АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1971

*Год издания четырнадцатый*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

**Ф. Я. Прийма.** Поэзия любви и гнева (к 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова) . . . . . 3
**А. Н. Иезуитов.** Н. А. Некрасов в жизни и трудах В. И. Ленина . . . . 24
**А. С. Бушмин.** Александр Фадеев как художник (заметки об эволюции стиля) . . . . . 40
**В. А. Шошин.** Н. Тихонов о литературе и литературном труде . . . . . 57

### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**Ю. П. Пищулин.** Поэзия Н. А. Некрасова в революционно-народническом движении 1870-х годов . . . . . 69
**Л. С. Кишкин.** Некрасов в восприятии словацкого поэта . . . . . 79
**А. Л. Жовтис.** К характеристике «некрасовского голоса» . . . . . 83
**В. А. Мысляков.** Салтыков-Щедрин о Писемском . . . . . 90
**И. С. Чистова.** Бутков и Достоевский (из истории литературного движения 40-х годов XIX века) . . . . . 98
**Н. И. Пруцков.** Две концепции образа Венеры Милосской (Глеб Успенский и Фет) . . . . . 111
**Л. И. Левандовский.** К творческой истории повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз» . . . . . 124
**В. П. Вильчинский.** Л. Андреев и И. Шмелев . . . . . 129
**А. М. Панченко, И. П. Смирнов.** К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым посемьем...» . . . . . 141
**Д. С. Бабкин.** Максимилиан Волошин (из воспоминаний) . . . . . 148
**М. В. Черкезова.** Первые советские романтические трагедии (драматургия А. В. Луначарского) . . . . . 154

(*См. на обороте*)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

**А. И. Кретов.** Один из отзывов В. И. Ленина о народном творчестве (к вопросу об авторе воспоминания) . . . . . 166
**А. В. Храбровицкий.** Когда написано «Искушение»? . . . . . 167
**М. И. Комте** (Франция). Рассказ «По пути» В. Г. Короленко и роман «Штундист Павел Руденко» С. М. Степняка-Кравчинского . . . . . 168
**Б. М. Сивоволов.** Необходимое возражение . . . . . 171
**В. В. Богатов.** Следует исправить . . . . . 172

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**Л. Н. Назарова.** Тургеневедение 1968—1970 годов . . . . . 173
**В. А. Ковалев.** Теоретические аспекты современного литературоведения . . 190
**А. Е. Ходоров.** Новая книга о поэте-декабристе . . . . . 194
**Е. П. Никитина, Т. В. Ошарова.** Хорошее продолжение . . . . . 196
**М. Л. Мирза-Авакян.** Три книги о русских поэтах-символистах . . . . . 200
**В. В. Базанов.** Литературная хроника «Сергей Есенин» . . . . . 204
**Ф. Г. Бирюков.** Прояснение истин . . . . . 216
**Р. Ю. Данилевский.** Вопросы русской литературы и ее международных связей в журнале «Weimarer Beiträge» (1955—1970) . . . . . 222
**А. П. Могилянский.** Словарь русских писателей . . . . . 226
**М. И. Шаталин.** Большой труд . . . . . 229
**К. И. Ровда.** На широком дыхании . . . . . 232
**В. П. Адрианова-Перетц.** Памяти Анны Михайловны Астаховой (1886—1971) 237

ХРОНИКА . . . . . 240

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1971 году . . . . . 251

---

**Редакционная коллегия:**

*В. В. ТИМОФЕЕВА* (главный редактор)

*В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

*Адрес редакции:* 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 18-16-01

---

*Журнал выходит 4 раза в год*

lib.pushkinskijdom.ru

*Ф. Я. ПРИЙМА*

# ПОЭЗИЯ ЛЮБВИ И ГНЕВА

## (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н. А. НЕКРАСОВА)

Имя Н. А. Некрасова стоит в ряду наиболее прославленных корифеев нашего художественного слова, оно знаменует собой целую эпоху в развитии отечественной поэзии, журналистики и литературы в целом. В сокровищницу общепризнанных национальных духовных ценностей некрасовское поэтическое наследие вошло, однако, не без борьбы и отнюдь не сразу. История русской литературы XIX века не знает имени, вокруг которого возникало бы так много самых разноречивых суждений, как вокруг имени Н. А. Некрасова. Об увидевшем свет в 1856 году программном сборнике некрасовских стихотворений, а это была (если не считать ученического сборника «Мечты и звуки») первая книжка стихов поэта, отзывы были запрещены официально, хотя в то же время поносить автора в печати никому не возбранялось. Подобного рода отношение к Некрасову со стороны властей предержащих продолжалось и позднее. Среди современников Некрасова не было недостатка в любителях очернить его нравственный облик и подвергнуть сомнению художественную значимость его творчества. Опровергать возводимые на него обвинения поэт не считал нужным. «Не в сладком ропоте хвалы, А в диких криках озлобленья» [1] находил он моральную поддержку. Но если «дикие крики» раздавались не во вражеском стане, что было вполне естественно, а среди его союзников и даже друзей, поэт не мог не предаваться горестным раздумьям:

Что ты, сердце мое, расходилося? . .
Постыдись! Уж про нас не впервой
Снежным комом прошла — прокатилася
Клевета по Руси по родной.

(II, 79)

У поэта оставалась лишь малоутешительная надежда на то, что после его смерти кто-нибудь обмолвится о нем и «добрым словцом» (II, 79). Удары, наносимые посмертной репутации Некрасова, были, однако, столь же многочисленными и жестокими. Если посмертные юбилейные даты других наших классиков проходили под знаком утверждения их славы, то знаменательные даты Некрасова враждебная ему критика широко использовала для дискредитации поэтического наследия юбиляра. Так, к 25-летию со дня смерти поэта влиятельная газета «Новости дня» провела среди литераторов анкету под тенденциозно-модным аншлагом: «Отжил ли Некрасов?»

Снежный ком антинекрасовских инсинуаций начал таять лишь после Великого Октября. Советское некрасововедение — и здесь уместно вспомнить прежде всего ныне уже покойного В. Е. Евгеньева-Максимова — немало сделало для того, чтобы очистить человеческий и поэтический облик

[1] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 66 (далее ссылки приводятся в тексте).



lib.pushkinskijdom.ru

Некрасова от чуждых ему наслоений. Насаждавшиеся в течение десятилетий превратные мнения о великом поэте обнаружили все же немалую живучесть, они и доныне продолжают оказывать известное давление на сознание читательской массы. Не опровергнутым до конца остается, в частности, мнение, что Некрасов предал забвению богатейшие традиции Пушкина и Лермонтова и сообщил поэзии ту обнаженную публицистичность, которая будто бы противопоказана подлинному искусству.

Длительная, до сих пор окончательно не затихшая борьба вокруг Некрасова богата историческими уроками, и ее основные узлы и повороты в конечном счете предопределялись гражданским смыслом творчества поэта. Он был одним из наиболее ранних и самым выдающимся представителем нового, разночинского этапа в истории русской поэзии. Еще в середине 1840-х годов Некрасов выступил от лица «рожденных для труда, страданья и оков» (I, 61), городской бедноты и крепостных рабов, — певцом их страданий, их социального протеста, их зарождавшегося классового самосознания. И «господень гром» (I, 62), который еще в 1851 году некрасовская Муза звала на головы своих врагов, был поэтическим образом грядущего революционного переворота. Даже в некрасовской автобиографической и любовной лирике тех лет, «сводившей с ума» не одного только И. С. Тургенева, сказывалось недовольство мыслящего российского разночинца существующим порядком вещей.

В стихотворении «Поэт и гражданин», которым открывался сборник 1856 года, Некрасов выступил поборником служения такому искусству, которое бы в свою очередь служило делу «всеобнимающей Любви» (II, 11), предполагающей не только борьбу с общественным злом, но и готовность к жертвам, в том числе и величайшей из них:

Иди в огонь за честь отчизны,
За убежденье, за любовь...
Иди и гибни безупречно,
Умрешь недаром: дело прочно,
Когда под ним струится кровь...

(II, 11)

В период, когда любая постановка вопроса о крепостном праве для отечественной печати была невозможна, наблюдая застрявшую в тенетах правительственных комиссий подготовку грабительской крестьянской реформы, чутким ухом поэта-гражданина Некрасов уловил неотвратимое приближение социальных коллизий:

Над всею Русью тишина,
Но — не предшественница сна:
Ей солнце правды в очи блещет
И думу думает она.

(II, 45)

Признанный всеми лирик, поэт городских низов, автор водевилей и пьес из жизни чиновничества и мелкого столичного люда, автор очерков и повестей в духе «натуральной школы», Некрасов сосредоточил со второй половины 1850-х годов все свое писательское внимание на судьбах деревенской России. «Освобождение» крестьян в 1861 году оставило их без земли и не улучшило их положения. «Но падение крепостного права, — писал В. И. Ленин, — встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу».[2]

Миллионы недавних крепостных рабов стучались в двери литературы, настойчиво напоминая о себе, о своих жизненных интересах и

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 141.

lib.pushkinskijdom.ru

чаяниях. Писательская общественность тех лет еще не успела полностью оправиться от ударов, нанесенных ей в годы «мрачного семилетия» (1848—1855), хотя оживленные толки о народности велись во всех без исключения литературных группировках. Называя их «партиями», которых-де насчитываются «десятки», Н. А. Добролюбов в 1858 году с горечью констатировал, что у нас до сих пор «нет партии народа в литературе».[3] Общепризнанными идеологами этой тогда же зародившейся «партии», которая оказала воздействие на развитие не только литературного, но и освободительного движения в стране, были Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов. Самым крупным авторитетом ее в сфере поэзии был автор «Поэта и гражданина». «...Его задача, — справедливо говорил о Некрасове Н. П. Огарев, — была трудна для поэзии и требовала таланта истинного и сильного...» [4]

Как поэту революционно-демократической ориентации, Некрасову пришлось прокладывать новые пути, ломать старые каноны, находить новые объекты творчества и новые ритмы, совершенствовать традиционные жанры и образность. Вполне естественно поэтому, что новаторское творчество Некрасова сопровождалось не только выдающимися успехами, но и известными художественными издержками. Однако не по ним, разумеется, а по наивысшим взлетам и достижениям некрасовского таланта обязаны мы судить о вкладе поэта в наше художественное развитие.

Дворянин по происхождению, прошедший, однако, «чрез бездны темные Насилия и Зла, Труда и Голода» (II, 62), Некрасов становится к середине 1850-х годов и как поэт, и как редактор, и как общественный деятель на позиции мужицкого демократизма, отдавая себе ясный отчет в огромной ответственности взятой им на себя миссии.

Как редактор «Современника», Некрасов широко распахнул двери журнала новому поколению литераторов-разночинцев, не только по мировоззрению, но и по образу жизни и склонностям резко непохожих на писателей, сформированных обстановкой и атмосферой барской усадьбы. Сотрудник реакционного «Русского вестника» М. Ф. Де-Пуле был по-своему прав, заявляя, что Некрасов «был кормильцем и питателем целой оравы нигилистов».[5]

Общественная деятельность поэта со второй половины 1850-х годов и особенно в годы первой революционной ситуации в России (1859—1861) приобретает явно выраженный антиправительственный характер. Внимательный анализ письма Добролюбова к поэту от 9 сентября 1861 года и других документов убеждает нас в том, что с Добролюбовым и Чернышевским у редактора «Современника» были не просто дружеские, но и особые, конспиративно-политические связи.[6] Совершенно фальшивой поэтому следует признать версию о том, будто сотрудничество Некрасова с «революционерами 61-го года» было продиктовано не политическими убеждениями, а стремлением поэта снискать популярность, завоевать симпатии молодого поколения. Между тем именно под воздействием этой версии вся покаянная лирика Некрасова получила у некоторых исследователей одностороннюю, узко биографическую трактовку. На первый план выдвигались стихи, в которых обладавший обостренной совестью автор бичевал свои слабости, поэтически их преувеличивая

---

[3] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 211.

[4] Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый. Стихотворения. Лондон, 1861, стр. LXXXVII.

[5] «Русский вестник», 1881, т. 156, ноябрь, стр. 89.

[6] См.: В. Е. Евгеньев-Максимов. Некрасов в кругу современников. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 83—266; Ф. Я. Прийма, Н. А. Добролюбов и русское освободительное движение. «Русская литература», 1963, № 4, стр. 71—72.

lib.pushkinskijdom.ru

(«Я к цели шел колеблющимся шагом, Я для нее не жертвовал собой» (II, 262) и т. п.), и предавались забвению другие «признания» поэта, рисующие его бескомпромиссным борцом с самодержавием («Я ни в чем середины не знал», «Я на все безрассудно дерзал» (II, 96) и т. д.).

Вникая в такие факты гражданской биографии Некрасова, как например выступление его на похоронах Добролюбова, участие в судьбе М. Л. Михайлова, А. Н. Моригеровского, П. В. Павлова, Д. П. Сильчевского и других политических «преступников», привлечение им к сотрудничеству в «Отечественных записках» политических эмигрантов В. А. Зайцева, Л. И. Мечникова, П. Л. Лаврова и др., нельзя не прийти к выводу, что в борьбе с существующим правопорядком на протяжении многих лет Некрасову постоянно приходилось «жертвовать собой». Постоянно рисковал он, наконец, и как редактор. В русской литературе прошлого немного найдется писателей, которые бы с полным правом, как Некрасов, могли сказать своим друзьям по работе:

Да! будем лучше рисковать,
Чем безопасному безделью
Остаток жизни отдавать.

(II, 395)

«Мужицкий демократизм» Добролюбова и Чернышевского, о котором В. И. Ленин писал в работе «Очередные задачи советской власти»,[7] равно как и мужицкий демократизм Некрасова, проявлялся в отстаивании интересов самого обездоленного и самого многочисленного в стране класса, крестьянства, и выражал тем самым коренные интересы нации в целом. Было бы, однако, глубоким заблуждением усматривать в деятельности русских революционеров-шестидесятников тенденцию к аскетическому ограничению культурного развития общества уровнем духовной культуры русского мужика. В мировосприятии, этических воззрениях и поэтическом творчестве народных масс демократы-шестидесятники видели здоровую основу для созидания духовной культуры будущего общественного строя, свободного (в их представлении) от политического гнета, частной собственности и эксплуатации. Являясь социалистами-утопистами, они отвергали перспективу буржуазно-капиталистического развития России и выступали одновременно сторонниками приобщения ее к западноевропейским формам политической жизни, поборниками освоения лучших завоеваний западноевропейской науки и искусства.

