является ее достоверность. Что скажет читатель, который станет искать указанную в КЛЭ вторую часть «Записок стихотворца» С. Боброва (М., 1923) и, потратив много сил и времени, наконец, узнает, что такой книги не существовало в природе? Автор этой книги живет в Москве и мог бы подтвердить, что вторая часть так и не вышла в свет. Неверные данные, по-видимому, списаны со старой ЛЭ. В библиографии к той же статье мы встречаемся с еще одним типом ошибки. Указано: «Описание стихотворения Пушкина „Виноград“. П., 1917». Однако такой книги нет, а есть статья С. Боброва, напечатанная под таким заглавием в сборнике «Пушкин и его современники» (вып. ХХІХ, Лгр., 1918, стр. 188—209). Возможное существование отдельных оттисков статьи не дает права указывать на нее как на самостоятельную книгу.

Совершенно недопустимо в справочном издании приписывать книгу одного автора другому. Однако и такие ошибки встречаются в КЛЭ. В библиографии к статье «Ассонанс» книга М. П. Штокмара «Рифма Маяковского» (М., 1958) приписана В. М. Жирмунскому. В библиографии к статье «Бабель И.» указано: «Андреев Ю. А. Заметки Фурманова о Бабеле, в его кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX вв., М.—Л., 1959». Но читатель, который, следуя указанию КЛЭ, вздумает искать такую книгу Ю. А. Андреева, никогда ее не найдет. Это не «его книга», а коллективный сборник статей под таким заглавием, изданный в честь В. А. Десницкого, где Ю. А. Андреев лишь один из многих авторов, имя его на титульном листе не обозначено и, естественно, отсутствует в каталогах.

Требование достоверности относится ко всему справочному аппарату энциклопедии, как к тексту, так и к библиографии. Специализированная энциклопедия обязана давать возможность проверки сообщаемых ею сведений, обеспечивая библиографией своих первоисточников и всячески облегчая читателю дальнейшие розыски. Особенно важно дать надежные даты (поэтому полезно указывать некрологи). К сожалению, всему этому КЛЭ уделяет мало внимания, и в ней можно встретить удивительные вещи. Так, например, в статье «Вылка, Николай» сообщается: «г. рожд неизв.—ум. 1942?». Однако о нем все известно! Ненецкий поэт и художник Тыко Вылка (по-русски Илья Константинович, а не Николаи) родился 18 февраля 1886 года на Новой Земле. Скончался 28 сентября 1960 года в Архангельске (некролог: «Правда Севера», 1960, 30 сентября). Еще до революции Тыко Вылка обратил на себя внимание художественными способностями. Полярный исследователь Владимир Русанов и художник В. Переплетчиков помогли ему в 1910 году приехать в Москву, где он обучался живописи. В советское время Тыко Вылка стал видным общественным деятелем — председателем Новоземельского островного Совета (бессменно с 1924 по 1956 год). В 1956 году награжден орденом Трудового Красного Знамени. Ничего этого не сообщается в статье, помещенной в КЛЭ. Библиография к ней тоже неполноценна.<sup>17</sup> Не надежны и другие даты. В статье «Белорусская литература» сообщается, что П. Бровка родился в 1906 году, Я. Брыль в 1918-м, а в статьях, посвященных этим писателям, указаны другие даты (1905, 1917). В статье «Васильев П.» говорится, что после окончания школы в Омске в 1925 году он переехал во Владивосток, а затем в 1928 году в Москву, где «учился в Высшем лит.-худож. ин-те им. В. Я. Брюсова», хотя этот институт был закрыт еще осенью 1925 года.

Весьма важным для всякой энциклопедии является *согласованность текста и библиографии*. Нехорошо, когда в тексте и в библиографии указываются одни и те же работы, сперва в повествовательной, а потом в библиографической манере.

<sup>17</sup> Сообщаем дополнения к библиографии: В. Переплетчиков. Север. Очерки русской действительности. М., 1917, стр. 173—180; И. К. Вылка. Из моей жизни. «Известия Архангельского общества изучения русского севера», 1917, № 9—10; Вл. Дармодехин. Тыко Вылка. Архангельск, 1946.

Получается искусственное размазывание статьи. В качестве примера такой аморфной статьи укажем на статью «Бродский Н. Л.». Не потеряв ни одного сведения, она могла быть вдвое короче. Вот ответственная статья «Белинский В.» (А. Лаврецкого). В тексте сообщается: «В сов. время появились... статьи М. П. Алексеева, М. К. Азадовского, В. Г. Березиной и др... Философ. взглядом Б. посвящены работы... З. В. Смирновой и др.». В библиографии же эти работы, которые автор статьи считает существенными, отсутствуют, и читателю, естественно ими заинтересовавшемуся, придется их разыскивать самому. Далее говорится: «Много нового в изучение Б. внесли сб-ки статей, издаваемые (изданные? — А. М.) Ленинградским и Саратовским университетами, два тома биографии Б., написанные В. С. Нечаевой (1949—1954)». Ни ленинградского, ни саратовского сборника читатель в библиографии не найдет и снова будет предоставлен самому себе. Что касается «двух томов» биографии Белинского, написанной В. С. Нечаевой, то за это время успел выйти и третий том (М., 1961). В библиографии к статье «Айхенвальд Ю.» указана статья В. Полянского «Бессмертная пошлость и похвала праздности» («Под знаменем марксизма», 1922, № 4). Натолкнувшись на это указание, читатель, может быть, вспомнит «Похвалу глупости» Эразма Роттердамского, но никогда не догадается, что у Айхенвальда была книга «Похвала праздности» (1922), рецензией на которую и была статья В. Полянского.

Особым случаем несогласованности текста и библиографии будет противоречие между ними по существу. Д. П. Муравьев в статье «Введенский И.» утверждает, что «В. проявил себя как искусный переводчик, верно передававший своеобразие оригинала». В библиографии указана книга К. И. Чуковского «Искусство перевода» (М.—Л., 1936). Но вот что писал К. Чуковский еще в 1930 году об И. Введенском: «... главный грех Иршиарха Введенского — его страстная любовь к отсебятинам. Чуть только ему померещится, что Диккенс ослабел, сплоховал, он начинает писать вместо Диккенса, дополнять и украшать его текст».<sup>18</sup> Что-то не очень похоже на верность оригиналу! В статье «Волькенштейн В.» сообщается, что он в своих «трудах по теории драмы» («Драматургия», 1923; «Театр. Трагедии», 1923 и др.) пропагандировал античные образцы, возрождение монументально-героич. драмы». Беда только, что книга В. М. Волькенштейна «Театр. Трагедии» — это не труд по теории драмы, а его собственные пьесы. В статье «Виноградов А.» сообщается, что книга Виноградова «Хроника Малевинских» (М., 1941) — это «семейная хроника рода уральских промышленников, доведенная до сов. времени». Но в романе А. К. Виноградова речь идет о Д. И. Менделееве, его современниках, русской интеллигенции, ее исторических судьбах, а вовсе не об уральских промышленниках.

При наличии нескольких изданий книги желательно указывать последнее, обычно наиболее доступное. Но вот в статье «Аверкиев Д.» указана его историко-теоретическая работа «О драме» (1877—1878), но не сообщено, что было издание А. Суворина (СПб., 1907). В статье «Вернер Ц.» указывается русский перевод драмы «24 февраля» А. Шишкова 2-го (1832) и не указан другой перевод в стихах — А. Струговицкого («Пантеон русского и всех европейских театров», 1840, № 2).

Таковы основные виды библиографических ошибок, встречающихся в КЛЭ. Укажем еще некоторые существенные пропуски и упущения в библиографии к отдельным статьям. В статье «Акмензм» не упомянуто выступление В. Брюсова с принципиальной критикой статей С. Городецкого и Н. Гумилева в «Аполлоне» («Русская мысль», 1913, № 4). В статье «Анненков П.» сообщается только, что он был «критик и мемуарист»; хотя бы в библиографии следовало указать, что ему принадлежат и беллетристические опыты: повесть «Кирюша» («Современник», 1847, т. III), «Она погибнет» («Современник», 1848, т. X). В статье «Арватов Б.» не указана характерная для него статья «Речетворчество» («Леп», 1923, № 2). В статье «Бальмонт К.» — его книга «Поэзия как волшебство» (М., 1922). В статье «Белый А.» его книга «Луг зеленый» ошибочно названа в числе работ, в которых он «широко разработал проблемы стиховедения». Не указаны книга Белого «Поэзия слова» (Пг., 1922) и его статья «Отрывок из глоссологии» (альманах «Дракон», Пг., 1921), а также статья А. Горифельда «Научная глоссология» (сб. «Парфенон», Пг., 1921), в которой взгляды Белого были подвергнуты жестокой критике. а также статья Б. В. Томашевского «Андрей Белый и художественная проза» («Жизнь искусства», 1920, №№ 454—460). В статье «Бестужев А.» не указана книга М. П. Алексеева «Этюды о Марлинском» (Иркутск, 1928). В статье «Бобров С. С.» не названы его сочинения «Таврида» (Николаев, 1798; 2-е изд. — «Херсониды», СПб., 1804), «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец» (чт. I—II, СПб., 1807—1809), а также новейшие работы: М. П. Алексеев. К истолкованию поэмы А. Н. Радищева «Бова» (в кн.: Радищев. Статьи и материалы. Л., 1950); В. Н. Орлов. Радищев и русская литература (Л., 1952). В статье «Болотов А.» не указаны

<sup>18</sup> К. Чуковский и А. Федоров. Искусство перевода. Л., 1930. стр. 78. В библиографии следовало бы указать статью И. Введенского, в которой он изложил свои принципы художественного перевода («Отечественные записки», т. VIII, 1856). Надо было бы также сообщить, где напечатаны статьи И. Введенского о Державине и Тредиаковском, о которых говорится в тексте.