В русской литературе 1850-х годов, особенно после поражения России в Крымской войне, начинают в обилии появляться рассказы и повести из народного (крестьянского) быта. Вслед за «Записками охотника» Тургенева, «Деревней» и «Антоном-Горемыкой» Д. В. Григоровича появляются рассказы и повести А. Ф. Писемского, А. А. Потехина, А. Ф. Погосского, И. Т. Кокорева и других прозаиков. В поэзии этого же периода на крестьянской теме задерживает свой взгляд не один лишь Некрасов. Воодушевленные общественным подъемом предреформенных лет, о мужике пишут А. Н. Майков, Я. П. Полонский, И. С. Аксаков, Л. А. Мей и другие. В стихотворении «Эти бедные селенья» (1855) приближается к этой теме в общем далекий от крестьянского быта Ф. И. Тютчев. Никто из них, однако, включая хорошо знавшего народную среду И. С. Никитина, не выдерживает в этом отношении сравнения с Некрасовым. Мужики Никитина однотипны в своей социальной пассивности, в то время как мужики Некрасова — разнообразные, запоминающиеся, живые лица. В данном случае преимущество Некрасова отчасти можно объяснить близостью его к «партии народа» в литературе,

[7] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 206.

lib.pushkinskijdom.ru

уровнем его идеологии. Но с позиций революционной демократии о мужике писали и Н. П. Огарев, и братья Курочкины, и А. Н. Плещеев, и Д. Д. Минаев, не говоря уже о других, менее значительных именах, однако стать в один уровень с Некрасовым они также не могли. «Чтобы быть поэтом истинно народным, — учил Добролюбов, — надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью... прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ».[8] И история русской литературы пореформенной поры не знает ни одного поэта, который бы обладал столь могучим даром проникать во внутренний мир народных типов и воссоздавать его с такой правдивостью и покоряющей читателя гуманностью, как это мы видим в «Крестьянских детях», «Морозе, Красном носе» и многих других произведениях Некрасова. Увлеченные скорейшим утверждением своих идеалов, поэты радикальной демократии 1860-х годов порой пренебрегали художественной формой. К этому недостатку был нетерпим Некрасов-редактор и тем более — Некрасов-автор. Известно, что как поэт он всегда отдавал ей «щедрую дань» (II, 439). «Бывало, — писал он Л. Н. Толстому в 1857 году, — я был к себе неумолим и просиживал ночи над пятью строками» (X, 335). Обостренным интересом к поэтической форме подсказывалось внимание Некрасова к художественным традициям. Литературная молодость поэта прошла под знаком очарования талантом автора «Ревизора» и «Мертвых душ». И как организатор и редактор «Физиологии Петербурга» (1844, 1845) и «Петербургского сборника» (1846) Некрасов немало способствовал развитию гоголевского направления в русской литературе. Гоголевские традиции (его «смех сквозь слезы», лиризм, психологизм) сыграли значительную и благотворную роль в выработке литературного стиля молодого писателя. Примечательно все же, что ни в 40—50-е годы, ни позднее, когда писаревское «разрушение эстетики», покушавшееся на авторитет Пушкина, приобрело огромную популярность, Некрасов не разделял антитезы «не Пушкин, а Гоголь». Он вдохновлялся Пушкиным как живописцем народной жизни. Более того, в этом отношении Пушкин оказал певцу крестьянской демократии более существенную помощь, чем Гоголь. От пушкинских деревенских мальчишек, что «коньками звучно режут лед», от «седой Филипьевны» — Татьяниной няни, от Савельича и, наконец, от Пугачева проходит линия преемственности к некрасовским крестьянским детям, женщинам-крестьянкам и мужикам, то благодушно-смиренным, то рассудительным и предприимчивым, то лукавым и озорным, то, как Савелий-богатырь, непокорным и воинственным.

Эпопея «Кому на Руси жить хорошо», над которой автор работал последние 15 лет своей жизни, осталась незавершенной, и, несмотря на это, она поражает читателя грандиозностью замысла, оригинальной образностью, богатством идей и красок. Это своеобразная энциклопедия жизни русского крестьянства, пореформенной русской действительности. Но эпопея Некрасова — это не просто художественное отображение жизни, это вместе с тем и ее исследование. Не будет ошибкой сказать, что одним из важнейших вопросов, на которые, если угодно, хотел ответить Некрасов своим творением (да и не только им), был вопрос о революционных возможностях русского народа и прежде всего — крестьянства. Вопрос этот стоял уже перед Белинским. В спорах со славянофилами, не желавшими видеть в национальном характере русского народа ничего иного, кроме религиозного смирения и покорности царской власти, великий критик выдвигал тезис об исторической активности и вольнолюбии русского народа, о размашистой русской натуре и трезвом русском уме. В знаменитом зальцбруннском письме к Гоголю (1847) Белинский спо-

[8] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 235—236.

lib.pushkinskijdom.ru

рил не только с ним, он продолжал свой спор со славянофилами, влияние которых испытывал автор «Выбранных мест из переписки с друзьями». Русский народ, отвечал Гоголю Белинский, «по натуре своей глубоко атеистический народ... и вот в этом-то, может быть, и заключается огромность исторических судеб его в будущем».[9] Ход мыслей Белинского был достаточно ясен: у русского народа нет религиозного смирения, и поэтому он станет хозяином своей судьбы и освободится от санкционированного церковью самодержавия. Со всей неотвратимостью возникал этот же вопрос в общественном и эстетическом сознании Некрасова. Поэт-гражданин тосковал об отсутствии в массах русского народа той степени революционной сознательности, о которой мечтали «революционеры 61-го года».

Русь не шелохнется,
Русь — как убитая, —

писал он; но констатируя этот, на первый взгляд, горестный итог своих наблюдений, поэт замечал и то, что было доступно зрению лишь немногих:

А загорелась в ней
Искра сокрытая...
(III, 390)

В превращение искры революционного сознания в пламя народного гнева Некрасов глубоко верил. И когда он произносил свои вещие слова: «Мечты!.. Я верую в народ...» (II, 384), — то они являлись отнюдь не изложением «символа веры»; это был итог его длительных изучений реального народа, итог мучительных размышлений о политических потенциях мужика.

Забегая несколько вперед, скажем, что на этот важный вопрос по-своему пытались ответить после революции 1905 года в сборнике «Вехи» Бердяев, Гершензон, Струве и другие лидеры русского кадетизма. Веховцы утверждали, что подавляющую массу русского народа составляют «государственные элементы», признающие существующий правопорядок вполне нормальным. Что же касается «антигосударственных элементов», то они-де существовали в русском народе в XVII (Степан Разин) и в XVIII (Емельян Пугачев) веках, внося в общественную жизнь анархию и смуту. Начиная с XIX века «антигосударственные элементы» сошли с исторической сцены, но их функцию стала выполнять возбуждающая в народе анархические инстинкты революционная интеллигенция. В устах веховцев слово «интеллигенция» имело бранный смысл: «интеллигентный» означало — антинародный, внушающий народу чуждые ему настроения. В сборнике «Вехи» письмо Белинского к Гоголю было названо «пламенным и классическим выражением интеллигентского настроения»,[10] а Добролюбов и Чернышевский (наряду с Белинским) характеризовались как вожди «интеллигентов».[11] Не менее примечательно и то, что Некрасов был наименован там «интеллигентским поэтом».[12] Этим эпитетом авторы названного сборника стремились подчеркнуть, что народная жизнь изображалась Некрасовым искаженно, с привнесением чуждых народной массе революционных настроений. В подобного рода обвинении по существу не было ничего нового. Оно повторялось на разные лады в русской печати 1860—1890-х годов. С одной стороны, умеренно-либеральная критика (В. Г. Авсеенко, Е. Л. Марков и др.), не отрицая известного правдоподобия изображенных Некра-

[9] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М. 1956, стр. 215.
[10] Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909, стр. 56.
[11] Там же, стр. 56, 163 и др.
[12] Там же, стр. 46.

lib.pushkinskijdom.ru

совым картин помещичьего произвола и порождаемого им народного протеста, упрекала поэта в том, будто он переносил исчезнувшие с отменой крепостного права явления действительности на нынешние гуманные, по их представлениям, порядки. С другой стороны, откровенно реакционная критика (Толычева, Де-Пуле, П. Н. Полевой и др.) утверждала, что в некрасовской «поэзии мести», подсказанной ему «философией социализма», нет ни малейшего сходства с жизнью, что слова Савелия-богатыря о «трех дорогах» русского крестьянина («Кабак, острог да каторга») — это клевета на существующий строй и т. д.

В статье 1909 года «О „Вехах“», вскрывая их реакционно-ренегатскую сущность, В. И. Ленин писал: «Под прикрытием криков против демократической „интеллигенции“, *война кадетов ведется на деле против демократического движения масс*».[13] Уничтожающей иронией по адресу веховцев проникнуты следующие ленинские слова: «Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян?» [14]

Защищая в 1909 году русских революционных демократов от вздорных обвинений в антинародных тенденциях, В. И. Ленин опровергал тем самым также и претензии веховцев, предъявленные к поэзии Некрасова.

Созданные поэтом-гражданином образы русских крестьян получили огромный резонанс в русской общественной мысли, публицистике и литературе. Они возбуждали умы, волновали сердца. Их не только принимали, с ними нередко полемизировали. На художественную литературу эпопея «Кому на Руси жить хорошо», как и другие произведения Некрасова на эту же тему, воздействовала, разумеется, не только заключенной в ней общественно-политической концепцией, но и всей системой своих образов. Известно, какое творческое воодушевление вызвал у Достоевского некрасовский Влас (из одноименного стихотворения). Но можно с уверенностью сказать, что ни Кудеяр-атаман, ни даже Савелий-богатырь никаких положительных эмоций в душе Достоевского не пробуждали. Не могли они вызвать их и у Л. Толстого, хотя известно, что фрагмент о Ермиле Гирине был одним из немногих некрасовских текстов, положительно оцененных автором «Войны и мира». В отличие от Достоевского и Толстого с их избирательным подходом к поэзии Некрасова, Г. И. Успенский, В. Г. Короленко и многие другие писатели демократического лагеря принимали ее безоговорочно, а о некрасовских мужиках отзывались с величайшим восхищением.

В произведениях на народную тему с особой силой проявлялась также и оригинальность Некрасова как художника слова. Один из важнейших секретов этой оригинальности заключался в тесном взаимодействии некрасовской поэзии с народно-поэтическим творчеством. В исследовательских трудах названное взаимодействие, как правило, понималось упрощенно. Связь с фольклором усматривалась обычно в случаях, когда поэт прибегал к стилизации народно-поэтических произведений или же к непосредственным заимствованиям из них. Следует признать, что подобные случаи действительно имели место в творчестве Некрасова, но не ими, на наш взгляд, определяется сущность его фольклорности. Заимствования или обработка фольклорных текстов, преимущественно песен, наблюдается у Некрасова почти исключительно в эпических полотнах. Эпос, претендующий на широкое воспроизведение народной жизни, обязан неукоснительно воспроизводить среди других объектов и фольклор как неотъемлемую часть последней. Однако изучение перенесенных Некрасовым в поэмы «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси

---

[13] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 171.
[14] Там же, стр. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

жить хорошо» фольклорных текстов далеко не раскрывает всего многообразия связей поэта с народным художественным творчеством.

Есть ли какие-либо заимствования из фольклора в некрасовском «Внимая ужасам войны»? Нет, очевидно. Но стихотворение это написано в духе народных песен, где тема материнства, в отличие от книжной поэзии, стоит в центре, где подчеркивается неравноценность слез матери и слез жены и где образ плакучей ивы был всегда символом страдающей женщины. Нет непосредственных заимствований из фольклора и в поэме «Тишина». Тем не менее духом подлинной фольклорности веет от таких, например, ее строк:

Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!

(II, 42)

И, конечно, портретные характеристики князя Утятина («Худой! как зайцы зимние» (III, 310 и т. д.), или уволенного дьячка («Тощой как спичка серная» — III, 201), или «мужика с одышкою» («Как грабли руки тощие» — III, 203) из «Кому на Руси жить хорошо» созданы в соответствии с нормами народной поэтики.

Не отыщем мы в фольклоре никаких прямых аналогий и гениальной «Песне убогого странника» (из «Коробейников»). Ее лексический состав умышленно беден; каждое последующее шестистишие отчасти подхватывает, варьируя, а отчасти повторяет предшествующие шесть строк. И тем не менее «Песня» обладает колоссальной впечатляющей силой, чему отчасти способствует и настойчивое усиление ее основного мотива, и ее кольцеобразная, точнее спиралевидная, композиция. В «Песне убогого странника» Некрасов прибегает к тем композиционно-структурным особенностям русской народной песни, которые можно назвать синтаксическим и образным параллелизмом и которые Белинский называл «рифмой смысла или целого речения».[15]

Мы вовсе не стремимся здесь перечислять все разновидности некрасовских взаимоотношений с фольклором. Как видим, их можно найти не только там, где поэт прибегает к текстуальным заимствованиям, но и в его интонациях, в его национальном юморе, в просторечной лексике, в «жестах» живого разговорного народного языка.

Песни, предания и сказки Некрасов называл «хранилищем русской народности» (IX, 10), но у него не было их фетишизации. Подобно лирическому герою его «Песни Еремушке», поэт констатировал в фольклоре недостаток «мыслительного» элемента и страстно тосковал о «времени новом», которое «тоже в песне скажется» (III, 349). Новые песни, которые исполняет Гриша Добросклонов, — вот, в зародыше, тот репертуар, которым поэт мечтал пополнить традиционный фонд народного словесного творчества. Некрасову было чуждо славянофильское любование пережитками патриархально-домостроевской старины, нашедшими известное отражение и в фольклоре. Вместе с тем никак нельзя согласиться с теми исследователями, которые отношение Некрасова к фольклору сводят к нехитрому правилу: поэт-де занимался «фильтрацией» фольклора — третировал его консервативные начала и использовал прогрессивные. Некрасов признавал, однако, не только борьбу противостоящих тенденций в фольклоре, но и единство фольклора, обусловленное *ведущими* тенденциями его развития. Созданным народом непреходящим поэтическим ценностям могла вторить, по Некрасову, и большая литература.

[15] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 538.

lib.pushkinskijdom.ru

Спокон веку работа народная
Под унылую песню кипит,
Вторит ей наша муза свободная,
Вторит ей — или честно молчит.

(II, 220—221)

Не принимая славянофильской односторонности в подходе к народной поэзии, Некрасов отвергал также и фольклористическую концепцию «чистых» западников, сформулированную еще в 1846 году в статье о Кольцове («Отечественные записки», т. XLIX) В. Н. Майковым, который, исходя из абстрактной предпосылки об извечной борьбе национальных тенденций (пороков) с общечеловеческими началами (добродетелями), настаивал на необходимости преодоления всего национального. Гневную отповедь Валерьяну Майкову дал Белинский. «... Борьба человеческого с национальным, — писал великий критик, — есть не больше, как реторическая фигура; но в действительности ее нет».[16] Тезис Белинского о том, что общечеловеческое проявляется лишь в национальных формах, полностью разделял Некрасов, красноречивым подтверждением чего может служить, в частности, составленное им объявление «Об издании „Современника“ в 1849 году», поощрявшее развитие самобытной русской литературы и ее стремление «глубже вглядываться в свою народную физиономию» (XII, 121).

Великий народный поэт не страдал национальным самообольщением и, «служа великим целям века» (II, 404), сражался с отечественной отсталостью, боролся за приобщение России к благам европейской цивилизации. Некрасовский «Современник» сделал для этого больше, чем любой другой русский журнал 1850—1860-х годов. Для популяризации на русской почве Шекспира, Шиллера, Жорж Санд и других зарубежных классиков Некрасов лично отдал немало сил и времени. Но все это делалось им для обогащения ресурсов и возвеличения престижа собственной национальной культуры. В органическом сближении литературы (и прежде всего поэзии) с фольклором Некрасов видел условие для расцвета ее лучших национальных традиций, а следовательно, и реализма, поскольку искусство, не проникающее в тайники национальной жизни, не может претендовать на подлинную правдивость. Именно поэтому все, что приходилось изображать автору «Кому на Руси жить хорошо», поражает нас своей исторической, социальной и национальной достоверностью. «Редкий русский писатель имеет такую русскую жилку, как он», — вынужден был сказать о Некрасове его непримиримый противник Е. Л. Марков.[17] «Это русский человек весь как на ладони, — говорил о Некрасове Г. И. Успенский, — и к тому же громадный и именно русский поэт. Его место... там,... где залегает русская печаль, плач, скрежет зубов...» [18]

Не обойденными в некрасовском творчестве 60—70-х годов оказались и трудовые массы города, — «токари, резчики, слесаря» (II, 71). Поэт не проводил резкой грани между деревенскими землеробами и полупролетарским ремесленническим людом города. И даже его рассыльный Минай (II, 67—69), житель столицы и человек бывалый, по психологии и языку напоминает бойкого крестьянина. Рабочее движение в России при жизни Некрасова политически еще не определилось, и поэтому намеченные поэтом типы рабочих не выделяются сколько-нибудь рельефно на его полотнах из народной жизни. Некоторым исключением является здесь лишь образ «фабричного из Бурмакина» из «Кому на

---

[16] Там же, т. X, стр. 29.

[17] Е. Марков. Критические беседы. (Поэзия Некрасова). «Голос», 1878, № 46, 15 (27) февраля, стр. 2.

[18] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, 1953, стр. 187.

lib.pushkinskijdom.ru

Руси жить хорошо» (III, 481), который, согласно черновому варианту рукописи, произносил программную речь, впоследствии вложенную автором в уста Якима Нагого. Вначале Некрасов предполагал изобразить «умного» с «очами соколиными» рабочего, прошедшего фабричную выучку и возвышающегося в интеллектуальном отношении над крестьянской массой, призывающего ее к единению. Образ фабричного из Бурмакина говорит о сомнениях и трудностях, которые приходилось преодолевать поэту в его раздумьях над будущими судьбами экономического и политического развития России. Вместе с тем то обстоятельство, что в поэме «Современники» (1875) Некрасов дал потрясающее изображение «античеловеческой» системы капиталистической эксплуатации, а в таких произведениях, как «Плач детей», «О погоде», «Песни о свободном слове», «Железная дорога» и др., наметил подступы к рабочей теме, весьма знаменательно; оно свидетельствует о напряженных творческих поисках поэта, дарование которого развивалось не вопреки, а в унисон с развитием передовой русской общественной мысли.

Некрасов был не только поэтическим выразителем настроений и интересов народных масс, он выступал также и в роли критика их недостатков, их политической незрелости, их терпения и предрассудков, психологии холопства, нередко проявлявшейся в их общественном поведении. Их инертность в сознании поэта «только досаду родит» (II, 150). Впрочем, досада эта растворялась в пламени неистребимой любви к народу и пламени неукротимого гнева к виновникам народных страданий. Поэт умолял свою Музу зажечь в его груди огонь «любви, негодованья, мщенья» (II, 399). Ненависть Некрасова не была самодовлеющей, она являлась одновременно его надеждой и мечтой, мечтой о времени, когда народ «перестанет есть солому» (II, 379), она была, по определению А. И. Герцена, «социалистическою ненавистью».[19] И самую щедрую дань здесь поэт отдал «дворянскому нашему роду» (II, 406). По всестороннему постижению жизни деградирующего помещичьего класса, по глубочайшей неприязни к нему и ко всему тому, что оттягивало сроки его исторической гибели, Некрасов во всей истории русской литературы знает, может быть, одного только равного себе писателя — М. Е. Салтыкова-Щедрина. Поэт превосходно понимал всю половинчатость «великих реформ» 1860-х годов, оставивших за дворянами-землевладельцами лучшую часть земельных угодий и решающее влияние на политическую жизнь страны и узаконивших целую систему тяжелых крепостнических повинностей для крестьян. Рисуя помещичье-усадебный быт, Некрасов прибегает к изобразительным средствам сатиры — иронии, гиперболе, шаржу, гротеску, и, несмотря на это, со страниц его произведений типы помещиков (граф Гаранский, князь Утятин, Оболт-Оболдуев, Шалашников, пан Глуховский и многие другие) глядят на нас как живые: «коптители неба» (III, 235), деспоты, самодуры, надменные властолюбцы, ненасытные эгоисты, плантаторы, цепляющиеся за свои прежние и нынешние привилегии. Поэт разоблачает поместный быт без снисхождения и сожаления, не щадя собственной фамильной чести: ряд картин, изображающих крестьянское возмущение помещичьим деспотизмом, восходит к наблюдениям писателя над жизнью отцовской усадьбы в Грешнево.[20] Созданные в порядке генеалогического «самоочищения», картины эти свидетельствуют о глубочайшей искренности поэта. Но искренность и достоверность воспроизведенного Некрасовым помещичьего быта, его

---

[19] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 98.

[20] См.: А. Ф. Тарасов. О местных источниках поэмы. В кн.: Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ярославское книжное изд., 1962, стр. 49—50.

lib.pushkinskijdom.ru

устоев, его основ, и явились основной причиной бесконечных на поэта нападок. Выступать против него под флагом защиты привилегированных классов не сулило большого успеха критикам, вследствие чего они стремились дискредитировать Некрасова с позиций «демократических»: поэзию его называли «подделкой под народность», «спекуляцией на народных страданиях», «заказными завываниями» и т. д. Владельцы (в недавнем прошлом) крепостных душ и прожигатели наследственных доходов обвиняли Некрасова в эксплуататорских замашках, стяжательстве, прижимистости и т. д. В тех же целях поэзия его объявлялась поверхностной, банальной, антихудожественной, тенденциозной. Досужие критики без конца цитировали некрасовское «Праздник жизни — молодости годы» (1855):

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый неуклюжий стих!

(I, 107)

Это полемическое, написанное не без иронии стихотворение комментировалось по-школярски: «Некрасов-де сам признавал» и т. д. Сам Некрасов... Но в стихотворении «Газетная», частично процитированном выше, он называл свою Музу «свободной» (II, 221), и с аналогичными автохарактеристиками мы встречаемся у него не раз. «Каковы бы ни были мои стихи, — писал Некрасов Л. Н. Толстому в 1857 году, — я утверждаю, что никогда не брался за перо с мыслью, что бы такое написать или как бы что написать: позлее, полиберальнее? — мысль, побуждение, свободно возникавшее, неотвязно преследуя, наконец заставляло меня писать» (X, 331—332). Произведениям Некрасова действительно присуща тенденциозность, но не в смысле искажения действительности в угоду наперед заданной схеме, а в смысле соотнесения образов воспринимаемого мира с системой собственного мировоззрения.

Разоблачая помещичье-полицейский произвол, поэт не мог не быть врагом и охранявшего существующий правопорядок самодержавно-крепостнического государства. Столоначальники, генералы типа карателя Рудометова 2-го (II, 446), жандармы — постоянные герои некрасовских произведений. Однако не только критиковать, но и сомневаться в совершенстве царизма для литературы было делом опасным. И если даже относительно нейтральные в цензурном отношении стихотворения Некрасов насыщал двусмысленными оборотами эзоповской речи, то прямые изобличения царизма зашифровывались им наиболее тщательно. Впечатляющим в этом отношении примером может служить написанный в 1877 году «Отрывок», где, прибегая к защитному образу «путей Христовых», поэт прославляет женщину-революционерку, идущую на смертельный поединок с охранителями самодержавия.

...Я сбросила мертвящие оковы
Друзей, семьи, родного очага,
Ушла туда, где чтут пути Христовы,
Где стерегут оплошного врага.

(II, 428)

Характерно, что сходный с этим стихотворением и, возможно, созданный под некоторым его воздействием тургеневский «Порог» (1878) при всем желании автора долгие годы не мог появиться в легальной печати, в то время как более опасный, с цензурной точки зрения, некрасовский «Отрывок» в полном виде был опубликован в подцензурных «Отечественных записках» (1877, № 1). Мастерство шифровки в некрасовской поэтической лирике было поистине феноменальным.

Антиправительственные инвективы, выплескиваясь порой из души поэта, ложились на бумагу и даже попадали в окончательные тексты.

lib.pushkinskijdom.ru

В таких случаях поэт, перед тем как сдать рукопись в печать, вычеркивал из нее крамольные места, которые нередко проникали затем через его друзей в ходившие по рукам рукописные редакции его произведений. К настоящему времени изъятые самим автором или же исключенные цензурой некрасовские тексты почти полностью выявлены, и, собранные в один «фокус», они исчерпывающе характеризуют поэта как убежденного сторонника насильственного свержения царизма, как певца народной, крестьянской революции.

В редких случаях в произведения, которыми поэт дорожил, но которые упорно не пропускала цензура, он вынужден был включать «благонамеренные» строки, противоречащие их основному смыслу. О поэме «Несчастные» Некрасов писал Тургеневу в 1856 году: «Кончивши, начну ее портить; может и пройдет, если вставить несколько верноподданнических стихов» (X, 304). Подобным же образом пришлось испортить поэту вскоре первопечатный текст «Тишины», а затем и некоторые другие произведения. К популяризации запретных идей под флером угоднических заверений почти никогда не прибегал Чернышевский, их решительно отвергал Добролюбов, но Некрасов относился к ним с известной терпимостью, может быть, по инерции, поскольку в пору выхода его на литературную арену тактика реверансов властям предержащим широко применялась прогрессивной журналистикой, ее культивировал даже неистовый Белинский.

Верноподданнические строки Некрасова уже в начале 60-х годов порождали в прогрессивных кругах ложные слухи об отступничестве поэта. Особенное распространение приобрели они после того, как в апреле 1866 года, в целях предотвращения угрозы, нависшей над «Современником», Некрасов прочитал в Английском клубе два стихотворения — в честь «охранителя жизни державной» (II, 497) О. И. Комиссарова и в честь генерала М. Н. Муравьева (текст последнего стихотворения остается до сих пор неизвестным). Если ряд других некрасовских уступок правительственному лагерю можно было объяснить известной их стратегической или тактической целесообразностью, то упомянутые два стихотворения прогрессивными кругами были осуждены вполне заслуженно. Следует все же сказать, что в среде радикальной молодежи против Некрасова как до, так и, особенно, после апреля 1866 года выдвигались эпизодически и совершенно вздорные, почерпнутые из реакционной прессы и других тенденциозных источников упреки и обвинения.[21]

Имея в виду главным образом «муравьевскую оду», в статье «Еще один поход на демократию» (1912) В. И. Ленин писал: «Некрасов колебался, будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, но все симпатии его были на стороне Чернышевского. Некрасов по той же личной слабости грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои „грехи“ и *публично каялся* в них».[22] Глубокое содержание этих слов, если их рассматривать вне контекста, нередко ускользает от внимания исследователей. Ленин в положительном смысле упоминает и цитирует Некрасова много раз, но о «грехах» его он напомнил лишь однажды; где же и при каких обстоятельствах? В статье, устанавливающей различие между демократией и либерализмом. Ленин не случайно в начале статьи называет Некрасова «одним из старых русских демократов». «Особенно нестерпимо бывает видеть, — читаем мы в той же статье, — когда субъекты, вроде Щепетева, Струве, Гредескула, Изгоева и прочей кадетской братии, хватаются за фалды Некра-

[21] Из числа этой молодежи можно указать, например, на участников революционного движения 1860—1870-х годов Е. Венецкую и Н. А. Литошенко (см.: ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 1563 и 1377).

[22] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

сова, Щедрина и т. п.».[23] Как мы видим, попытки кадетов выдать Некрасова и Салтыкова-Щедрина за дюжинных либералов глубоко возмущали Ленина. И желая подчеркнуть, что русские либералы, с одной стороны, и Некрасов с Салтыковым-Щедриным, с другой, стоят на противоположных общественно-политических позициях, он заключал: «„*Неверный звук*“ — вот как называл сам Некрасов свои либерально-угоднические грехи. А Щедрин беспощадно издевался над либералами и навсегда заклеймил их формулой: „применительно к подлости“».[24]

Либерализм в том значении, которое закрепилось за этим термином во второй половине прошлого века, был ненавистен и Некрасову. Более того, он был одним из тех писателей, которые начали утверждать за этим словом его современное значение. О герое одного из своих незавершенных произведений, Решетилове, еще в 1856 году поэт сказал:

Самодовольных болтунов,
Охотников до споров модных,
Где много благородных слов,
А дел не видно благородных,
Ты откровенно презирал;
Ты не однажды предсказал
Конец велеречивой сшибки
И слово «русский либерал»
Произносил не без улыбки.

(I, 170)

В 50—60-е годы Некрасов был озабочен выяснением социальных и психологических основ либерализма (поэма «Саша», стих. «Самодовольных болтунов...» и др.). Либерал здесь — человек, у которого слова расходятся с делом, это своеобразный «лишний человек», бесполезный, но субъективно не расположенный ко злу. Со второй половины 60-х годов, когда либерализм окончательно отделился от демократизма, поэт разоблачает либералов как политическую группировку, задерживающую развитие освободительной борьбы («Недавнее время», «Медвежья охота» и др.).