издание его «Записок» в 1930 году, материалы о его литературных взглядах и о его публицистических работах («Литературное наследство», т. 9—10), книга А. Н. Бердышева «А. Т. Болотов. Первый русский ученый-агроном» (М., 1949) с библиографией о Болотове. В статье «Брюсов В.» пропущены указания на книгу «Неизданная проза» (М.—Л., 1934) и некоторые др. В статье «Вагнер Н. П.» не указана статья М. Клевенского «Художественная литература 70-х годов на службе революции («Сказки Кота-Мурлыки»)» («Литература и марксизм», 1931, № 4), отмечавшая использование этого произведения в революционной пропаганде. В статье «Венгерова З.» не указано, что подробная библиографическая справка о ней помещена в книге «Русская литература XX века (1890—1910)» (т. II. Изд. «Мир», М., 1915, стр. 156—159). В статье «Воронов М.» не дано никакой литературы о нем. А можно было бы указать: С. Касторский. К теме: Н. А. Некрасов и начинающие беллетристы-демократы. «Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», 1958, т. 170; И. Семенов. Художественная автобиография писателя-разночинца. «Научные доклады высшей школы», Филологические науки, 1959, № 4. В статье «Всякая всячина» не приведена работа Н. П. Автономова, посвященная этому журналу («Чтения в обществе истории и древностей российских», 1913, кн. 2). В статье «Вяземский П.» в библиографии следовало раскрыть, что подпись под статьей «П. Кутанов» — псевдоним Н. С. Дурьлипа.

В статье «Библиография литературная» не указаны такие важные пособия, как «Предварительный список русских писателей и ученых и первые о них справки» С. А. Венгерова (т. I, чч. 1, 2, СПб., 1915—1918), а также библиографические пособия, вышедшие после справочника И. Кауфмана (1955), как-то: «Балкарские советские писатели» (Нальчик, 1958), «Писатели советской Карелии» (Петрозаводск, 1959), «Писатели Кировской области» (Киров, 1961) и др.

Необходимо сказать и о русской библиографии в статьях, посвященных зарубежной литературе. КЛЭ часто отсылает к оригиналам на финском, шведском, датском, итальянском, новогреческом и других языках и не сообщает, что имеются их русские переводы. Разве допустимо, что ни в тексте статьи о финском классике Ю. Ахо, ни в библиографии не указано ни одного перевода на русский язык, хотя они насчитываются десятками? Переведены романы Ахо «Дочь пастора» и «Жена пастора» (под общим заглавием «В глуши Финляндии» (СПб., 1895)), «Одинокий» (М., 1908; 2-е изд., М., 1909), повесть «Совесть» (М., 1926), «Забывший» (М., 1926) и др. ЛЭ приводит далеко не полный список переводов Ахо (15 названий). БСЭ указывает «В глуши Финляндии» и роман «Железная дорога» (Петрозаводск, 1949), а кроме того, «Сборник финляндской литературы» под редакцией В. Брюсова и М. Горького (Пгр., 1917), где помещены четыре рассказа Ахо и дана библиография других переводов, словом, читатель получает необходимую ориентировку, в которой специализированный справочник КЛЭ ему отказывает. Критическая литература об Ахо тоже дана только на финском языке, хотя существует и на русском (например, статьи К. Тиандера в журнале «Современный мир» (1911, № 9) и др.), но зато статья украшена воспроизведением двух титульных листов книг Ахо на финском языке. Право, среди ста тысяч подписчиков КЛЭ вряд ли много таких, которые не предпочли бы на месте этих титульных листов найти серьезную библиографию на русском языке. В библиографии к статье о финском писателе Алкпо указано собрание его произведений на финском языке (в 13 томах), но нигде не упоминается, что его рассказы переводились на русский язык, например, в журнале «Мир божий» (1896).

Об итальянском прозаике А. Баррили КЛЭ сообщает, что он «выпустил ок. 60 романов и повестей, написанных живо и увлекательно», но ничего не упоминает о его переводах на русский язык, а они были, например: «Жизнь сызнова» (СПб., 1881), «Страшная ночь» (СПб., 1881), «Капитан Додеро» (СПб., 1881), «Черная книга» (СПб., 1886), «Соперники» (СПб., 1887), «Грациана» («Русский вестник», 1893) и др. В статье о Р. Бракко не названо ни одного перевода его пьес, хотя нам известно 26.

Заметка о французском поэте Вьеле-Гриффене содержит 14 названий его книг на французском языке. Затем наскоро сообщает, что в России его переводили И. Анненский, В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев, И. Эрпбург, и ни одного указания, где найти эти переводы, даже значительные по объему, например поэму «Кавалькада Изольды» в переводе Н. Гумилева («Северные записки», 1914, № 1). В статье о шотландском писателе Д. Барри не указано ни одного перевода, а ведь, кроме знаменитой «Белой птички» (Пгр., 1922) и «Книги с картинками о Петере Пане» (М., 1918), можно назвать и его пьесы (В глухом переулке, М., 1906; Возраст актрисы, М., 1914; Розалинда. Пгр., 1918). Не сказано о существовании переводов французского писателя М. Барреса «Беспочвенники» («Вестник Европы», 1898, №№ 1—9), «Сад на берегу Оронто» (Пгр., 1923); шведской писательницы Ф. Бремер «Домашний очаг» (СПб., 1856), «Семейство» (СПб., 1842), «Дневник» «Финский вестник», 1845, тт. III, IV) и др.; шведского прозаика А. Бланш, чьи «Рассказы извозчика» были напечатаны в «Северном сборнике» (кн. VII, пзд. «Шпловник», СПб., 1914); датского драматурга и прозаика Г. Вида, хотя ЛЭ назвала пять переводов, а можно было еще указать: «Из семейной хроники» («Русская мысль», 1901, №№ 1—4). «Злоба жизни» («Русская мысль»,

1901, №№ 10—12), сатира «Дворяне, духовные, буржуа и крестьяне» («Вестник иностранной литературы», 1902, № 3) и др. В статье о норвежском писателе Ю. Бойере назван его роман «Наше царство», но не сообщается, что он напечатан в русском переводе в первом выпуске сборника «Фиорды», который в честь его так и назван «Наше царство» (СПб., 1909). Не указан и перевод его пьесы «Глазами любви» (СПб., 1910). В КЛЭ помещена статья о новогреческом поэте А. Валаоритисе, но не сказано, что его стихи переводились на русский язык («Русская мысль», 1891, №№ 1, 8; сборник «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам», 2-е изд., М., 1898, стр. 37—41).

Число отдельных пропусков чрезвычайно велико. Укажем лишь некоторые. В статье «Альфieri В.» не отмечено ни одного перевода его трагедии «Филипп», а их было три: стихотворный перевод Е. А. Воронова в «Пантеоне русского и всех европейских театров» (1840, № 12), в котором она шла на сцене Александринского театра (см. разбор этого произведения: «Литературная газета», 1840, № 15), отрывок (два последних действия) в журнале «Русское слово» (1865, № 12) и в «Записках историко-филологического факультета Петербургского университета» (1912, ч. 106). В статье «Альтенберг П.» не указаны переводы — «Эскизы» (М., 1909), «На берегу озера» (М., 1908); в статье «Анценгрубер Л.» — «Рассказы из жизни немецки крестьян» (М., 1907); в статье «Берент В.» — роман «Озимь» («Вестник иностранной литературы», 1911, №№ 2—5); в статье «Браунинг Р.» — стихотворная драма «Пиппа проходит» в переводе Н. Гумилева со вступительной статьей В. М. Жирмунского («Северные записки», 1914, №№ 3—4), «Андреа дель Сарто» («Вестник знания», 1903, № 5). В статье «Верга Д.» не указаны переводы романов «Грешница» (СПб., 1902), «Тигрица» («Живописное обозрение», 1888), повести «Сельская честь», рассказов («Осел св. Иосифа» (Л., 1927) и др.). В библиографии к этой статье не сообщается никакой литературы на русском языке, а можно было бы назвать автореферат диссертации И. П. Володиной «Творчество Д. Верга 80-х гг. XIX в.» (Л., 1956), статью А. Кирхенштейне «Д. Верга и веризм» («Известия Академии наук Латвийской ССР», 1961, № 1) и др. В статье «Верфель Ф.» не упомянуты повесть «Дом печали» (М., 1928) и стихи в сборнике «Чужая лира» (составитель В. Нейштадт) (М., 1923). В обзорной статье «Австралийская литература» следовало бы указать, что еще до революции появился сборник «Австралийские рассказы» (СПб., 1910).

Неладно обстоит дело и со славянскими писателями. В статье о польском поэте А. Асынке не указано ни одного перевода, а их было немало. Среди переводчиков Асынка был И. Бунин. О польском драматурге М. Балуцком КЛЭ сообщает, что его пьесы «отличаются живостью интриги», но ни один перевод не назван, а их было не менее пяти. В статье о С. Выспянском отмечены два перевода его пьес — «Варшавянка» (М., 1906) и «Мелагр и Атланта» (СПб., 1914), но переведены также и упоминаемые в статье пьесы «Протезилас и Лаодамия» (перевод Т. Щепкиной-Куперник) (СПб., 1911) и «Судьи» (М., 1909), о чем можно было узнать из ЛЭ, где они названы. В статье о чешском поэте и прозаике Я. Врхлицком дана ссылка только на «Антологию чешской поэзии» (т. 2, М., 1959), но не сообщается о переводах его прозы (Разноцветные осколки, М., 1909; Стихотворения в прозе. «Русская мысль», 1902, № 12).

Подобное же отношение наблюдается и к переводам на русский язык писателей народов СССР. В КЛЭ даны статьи о латышских поэтах Я. Акуратере, Аспазии, Аусеклисе, но не указано ни одного перевода, а они были сделаны еще до революции (Вяч. Иванова, В. Ходасевича, К. Липскерова, С. Шервинского и др.). Чтобы найти их, надо было только заглянуть в известный «Сборник латышской литературы» под редакцией В. Брюсова и М. Горького (Пгр., 1916). Не указаны и дореволюционные переводы прозы Р. Блаумана («Латышский сборник». Изд. «Огни», Пгр., 1916; Латышский литературный альманах «Вестника знаний». СПб., 1913, и др.) и его пьесы «Блудный сын» («Библиотека театра и искусства», 1915, № 10). А ведь таким путем замалчивается большая работа по культурному сближению обоих народов, в которой принимал горячее участие Горький. Стихи бапкирского поэта Ш. Бабича переводились на русский язык (например, в журнале «Восток» (1925, № 5)), но КЛЭ не отмечает ни одного перевода.