Тема разоблачений либерализма, красивых фраз, прикрывающих измену народным интересам, является у Некрасова оборотной стороной темы революционной борьбы (где слово «народных заступников» подкрепляется делом-подвигом). Возникает она у него в 1846 году (стих. «Перед дождем») и с тех пор на всю жизнь становится магистральной («Муза», «Блажен незлобивый поэт», «Отрывки из путевых записок графа Гаранского», «Размышления у парадного подъезда», «Песня Еремушке», «Благодарение господу богу», «Еще тройка» и многие-многие другие стихотворения). Непосредственное отношение к ней имеют стихотворения, посвященные Добролюбову, Чернышевскому и Шевченко. Зримо или завуалированно эта тема присутствует почти в любом произведении поэта. Достойно удивления и то, что смертельно больной Некрасов, создавая «Последние песни» — свое поэтическое завещание, написал на эту тему, помимо рассмотренного выше «Отрывка» («Я сбросила мертвящие оковы»), такие перлы политической лирики, как «Сеятелям», «Есть и Руси чем гордиться», «Смолкли честные, доблестно павшие» и др.

Тема революционной борьбы затронута Некрасовым также в ряде его автобиографических стихотворений («Тургеневу» («Мы вышли вместе»), «Душно! без счастья и воли», «Что ни год — уменьшаются силы», «Надрывается сердце от муки», «Возвращение» и др.). В сложном духовном облике Некрасова неповторимо и своеобразно отразилась сложность

[23] Там же.
[24] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

общественных коллизий эпохи. Непреходящая ценность некрасовской автобиографической лирики состоит, в частности, и в том, что в ней запечатлены и по-своему типизированы настроения и переживания одного из крупнейших деятелей освободительной борьбы.

Сказанному нисколько не противоречит наличие так называемой покаянной лирики Некрасова. Его покаянные настроения формировались главным образом под воздействием того чувства долга перед народом, которое на разночинском этапе освободительной борьбы разделялось лучшей частью русской демократической интеллигенции.

Среди покаянных стихотворений поэта находится несколько подлинных шедевров, наиболее известным из которых является «Рыцарь на час». Покаянные стихотворения Некрасова—неотъемлемая часть его автобиографической лирики. Без них нельзя воссоздать весь мучительно сложный путь умственного и нравственного развития поэта, тревоги и сомнения, взлеты и падения его души. По беспощадности самоанализа и глубине самораскрытия, по искренности чувств и силе художественного выражения автобиографическая лирика Некрасова возвышается до уровня лучших творений великих поэтов мира.

Апологеты «чистого искусства» называли себя единственными хранителями поэтического наследия Пушкина. Однако из их лагеря не вышло ни одного поэта, которого можно было бы назвать продолжателем пушкинских идейно-эстетических традиций, эта честь выпала на долю поэта революционной демократии Некрасова. Являясь, подобно Пушкину и Лермонтову, великим национальным поэтом, он откликнулся своим творчеством на самые жгучие проблемы и требования эпохи. Смело раздвигая границы вводимого в поэзию мира, он обогатил ее новой тематикой, новыми жанрами, новыми ритмами, новыми изобразительными средствами, поэтикой народного творчества. Как поэт, он сближал повседневное с высоким, общественное с интимным, этическое с эстетическим. В горниле некрасовского творчества, воодушевленного «великими целями века» (II, 404), вся изнанка дореволюционной действительности — со стонами бурлаков и засекаемых кнутом женщин, с мужиками, изнывающими под тяжестью труда или же пропивающими в кабаке последнюю одежду, и т. п. — переплавлялась в чистое золото поэзии.

Творческая индивидуальность Некрасова характеризовалась широкой амплитудой интересов и восприятия. Он был певцом революции и одновременно певцом труда;[25] он был поэтом социальным и вместе с тем творцом произведений философского звучания (поэма «Мать», «Зеленый шум», «Сон» («Мне снилось: на утесе стоя») и др.), автором непревзойденных поэтических пейзажей и бесстрашно-правдивых стихотворений-исповедей. «Стих как монету чекань...» (II, 439) — в этих словах заключено одно из программных требований поэта. В его стихах словесный материал действительно предельно сконденсирован, доведен до уровня отчеканенных афористических формул и крылатых выражений: «То сердце не научится любить...», «Нужны столетья, и кровь, и борьба...», «Вынесет все — и широкую, ясную Грудью дорогу проложит себе», «Кто живет без печали и гнева...», «Мало слов, а горя реченька...», «И погромче нас были витии...» и т. д. и т. д. По количеству подобных формул-поговорок, введенных Некрасовым в нашу обиходную речь, он, по-видимому, не уступит места ни одному из русских классиков. При этом, в отличие от крыловских дидактических формул («А дуги гнут...» и т. д.; «Когда в товарищах согласья нет...» и т. д.), обслуживающих преимущественно сферу быта, некрасовские поэтические формулы обслуживают сферу общественно-политической мысли и деятельности. Другими словами, Некрасов выступает здесь продол-

[25] См.: В. А. Архипов. Поэзия труда и борьбы. Очерки творчества Н. А. Некрасова. Ярославское книжное изд., 1961.

lib.pushkinskijdom.ru

жателем не столько Крылова, сколько Грибоедова («Служить бы рад, прислуживаться тошно», «Воскреснем ли когда от чужевластья мод?» и т. д.). Поэт-гражданин не всецело, однако, афористичен. Показательны в этой связи такие программные некрасовские стихотворения, как «Родина» («И вот они опять, знакомые места») и «В неведомой глуши, в деревне полудикой», отвлеченно-публицистический элемент которых переплетается с вещественно-образным отображением жизненных впечатлений. В других случаях, как например в «Рыцаре на час» и «Размышлениях у парадного подъезда», «дидактические» формулы сконцентрированы в заключительной части каждого произведения. В стихотворении «Крестьянские дети» подчеркнуто предметное повествование трижды прерывается отвлеченно-публицистическими размышлениями автора; их стилеобразующая роль исключительно велика, но они занимают не более $^1/_7$ части всего текста.

Следует сказать также и о том, что во многих своих *политических* стихотворениях Некрасов совершенно не прибегает к публицистичности. «Уступчив, добродушно смирен, Мужик торопится свернуть...» (II, 42—43), — произносит поэт, предоставляя самому читателю право извлечь из этого образа социологический вывод. «Нищий в деревне за дровни цепляется...» (II, 158), — говорит Некрасов и одним этим стихом, одной типической деталью рисует картину ограбленной, голодной деревни. «А мы полтинник писарю: Прошенье изготовили начальнику губернии...» (III, 189), — раздается в толпе голос неизвестного мужика («Кому на Руси жить хорошо»), и хотя автор оставляет этот возглас без пояснений, он насыщен бездной социального содержания.

Нетерпимым отношением к стихотворческой «трескотне» и «погремушкам» (IX, 365), к «вялым и бесцветным» стихам (IX, 294) было обусловлено тяготение Некрасова к немногословной, не превышающей шести-восьми строк поэтической миниатюре, предельно насыщенной чувством и мыслью («Вчерашний день, часу в шестом», «На псарне», «Стихи мои! Свидетели живые», «Душно! без счастья и воли» и др.).

В лепке человеческих образов основным средством изображения Некрасова являлась речевая характеристика героя. Портреты рассыльного Миная, дядюшки Якова, крестьянских детей, десятки портретных характеристик в поэмах «Коробейники» и «Кому на Руси жить хорошо» ставят их автора в один ряд с бессмертными мастерами психологического реализма.

Ориентация на национальный фольклор, лапидарность стиля, обращение к приему поэтического намека и недосказанности, совершенное владение способом речевой характеристики героя — всем этим еще далеко не исчерпывается поэтическое мастерство Некрасова. В творческой лаборатории поэта огромная роль принадлежала метрике, инструментовке стиха, интонационно-ритмическим средствам изображения, в том числе и таким, казалось бы, незначительным из них, как пауза, речевой жест, анафора... В стихотворении «Баюшки-баю», которое было написано Некрасовым незадолго до кончины, его основные изобразительные средства выступают в удивительном гармоническом единстве, обусловленном единством замысла и исполнения. Скорбные думы перед надвигающейся смертью и одновременно чувство уверенности в том, что жизнь прожита недаром, выражены в стихотворении в формах, которые были дороги уму и сердцу поэта: здесь и фольклорный образ смерти (музы) на костылях, и простонародная лексика, и публицистические интонации в споре с врагами, и диалогическая речь, и прерывающий слова поэта голос матери, и колыбельное «баю» в переосмысленном значении, и меняющиеся размер и ритм, и потрясающей силы некрасовская анафора:

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,



lib.pushkinskijdom.ru

Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы.

(II, 425)

Во второй половине XIX века, преодолевая чинимые царизмом препятствия, поэзия Некрасова проникает постепенно в программы учебных заведений, получает известное распространение в крестьянской среде. «Его читают не только люди образованных классов, — Некрасов — любимец читателей-крестьян», — писал в начале XX века П. А. Кропоткин.[26] Историки литературы располагают теперь документальными данными о том, что уже в начале 80-х годов были случаи, когда деревенские грамотеи читали «Кому на Руси жить хорошо» на крестьянских сходках.[27]

Сохранилось немало свидетельств о проникновении поэзии Некрасова, начиная с конца XIX века, в рабочую среду.[28] «Незабвенный и грустный певец горя народного, любимый наш Некрасов...» — так писали тифлисские рабочие Г. И. Успенскому в 1887 году.[29] Примечательно, что местом для встречи читателя из народной среды с запретной некрасовской Музой нередко были тюрьма и ссылка.[30] Произведения поэта пропагандировала среди рабочих большевистская печать. В 1912 году о поэзии Некрасова «Правда» писала: «...в ней есть и слезы матери о сыне, погибшем на войне, и жалобы униженных и оскорбленных, не находящих защиты от бесправия и произвола... Есть у Некрасова и несдержанный, чисто русский размах натуры, который зовет на безумный подвиг, на борьбу, на поединок между жизнью и смертью».[31]

Для демократической литературы пореформенной поры имя Некрасова было непререкаемым авторитетом. «Как вам умирать! С кем же мне тогда идти в литературе?» — спрашивал поэта еще в 1869 году А. Н. Островский.[32] Узнав о кончине поэта и просидев тогда же за чтением его произведений всю ночь, Ф. М. Достоевский восклицал: «...как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет, занимал места в моей жизни!»[33] На многие годы (1861—1877) прервавший всякие отношения с Некрасовым И. С. Тургенев, пересматривая свои несправедливые отзывы о нем, в своей речи о Пушкине 1880 года должен был признать историческую правомерность поэзии «мести и печали».[34]

Уже один перечень наудачу взятых писателей конца XIX—начала XX века, признававших за поэзией Некрасова эпохальное значение, говорит о многом: А. Н. Плещеев и Я. П. Полонский, В. М. Гаршин и В. Г. Короленко, А. П. Чехов и М. Горький, Н. Н. Златовратский и

---

[26] П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, стр. 195.

[27] Н. И. Соколов. Русская литература и народничество. Изд. ЛГУ, 1968, стр. 221—222.

[28] Н. А. Рубакин. Чистая публика и интеллигенция из народа («Искорки»). СПб., 1906, стр. 217—218, 245.

[29] Глеб Успенский. Материалы и исследования, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 369.

[30] В. Е. Евгеньев [-Максимов]. Некрасов и читатели из народа. «Жизнь для всех», 1914, № 3, стр. 412—416.

[31] «Правда», 1912, № 203, 29 декабря, стр. 2.

[32] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1953, стр. 181.

[33] Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. XII, СПб., 1906, стр. 390.

[34] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. XV, изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 74.

lib.pushkinskijdom.ru

Д. Н. Мамин-Сибиряк, С. Я. Надсон и П. Ф. Якубович, И. А. Бунин и А. И. Куприн, В. В. Вересаев и А. С. Серафимович...

Было бы неверно, однако, предавать забвению и то, что после смерти Некрасова, начиная со средины 80-х годов и особенно в пору собрания сил русского модернизма имя поэта стало объектом самых ожесточенных нападок. Но неисчислимое количество мобилизованных против него сил говорило, конечно, о колоссальной силе самого Некрасова. Его поэзию не раз «хоронили» на страницах декадентских, официозных и даже либеральных изданий, но она «воскресала» снова и снова. Его усиленно «низвергали» на первом этапе своего существования символисты. Достаточно сказать, что непревзойденный по своей бестактности стихотворческий выпад против великого поэта принадлежал духовному отцу русских символистов В. С. Соловьеву («...святыню муз шумящим балаганом он заменил и обманул глупцов» и т. п.). Симптоматично все же, что в начале XX века, под воздействием нараставшего революционного движения, в отношении символистов к наследию Некрасова происходит перелом. Позднее Д. С. Мережковский скажет об этом так: «К Некрасову мы были неправы в нашем декадентстве вчерашнем».[35] Ища контактов с демократическим читателем, символисты постепенно утрачивают свою агрессивность по отношению к великому поэту. В 1903 году К. Д. Бальмонт публикует посвященную Некрасову статью, в которой ярко характеризует его и как поэта высоких гражданских эмоций, и как мастера формы, создавшего стихи, которые «до поразительности близки нашей современной утонченной впечатлительности».[36] В 1909 году Андрей Белый посвящает Некрасову книгу своих стихотворений «Пепел», что, впрочем, не помешало ему через два года выступить со статьей, принижающей престиж поэта-гражданина.[37] Творчество А. А. Блока, не принимавшего и ранее участия в «гримасничаньи» над Некрасовым, развивается в период между двумя революциями под значительным его воздействием.

Искавший опору не только в литературных декларациях символистов, но и в лучших традициях национальной поэзии, к выводу о непреходящем значении поэзии Некрасова пришел молодой Максимилиан Волошин. К 25-летию со дня смерти великого поэта он выступил со статьей «Поэт-гражданин», содержательной и во многих отношениях поучительной. «В эти некрасовские дни, — писал М. Волошин, — и народ, и литература должны слиться в признании того факта, что до тех пор, пока жить будет русский народ, не забудется имя Некрасова. Если народу суждены печали, он будет воспоминать Некрасова, если народу суждены радости — он Некрасова не забудет...» [38]

Характер всей предшествующей борьбы вокруг поэзии Некрасова в значительной мере предопределил и роль ее в развитии молодой советской культуры и литературы.

Симптоматично, что празднование 100-летия со дня рождения великого народного поэта (1921), проходившее в обстановке глубокой хозяйственной разрухи и борьбы с голодом, приобрело необыкновенно широкие масштабы. Специальным решением Наркомпроса все подведомственные ему учреждения и организации обязаны были придать некрасовским торжествам государственное значение. Торжественные заседания, посвященные Некрасову, проводились не только в Москве, Ленинграде и областных центрах, но и во многих городах и селах страны. Уже в 1920 году,

---

[35] Д. С. Мережковский. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пгр., 1915, стр. 119.