Невнимание к русским переводам проходит через все отделы КЛЭ и потому вряд ли может быть объяснено только нерадением отдельных авторов. Такая практика решительно противоречит декларативному заявлению «От редакции», что она стремится дать читателям «по возможности полное представление о мировом литературном процессе, уделяя особое внимание многонациональной литературе народов Советского Союза». Как раз наиболее простой и доступной возможности этого ознакомления КЛЭ и лишает своих читателей, мало того, создает у них фальшивое впечатление, что у нас мало кого переводили, мало чем интересовались, мало что знали. А по сути дела КЛЭ была обязана подчеркнуть значение русской литературы как культурного посредника для народов СССР, показать широту ее кругозора, отзывчивость к мировой культуре, традиции освоения великих писателей в России. Каждая большая статья в КЛЭ о выдающихся писателях мировой литературы должна содержать особый раздел о судьбе и роли их произведений

в нашей стране, об отношении к ним наших классиков и передовых слоев общества. Такая статья представит интерес и для зарубежных читателей.

Возвращаясь к общему состоянию библиографии в КЛЭ, необходимо признать, что как по своей полноте, так и по достоверности она не обеспечивает этому изданию репутацию надежного справочника.

## 4

Вопрос о стиле и характере изложения статей во всякой энциклопедии — это не только вопрос экономии места (хотя это немаловажно). Болтливость и пустословие в энциклопедии признак дурного вкуса, дилетантизма, неуважения к читателю. К сожалению, немало статей КЛЭ написано в размашистом, неэнциклопедическом стиле. Слово некоторые авторы стараются использовать все отпущенные на «данного писателя» знаки, мало заботясь о лаконизме или боясь обидеть писателя слишком краткой (не по чину) заметкой.

Некоторые авторы КЛЭ прибегают к прямому пересказу содержания произведений, по-видимому, в простоте душевной полагая, что это и является требуемой «характеристикой». М. Полякова в статье «Будогоская Л.» рассказывает: «В повести „Часовой“ (1947) действие происходит в одном из ленингр. госпиталей в дни блокады. Б. изображает столкновение тех, кто „работал по совести“, с хищниками, обворовывавшими госпиталь, говорит о необходимости требовательного отношения к своему долгу». Другие пишут взволнованней, на лирическом подъеме. Вот что сообщает об А. Барто Е. А. Таратута: «Стихи Б., написанные живо и увлекательно, отмеченные мягким юмором, ясностью и простотой языка, доступны даже самым маленьким читателям и слушателям; они прививают детям чувство уважения к людям, товарищества, любовь к труду, скромность, ненавязчиво помогают детям избавляться от недостатков... Стихи Б., четкие и афористичные по форме, завоевали широкую популярность у взрослых и юных читателей, их общий тираж более 20 мил., они издавались более 400 раз, переведены на языки народов СССР и мн. иностр. языки». Автор не видит необходимости писать для энциклопедии иначе, чем в обычной статье или рецензии. Мало написать «популярность», а надо непременно добавить «широкую популярность у взрослых и юных читателей» и не забыть упомянуть об издательских тиражах и сказать про маленьких слушателей. Произведения С. Антонова, заверяет А. Ф. Русакова, «отличаются ярко выраженной лирической окрашенностью». Для повестей С. Антонова «особенно характерно сочетание остроты социальных проблем с глубиной их лирич. решения на примере юных современников — „людей будущего“». Немного неуклюже выглядит это сочетание остроты с глубиной («на примере», но зато как прочувствованно!

А какое разнообразие характеристик! Если С. Антонову свойствен «топклй психологизм», А. Бруштейн — «углубленный психологизм», то Г. Бакланову — «углубленный психологический анализ», Ю. Бондареву — «точность и тонкость психологич. анализа», тогда как С. Бондарин лишь мастер «психологич. рассказа», обладающий умением «выделить эмоционально яркую деталь». Но вот что странно: если мы обратимся к статьям о Леониде Андрееве, Бунине и Бальзаке, то не найдем в них указания ни на «точность и тонкость психологич. анализа», ни просто на «углубленный психологизм». Точно так же мы узнаем, что лирика П. Антокольского «богата философским содержанием», что М. Алигер стремится «философски осмыслить действительность», тогда как Е. Винокуров обнаруживает «тяготение к филос. осмыслению жизни». Но об этом не говорится в статье о Блоке. Значит ли, что он не обнаруживал даже «тяготения» к философскому осмыслению жизни? Или просто нужно сказать, что для Бунина и Блока подобные «серийные» характеристики неуместны? Тогда для кого же они предназначаются?

Надо признать, что «характеристики» литературоведов и критиков разработаны с большими нюансами. Тут намечается целая гамма оценок. Мы узнаем, что для Б. А. Бялика «характерны проблемность, публицистичность, постановка вопросов теории социалистического реализма», для Г. А. Бялого «характерно сочетание историко-лит. анализа с постановкой эстетич. вопросов, изучение худож. метода писателя» (что, возможно, уже не «характерно» для Бялика). А вот «характерной чертой» трудов покойного М. Х. Абегайна «является материалистич. объяснение историко-лит. явлений». А у других, о ком это не сообщается, возможно, и не является. Про П. Н. Беркова, например, просто сказано «Труды Б. отличаются богатством фактич. сведений, использованием архивных источников, привлечением материалов зарубежных лит-р». О работах Д. Д. Благого сообщается, что они «характеризуются стремлением осмыслить гворчество Пушкина в свете современности». А о литературоведе А. Волкове ничтоже сумняшеся объявлено, что его труды «носят по преимуществу компилятивный характер». Поумеренно папеггические и зашугательские характеристики в равной мере неуместны в справочных изданиях, где необходимо соблюдать значительную объективность и спокойствие, ибо даваемые в энциклопедиях оценки закрепляются на десятилетия.

Конечно, трудно в краткой заметке для энциклопедии охарактеризовать творчество писателя или литературоведа. Вот авторы и изощряются, варьируя на все лады свои «формулировки». Как в детском калейдоскопе, составленном из немно-

гих стеклышек, пересыпаются «звездочки» характеристик, повторяются стертые слова: «поэма рисует», «автор рисует», «актуальная тематика», «широкий охват», «блестяще», «яркие образы», «яркие картины». А получается все равно как-то тускло. Слово не доверяя убедительности своих утверждений, авторы то и дело прибегают к превосходной степени: «один из крупнейших исследователей», «сильно зазвучала» (тема), «исключительно большую роль» — не просто большую, а непременно «исключительно», не просто проблемы, а «знач. проблемы». А какая расточительность на по существу ненужные эпитеты! Вот это мы и называем писать неэнциклопедическим стилем. Не лучше ли было бы вместо всей этой банальной словесности давать побольше фактических сведений и надежной библиографии, отсылая к источникам, где можно было бы найти развернутую и мотивированную характеристику писателя? Конечно, если найдена четкая формулировка, действительно характеризующая писателя, его общественное и литературное лицо, то, разумеется, ей должно быть место в энциклопедии.

Говоря о культуре издания в целом, необходимо указать на часто встречающиеся удивительные небрежности. Странно выглядит ни к селу, ни к городу приведенная греческая этимология в статье «Библиотека поэта». Не менее странно звучит на русском языке название книги австрийского поэта Э. Вальдингера «Между Гудзоном и Доном». Нам непонятно, зачем в русском переводе названия понадобилось переименовать Дунай на немецкий лад в Дону? И уж совсем на мрачную шутку походит статья «Богатыри», где среди героев русского эпоса, «защитников русской земли», совершавших «подвиги, отличавшиеся особой силой, умом, красотой, богатством» (подвиги.. богатством? — А. М.), назван Щелкан Дудентьевич — ханский шурин, наглый захватчик и грабитель, о ком былина поет

У которого денег нет,  
У того дитя возьмет,  
У которого дитя нет,  
У того жену возьмет...

Как попал он в число «защитников русской земли», когда именно ему ее подлинные защитники и свернули голову?

В КЛЭ немало статей, написанных неряшливо, неуклюжим, курьезным языком, неумело или небрежно отредактированных. Пишут например: «интонации.. сменяются зарисовками» (статья «Вяземский П.»), — хотя трудно понять, как это делается. Или: «сопровождал в Канаду секту рус. духовоборов» (о Бонч-Бруевиче), — хотя можно сопровождать только сектантов, но отнюдь не секту. «Акварельная простота стиля» (стлб. 246) — красиво, но бессмысленно! Что это за акварельный стиль и почему он пропе масляной живописи или темперы? Авторы КЛЭ вообще злоупотребляют терминами, заимствованными из области живописи, причем часто не понимают их значения. Особенно полюбилось им слово «колорит», что означает соотношение цветов в картине, но даже в переносном значении этого слова нельзя говорить «достоверность историч. колорита» (стлб. 698) или «окрашен колоритом» (стлб. 437), что уже совершенно не имеет никакого смысла. Таких «красот стиля» в КЛЭ немало.

Каковы же итоги? О них говорить пока рано. Обилие ошибок, промахов, пропусков и различных недосмотров, конечно, огорчает. Хотелось бы сразу получить в руки более полноценное издание, более надежный справочник, но надо признать и большие трудности, стоявшие перед КЛЭ. Расширился круг охватываемых явлений, уделено большое внимание литературе и отдельным писателям стран Азии и Африки, впервые даются сведения о многих советских писателях, как русских, так и других народов СССР, в том числе и о писателях, по разным причинам долгое время несправедливо замалчивавшихся.

В 1939 году, когда ЛЭ приближалась к своему плачевному концу, редакция журнала «Литературный критик» устроила совещание, что же все-таки делать с этим изданием. На этом совещании И. Г. Ямпольский сказал: «Катастрофическая неудача „Литературной энциклопедии“ сделала нас почти равнодушными к ее окончанию. Помимо того, что она последовательно отразила на себе все методологические заблуждения последних лет, руководители ее обнаружили и полное непонимание основных задач энциклопедии как справочника. Обилие пропусков и фактических ошибок при крайней бедности фактов, многословие, гипотезы в „концепции“, придуманные *ad hoc*; — все это заставляет обращаться к ней все слишком часто».<sup>19</sup> Как ни печально, но многие из этих упреков не устарели и сейчас. Но вышел только первый том КЛЭ, и мы еще далеко не равнодушны к ее окончанию. Поэтому так необходимо указать на допущенные ошибки, пробелы, недочеты, а то и неверные общие тенденции и установки. Необходимо приложить все усилия, чтобы избежать повторения подобных ошибок и упущений в последующих томах. Пока не поздно, можно еще издать КЛЭ, так, чтобы она действительно удовлетворяла интересы и запросы читателей, обращающихся к ней за справками

<sup>19</sup> «Литературный критик», 1939, № 5—6, стр. 283.

## ФЕДИН И ГЕРМАНИЯ\*

В Берлине вышел любовно подготовленный и прекрасно оформленный, с массой иллюстраций и факсимиле, том под названием «Федин и Германия». Непосредственным поводом к его составлению был 70-летний юбилей писателя, но содержание книги не ограничивается выражением чувств любви и признательности группы немецких литераторов юбиляру. В книге рассказывается о близости русской и немецкой прогрессивной литературы последних десятилетий, определяется значение творчества К. Фебина для немецкого читателя и немецкой литературы, изложен взгляд немецких литераторов на произведения одного из виднейших современных русских писателей.

Творчество К. Фебина давно уже вызывает в Германии большой интерес. К. Федин хорошо знает Германию. Вынужденное четырехлетнее пребывание в этой стране в 1914—1918 годах в качестве интернированного иностранца позволило ему глубоко познакомиться с немецким бытом, с немецким характером, с общественной жизнью страны, с языком, литературой, музыкой. Последующие поездки в Германию еще более обогатили его представления о стране, и это нашло широкое отражение в художественном творчестве К. Фебина: немецкая тема присутствует в ряде его произведений.

Тесно связан К. Федин с немецкими писателями. Эти связи возникли и укрепилась еще в 20—30-е годы. Среди его друзей и знакомых — Арнольд Цвейг, Леонард Франк, Анна Зегерс, Вилли Бредель, Иоганнес Бехер. К. Федин часто встречался с немецкими писателями, нашедшими в годы господства гитлеровского фашизма в Германии приют и дружескую помощь в Советском Союзе. В последнее время ряд немецких литераторов навещил К. Фебина в Переделькино. Немецкие писатели хорошо знают К. Фебина; им удалось нарисовать его живой портрет, передать драгоценные частности человеческого облика писателя — в кругу семьи, на прогулке, в беседах с друзьями и знакомыми, во время публичных выступлений. Со страниц книги встает образ человека большой культуры, ясных гуманистических взглядов, образ писателя-интернационалиста, большого мастера современного романа.

Сборник открывается переводами нескольких произведений К. Фебина (автобиография, фрагменты из романа «Костер», сцены «Бакуинизм в Дрездене», статьи, письма и воспоминания о Германии). Далее следуют рассказы немецких писателей о встречах и беседах с К. Фебиным, ряд статей и эссе, посвященных характеристике творческого облика художника, оценке его произведений. Среди авторов сборника — Вилли Бредель, Стефан Гейм, Гуго Гупперт, Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Эрнст Фишер, Эрнст Шумахер, Макс Циммеринг и другие. Перепечатаны также статьи Эгона Эрвина Киша и Карла фон Оссецкого, извлеченные из прессы 20-х годов; опубликованы два письма к К. Федину Стефана Цвейга.

Надо сказать, что сборник не претендует на полноту охвата всех материалов о Фебине, имеющих в немецкой печати. В книгу не вошли интервью К. Фебина для немецких газет и журналов. А ведь писатель был в Германии много раз — в 1928, 1931—1932; в 1946, 1956, 1958 и 1961 годах — в ГДР. Мы можем указать, например, интервью К. Фебина для журнала «Sonntag» (в номере от 13 апреля 1958 года). Не включены и некоторые статьи о Фебине, например содержательная статья Вольфа Дювеля («Sonntag» от 25 февраля 1962 года).

Из фебинских высказываний и документов особенно интересны впервые публикуемые путевые письма К. Фебина к жене, относящиеся ко времени его поездки летом 1928 года по Западной Европе, и множество высказываний писателя по творческим вопросам, записанных во время бесед с Вольфом Дювелем, Эрнстом Шумахером и Гуго Гуппертом. Мимо них не пройдет ни один исследователь творчества К. Фебина.

Остановимся на отдельных статьях и сообщениях сборника.

Раздел книги «Старые и новые встречи» открывается большой статьей Вольфа Дювеля «Федин и Германия». Вольф Дювель пишет: К. Федин «стал, быть может, лучшим знатоком Германии в русской советской литературе. Еще никогда прежде немецкая тематика не занимала столь большого места в творчестве какого-либо русского писателя» (стр. 206). В статье приводятся новые материалы к биографии К. Фебина 1914—1918 годов, почерпнутые автором из бесед с писателем и подкрепленные непосредственным знакомством с реальными прототипами романа «Города и годы» и повести «Я был актером». Вольф Дювель устанавливает, что эти произведения автобиографичны в гораздо большей степени, чем можно было предположить. Так, обстоятельства знакомства К. Фебина в Юриберге с семьей Кратцеров нашли прямое отражение в романе «Города и годы» (жизнь Андрея Старцева в Германии); знакомство и дружба К. Фебина с актрисой Ганни Мрва в г. Цяттау

\* Fedin und Deutschland. Aufbau-Verlag, Berlin, 1962.



(где он прожил полтора года) получили отзвук в образах Мари Урбах в «Городах и годах», Анны в «Братях» и Гульды в повести «Я был актером». В Циттау К. Федин сблизился со спартаковцами, и это обстоятельство несомненно сыграло свою роль в его идейно-политическом развитии. К. Федин присутствовал на одном из собраний немецких революционеров в Берлине в 1948 году, среди участников которого был Иоганнес Бехер. Вот где накапливался жизненный материал для создания образа немецкого коммуниста Курта Вана!

Кратко рассказывает Вольф Дювель о поездках К. Фебина в Германию в 20—30-е годы и в послевоенный период в ГДР. Завершается эта статья-исследование воспоминаниями о встречах с К. Фебиным. Писатель поразили автора статьи своим великолепным знанием и проникновенным пониманием немецкой литературы — классической и современной, немецкого искусства — музыки и живописи. «Любовь и уважение Фебина к немецкой культуре, — пишет Вольф Дювель, — находятся в глубоко внутреннем единстве с его политическими убеждениями и сложившимися у него политическими представлениями о Германии. Мир и подлинная культура для него равнозначны. Как революционный, социалистический писатель, видит он в немецком рабочем классе, в немецких трудящихся законных наследников немецкой культурной традиции, которая получает дальнейшее развитие и расцветает в миролюбивой Германии. „Чтобы новая Германия процветала“, — таково задушевное желание Фебина» (стр. 225).

Статьи Карла фон Оссецкого и Эгона Эрвина Киша посвящены оценке романа «Города и годы», его образов, его значения для немецкой литературы. Русский писатель дал немецким прогрессивным писателям пример правдивого критического изображения Германии в первую мировую войну. Страницы о Германии — «неопровержимый документ милитаристского озверения», писал Э. Э. Киш.

Вилли Бредель в своей статье рассказывает о том, какое огромное впечатление на него произвели еще в 20-е годы романы «Города и годы» и «Братья» и как много для него значил отзыв К. Фебина о его первых произведениях.

Стефан Гейм подробно характеризует эстетические взгляды К. Фебина, своеобразие его как художника. Интересно, в частности, наблюдения Стефана Гейма над особенностями художественного изображения революции у Фебина: «Революция у него — это подземный поток, который, обнаруживаясь здесь и там, является всеобщим и проявляется в самой атмосфере, которая окружает героев. И такая она совсем русская, эта атмосфера! И в то же время полная всеобщего значения!» (стр. 266).

Чрезвычайно интересны статьи Гуго Гупперта и Эрнста Шумахера, написанные в жанре «бесед с писателем».

Гуго Гупперт вспоминает прошлое — годы жизни немецких литераторов-эмигрантов в Советском Союзе. В 30-е годы он, будучи редактором немецкого издания журнала «Интернациональная литература», встречался с К. Фебиным. В беседах с ним затрагивались самые разнообразные темы. Любопытен разговор автора статьи с К. Фебиным о чертах сходства и различия романов «Волшебная гора» Томаса Манна и «Санаторий Арктур».

Встречался Гуго Гупперт с К. Фебиным и во время Отечественной войны (в Чистополе), и в последние годы (в 1955 году в Переделькино). Рассказ об этих встречах принадлежит к ценнейшим мемуарным страницам о Фебине. Гуго Гупперту удалось записать и тем самым сохранить для читателей много высказываний К. Фебина о мастерстве романиста, о связи писателя с народом.

К. Федин возбуждает особый интерес за рубежом, потому что его произведения, отмечает Гуго Гупперт, свойствен «подчеркнутый интернациональный аспект» (стр. 273).

Эрнст Шумахер, излагая свои беседы с К. Фебиным, имевшие место в 1956 году, сообщает множество сведений из творческой истории романа «Кюстер». К. Федин, вспоминая о годах Отечественной войны, говорил, что тогда все остро и отчетливо ощутили чувство родины; писатели тогда поняли лучше, чем когда бы то ни было раньше, что они — ничто без народа, что их труд «ни на что из годится, если он не доходит до народа», что «величие литературы измеряется тем, как глубоко проникает она в сердце народа» (стр. 298). И это мироощущение будет как бы организующей смысловой и эмоциональной доминантой будущего романа. Писатель говорил и о том, что после XX съезда КПСС ему стали яснее пути решения его творческих задач в романе, посвященном начальному периоду Отечественной войны.

Хотелось бы дополнить эти сведения о замысле романа «Кюстер» одним высказыванием К. Фебина в беседе с Вольфом Дювелем, опубликованной в журнале «Sonntag». На вопрос, какое значение имеет начальная, «крестьянская» глава романа «Кюстер», К. Федин ответил: «Крестьянская тема в структуре гретвей части трилогии имеет решающее значение. Она будет усилена во второй половине романа. Я почувствовал, что изображение второй мировой войны только сквозь призму сознания интеллигенции недостаточно. С крестьянскими главами в роман войдет „элемент пародного“».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Sonntag», 25. Februar 1962, S. 11.

Большую ценность представляют публикуемые в сборнике два письма К. Федину Стефана Цвейга. В них можно найти интереснейшее замечание об одной характерной черте Федина как писателя, которую С. Цвейг рассматривает как «родовой» признак русских писателей вообще. Цвейг писал К. Федину 10 декабря 1928 года, что у него, у Федина, «есть то, что у русских художников так непонятно большинству (и чего, к моему огорчению, я совершенно лишён), — великолепная возможность, с одной стороны, изображать народное, совсем первоначально человеческое и одновременно создавать тончайшие аристократические фигуры, показывая духовные конфликты во всех их сверхчужденных проявлениях» (стр. 235).