[36] К. Д. Бальмонт. Некрасов. «Новый путь», 1903, март, стр. 46.

[37] См. критику этого выступления А. Белого в статье Д. Бедного: «Звезда», 1912, № 9 (45), 12 (25) февраля, стр. 11—14.

[38] М. Волошин. Поэт-гражданин. «Киевская газета», 1902, № 357, 28 декабря (10 января), стр. 2.



lib.pushkinskijdom.ru

в связи с предстоящей юбилейной датой, вышел под редакцией К. И. Чуковского однотомник, включавший около 3000 стихов, ранее не публиковавшихся в собраниях сочинений поэта. В 1921 году было опубликовано свыше ста посвященных ему книг и статей, — больше, чем за предшествующие четыре года вместе взятых. В некрасовских торжествах 1921 года нетрудно было почувствовать пафос ленинского отношения к великому поэту. Знаменательным проявлением этого пафоса явилась статья Н. К. Крупской «Памяти Некрасова».[39] «Это наш поэт, хотя и отделяет нас от него три революции...» — таков был основной тезис названной статьи. Периферийная печать, не ограничиваясь перепечаткой столичных некрасовских материалов, широко публиковала приуроченные к торжествам статьи и стихотворения местных авторов.

Мы дань признательности нежной
Приносим радостно тому,
Кто пыл души своей безбрежной
Отдал народу своему, —

писал в стихотворении «Памяти Н. А. Некрасова» один из провинциальных поэтов, подписавшийся нелегким для расшифровки псевдонимом «Южный».[40]

В духовную родословную всех советских поэтов, творивших в первые годы после Октября, входило имя Некрасова.

Последовательным сторонником некрасовских традиций был Д. Бедный, систематически напоминавший о них в своих стихах и критических выступлениях, из которых заслуживает упоминания прежде всего его статья 1933 года «О революционно-писательском долге».[41] В поэме Д. Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю» (1917—1920) зависимость от крестьянских поэм Некрасова открыто подчеркивалась автором, изобразившим (в переосмысленном виде) некрасовских героев — бабушку Ненилу и Якима Нагого.[42] Свое равнение на Некрасова демонстрировал Д. Бедный и в поэме «Степан Завгородний» (1941), написанной размером и языком «Кому на Руси жить хорошо». Названные поэмы — произведения агитационного «жанра», и поэтому они не дают оснований сводить воздействие Некрасова на Д. Бедного к типу заимствований и подражаний. В формировании профессионального мастерства пролетарского поэта некрасовское воздействие было столь же глубоким, органическим и универсальным, как и пушкинское. Нашим литературоведением к настоящему времени учтены далеко не все аспекты развития некрасовской традиции в творчестве Д. Бедного. Выявить их подспудные основы — насущная задача, для решения которой потребуется еще немало дополнительных усилий коллективной исследовательской мысли.

Поэтическое слово В. Маяковского, охотно вбиравшее в себя язык уличной толпы и тяготевшее к формам ораторской речи, также базировалось на эстетических принципах, во многом родственных поэтике Некрасова. Актуальность некрасовской поэзии подчеркивалась «талантливейшим поэтом советской эпохи» в его ответах на известную анкету К. И. Чуковского. В начале 20-х годов, по свидетельству А. В. Луначарского, Маяковский с гордостью называл себя «некрасовцем». Более всего был близок советский поэт к Некрасову, к его творческому пафосу и технике словесной живописи, в своих сатирических произведениях, разоблачающих «рыцарей» капиталистической наживы, буржуазных дельцов

[39] Н. К. Крупская, Педагогические сочинения в десяти томах, т. III, Изд. Акад. педагог. наук, М., 1959, стр. 21—23.

[40] Власть Советов. Ежедневная газета Ставропольского губкома РКП(б) и Губисполкома Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, 1921, № 499, 4 декабря, стр. 3.

[41] Демьян Бедный, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1954, стр. 291.

[42] И. С. Эвентов. Демьян Бедный. Гослитиздат, М., 1953, стр. 64—66.

lib.pushkinskijdom.ru

и дипломатов, врагов революции и советского строя. Восторженная оценка автором «150.000.000» некрасовской поэмы «Современники» послужила для исследователей отправной точкой в сопоставлении социального содержания и поэтического инструментария сатиры Маяковского с сатирическим творчеством Некрасова. Сравнительный анализ привел к любопытным находкам и выводам: была установлена заметная общность обоих поэтов в самом построении сатирического образа и, в частности, гротескного портрета, — в обращении к художественной детали и некоторым другим изобразительным средствам. «Подчеркнутая резкость сатиры Маяковского, рассчитанной на беспощадное разоблачение, осмеяние политического врага, — справедливо заключает В. В. Тимофеева, — во многом подготовлена работой Некрасова-сатирика».[43]

Прославляющие «половодье чувств» и сверкающие красочными эпитетами и метафорами стихи С. Есенина далеки, на первый взгляд, от целеустремленной, свободной от усложненной образности поэзии Некрасова. Такие эффектные есенинские образы, как например «грусти ивовая ржавь», или «Месяц рогом облако бодает», или «Осень — рыжая кобыла — чешет гриву» и т. п., не согласуются с нормами некрасовской поэтики. Не вполне соответствует идеалам Некрасова и есенинский лирический герой — «удалая голова», «гуляка» и «озорник», тогда как герой некрасовской лирики способен не только вдохновляться «удалью молодецкой» (III, 198), но и возвышаться над нею. Но есть и объединяющая этих героев черта — их сыновняя любовь к родине, перед которой меркнет все остальное.[44] Русь, ее бревенчатые избы, ее березовые рощи и ржаные поля, ее просторы и дороги, метели и вьюги, кабаки и остроги, ее странники и нищие, ее мужика и бабы, в равной мере «великие в работе и в гульбе» (III, 195), были близки обоим поэтам, хотя Есенину довелось увидеть не только «Русь уходящую», но и «Коммуной вздыбленную Русь». «Близость Есенина к Некрасову, — согласно верному наблюдению исследователя, — проявлялась и в общей апологетической трактовке образа родины, и в самой форме задушевного лирического обращения к ней».[45] Не менее примечательна близость двух поэтов в самом их понимании тех слагаемых, которые входят в понятие родины. Немало волновавших Есенина поэтических идей и воспетых им деталей деревенского быта были известны уже и читателям Некрасова:

Повестили под окнами сотские —
Ополченцам идти на войну.
Загыгыкали бабы слободские,
Плач прорезал кругом тишину.[46]

В плаче этом звенит некрасовская струна, в нем можно уловить, в частности, интонации его «Тишины».

Прибитая к земле слезами
Рекрутских жен и матерей,
Пыль не стоит уже столбами
Над бедной родиной моей.
(II, 43)

---

[43] В. В. Тимофеева. Некрасов и Маяковский. В кн.: Некрасовский сборник, вып. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 362; названная тема освещается также в работах: Александр Слонимский. Некрасов и Маяковский. (К поэтике Некрасова). «Книга и революция», 1921, № 2 (14), стр. 5—10; В. Рымашевский. Некрасов и Маяковский. В кн.: Н. А. Некрасов и Ярославский край. Ярославское книжное изд., 1953; В. Кожинов. Некрасов и Маяковский. «Литературная газета», 1953, № 83, 14 июля; С. Трегуб. Повторился ли Некрасов в Маяковском? «Литература и жизнь», 1960, № 27, 2 марта.

[44] Ср.: Ю. Прокушев. Юность С. Есенина. Изд. «Московский рабочий», 1963, стр. 188.

[45] А. З. Жаворонков. Некрасовские традиции в творчестве Есенина. В кн.: Некрасовский сборник, вып. IV. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 180.

[46] Сергей Есенин. Словесных рек кипение и шорох. Лениздат, [Л.], 1965, стр. 218.

lib.pushkinskijdom.ru

Почти всюду, где Есенин перекликается со своим знаменитым предшественником, казалось бы, в области исключительно предметно-тематической (скрип тележных колес, храп и ржание лошадей, запахи крестьянского жилья и спелой ржи, рассказы деревенских стариков и прочие атрибуты сельского быта), эта перекличка несет в себе также частицы нравственного потенциала некрасовской поэзии. Такие шедевры есенинской лирики, как «Корова», «Песнь о собаке», «Видели ли вы», по своим нравственно-гуманистическим истокам безусловно восходят к анималистическим мотивам поэмы «Саша», «Дедушки Мазая», цикла «О погоде» (часть первая) и других некрасовских произведений. Можно высказать, наконец, предположение, что исповедальная лирика Есенина, в которой судьба лирического героя неизменно соотносится с судьбами родины, формировалась не без воздействия покаянной лирики Некрасова. Тема некрасовского «блудного сына» (I, 112), возвращающегося в родные края, — смирившегося и вместе с тем бунтующего и рефлектирующего, нашла в Есенине наиболее искреннего и наиболее талантливого продолжателя.

Печатью глубокого воздействия Некрасова отмечено творчество поэтов так называемой «смоленской школы» — М. Исаковского, А. Твардовского, Н. Рыленкова. «Пушкин, а вместе с ним и другой любимейший мною поэт — Некрасов избавили меня от многих ошибок и заблуждений...», — заявлял М. Исаковский.[47] Аналогичные признания нетрудно найти у А. Твардовского и Н. Рыленкова. В исследовательской литературе воздействие Некрасова на поэтов «смоленской школы» довольно обстоятельно изучено,[48] и поэтому в настоящей статье нет необходимости останавливаться на нем сколько-нибудь подробно.

Чувство восхищения Некрасовым, а нередко и ученической благодарности ему, в разное время и в разных формах, поэтических и публицистических, выражали многие поэты нашей многонациональной родины: Н. Браун, Н. Грибачев, М. Дудин, А. Жаров, П. Железнов, Я. Колас, О. Колычев, Я. Купала, А. Малышко, С. Маршак, С. Михалков, И. Молчанов, П. Орешин, С. Орлов, А. Прокофьев, М. Рыльский, В. Сосюра, А. Сурков, Н. Тихонов, Л. Хаустов, А. Яшин и многие другие. Даже этот далеко не полный перечень имен говорит о многом: современное литературоведение в большом долгу перед нашим читателем, который ждет капитальных трудов, прослеживающих значение и характер некрасовских традиций в советской поэзии и литературе.[49]

Перед исследователями некрасовских традиций в советской поэзии 40—60-х годов, периода, в этом аспекте почти не тронутого изучением, стоит нелегкая задача, поскольку здесь овладение наследием дореволюционной классики особенно осложнено влияниями поэтических авторитетов советской эпохи. Далее: некрасовский элемент в творчестве современных наших поэтов далеко не всегда проявляется в следовании лексике, ритмам и мотивам великого поэта крестьянской демократии, — этот элемент залегает порой на глубине, не доступной простому зрительному или слуховому восприятию. Вместе с тем можно утверждать *априори*, что советская поэзия послевоенного периода, развивавшаяся под знаком лирического освоения эпических тем, и прежде всего, разумеется,

---

[47] Мих. Исаковский. Живая и ясная поэзия. «Литературная газета», 1949, № 45, 4 июня.

[48] См., например: Т. А. Беседнна. О некрасовских традициях в творчестве М. Исаковского и А. Твардовского. «Ученые записки Вологодского педагогического института», т. VII, 1950, стр. 93—134; П. Выходцев. Александр Твардовский. «Советский писатель», М., 1958, стр. 253.

[49] Первым опытом подобного труда является книга Н. Л. Степанова «Некрасов и советская поэзия» (изд. «Наука», М., 1966). В книге Н. Л. Степанова исследование темы, за редчайшими исключениями, ограничивается периодом до 1941 года.

lib.pushkinskijdom.ru

*русская* советская поэзия, шла в русле некрасовских традиций. Тема народной судьбы, тема России у Некрасова, выступала ли она в дробном виде, как в «Орине, матери солдатской», «Калистрате», «Пожарище» и множестве других его стихотворений, или же в монументально-целостном виде, как например в «Тишине» или в «Кому на Руси жить хорошо», — всегда была для поэта не только эпической, но и глубоко лирической темой. К тому же в трактовке проблемы *народного* и *национального* в искусстве никто из русских поэтов прошлого не подошел так близко к современному, нашему ее пониманию, как Некрасов. Поэтому трудно представить себе поэта, сформировавшегося в условиях советской действительности и не ощущающего необходимости обратиться к богатейшему поэтическому опыту и традициям Некрасова. Само собою разумеется, что действие «силовых линий» некрасовского гения распространяется не только на поэзию, но и на все другие виды современного художественного творчества.

В оживленных обсуждениях проблемы литературной преемственности, происходивших в последние годы на страницах нашей печати и в аудиториях учебных заведений, имя Некрасова, к сожалению, упоминалось не так уж часто. Более того: в ходе этих обсуждений раздавались порой голоса об устарелости содержания и изобразительных средств поэзии Некрасова. Пренебрежительное отношение к автору «Коробейников» и «Мороза, Красного носа» — одна из разновидностей нигилистического взгляда на наследие писателей-классиков в целом. Сторонники этого взгляда в число писателей, «отставших от времени», охотно включают, вслед за Некрасовым, Пушкина и Тургенева, Л. Толстого и М. Горького. Ниспровергатели классического наследия мечтают о замене истории литературы историей изменчивых литературных мод. Большие явления национальной культуры не повинуются, однако, законам мод. Не повинуется им и поэзия Некрасова, воплотившая в себе целый этап русского литературного движения и открывшая новую страницу в истории национального самосознания. Поэзия Некрасова обладает всеми качествами вечно живого наследия, и этим определяется ее колоссально благотворная роль в развитии социалистической культуры.

lib.pushkinskijdom.ru

*А. Н. НЕЗУИТОВ*

# Н. А. НЕКРАСОВ В ЖИЗНИ И ТРУДАХ В. И. ЛЕНИНА

Великий русский поэт-демократ занимал в жизни и трудах Ленина выдающееся место. По воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича, Владимир Ильич часто обращался к Некрасову, «которого несомненно любил и считал одним из самых главных и лучших поэтов эпохи „Современника“».[1] Проблема «Ленин и Некрасов» уже неоднократно разрабатывалась советскими исследователями,[2] но преимущественное внимание обращалось на интерпретацию отдельных высказываний Ленина о Некрасове и на систематизацию тех образов из произведений поэта, которые встречаются в работах Владимира Ильича. В настоящее время все острее чувствуется потребность рассмотреть эту проблему целостно, выделяя основные черты, характеризующие отношение Владимира Ильича к творчеству писателя-демократа на различных этапах общественно-исторического развития и в тесной связи с деятельностью Ленина — идеолога и руководителя социалистической революции в России.