Сборник заслуживает внимания не только немецких читателей, но и читателей нашей страны. Он способствует укреплению дружбы немецкой и советской литератур, немецкого и советского народов.

## О РЕПЛИКЕ В. Е. ГУСЕВА

В советской фольклористике последних лет теоретические проблемы обсуждаются со всей серьезностью и основательностью. Нам кажется, что реплики при этом являются наименее подходящей формой разговора. Со всей очевидностью проявляется это на примере реплики В. Е. Гусева.<sup>1</sup>

Критически отзываясь о нашей статье «О происхождении народного героического эпоса», В. Е. Гусев совершенно не касается основных ее положений. Если судить по высказываниям В. Е. Гусева, может создаться впечатление, что в разбираемой статье вообще нет никакой связной концепции, никаких принципиальных выводов. Эпос разных эпох объединяет один общий признак — отражение самосознания формирующейся народности; находясь в прямом противоречии с мифологией по своему содержанию, героический эпос связан с нею по форме; эпические и мифологические произведения следует разделять в соответствии с тем, какое положение занимает в них образ человека (центральное или же подчиненное по отношению к богам), — все эти и ряд других положений, выдвигаемых нами, В. Е. Гусев обходит полным молчанием. А между тем очевидно, что положения эти ни в коем случае нельзя назвать неясными и неопределенными. Становится непонятно, на чем же В. Е. Гусев основывает свои суждения о статье, если он не разбирает ее важнейших тезисов, и что он имеет в виду, говоря о «малой разработанности» концепции, изложенной в статье, о каких-то «догадках».

Не приводя возражений, которые затрагивали бы существо статьи (и, очевидно, не располагая такими возражениями), В. Е. Гусев вынужден идти в ее критике иным, явно не лучшим путем.

Он задает, например, риторический вопрос: «О каком общем идейном содержании для эпоса эпохи первобытно-общинного строя, эпоса эпохи „военной демократии“ и эпоса феодальной эпохи может идти речь?» При этом В. Е. Гусев не затрудняет себя указанием на критерий, предложенный нами: отражение самосознания формирующегося человеческого коллектива от племени до народности, гордо своими победами над природой и иноземными захватчиками. Разве не распространяется этот критерий на все три эпохи, отмеченные Гусевым? Почему же он не высказывает своего мнения по этому поводу?

В. Е. Гусев утверждает далее, что, относя к героическому эпосу легенды и сказания, мы смешиваем понятия эпического рода и эпического жанра. Конкретно в статье речь шла о произведениях, подобных сказаниям о Геракле и аргонавтах. И Горький, например, относил их к героическому эпосу. Трудно, нам кажется, усомниться в том, являются ли образы Геракла и аргонавтов героическими. Во всяком случае такая точка зрения требует более серьезной оценки, чем оценка В. Е. Гусева.

Особое удивление вызывает следующее замечание. В. Е. Гусев упрекает нас в том, что мы отказали целым народам в эпическом творчестве в условиях «образования классового общества». В доказательство приводится выдержка из статьи: «В процессе разрушения родов и племен и образования классового общества происходит... выделение человеческой личности из коллектива, осознание ею самой себя. В этих условиях создание героического эпоса становится возможным...» Однако фраза «В этих условиях создание героического эпоса становится невозможным...» открывает в статье новый абзац и относится непосредственно не к предыдущим словам (как это представлено Гусевым), но ко всему предшествующему изложению, где идет речь и о выделении личности, и об исчезновении мифологического мировоззрения. Кроме того, цитата эта вырвана В. Е. Гусевым из контекста статьи, причем из заключительной ее части, в которой подводятся общие итоги. В этом

<sup>1</sup> См.: «Русская литература», 1962, № 3, стр. 240—242.

отрывке вовсе не указывается, когда выделение личности из коллектива, являющееся весьма длительным процессом, завершается настолько, что начинает препятствовать дальнейшему развитию эпического творчества. Но из общего содержания статьи явствует, что такое выделение личности относится нами ко времени *полного* развития классового общества. Отрицание эпического творчества в период «образования классового общества» или на начальных его этапах несовместимо с самой сущностью нашей концепции (с основным кригерем эпоса), ибо именно в это время наиболее активно проходит и завершается образование народностей. На этой ступени развития человечества, читаем мы в статье, «отдельная личность целиком растворяется в массе. Так было и в первобытном обществе... Так было и в период формирования и самоутверждения народности, когда общенародные задачи и патриотический подъем также должны были совершенно заслонить отдельную личность и ее духовный мир». Итак, мы объясняем тот, казалось бы, противоречивый факт, почему на начальных этапах классового развития личность еще растворяется в коллективе. Этому способствует образование народности. Здесь все ясно, и возможен только один вопрос: каким образом все это выпало из поля зрения В. Е. Гусева?

За неимением прямых возражений В. Е. Гусев прибегает к косвенным. Он заявляет, что данная статья строится на неких посылах, которые выдвигаются за аксиомы, хотя сами нуждаются в доказательствах. Что же приводит он в качестве примеров?

В. Е. Гусев старается убедить читателя, будто авторы статьи объявляют «содержанием первобытного эпоса» «борьбу человека с природой», что им «нет дела до фактов, свидетельствующих об отражении в эпосе также межплеменной борьбы, смены матриархата патриархатом и других социальных процессов». Между тем в статье специально оговаривается, что в эпосе находят отражение самые различные явления (в том числе и названные В. Е. Гусевым); что же касается борьбы с природой, то она называется не в качестве единственного, но в качестве основного и определяющего содержания первобытного эпоса в момент его возникновения. Это подтверждается фактическим материалом, на который мы ссылаемся («Калевала», песни о Гайавате и др.); это соответствует и высказываниям Горького, писавшего, что первые победы человека над природой вдохновили его на поэтическое творчество, на создание героического эпоса.

По словам В. Е. Гусева, мы принимаем за аксиому положение о том, что эпос возникает на основе мифологического мировоззрения, и игнорируем «высказанный в науке взгляд, что „первобытный“ эпос генетически вообще не связан с мифологией». Но что имеет в виду Гусев под «генетической связью» мифологии и эпоса? Эпос, по нашему мнению, возникает в противовес мифу, как отражение реальных побед над природой, обожествляемой в мифологии. Так что вопрос о «генетических связях» здесь вообще снимается. Дело сводится, очевидно, к другому: можно ли считать, что к моменту возникновения эпического творчества как формы искусства, как формы идеологии мифологическое мировоззрение еще не существовало и не влияло на образность эпоса? Почему бы В. Гусеву не привести примеры таких первобытных героико-эпических произведений, в которых отсутствует мифологическое мировоззрение? Нам кажется, это было бы большой новостью.

В. Е. Гусев возражает, наконец, против того, что в мифологии находят отражение идеалистическое осмысление человеком природы. Свою аргументацию по этому поводу он подкрепляет утверждением, будто бы мы «отождествляем мифологию с религией». Но это уже вещь явно надуманная. Кто же поставит знак равенства между идеалистическим мировоззрением, идеалистическим объяснением природы и религией как культовым явлением? Философия Гегеля, например, по существу своему идеалистична, но утверждать это — не значит отождествлять ее с религией, не значит отказывать ей в рациональном, познавательном содержании, каковое, конечно же, имеется и в мифологии. Об этом содержании в статье говорится довольно подробно, но подчеркивается, что реальные явления отражаются в мифах идеалистически. В. Е. Гусев пишет, что мы не дифференцируем мифологию. При этом он обходит тот факт, что в статье ставится вопрос о разделении фонда произведений, обычно именуемых мифами, на собственно мифы и эпические сказания разного рода, вроде сказаний об аргонавтах, Геракле и т. п. Последние являются рассказами не о богах и их могуществе, но о человеке, и отождествлять их с мифами нельзя.

В. Е. Гусев, по существу, пытается противопоставить высказываниям Маркса, в которых вскрывается *мировоззренческая сущность* мифов, его же высказывания, отмечающие *литературное значение* мифов. Однако, во-первых, изобразительные достоинства мифов, делающие их «бессознательно-художественным» отражением реальности, не могут изменить их основную функцию: объяснения природы, причем объяснения идеалистического. Именно Маркс, а не кто-нибудь другой, говорил о взгляде на природу, выраженном в мифологии (а затем и в греческом искусстве), как о взгляде, несовместимом с современными представлениями. Как о взгляде, одухотворяющем природу. Во-вторых, переход мифов в литературу как таковую означал их полное переосмысление. На этих позициях стоит, в частности, выдающийся

специалист по истории античной литературы венгерский академик Имре Тренчени-Вальдапфель, который говорит о «первоначальном религиозном значении мифов» и пишет, что «любой античный поэт требует особого исследования, чтобы мы могли определить, в какой мере он принимает мифы в религиозном духе, то есть „всерьез“; когда он обращается к мифу, чтобы в иносказательной форме сделать свои нападки на религию; и, наконец, когда поэт рассматривает... мифологические образы только как своего рода украшения».<sup>1</sup> Как видим, если В. Е. Гусев действительно желает полемизировать с положением об идеалистической сущности мифов, то число оппонентов у него достаточно велико, и оно отнюдь не ограничивается К. Давлетовым и В. Гацаком.

Наша статья касается малоразработанных вопросов, и те или иные положения, разумеется, могут оцениваться по-разному. Но обязательными в обсуждении являются добросовестность и аргументированность мнений. В реплике В. Е. Гусева мы не находим никаких реальных доводов, которые оправдывали бы его безапелляционную оценку статьи. Зато в этой реплике, как мы видели, нет недостатка в приемах, не принятых в серьезном научном споре. Мы уже не говорим о попытке В. Е. Гусева увязать нашу концепцию с «философией мифологии» Шеллинга, что не только беспочвенно само по себе, но и показывает весьма отдаленное знакомство В. Е. Гусева с этой философией. Заявляя, что в статье наличествует «отнюдь не бесспорное толкование субъективно подобранных высказываний Гегеля, Маркса, Лафарга, Горького», В. Е. Гусев не приводит тому никаких серьезных доказательств. Он упрекает нас в том, что мы «оперируем целыми эпическими поэмами», тогда как мы ссылаемся на общность проблематики этих поэм (борьба с природой и соседними племенами) и делаем это в полном соответствии с задачами, стоящими перед нами. Стараясь всеми средствами представить в невыгодном свете нашу позицию, В. Е. Гусев ставит нам в упрек высказанное в статье (собственно говоря, общеизвестное) мнение о том, что «проблема происхождения героического эпоса как художественной системы до сих пор остается мало разработанной», а в опровержение этого мнения приводит имена ряда ученых, работающих над исследованием эпоса вообще.<sup>2</sup> Предоставим читателю самому судить о такого рода приеме. Наконец, надо прямо сказать, что недопустимым является и топ реплики В. Е. Гусева, его назидательные формулировки, представляющие собою явный анахронизм в нашей науке и напоминающие фразеологию времен оных. В наши дни они не могут звучать убедительно в устах самого авторитетного специалиста. Они представляются тем более неуместными, если учесть, что автор реплики — не «doctus cum libro» в рассматриваемой области.