## 1

Известно, что Владимир Ильич с детства воспитывался в духе уважения и любви к книге, к художественной литературе. Как вспоминает А. В. Калашников, домашний учитель в семье Ульяновых, Володя «удивительно хорошо, сознательно читал. Это их семейная традиция. Родители подбирали книги и руководили чтением детей... Через чтение дети очень рано получили разнообразные знания и общее развитие».[3] Отец внимательно следил за чтением детей, помечал им лучшие произведения русской и мировой литературы, систематически знакомил с выдающимися отечественными и зарубежными писателями.[4]

---

[1] См.: Вл. Бонч-Бруевич. Ленин о книгах и писателях. Из воспоминаний. В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е доп., изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 704.

[2] См.: В. Евгеньев-Максимов. Ленин о Некрасове. В кн.: Н. А. Некрасов. Сборник статей и материалов. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 5—24; М. Н. Зубков. Ленин о Некрасове. «Литература в школе», 1953, № 1, стр. 25—31; М. М. Гин. Ленин о Некрасове. В кн.: М. М. Гин, В. Е. Евгеньев-Максимов. Семинарий по Некрасову. Изд. ЛГУ, 1955, стр. 99—103; Корней Чуковский. Ленин о Некрасове. В кн.: Корней Чуковский. Люди и книги. Гослитиздат, М., 1958, стр. 391—426; В. Ф. Воробьев. В. И. Ленин о литературе. Семинарий. Изд. «Вища школа», Киев, 1970, стр. 163—164, и др. См. также: Александр Цейтлин. Литературные цитаты Ленина. Гослитиздат, М.—Л., 1934. стр. 84—88; И. П. Уханов. Образы художественной литературы в трудах В. И. Ленина. Политиздат, М., 1965, стр. 128—139.

[3] А. В. Калашников. Домашний учитель Ильича. «Огонек», 1926, № 7, стр. 6.

[4] А. Ульянова. К статье г. В. Назарьева «Из весенних воспоминаний члена Симбирского уездного училищного совета». «Симбирские губернские ведомости», 1894, № 72, 15 октября; И. Н. Чеботарев. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове и петербургском студенчестве 1883—1887 гг. В кн.: Александр Ильич Ульянов и дело 1 марта 1887 г. Сборник, составленный А. И. Ульяновой-Елизаровой. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 240.

lib.pushkinskijdom.ru

И. Н. Ульянов был одним из видных русских общественных деятелей второй половины XIX века. Занимая должность сначала инспектора, а затем директора народных училищ Симбирской губернии, он отдавал все свои силы и знания «просвещению вчерашних рабов».[5] В этом благородном деле его воодушевляли передовые идеи 60-х годов. И. Н. Ульянов живо интересовался искусством. Он любил цитировать Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Рылеева. Но особенно дороги и близки были Илье Николаевичу русские писатели-реалисты 60—70-х годов. По свидетельству А. И. Ульяновой-Елизаровой, его любимым поэтом был Некрасов, любовь и уважение к которому он старался привить и своим детям.[6] И. Н. Ульянов обращал их особое внимание «на те стихи своего любимого поэта Некрасова, в которых звучали гражданские мотивы».[7] Большой популярностью в семье Ульяновых пользовалась «Песня Еремушке», одно из самых революционных произведений поэта.[8] Характерно критическое замечание Н. К. Крупской, сделанное ею в 1938 году относительно рассказа М. Шагинян «Володя Ульянов»: «Не указывается на то, что Илья Николаевич был шестидесятником, любителем стихов Некрасова...» [9]

Настольной книгой в семье Ульяновых был сборник Н. В. Гербеля «Русские поэты в биографиях и образцах. Хрестоматия для всех» (СПб., 1873),[10] в котором были напечатаны стихотворения Некрасова: «Муза», «Блажен незлобивый поэт», «Несжатая полоса», «Забытая деревня», «Влас», а также остро сатирические главы «Поп» и «Помещик» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и сатирические стихотворения «Первый шаг в Европу» и «Дружеская переписка Москвы с Петербургом».

В доме Ульяновых хранились журналы «Современник» и «Отечественные записки», в которых публиковались произведения Некрасова. Юные Ульяновы имели возможность знакомиться с творчеством поэта по книге «Стихотворения Н. Некрасова» (ч. I и II, изд. 3-е, СПб., 1863).[11] В этой книге И. Н. Ульяновым были восстановлены вычеркнутые цензурой места.[12] Отец приобрел также своим детям полное посмертное издание: Н. А. Некрасов, Стихотворения, тт. I—IV, СПб., 1879, — которое они читали и перечитывали.[13]

Юный Ленин «хорошо знал литературу 40-х и 60-х годов 19-го века, хотя писатели означенного периода не проходились в гимназии и сочинения их были запретными для учащихся».[14] Некрасова также не проходили в гимназии, однако Ленин хорошо знал его творчество уже в детстве. Ленин-гимназист проявлял особый интерес к стихам Некрасова.

---

[5] М. И. Ульянова. Памяти Александра Ильича Ульянова. «Правда», 1963, № 49, 18 февраля.

[6] См.: А. И. Ульянова-Елизарова. В. И. Ульянов (Н. Ленин). Краткий очерк жизни и деятельности. Партиздат, [Л.], 1934, стр. 13. См. также: Н. Веретенников. Володя Ульянов. Воспоминания о детских и юношеских годах В. И. Ленина в Кокушкине. Детгиз, М.—Л., 1962, стр. 45.

[7] М. И. Ульянова. Памяти Александра Ильича Ульянова. «Правда», 1963, № 49, 18 февраля.

[8] М. А. Ульянова часто пела Володе колыбельную песню, по своему настроению и тексту во многом совпадающую с «Песней Еремушке» (см. об этом: Анатолий Иванский. Молодой Ленин. Повесть в документах и мемуарах. Политиздат, М., 1964, стр. 23—24).

[9] «Исторический архив», 1958, № 4, стр. 77.

[10] См.: А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове. В кн.: Александр Ильич Ульянов и дело 1 марта 1887 г., стр. 39.

[11] Там же, стр. 53.

[12] См. об этом: П. Бейсов. Стихи Некрасова в семье Ульяновых. «Волга», 1963, № 29, стр. 116—121; Анатолий Иванский. Молодой Ленин. Повесть в документах и мемуарах, стр. 115.

[13] См.: А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове, стр. 57.

[14] М. Ф. Кузнецов. Гимназические годы В. И. Ленина. По личным воспоминаниям его товарища. «Вопросы просвещения» (Ульяновск), 1924, № 4, стр. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

в которых преобладали гражданские мотивы («Размышления у парадного подъезда» и др.). Как вспоминает А. И. Ульянова-Елизарова, молодые Ульяновы увлекались «Дедушкой» и «Русскими женщинами», «вообще интерес к декабристам был большой».[15] Ленин сам говорил, что был воспитан на Некрасове,[16] а «любимым стихотворением гимназиста Владимира Ильича было стихотворение Некрасова „Поэт". Владимир Ильич часто повторял строки:

...Он ищет вдохновенья
Не в тихом рокоте хвалы,
А в диких криках озлобленья...» [17]

К этим крылатым строкам Ленин будет неоднократно обращаться и в дальнейшем.

Крупская подчеркивала, что «книги Писарева, Добролюбова, Чернышевского, Герцена, Некрасова, произведения поэтов „Искры"... — эта литература имела громадное влияние на Ленина с очень ранних лет».[18] Она воспитывала у него трезвость мысли, умение глядеть правде в глаза, ненависть ко всякому угнетению, презрение к обывательщине, бюрократизму и подхалимству, учила критически относиться к окружающей действительности, стимулировала интерес и любовь к художественным произведениям с общественными идеями.[19] Глубоко демократичное и страстно свободолюбивое по своему содержанию творчество Некрасова сыграло заметную роль в формировании революционных убеждений юного Ленина.

За годы обучения в гимназии Владимир Ильич обнаружил такие превосходные знания в области литературы и языков, проявил такой живой и непосредственный интерес к искусству художественного слова и такое глубокое его понимание, что после окончания гимназического курса многие педагоги и директор считали, что он «обязательно должен поступить на филологический факультет».[20] Этот факт показывает, что филологические интересы в жизни Ленина и внимание к литературе являлись глубоко органичными для него, внутренне устойчивыми и даже в известном смысле профессиональными. И все-таки Ленин выбрал не филологический, а юридический факультет. А. И. Ульянова-Елизарова отмечает, что «Владимир Ильич тогда определенно уже интересовался юридическими и политико-экономическими науками».[21] Отвечая на вопрос, почему он предпочел всем другим наукам юриспруденцию, Ленин, как вспоминает Н. Веретенников, сказал: «Теперь такое время, нужно изучать науки права и политическую экономию. Может быть, в другое время я избрал бы другие науки...» [22] Уже тогда он видел необходимость глубокого изучения прежде всего экономической и правовой сущности общественной жизни, чтобы успешно и целенаправленно вести в совре-

---

[15] А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Александре Ильиче Ульянове, стр. 57.

[16] См.: И. К. Пархоменко. Мои воспоминания о Ленине. В кн.: Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 46.

[17] М. Крашенников. Гимназист Володя Ульянов (В. И. Ленин). «Вечернее радио» (Харьков), 1927, № 20, 21 января. Строки из стихотворения «Блажен незлобивый поэт» (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 66; далее ссылки приводятся в тексте) цитируются с искажениями. У Некрасова:

...Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

[18] Н. К. Крупская. О Ленине. Госполитиздат, М., 1960, стр. 83.

[19] Там же, стр. 67—68, 83.

[20] Н. Веретенников. Володя Ульянов, стр. 60. См. также: А. И. Ульянова-Елизарова. В. И. Ульянов (Н. Ленин), стр. 22.

[21] А. И. Ульянова-Елизарова. В. И. Ульянов (Н. Ленин), стр. 22.

[22] Н. Веретенников. Володя Ульянов, стр. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

менных ему исторических условиях революционную борьбу с самодержавием. Однако литература по-прежнему занимала значительное место в его жизни и духовном развитии.

Ленин поступил на юридический факультет Казанского университета в августе 1887 года. В политическом образовании студентов видная роль принадлежала тогда хорошо известной по «Моим университетам» М. Горького книжной лавке А. Деренкова. В библиотеке А. Деренкова имелось много полулегальных и запрещенных книг, среди которых были: Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Некрасов... Среди книг, находившихся в лавке А. Деренкова, была брошюра «Царь-Голод», написанная в 1883 году будущим академиком-биохимиком А. Н. Бахом. В ней в живой и доступной форме раскрывался механизм капиталистической эксплуатации (образование прибавочной стоимости и т. д.). Судя по воспоминаниям Н. Алексеева, брошюра «Царь-Голод» вызвала горячий интерес у Ленина. На одной из студенческих вечеринок Владимир Ильич «убедительно говорил об учении Маркса и зачитывал отдельные места из ходовой тогда брошюры с девизом Некрасова: „В мире есть царь, этот царь беспощаден — голод названье ему". Уже тогда Вл<адимир> Ильич был увлечен политической экономией и с увлечением реферировал эту брошюру. Между прочим, тут же он спросил, нет ли у кого гектографа, чтобы было можно размножить эту брошюру».[23] Слова Некрасова из стихотворения «Железная дорога» очень ярко и общедоступно выражали самое существо сложной экономической проблемы, а вся брошюра фактически представляла собою расшифровку и разъяснение некрасовского образа.

Начавшиеся в конце ноября 1887 года студенческие волнения в Москве были поддержаны казанскими студентами. 4 декабря 1887 года в Казанском университете началась бурная сходка. Ленин находился в рядах ее наиболее активных участников. За это он в числе других студентов был исключен из университета, в ночь с 4 на 5 декабря арестован и после нескольких дней тюремного заключения выслан из Казани в деревню Кокушкино (имение деда со стороны матери) под негласный надзор полиции. В кокушкинский период (декабрь 1887 года — осень 1888 года) намечается переход молодого Ленина на позиции марксизма. Рассказывая впоследствии о своей жизни в Кокушкино, Ленин говорил: «Кажется, никогда потом в моей жизни, даже в тюрьме в Петербурге и в Сибири, я не читал столько, как в год после моей высылки в деревню из Казани. Это было чтение запоем с раннего утра до позднего часа... Читал разную беллетристику, очень увлекался Некрасовым, причем мы с сестрой (Анной Ильиничной, — *А. И.*) состязались, кто скорее и больше выучит его стихов».[24] Некрасов был среди таких писателей (Г. Успенский, Скалдин, Энгельгардт), которые возбуждали у Ленина интерес к жизни русской деревни, и наряду с Чернышевским хорошо подготовил его к тому, чтобы позднее перейти к Марксу.

## 2

Став марксистом, Ленин во все дальнейшие периоды своей жизни и деятельности рассматривал литературу как могучее орудие познания жизни, социально-политической борьбы и идейно-нравственного воспитания трудящихся, как сложное и многогранное явление. Вместе с тем, постоянно учитывая исторически обусловленные задачи идеологической борьбы, важнейшие идейно-эстетические потребности времени и особую

---

[23] Воспоминания Н. Алексеева цит. по: А. Иванский. Молодой Ленин. Повесть в документах и мемуарах, стр. 360—361.

[24] В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 654.

lib.pushkinskijdom.ru

природу самого рассматриваемого им искусства, он акцентировал внимание на определенных сторонах и функциях литературы. Это относится и к творчеству Некрасова. Впервые Ленин непосредственно обращается к произведениям поэта-демократа в своих работах 90-х годов, органически включая некрасовские образы и выражения в текст собственных сочинений. К статье «Фридрих Энгельс» (1895), посвященной великому соратнику Маркса,[25] Ленин поставил эпиграфом слова Некрасова из стихотворения «Памяти Добролюбова»:

Какой светильник разума погас,
Какое сердце биться перестало!

Показательно, что сам Ленин в тексте работы воссоздавал облик Энгельса и как гениального мыслителя, и как замечательного гуманиста, чье сердце пылало искренним и глубоким сочувствием ко всем угнетенным. Энгельс называл Добролюбова «социалистическим Лессингом»,[26] и эта его высокая оценка деятельности русского революционера-демократа была известна Ленину.[27] Характеризуя Энгельса словами Некрасова, обращенными к Добролюбову, Ленин как бы устанавливал внутреннюю преемственную связь между русским революционным движением и западноевропейским социализмом. В статье «Фридрих Энгельс» Ленин обращал особое внимание на то, что Маркс и Энгельс «живо интересовались Россией, с сочувствием следили за русским революционным движением и поддерживали сношения с русскими революционерами. Оба они сделались социалистами из *демократов*, и демократическое чувство *ненависти* к политическому произволу было в них чрезвычайно сильно. Это непосредственное политическое чувство вместе с глубоким теоретическим пониманием связи политического произвола с экономическим угнетением, а также богатый жизненный опыт сделали Маркса и Энгельса необычайно чуткими именно в *политическом* отношении. Поэтому героическая борьба малочисленной кучки русских революционеров с могущественным царским правительством находила в душах этих испытанных революционеров самый сочувственный отзвук» (т. 2, стр. 13). Таким образом, эпиграф к статье становился особенно емким и обоснованным, делая образ Энгельса очень близким и понятным русскому читателю.

Диапазон использования Лениным в 90-е годы творчества Некрасова был весьма широк: от скорбной патетики — до язвительной сатиры. В статью «Новый фабричный закон» (1897) Ленин включил выражение «безгрешные доходы» из стихотворения Некрасова «Маша», герой которого

Исключительно честь понимал,
И безгрешные даже доходы
Называл воровством...

(I, 134)

Под «безгрешными доходами» поэт имел в виду взятки и всякого рода вымогательства. Ленин метко окрестил департамент торговли и промышленности, который всеми способами ущемлял интересы рабочих и ревностно защищал интересы фабрикантов, «департаментом... безгрешных доходов» (т. 2, стр. 307), наглядно раскрывая, таким образом, эксплуататорски-торгашескую сущность его деятельности. Обращение Владимира Ильича к эстетическому опыту читателей делало для них это разоблачение особенно очевидным и убедительным. По воспоминаниям Крупской, Ленин в конце 90-х годов в ссылке читал и перечитывал

[25] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 5 (далее ссылки приводятся в тексте).
[26] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 522.
[27] См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 655.

lib.pushkinskijdom.ru

Некрасова.[28] Этот интерес к творчеству поэта нашел свое яркое отражение в публицистических работах Владимира Ильича.

Ленин неоднократно подчеркивал, что в период непосредственной подготовки и свершения первой русской революции (1900—1907) главной идеологической задачей времени была пропаганда и агитация в массах (т. 4, стр. 359; т. 5, стр. 6, 9; т. 6, стр. 366). В связи с этим на первый план в ленинских эстетических взглядах выдвигается агитационно-воспитательная функция литературы. Н. К. Крупская специально отмечала, что «в своих полемических статьях Ильич пользовался общеизвестными литературными образами *как орудием борьбы*», что «*литература* — орудие борьбы не только для автора, но и для читателя, который ее воспринимает и по-своему перерабатывает», и рекомендовала исследователям ленинские литературные цитаты «более увязывать с политическим моментом, с характером статьи, с ее целевыми установками, с общим стилем статьи».[29]

В начале 900-х годов Ленин неоднократно обращался к творчеству Некрасова. Исходя из определенных исторических задач и опираясь на объективную сущность его поэзии, Владимир Ильич использовал произведения Некрасова в агитационно-революционных целях, для возбуждения и воспитания в читателях жгучей ненависти и острого презрения ко всякому либерализму, политическому фразерству и оппортунизму. Особенно часто включал Ленин в свои работы, имеющие полемическую направленность, сатирические образы из произведений поэта или придавал отдельным некрасовским выражениям явно сатирический оттенок.

В статье «Революционный авантюризм» (1902) Ленин писал: «Усердная божба очень часто заставляет насторожиться и заподозрить правдивость того, что нуждается в крепкой приправе. И мне часто вспоминаются слова: как божиться-то не лень? — когда я читаю уверения соц.-рев.: мы не отодвигаем террором работы в массах. Ведь это уверяют те самые люди, которые уже отодвинулись от соц.-демократического рабочего движения, действительно поднимающего массы, и которые продолжают отодвигаться от него, хватаясь за обрывки каких угодно теорий» (т. 6, стр. 380—381, ср. стр. 382). Слова «как божиться-то не лень» взяты Лениным из поэмы Некрасова «Коробейники».[30] Стараясь любым путем сбыть свой товар, старый коробейник Тихоныч

...так бо́жится
Из-за каждого гроша,
Что Ванюха только ежится:
«Пропади моя душа!
Чтоб тотчас же очи лопнули,
Чтобы с места мне не встать,
Провались я!..» Глядь — и хлопнули
По рукам! Ну, исполать!
Не торговец — удивление!
Как божиться-то не лень...

(II, 126)

Словами Некрасова Ленин очень выразительно характеризовал бесчестность различных словесных ухищрений, к которым прибегали социалисты-революционеры, стремясь обмануть массы и навязать им свой

[28] См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 619, 627. Слова Некрасова «безгрешные доходы» можно встретить в работах Ленина и более позднего периода (см. т. 27, стр. 344; т. 32, стр. 25; т. 34, стр. 173).

[29] Ленин и книга. Политиздат, М., 1964, стр. 317.

[30] Это выражение Ленин позднее использовал также для характеристики фарисейской сущности платформы Троцкого, ведущего политическую игру с течениями ликвидаторства и отзовизма (т. 21, стр. 29), и для определения антинародной деятельности «почти социалистических министров» Временного правительства (т. 32, стр. 387).

lib.pushkinskijdom.ru

авантюристический политический курс. В той же статье, говоря о несамостоятельности программы эсеров, пытавшихся возродить некоторые, народнические иллюзии, Ленин замечал: «Вы не верите, читатель? Вам кажется невероятным, чтобы эта народническая ветошь снова вытаскивалась на свет божий людьми, которые так бойко повторяют, что им книга последняя скажет? А между тем это факт...» (т. 6, стр. 391).

В поэме «Саша» Некрасов нарисовал яркий портрет современного ему героя — либерала-книжника, у которого

Чтó ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет...

(I, 127)

Ленин использовал слова поэта, чтобы заклеймить эсеров — новоявленных героев революционной фразы.

В работе «Победа кадетов и задачи рабочей партии» (1906) Ленин, приводя рассуждения кадетского вождя П. Н. Милюкова относительно перспектив определившейся уже победы кадетов, писал: «...напрасно, дескать, нас считают и объявляют революционерами. Все зависит от обстоятельств, господа, — поучает власть имущих наш „диалектик обаятельный“... Захотите вы идти с нами на сделку по-божески, по-хорошему, ну тогда реформа, а не революция. Не захотите, ну тогда придется, вероятно, оказать на вас некоторое давление снизу, немножечко подпустить революции, припугнуть вас, ослабить вас каким-нибудь ударом революционного народа, вы станете тогда податливее, — ан, глядишь, сделка будет для нас выгоднее» (т. 12, стр. 301). Выражение «диалектик обаятельный», сатирически переосмысленное Лениным, взято им из лирической комедии Некрасова «Медвежья охота»:

Диалектик обаятельный,
Честен мыслью, сердцем чист!
Помню я твой взор мечтательный,
Либерал-идеалист!

(II, 277)

Язвительно высмеивая в статье «Эсеровские меньшевики» (1906) постепеновца А. В. Пешехонова, Ленин обращался к осуждающему политическую трусость и недомыслие сатирическому произведению Некрасова «Песни о свободном слове» с его рефреном: «Осторожность, осторожность, осторожность, господа!» «...Г. Пешехонов, — подчеркивал Ленин, — прямо ставит вопрос: „Можно ли взять всю волю?“ и прямо отвечает: *нельзя*.

Он ставит далее вопрос: „Можно ли взять всю землю?“ и тоже отвечает: *нельзя*. Осторожность, осторожность, осторожность, господа!» (т. 13, стр. 400).

В статье под красноречивым названием «Мягко стелют, да жестко спать» (1907) Ленин писал об одном из кадетских лидеров Н. Н. Кутлере: «Либеральный чиновник, который всю жизнь „картинно спину гнул свою“, *не может себе представить* таких политических условий, когда бы законодательная власть принадлежала представителям народа. Обыкновенно бывает так — намекает наш милый либерал, — что власть принадлежит кучке помещиков над народом» (т. 15, стр. 117—118). В данном случае Владимир Ильич использовал строку из остро сатирической «Колыбельной песни» Некрасова, лишь слегка перефразировав ее.

Применяя некрасовские сатирические образы и выражения к конкретным политическим деятелям и новым историческим явлениям, Ленин создавал на их основе собственные, глубоко оригинальные, эмоционально действенные обобщающие сатирические образы-типы, вызывающие активную неприязнь у читателей.

lib.pushkinskijdom.ru

В статье «Новый подъем» (1906) Ленин замечал, что «кадетская Дума уже блекнет, отцветает, не успевши расцвесть» (т. 13, стр. 71). Последнее выражение — перифраза из лирического стихотворения Некрасова «Тройка» («Отцветешь, не успевши расцвесть» — I, 27).

В 1908 году в статье «Кадеты второго призыва» Ленин вновь обратился к стихотворению «Тройка». «Кадеты первого призыва появились на открытой сцене революции летом 1905 года, — писал Владимир Ильич. — Они успели за три неполных года отцвести, — не успевши расцвесть. На их смену появляются кадеты второго призыва» (т. 17, стр. 52). «В чем смысл этой смены и какие задачи ставит она перед рабочей партией?» (т. 17, стр. 52), — на этот вопрос отвечала ленинская работа. Некрасовскую строку Ленин использовал и в том и в другом случае для разоблачения в социально-психологическом плане предательской и контрреволюционной сущности кадетизма «первого призыва», доказательства его нежизнеспособности в прежнем своем обличии.

Некрасова Ленин включал в определенный литературный ряд — революционно-демократический — и в некоторых своих работах одновременно обращался к произведениям и Некрасова, и Щедрина. «Еще Некрасов и Салтыков, — писал Ленин в статье «Памяти графа Гейдена» (1907), — учили русское общество различать под приглаженной и напомаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интересы, учили ненавидеть лицемерие и бездушие подобных типов...» (т. 16, стр. 43). В статье «Плеханов и Васильев» (1907) Ленин подчеркивал: «А ваше место в музее, почтеннейший г. Струве, — место ликующих и праздноболтающих в моменты торжества контрреволюции. В такие моменты вы всегда будете иметь повод ликовать — ликовать вследствие того, что революционеры пали, сраженные в борьбе, и сцена принадлежит либералам, которые пали добровольно, легли ниц перед врагом, чтобы ползком ползти „применительно к подлости“» (т. 14, стр. 240). В разоблачительной характеристике российского «героя контрреволюции» здесь применены некрасовские строки из стихотворения «Рыцарь на час» и слова из сказки Щедрина «Либерал». В статье «Победа кадетов и задачи рабочей партии» мы встретим и некрасовский образ «диалектика обаятельного», и Иудушку-кадета, который говорит, «вознося очи горе и укоризненно поглядывая и на революционный народ, и на контрреволюционное правительство. Братия! Возлюбим друг друга! Пусть будут и волки сыты и овцы целы, и монархия с верхней палатой неприкосновенны и „народная свобода“ обеспечена.

Лицемерие этой кадетской принципиальной позиции бьет в глаза, фальшь „научных“ (профессорски-научных) доводов, которыми она защищается, поразительна» (т. 12, стр. 287—288). Ленин проницательно уловил внутреннее родство сатирических образов, созданных Некрасовым и Щедриным, а органическое включение их Владимиром Ильичем в собственный текст придавало особую действенность, остроту и эмоциональность его полемическим работам. К этому приему он прибегал неоднократно.

М. Эссен вспоминает, что в 1904 году, живя в Женеве, Ленин любил поговорить о Некрасове. «Идейную направленность в художественных произведениях, — пишет мемуаристка, — Ленин ставил выше всего, и потому он так ценил и любил Некрасова, которого почти всего знал наизусть. Как-то он спросил меня, знаю ли я наизусть поэму „Русские женщины“. Я ответила: знаю, но никогда не могу прочитать ее вслух, душат слезы.

— Вот в этом и сила художника, — сказал Ленин, — берет за живое».[31] Идейно-эстетическую силу Некрасова-художника Владимир Ильич мастерски использовал в революционных целях.

---

[31] В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 651.

lib.pushkinskijdom.ru

Еще в январе 1903 года Ленин предлагал А. Н. Потресову написать Для «Искры» заметку, статью или фельетон по поводу 25-летия смерти Некрасова (т. 46, стр. 249). Такую статью написал Г. В. Плеханов, и она была напечатана в том же году в Женеве в издании «Заграничной лиги русской революционной социал-демократии». Плеханов характеризовал поэзию Некрасова как поэзию революционную, подчеркивая ее гражданскую направленность и гуманистический пафос.[32] Вместе с тем ленинское истолкование некрасовских образов отличалось, по сравнению с плехановским, гораздо большей политической остротой и конкретностью. Ленин чаще, нежели Плеханов, обращался к сатире Некрасова, наполняя ее актуальным политическим смыслом.

Плеханов скрупулезно отмечал разного рода «антиэстетические погрешности» у поэта, «неблагозвучность» его стихов и в качестве примера приводил строки, в которых «резали ухо шипящие звуки»:

От *ликующих*, праздно *болтающих*,
*Обагряющих* руки в крови,
Уведи меня в стан *погибающих*... и т. д.[33]

Как мы помним, именно этими «неблагозвучными» словами Ленин впечатляюще и эстетически точно обрисовал политическое лицо Струве — типичного кадета, который, как отмечал Владимир Ильич, «ползком ползет» навстречу царской шайке (т. 14, стр. 240).

Открывая новые грани и аспекты в поэзии Некрасова, Ленин отчетливо выделял ее революционизирующую сущность. Это имело принципиальное значение для глубокого и верного понимания творчества великого поэта-демократа.

## 3

В период всестороннего анализа итогов, уроков и перспектив первой русской революции (1908—1911) Ленин особенно высоко ценил литературу как важнейшее средство, позволяющее верно понять и наглядно раскрыть глубинные процессы, которые происходят в народной психологии, отчетливее и точнее определить истинную позицию и общественно-психологическую основу поведения тех или иных социальных групп, политических партий и их лидеров. В этой связи на первый план в тех статьях, где Ленин обращался к литературе, им закономерно выдвигалась познавательно-аналитическая функция искусства слова.

Раскрывая в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908) поистине «кричащие противоречия» в произведениях, взглядах, учениях писателя и рассматривая их как порождение противоречий русской жизни последней трети XIX века, Ленин делал такой обобщающий вывод: «Поистине:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка Русь!»

(т. 17, стр. 210)

К поэме Некрасова Ленин обращался также и в сентябре 1905 года в «Заметке» («Разговор освобожденца с социал-демократом»), причем тогда слова «ты и убогая, ты и обильная» выступали у него в полемике с буржуазным либерализмом как впечатляющий образ-символ русского освободительного движения: «убогого» с точки зрения военной техники,

[32] См.: Г. В. Плеханов. Н. А. Некрасов. (К 25-летию его смерти). В кн.: Некрасов в русской критике. Гослитиздат, 1944, стр. 72, 73.
[33] Там же, стр. 67.

lib.pushkinskijdom.ru

но обладающего в то же время огромными стихийно-революционными возможностями (т. 11, стр. 422).