К. ДАВЛЕТОВ, В. ГАЦАК

## ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В № 2 журнала в статье «К биографии Н. Г. Чернышевского» И. Ф. Ковалев опубликовал, в качестве неизданных, некоторые материалы, связанные со сдачей Н. Г. Чернышевским магистерских экзаменов и с переходом его на службу в Петербург.

Документы эти несомненно представляют интерес, но, к сожалению, не являются неизданными.

Они напечатаны, и притом совсем недавно.

В апреле прошлого года Саратовский университет выпустил (под редакцией проф. Е. И. Покусаева) второй сборник исследований и материалов — «Н. Г. Чернышевский». На стр. 289—294 этого сборника П. А. Бугаенко точно воспроизвел и содержательно прокомментировал все те документы, которые составили предмет публикации И. Ф. Ковалева.

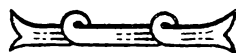
Библиография все еще продолжает оставаться слабым звеном нашего литературоведения.

Работа саратовского исследователя прошла мимо внимания ленинградского архивиста и мимо редакции журнала. Надобности в повторной публикации, надо полагать, не было.

С. РЕЙСЕР

<sup>1</sup> Тренчени-Вальдапфель Имре. Мифология. Изд. иностранной литературы, М., 1959, стр. 21—22.

<sup>2</sup> Кстати, если уж говорить о специалистах по эпосу, то среди них В. Е. Гусеву следовало назвать И. А. Орбели, М. Т. Рыльского, Д. С. Лихачева, В. И. Чичерова, А. М. Астахову, Б. Н. Путилова, Н. И. Кравцова.



# ХРОНИКА

## ПЯТАЯ ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Во второй половине мая в столице Северо-Осетинской автономной республики городе Орджоникидзе состоялась пятая Всесоюзная межвузовская научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. В ней приняли участие представители многих университетов и педагогических институтов страны, а также научные сотрудники Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Латвийской Академии наук и лермонтовских музеев в Пятигорске и в Пензенской области.

Конференция 1962 года, на которой было заслушано около 30 докладов и сообщений, привлекла к себе пристальное внимание широких кругов интеллигенции, студенчества, молодежи, стала большим событием в культурной жизни республики.

Конференция открылась докладом кандидата филологических наук Д. А. Гиреева (Орджоникидзе) «Итоги и перспективы изучения жизни и творчества Лермонтова». Докладчик осветил значение наследия Лермонтова для современности, проанализировал важнейшие работы лермонтоведов, подчеркнув при этом необходимость создания полной научной биографии Лермонтова и подлинно научных книг о поэте для широких кругов советской интеллигенции и тружеников страны. Он отметил также острую потребность в создании принципиально новых исследовательских работ, свободных от пережитков формализма и вульгарного социологизма, а также от сглаживания глубоких противоречий во взглядах и творчестве великого поэта. В заключение доклада Д. А. Гиреев остановился на задачах, которые стоят перед лермонтоведением в связи с подготовкой к 150-летию со дня рождения поэта.

В центре внимания конференции стояли вопросы, связанные главным образом с изучением конкретных произведений поэта. Так, анализу романа «Герой нашего времени» было посвящено пять докладов: доктора филологических наук К. Н. Григорьяна (Ленинград) «„Герой нашего времени“ как романтическое произведение», доцента ЛГУ В. А. Мануйлова «„Герой нашего

времени“ как реалистическое произведение», кандидата филологических наук У. Р. Фохта (Москва) «Метод и жанр романа „Герой нашего времени“», кандидата филологических наук Б. С. Виноградова (Грозный) «Горцы в романе „Герой нашего времени“», лермонтоведа Л. И. Прокопенко (Саратов) «Апфельбаум из „Героя нашего времени“ как реальная личность».

Заранее предусмотренная дискуссионная постановка проблемы в первых двух докладах давала возможность широко обсудить вопрос, поставленный Международным комитетом славистов: каким произведением надо считать роман «Герой нашего времени» — реалистическим или романтическим? Как докладчики, так и выступавшие в прениях высказали различные взгляды на этот вопрос. К. Н. Григорьян, в частности, склоняется к романтизму. Он считает, что проблему жанра и эстетической системы «Героя нашего времени» невозможно рассматривать изолированно от единого процесса становления романтического стиля Лермонтова. Докладчик особенно подчеркнул, что не следует путать элементы, новые тенденции с общим характером, основным пафосом творчества. Хотя в недрах лермонтовской прозы, в романе «Герой нашего времени» возникали новые тенденции, рождалось новое качество, важные элементы, подготовившие почву для последующего расцвета русского реалистического психологического романа, тем не менее в нем Лермонтов не отказывается от поэтики романтизма, не борется с романтизмом, не переходит на новые эстетические позиции. Но в основе романтизма Лермонтова лежит не отвлеченная созерцательность, не пустая мечтательность, не красивая поза, рассчитанная на эффект, не желание противопоставить себя среде, не игра в сильные страсти или в «мировую скорбь». Романтизм романа лежит не на поверхности, не бросается в глаза пестротой красок и пышностью слога. Он заключен, считает докладчик, в самом характере поэтического мирозерцания автора, естественно вытекает из сущности его поэзии, прозы и драматургии.

Выражая совершенно иную позицию, В. А. Мануйлов утверждал, что поэт, поставив своего героя в реальную жизненную обстановку, подверг проверке практикой подлинность его «героичности». И если в романтических произведениях «бунт» героя мог быть выражен в символическом жесте (например, схватка Мцыри с барсом), то в произведении реалистическом борьба героя против общества должна была протекать в формах, взятых из самой действительности. В. А. Мануйлов придерживается мнения, что стройная и детально разработанная усилениями многих филологов концепция композиции и стиля «Героя нашего времени» как произведения реалистического, развивающего русскую реалистическую прозу, неоспорима.

Однако многие участники конференции склонны были принять за основу положения, предложенные У. Р. Фохтом. «Герой нашего времени», — сказал он в своем выступлении, — реалистический роман, определяющий протест против николаевской действительности, выраженный передовым представителем дворянства посредством романтического героя. Поскольку роман Лермонтова возник в самом начале становления критического реализма, в период господства романтизма в литературе, в структуре «Героя нашего времени» можно отметить целый ряд средств и приемов письма, характерных для романтизма. Эти элементы органически включены в реалистическую в своей основе структуру романа.

Значительное внимание в докладах и выступлениях было уделено кавказской теме в творчестве Лермонтова. Обсуждение этого вопроса открыл Б. С. Виноградов, который высказал предположение, что герои романа — Бэла, Азамат и их отец — являются кумыками, и выступил против утвердившегося мнения, что прототипом лермонтовского Кавказа был шапсугский джигит Кизилбеч Шеретлуков.

Доцент А. В. Попов (Ставрополь) в докладе «Кавказский материал в зрелых редакциях поэмы „Демон“» подчеркнул, что поэт в своих произведениях использовал все богатство устного поэтического творчества народов Кавказа (осетин, кабардинцев, чеченцев, грузин). Пребывание Лермонтова на Кавказе сказалось весьма благотворно на творчестве поэта, на его поэтическом почерке (например, в «Демоне»).

Вокруг «Демона» разгорелась оживленная дискуссия. В докладе кандидата филологических наук Т. А. Ивановой (Москва) «Что говорят рукописи и книги? (К вопросу об основном тексте поэмы «Демон»)» была поставлена под сомнение правомерность утверждения, что наиболее совершенным текстом поэмы «Демон» надо считать первое Карлсруйское издание 1856 года. Во всех

советских изданиях «Демон» напечатан со списка, который по имени издавался назван «философским». Многие ученые считают текст этого списка последней редакцией «Демона», относя ее к 1841 году. Но так ли это? — спрашивает докладчик. Т. А. Иванова высказала заслуживающие внимания соображения и предложила считать наиболее законченным и авторитетным текстом «Демона» редакцию 8 сентября 1838 года.

В сообщении научного сотрудника музея «Домик Лермонтова» И. Г. Габриельян (Пятигорск) «Новые списки поэмы „Демон“ и стихотворения „Смерть поэта“» были приведены списки, содержащиеся в тетради поэта и публициста XIX века Н. И. Кроля, причем «Демон» в этом списке датирован 1839 годом и текст его резко отличается от «лопухинского» и почти целиком совпадает с редакцией 1841 года. Противоречивые факты, сообщенные Т. А. Ивановой и И. Г. Габриельян, определили острый дискуссионный характер прений, в которых приняли участие А. М. Докусов, И. Л. Андроников, Т. П. Голованова, Д. А. Гиреев, осетинский поэт Г. Х. Кайтуков и др. Большинство выступивших в прениях согласилось с тем, что вопрос о тексте «Демона» нельзя еще считать окончательно решенным, хотя от его решения зависят не только вопросы идеологической концепции поэмы, но и периодизация творчества Лермонтова в целом.

В докладе кандидата филологических наук А. А. Хадарцевой (Орджоникидзе) «Лермонтов и осетинская литература» было приведено много интересных примеров того, как еще Коста Хетагуров, а вслед за ним и другие осетинские поэты: Г. Дзасохов, Г. Малиев, М. Камбердиев — с большой энергией и любовью пропагандировали творчество Лермонтова. Одним из первых и лучших переводчиков поэта на осетинский язык был писатель Б. Гуржибеков. Современные осетинские писатели учатся у русского поэта мастерству, любви к родине, гуманизму. С другой стороны, есть все основания утверждать, говорит А. А. Хадарцева, что Лермонтов сам непосредственно знакомился с кавказским фольклором, встречаясь и беседуя с осетинами-проводниками, когда бывал в г. Владикавказе, Коби и других местах. Именно это, по ее мнению, позволило поэту создать типические образы горцев.

Аспирантка Тбилисского университета М. Г. Барамидзе в докладе «Лермонтов и классики грузинской литературы» сообщила новые данные о связях грузинской литературы с лермонтовским творчеством. Упоминания о Лермонтове встречаются в Грузии уже в 1842 году, и не только в частной переписке, но и в журнальных заметках, а с 1845—1858 годов появляются первые

переводы его произведений на грузинский язык. Особенно значительны в этом заслуги таких известных грузинских писателей, как Акакий Церетели, Илья Чавчавадзе и Важа Пшавела.

Кандидат филологических наук Э. Э. Найдич (Ленинград) в докладе «Пушкин и Лермонтов» поставленную проблему рассмотрел как часть общего историко-литературного процесса, особенно отметив, что Лермонтов вступил в литературу как поэт «Современника», объединявшего в 1836 году прогрессивные силы русской литературы и журналистики; вместе с тем Э. Э. Найдич постарался доказать, что к этому времени относится и эпиграмма Лермонтова на Сенковского. В докладе доцента К. Г. Петросова (Коломна) «Маяковский и Лермонтов» интересно и убедительно показано, как лермонтовские образы помогли Маяковскому в поэмах «Человек» и «Про это» с титанической силой передать чувство одиночества, любовной муки, жажду «искупительного» подвига и одновременно с той же мощью выразить непримиримое отрицание пошлости буржуазно-мещанского бытия, его «позорного благоразумия». Однако, отметил докладчик, в той же поэме «Про это» и особенно в произведениях, созданных позднее, излюбленная лермонтовская идея личности и свободы получает качественно новое выражение. В таких произведениях, как «Без руля и без ветрил», «Лицо классового врага», «Баня» и других, Маяковский, полемически резко снижая лермонтовский образ Демона, лишь отталкивается от него, чтобы средствами сатиры беспощадно заклеймить проявления эгоистического, сооственнического сознания в современной действительности. В этом докладчик усматривает не спор с Лермонтовым, а полемику, определяемую коренным различием эпох: на вопросы, которые волновали Лермонтова, Маяковский дал совершенно иные ответы.

В докладе доцента И. Я. Заславского (Киев) «Творческая история поэмы „Беглец“» было прослежено развитие Лермонтовым в поэме поэтических градаций декабристов.

На конференции было заслушано шесть студенческих и два аспирантских доклада.

Доклад «О своеобразии эпитетов в лирике Лермонтова» прочла студентка МГУ Т. Ходукина (подготовлен совместно со студентом МГУ из ДРВ Фам Випх Кы). Она подчеркнула, что политический протест и революционные устремления Лермонтова носили более глубокий характер и имели более широкие масштабы, чем это принято считать в нашем литературоведении. Аспирантка Института мировой литературы им. М. Горького И. Е. Усок в докладе «Полемические принципы в лирике Лермонтова» отметила, что непре-

кращающиеся споры вокруг творческого наследия Лермонтова питаются полемическим характером творчества поэта. «Полемичность» — основной принцип поэтики Лермонтова — является проявлением миросозерцания и метода поэта. Она находит свое выражение как в тематике и проблематике произведений, так и в характере лирического героя, общей эмоциональности поэтической системы Лермонтова.

«Образ современника в драме Лермонтова „Странный человек“» — так назывался доклад Н. В. Владимирской (Великие Луки). Взяв за основу указанную драму, докладчица значительно расширила тему и на обширном материале показала, как в автобиографическом образе, созданном Лермонтовым, отразились характерные черты современности. Есть основания, позволяющие расценивать это юношеское автобиографическое произведение поэта как серьезное творческое достижение в создании драматургического портрета своего современника. С докладом «Лермонтов и Гейне» выступила студентка Ленинградского педагогического института Л. Калининцева. Студентка Горьковского университета Н. Меднис в докладе «К вопросу о датировке поэмы „Боярин Орша“» привела соображения, говорящие в пользу того, что это произведение Лермонтова следует отнести к 1832-му году. С докладом «Внеклассная работа при изучении произведений Лермонтова в осетинской школе» выступила студентка Северо-Осетинского педагогического института Н. Каптукова. Сообщение на тему «„Демон“ Лермонтова и опера Рубинштейна „Демон“» сделала студентка Киевского университета Т. Левченко. С рецензией на книгу Т. В. Толстой «Детство Лермонтова» выступила студентка Северо-Осетинского пединститута Л. Крюкова.

Много ценного и интересного содержалось также в коротких сообщениях ученых.

Профессор В. С. Шадури (Тбилиси) прочел сообщение действительного члена Академии наук Грузии, директора Музея искусств Грузии профессора И. Я. Амирапашвили «К определению изображения на клинке шашки Лермонтова» (хранящейся в музее Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде). Тщательно проанализировав элементы изображения и суммировав свои наблюдения, академик пришел к выводу, что на клинке изображены прославленные герои поэмы Фридоуси «Шахнаме» — Ростем и Сохраб. Директор Музея-усадыбы М. Ю. Лермонтова в селе Лермонтово Пензенской области П. А. Взырпаев сделал сообщение о двух новых документах: один устанавливает точную дату знакомства Лермонтова со своей любимой теткой М. А. Шан-Грейф, а другой, в котором содержатся сведения о службе

П. П. Шан-Гирей, дает возможность выдвинуть предположение, что Шан-Гирей послужил Лермонтову прообразом для создания главной фигуры в очерке «Кавказец». Лермонтовед Л. И. Прокопенко (Саратов) в сообщении «Поездки Лермонтова в Петербург в 1838 году» поделился документальными сведениями о том, что, находясь в Гродненском гусарском полку и дважды беря отпуск, поэт пробыл в Петербурге с 6—7 марта по 14—15 марта, а затем с 1 по 9 апреля. Кроме того, Л. И. Прокопенко привел документы, подтверждающие, что Лермонтов окончательно вернулся в Петербург не 14 мая, как считалось до сих пор, а 24—25 апреля.

С большим интересом было встречено присутствующими выступление известного советского лермонтоведа И. Л. Андроникова, который поделился своими соображениями о ряде докладов, а затем сделал сообщение о неизвестном письме Татьяны Бакуниной, написанном в 1841 году и содержащем сведения о дуэли и смерти Лермонтова. Выступив в жанре «устных рассказов», Иракий Андроников познакомил собравшихся с некоторыми своими новыми разысканиями. Участники конференции услышали четыре новых рассказа: «Поиск записок Мамадаева», «Наследство Вахтанга Шестого», «Тайна архива Висковагого» и «Мы ищем неправильно».

Профессор Б. А. Алборов (Орджоникидзе) обратился к оргкомитету конференции с предложением сохранить как

мемориальное здание, организовав в нем музей, дом в Моздоке, где останавливались Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой. Одновременно был поставлен вопрос о сохранении зданий станций, через которые проезжал Лермонтов во время своего пребывания на Кавказе. Эти предложения были одобрены конференцией, которая решила также помочь авторам интересной фотовыставки «Лермонтовские места сегодня» (А. Д. Семченко и В. К. Куванджи) в ее издании к 150-летию со дня рождения Лермонтова.

После закрытия конференции состоялись теплые встречи ее участников с жителями селения Нар, где родился великий осетинский поэт Коста Хетагуров, а также с представителями республиканских и районных организаций деятелями культуры и др.

Подводя итоги конференции, профессор А. Н. Соколов отметил ее значение для развития лермонтоведения, подчеркнув при этом, что она получила широкие отклики в местной печати. От имени участников конференции он сердечно поблагодарил партийные и советские организации республики, работников Северо-Осетинского педагогического института, научно-исследовательского института и лиц, оказавших помощь в проведении конференции. О крепнущих взаимных связях русской и осетинской культур сказал в своем ответном слове министр культуры Северной Осетии С. Н. Битиев.

*Л. ПРОКОПЕНКО*





**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ  
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1962 ГОДУ**

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

	№	Стр.
Базанов В. Добролюбов и народознание . . . . .	2	52
Березина В. К участию В. Г. Белинского в изданиях Н. И. Надеж- дина (1833—1834) . . . . .	3	51
Берков П. «Смелый властелин» или «смелая сатира»? (К текстологии строфы XVIII главы первой «Евгения Онегина») . . . . .	1	60
Билинские Я. Пьесы Бориса Горбатова . . . . .	4	110
Бушмин А. О научном и общественном авторитете литературоведения .	1	3
Выходцев П. Поэзия наших дней и фольклорные традиции . . . . .	2	117
Гинзбург Л. Пушкин и реалистический метод в лирике . . . . .	1	27
Гор Г. Писатель и наука . . . . .	3	141
Гордон Л. «Московский вестник» 1809 года . . . . .	3	39
Городецкий Б. Всегда с нами (к 125-летию со дня смерти А. С. Пушкина)	1	20
Давлетов К., Гацак В. О происхождении народного героического эпоса	2	76
Дрыжакова Е. Проблема «русского деятеля» в творчестве Герцена 40-х годов (от «Кто виноват?» к повести «Долг прежде всего»)	2	39
Ершов Л. Типология советского романа . . . . .	4	3
Каминский В. «Положение рабочего класса в России» В. В. Берви-Фле- ровского как художественно-публицистическое произведение	4	86
Квятковский А. Ритмология народной частушки . . . . .	2	92
Лебедев Я. Салтыков-Щедрин и русские критики К. Маркса и Ф. Эн- гельса . . . . .	2	3
Левитина А. Синтез науки и искусства в повести А. Линевского «Листы каменной книги» . . . . .	3	155
Лекция А. В. Луначарского о Достоевском (предисловие и комментарии Вал. Щербини) . . . . .	1	126
Лихачев Д. Время в произведениях русского фольклора . . . . .	4	32
Макогоненко Г. Литературная позиция Карамзина в XIX веке . . . . .	1	68
Марьянов Б. Об одном примечании к статье А. С. Пушкина «Джон Теннер» . . . . .	1	64
Морозов А. Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения) . . . . .	3	3
Осовцов С. А. Б. В. и другие . . . . .	3	75
Пиксанов П. Крестьянская тсма в «Обрыве» . . . . .	4	77
Поляк Л. Реалистическая фантастика Алексея Толстого . . . . .	3	143
Прийма Ф. Об эзоповском языке В. Г. Белинского . . . . .	1	107
Пропп В. Об историзме русского эпоса (ответ академику Б. А. Рыбакову)	2	87
Рейсер С. Против кого направлена статья В. И. Ленина «Памяти Гер- цена» . . . . .	2	27
Тихонов Н. В поисках образа времени (к 70-летию со дня рождения К. А. Федина) . . . . .	1	15
Турчанинов Г. К изучению поэмы Пушкина «Тазит» . . . . .	1	38
Филиппова Н. Закончен ли пушкинский «Рославлев»? . . . . .	1	55

## Характер современника в литературе:

Иезуитов А. . . . .	1	157
Андреев Ю. . . . .	1	160
Бузник В. . . . .	1	165
Бритиков А. . . . .	1	171
Чубинский В. Надуманный вопрос и несостоятельные ответы (по поводу статьи А. Лебедева «Чернышевский или Антонович?») . . . . .	3	120
Эйхенбаум Б. Л. Толстой на Кавказе (1851—1853) . . . . .	4	48
Ямпольский И. Сатирический журнал «Гудок» (1862 год) . . . . .	3	102

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Алексеев М. «Путевые записки англичанина» и русский фольклор . . . . .	4	125
Афанасьев В. Неизвестные очерки Куприна . . . . .	2	202
Базанов В. Капитан Сунгуров и его записная книжка . . . . .	1	216
Базанов В. И. А. Худяков и покушение Каракозова . . . . .	4	146
В. М. Бехтерев о Достоевском (публикация С. Белова и Н. Агитовой) . . . . .	4	134
Бушканец Е. Неизвестные памятники революционной поэзии 1880-х годов . . . . .	1	230
Гиллельсон М. Новое о статье П. А. Вяземского «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» . . . . .	3	219
Груздев А. О песне Некрасова «Веселая» . . . . .	4	164
Дейч Г. Письма А. Е. Розена к М. А. Назимову . . . . .	2	163
Десницкий А. 1766 год как год рождения И. А. Крылова . . . . .	2	148
Долинский М., Черток С. Последний путь Чехова . . . . .	2	190
Заборова Р. Новонайденные рукописи Лермонтовского музея . . . . .	3	216
Земсков В., Хомчук Н. Есенин и Ширяевец . . . . .	3	169
Ковалев И. К биографии Н. Г. Чернышевского . . . . .	2	171
Ковалев И. «Правда» под царской цензурой . . . . .	3	166
В. Г. Короленко, Констанция Гарнет и С. М. Степняк-Кравчинский (публикация А. Храбровицкого) . . . . .	4	168
Костова М. Три неоконченных произведения В. М. Гаршина . . . . .	2	175
Костылев О. Неизвестные очерки С. Каронина . . . . .	3	204
Крутикова Л. Лекция А. И. Куприна о литературе . . . . .	3	187
Лейкина-Свирская В. Н. Г. Чернышевский и «Записки из Мертвого дома» . . . . .	1	212
Мазунин А. Реплика американскому ученому профессору Г. Дьюи . . . . .	3	223
Мальшев В. История первого издания Жития протопопа Аввакума . . . . .	2	139
Могилянский А. М. Ф. Орлов и драматург Н. И. Селявин . . . . .	2	158
Моисеева Г. Ломоносов в работе над древними рукописями (по материалам ленинградских собраний) . . . . .	1	181
Молок Ф. Некролог Чернышевского в моравском журнале «Нlas Lidu» . . . . .	3	210
Нечаева В. Новое стихотворение В. А. Жуковского . . . . .	4	141
Панченко Н. Неопубликованные письма Александра Блока . . . . .	2	215
Песня дунайской армии 1854 года «Под Силистрию ходили» (проблема авторства):		
Новикова А. . . . .	3	205
Дорошенко С. . . . .	3	208
Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову (публикация В. Гречнева) . . . . .	3	193
Розенблюм Н. Белинский в неизданной переписке современников . . . . .	1	195
Степанов А. Новое письмо Н. В. Гоголя к Н. М. Языкову . . . . .	2	168
Шпрмаков П. Новое об А. И. Куприне . . . . .	2	205
Щуров И. Рецензия Н. А. Добролюбова в «Отечественных записках» . . . . .	3	213
Юдина И. Из неопубликованных произведений Н. Г. Гарина-Михайловского . . . . .	2	213

## ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

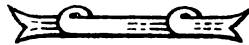
Берков П. О пародии И. А. Крылова «Ветер ветра ветром гонит» . . . . .	2	217
Егоров Б. Об источниках двух переводов Н. А. Добролюбова . . . . .	2	222

Ениколопов И. Еще о кавказском списке «Горя от ума» . . . . .	1	236
Левин Ю. Об обстоятельствах смерти А. А. Бестужева-Марлинского . . . . .	2	219
Лурье Я. Повесть XV века и фильмы XX века . . . . .	2	226
Самосюк Г. Антонович или Салтыков? . . . . .	1	237
Теплинский М. Была ли у Чехова комедия «Генерал Кокет»? . . . . .	2	222
Храбровицкий А. Нарушение авторской воли . . . . .	1	239

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Бельчиков Н. Истоки великой поэмы (Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ярославское кн. издательство, 1962) . . . . .	3	227
Берковский Н. Критика в содружестве с историей литературы (Павел Громов. Герой и время. Статьи о литературе и театре. «Советский писатель», Л., 1961) . . . . .	1	244
Галаган Г., Пруцков Н. Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода (Е. П. Андреева. Проблема положительного героя в творчестве Льва Толстого последнего периода. Изд. Воронежского государственного университета, 1961) . . . . .	1	252
Гусев В. Две дискуссии . . . . .	4	186
Дик Г. (ГДР). Чехов в Германии . . . . .	2	229
Жданов В. Л. Н. Толстой в «Ученых записках» . . . . .	4	172
Заборов П. Новые тургеневские материалы (André Meunieux. Trois stylistes, traducteurs de Pouchkine. Mérimée—Tourguéne—Flaubert. Essai de traduction comparée. Paris, 1962) . . . . .	4	223
Ковалев В. Серьезный труд по истории русской советской литературы (Mjraslav Drozda. Ruská sovětska literatura. «Orbis», Praha, 1961) . . . . .	1	246
Ковалев В. Федин и Германия (Fedin und Deutschland. Aufbau-Verlag, Berlin, 1962) . . . . .	4	240
Краснов Г. Семинарий по Добролюбову (М. Г. Зельдович, М. В. Черняков, Н. А. Добролюбов. Семинарий. Изд. Харьковского университета, [1961]) . . . . .	3	231
Кулешов В. О Белинском — историке литературы (И. Г. Пехтелев. Белинский — историк русской литературы. Изд. 2-е. Учпедгиз, М., 1961) . . . . .	4	218
Кулешов В. Первая советская монография о С. Т. Аксакове (М. Машинский. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. Гослитиздат, М., 1961) . . . . .	1	254
Лурье Я. К выходу в свет собрания сочинений И. Ильфа и Е. Петрова (текстологические заметки) (Илья Ильф, Евгений Петров. Собрание сочинений в пяти томах. Под ред. А. Г. Дементьева, В. П. Катаева, К. М. Симонова. Гослитиздат, М., 1961) . . . . .	3	236
Мророзов А. Существенные недостатки справочного издания (русская литература в первом томе «Краткой литературной энциклопедии») (Краткая литературная энциклопедия, т. I. Гл. ред. А. А. Сурков. М., 1962) . . . . .	4	226
Мочульский В. Проблемы истории литературы (Проблемы истории литературы. Сб. статей по русской и зарубежной литературе, вып. 1 («Труды Московского заочного государственного педагогического института»). М., 1961) . . . . .	4	221
Муратова К. Горький — публицист (А. Овчаренко. Публицистика М. Горького. «Советский писатель», М., 1961) . . . . .	1	240
Назарова Л. Новый труд болгарского ученого о Тургеневе (В. Велчев. Тургенев в Болгарии (вторая половина XIX века). София, 1961) . . . . .	3	225
Наумова Н. Книга о молодом Толстом (Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847—1862. Гослитиздат, М., 1960) . . . . .	4	224

<b>Прийма Ф.</b> К спорам о поэтическом наследии Н. А. Некрасова (В. А. Архипов. Поэзия труда и борьбы. Очерки творчества Н. А. Некрасова. Ярославское книжное издательство, 1961) . . . . .	2	239
<b>Пруцков Н., Мальцев М.</b> Актуальные проблемы эстетики В. Г. Белинского (Н. А. Гуляев. В. Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени. Изд. Казанского университета, 1961) . . . . .	2	233
<b>Сморodin А.</b> Маяковский во Франции (по страницам прогрессивной печати) . . . . .	4	199
<b>Тимофеева В.</b> Маяковский и литература его эпохи (А. Метченко. Творчество Маяковского 1925—1930 гг. «Советский писатель», М., 1961) . . . . .	2	260
<b>Фойницкий В.</b> Указатель литературы о Н. А. Добролюбове (Николай Александрович Добролюбов. 1836—1861. Указатель литературы 1917—1960 гг. Составитель Ю. Д. Рыскин (АН СССР, Фундаментальная библиотека общественных наук)) . . . . .	3	234
<b>Ходюк А.</b> Новое издание сочинений А. Н. Толстого (Алексей Толстой, Собрание сочинений в десяти томах, под ред. А. В. Алпатова, Ю. А. Крестинского, А. С. Мясникова, В. О. Перцова, Л. И. Толстой, В. Р. Щербины, тт. I—X, Гослитиздат, М., 1958—1961) . . . . .	2	249
<b>Гусев В.</b> Так ли решается теоретическая проблема . . . . .	3	240
<b>Давлетов К., Гацак В.</b> О реплике В. Е. Гусева . . . . .	4	242
<b>Рейсер С.</b> Письмо в редакцию . . . . .	4	244
<b>ХРОНИКА</b> . . . . .		
	1	258
	2	260
	3	243
	4	245
<b>Ковалев В. Сергей Васильевич Касторский (1898—1962)</b>	3	250



#### ИСПРАВЛЕНИЕ ОПЕЧАТКИ

*В части тиража № 3 за 1962 год по вине типографии допущена опечатка. Строку 16 снизу на стр. 223 следует читать: борца за свои убеждения — вошло во многие произведения дореволюционных и со-*