Неоднократно возвращался Ленин и к стихотворению Некрасова «Рыцарь на час», используя эти заглавные слова или восходящие к ним выражения «герой на час», «друзья на час». В статье «По поводу двух писем» (1908) он писал: «Революция подняла к политической жизни такие глубокие слои народа, она вынесла сплошь да рядом на поверхность столько случайных людей, столько „рыцарей на час“, столько новичков, что совершенно неизбежно отсутствие у многих и многих из них всякого цельного миросозерцания... Поэтому новая разборка среди всколыхнутых революцией новых слоев, новых групп, новых революционеров совершенно неизбежна. И эта разборка происходит» (т. 17, стр. 293—294). Выражение Некрасова очень точно и лаконично обозначало определенный социально-психологический тип мнимого борца за свободу трудового народа.

Исследуя процесс раскола в социал-демократической партии, Ленин в «Заметках публициста» (1910) указывал: «...рабочий класс, переживающий тяжелые годины натиска и старых и новых контрреволюционных сил, неизбежно будет наблюдать отпадение многих и многих из его интеллигентских „друзей на час“, друзей на время праздника, друзей только на время революции...» (т. 19, стр. 292).

В «Письме в российскую коллегию ЦК РСДРП» (1910) Ленин подчеркивал: «В наше время разброда, распада и шатаний, Троцкий легко может оказаться „героем на час“, сплотить всю пошлость вокруг себя. Но провал этой попытки будет тем грандиознее, чем откровеннее она будет сделана» (т. 20, стр. 46). Владимир Ильич рассматривал Троцкого как весьма поучительный в социально-психологическом отношении тип авантюриста, и слова Некрасова придавали особую выразительность созданному им портрету.

В статье «Наши упразднители» (1911) Ленин, характеризуя «связь ликвидаторства с всеобщим обывательским настроением „усталости“» строками из лирической комедии Некрасова «Медвежья охота» (II, 278), поясняет, какого рода была ликвидаторская «усталость»: «Про *таких* „уставших“, про г. Потресова и К°, *нельзя* повторить известного стиха: „они не предали, они устали свой крест нести; покинул их дух гнева и печали на полпути“.

Такие „уставшие“, которые входят на трибуну публициста и с нее оправдывают свою „усталость“ от старого, свое нежелание над старым работать, являются именно людьми, которые не только „устали“, но и предали» (т. 20, стр. 124).

В истории русского революционного движения 1912—1917 годы в целом были периодом подготовки и свершения первой в мире социалистической революции, и главной задачей времени являлась тогда всемерная и всесторонняя революционизация масс. Естественно, что в этих условиях на первое место вновь выдвигалась революционно-агитационная функция литературы и особенно значительной становилась роль искусства слова как важнейшего средства политического просвещения и воспитания народа.

В статье «Еще один поход на демократию» (1912), характеризуя годы первой русской революции и выделяя в них наиболее ценное и поучительное для современных условий, Владимир Ильич писал: «Миллионы дешевых изданий на политические темы читались народом, массой, толпой, „низами“ так жадно, как никогда еще дотоле не читали в России.

Некрасов восклицал в давно-давно прошедшие времена:

...Придет ли времечко
(Приди, приди, желанное!),
Когда народ не Блюхера


lib.pushkinskijdom.ru

И не милорда глупого,
Белинского и Гоголя
С базара понесет?

Желанное для одного из старых русских демократов „времечко" пришло. Купцы бросали торговать овсом и начинали более выгодную торговлю — демократической дешевой брошюрой. Демократическая книжка стала *базарным* продуктом. Теми идеями Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси — была пропитана сплошь эта новая базарная литература...» (т. 22, стр. 83). Ленин подчеркивал глубокий демократизм Некрасова и в связи с этим историческую обоснованность и точность его поэтического прозрения в главе «Сельская ярмонка» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо», отмечал непреходящую силу агитационно-воспитательного воздействия на массы литературы, пронизанной революционно-освободительными идеями. К идеям и образам поэзии Некрасова Ленин обращался, чтобы помочь демократическому читателю глубже понять и сильнее возненавидеть своих новейших политических врагов.

В статье «Либеральное подкрашивание крепостничества» (1913), критикуя фальсифицированное представление либерального историка Милюкова, вождя партии кадетов, о реформе 1861 года, он замечал: «Дело идет о далеком прошлом. И в то же время тогдашнее и теперешнее отношение либералов («с виду и чиновников душой») к классовой борьбе — явление одного порядка.

Подкрашивая крепостничество, г. Милюков прекрасно изобразил самого себя, свою партию и весь русский буржуазный либерализм, причисляющий себя к демократии для надувания простачков» (т. 23, стр. 17). Здесь некрасовские строки из «Колыбельной песни» (I, 20) — «Будешь ты чиновник с виду и подлец душой» — даны в укороченной и смягченной перефразировке, но этого было достаточно, чтобы память читателя ленинской статьи восстановила эти строки, ставшие уже крылатым выражением, в их полном виде и во всем их уничтожающем значении.

В отчетливо выраженном агитационно-разоблачительном смысле употреблял Ленин в статье «Народники и ликвидаторы в профессиональном движении» (1914) слова Некрасова «волнуясь и спеша» из лирического стихотворения «Памяти приятеля» (т. 24, стр. 358), а в статье «Как В. Засулич убивает ликвидаторство» (1913) — несколько измененные слова поэта из сатирического стихотворения «Человек сороковых годов». «Возьмите, — указывал Ленин, — социал-демократическую думскую фракцию. Одна из самых видных фигур — Чхеидзе, которого как будто пророчески предвидел Некрасов, когда писал:

...Но иногда пройти сторонкой
В вопросе трудном и больном...»

(т. 24, стр. 41; ср.: т. 25, стр. 347) [34]

Ленин и в этом случае отмечал историческую проницательность поэта, а его собственное обличение, опирающееся на Некрасова, отличалось предельной конкретностью и одновременно типизирующей силой.

---

[34] У Некрасова:

Но иногда пройти сторонкой
В вопросе грозном и живом...

(II, 287)

Перефразировкой Ленин органично вводил в контекст своей работы стихи Некрасова, сохраняя в то же время их художественное своеобразие и эмоциональную выразительность.

lib.pushkinskijdom.ru

Подчеркивая поистине пророческую дальновидность Некрасова, непреходящую актуальность его поэзии, Ленин вместе с тем был принципиальным противником попыток тенденциозного использования в интересах идейно-политической борьбы тех или иных частных ошибок, заблуждений, личных слабостей таких передовых писателей, как Некрасов, Герцен, Салтыков-Щедрин. Разоблачение Лениным подобного рода попыток имеет глубокий методологический смысл. В статье «Памяти Герцена» (1912) Ленин указывал на то, «как подло и низко клевещут на Герцена окопавшиеся в рабьей „легальной" печати наши либералы, возвеличивая слабые стороны Герцена и умалчивая о сильных» (т. 21, стр. 261). «Особенно нестерпимо бывает видеть, — писал он в работе «Еще один поход на демократию», — когда субъекты, вроде Щепетева, Струве, Гредескула, Изгоева и прочей кадетской братии, хватаются за фалды Некрасова, Щедрина и т. п. Некрасов колебался, будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, но все симпатии его были на стороне Чернышевского. Некрасов по той же личной слабости грешил нотками либерального угодничества, но сам же горько оплакивал свои „грехи" и *публично каялся* в них:

Не торговал я лирой, но бывало,
Когда грозил неумолимый рок,
У лиры *звук неверный* исторгала
Моя рука...

„Неверный звук" — вот как называл сам Некрасов свои либерально-угоднические грехи» (т. 22, стр. 84).[35]

Для Ленина было неприемлемо всякое нарочитое преувеличение слабостей революционного художника. В мае 1913 года он обратился с письмом в редакцию газеты «Правда»: «Насчет Демьяна Бедного продолжаю *быть за*. Не придирайтесь, друзья, к человеческим слабостям! Талант — редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать. Грех будет на вашей душе, большой грех (во сто раз больше «грехов» личных разных, буде есть таковые...) перед рабочей демократией, если вы талантливого сотрудника не притянете, *не поможете* ему. Конфликты были мелкие, а дело серьезное. Подумайте об этом!» (т. 48, стр. 182). Ленин сам отмечал некоторые личные слабости Горького, в то же время он всегда подчеркивал ту огромную пользу, которую приносил революционному движению великий пролетарский писатель.

Как вспоминал И. Попов, однажды в январе 1914 года в Брюсселе он пожаловался Ленину, «как бывает горько иногда в разговорах с иностранцами признавать Россию отсталой, как тяжело слушать об ее язвах. Владимир Ильич отозвался:

— Это вы что-то неожиданное сейчас сказали. Это вы сказали хорошо. Помните, может быть, у Некрасова:

Кто живет без печали и гнева,
Тот не любит отчизны своей...»[36]

Некрасовские строки из стихотворения «Газетная» (II, 222), процитированные Лениным, непосредственно перекликались с теми мыслями, которые Владимир Ильич высказал в работе «О национальной гордости великороссов» (1914): «Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты» (т. 26, стр. 107). «Мы полны чувства национальной гордости, и именно поэтому мы *особенно* ненавидим *свое* рабское прошлое... и свое рабское настоящее...» (т. 26, стр. 108).

---

[35] Ленин цитирует стихотворение Некрасова «Умру я скоро...» (II, 261).
[36] В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 661.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. К. Крупская писала в 1913 году, что Ленин тогда особенно ценил Некрасова как национального русского поэта и что, живя в Польше, Владимир Ильич чуть не наизусть выучил Некрасова.[37] Показательно, что некрасовское восприятие не только отдельных социальных явлений, но и природы оказывалось близким ленинскому восприятию. Владимир Ильич писал из Парижа своей матери М. А. Ульяновой 7 апреля 1912 года: «Здесь весна, кажется, ранняя этот год. На днях ездил опять на велосипеде в лес — все плодовые деревья в садах стоят в белом цвету, „как молоком облитые", аромат чудный, прелесть что за весна!» (т. 55, стр. 323). В текст ленинского письма органично вошла строка из стихотворения Некрасова «Зеленый шум» (II, 149). Из многих произведений поэта, оставивших заметный отпечаток в общем строе ленинских мыслей и чувств, отметим также поэму «Дедушка», с которой Ленин познакомился еще в детстве. М. Кедров вспоминал, что когда его девятилетний сын (ныне академик Б. М. Кедров) «вмешался в разговор и задал какой-то очень мудреный вопрос», «Владимир Ильич погладил его по голове и, улыбаясь, процитировал в ответ некрасовский стих:

Вырастешь, Саша, узнаешь —
Все расскажу тебе сам:
Где научился я пенью,
С кем и когда я певал...»[38]

Некрасов был для Ленина одним из тех писателей, чье творчество являлось средоточием всего самого дорогого и близкого ему в русской жизни и культуре. По воспоминаниям Н. Мещерякова, уезжая за границу, Владимир Ильич взял с собой только две беллетристические книги: стихотворения Некрасова и «Фауста» Гете.[39]

В чрезвычайно напряженные месяцы кануна Октябрьской социалистической революции Ленин в статье «Политический шантаж» (сентябрь 1917 года) писал: «Большевик вообще мог бы применить к себе известное изречение поэта:

Он слышит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

Дикие крики озлобленья почти тотчас вслед *за* началом русской революции несутся против большевика со страниц всей буржуазной и почти всей мелкобуржуазной печати. И большевик, интернационалист, сторонник пролетарской революции, по справедливости, может в этих диких криках озлобления „слышать" звуки одобрения, ибо бешеная ненависть буржуазии часто служит лучшим доказательством правильной и честной службы пролетариату со стороны оклеветанного, травимого, преследуемого» (т. 34, стр. 90—91). Используя слегка измененные некрасовские строки из стихотворения «Блажен незлобивый поэт»,[40] Ленин нарисовал впечатляющий образ большевика, немногими, но яркими штрихами охарактеризовал его нравственно-политический облик. Вместе с тем Владимир Ильич как бы устанавливал внутреннюю связь большевистской позиции с позицией и поведением тех «благородных гениев», которые верно и беззаветно служили литературным творчеством своему народу и которых Некрасов воспел в стихотворении «Блажен незлобивый поэт», известном Ленину с юности. Это показывало также, насколько глубоки и прочны нравственно-психологические корни большевизма в русской национальной почве и насколько типологически значима и до сих пор идео-

[37] Там же, стр. 295—296.
[38] Там же, стр. 660. См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. III, стр. 17.
[39] См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 652.
[40] У Некрасова: «Он ловит звуки одобренья» (I, 66).

lib.pushkinskijdom.ru

логически действенна передовая русская литература, развитие которой издавна сопровождалось дикими криками озлобления всех врагов свободы и демократии.

Вдохновляющие строки некрасовского стихотворения напомнил Ленин и в работе «Удержат ли большевики государственную власть?», написанной в октябре 1917 года и в качестве отдельной брошюры изданной уже после свершения Октябрьской социалистической революции. Полемизируя с газетой «Речь», он подчеркивал: «По поводу злобной брани „Речи“ можно и должно повторить:

Мы слышим звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья!

Что буржуазия нас так дико ненавидит, это одно из нагляднейших пояснений той истины, что мы *правильно* указываем народу пути и средства для свержения господства буржуазии» (т. 34, стр. 295). Некрасов вновь помог Ленину внедрить в сознание и чувство масс политически очень важную идею: бешеная ненависть и клевета врагов трудового народа — лучшее доказательство правоты тех, на кого эти брань и клевета обрушиваются. Великий поэт-демократ выступал, таким образом, активным идейным союзником большевиков и в канун социалистической революции, и сразу же после ее свершения.

## 4

В трудах Ленина художественная литература выполняла, как правило, двоякую функцию: агитационно-воспитательную и познавательно-аналитическую. Такое функциональное двуединство в использовании Лениным искусства слова особенно отчетливо проявлялось в послеоктябрьский период, чрезвычайно динамичный и сложный по своим общественно-эстетическим задачам. Прежде всего было необходимо воодушевить и поднять народные массы на активное строительство новой жизни. Не случайно в связи с этим свою работу под красноречивым названием «Главная задача наших дней» (1918) Ленин начинал эпиграфом из Некрасова:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка-Русь!

Но такой Русь была прежде, а теперь Ленин выражал непреклонную «решимость добиться во что бы то ни стало того, чтобы Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной» (т. 36, стр. 79). Эта задача вполне выполнима, и она уже выполняется. «Русь станет таковой, — писал Владимир Ильич, — если отбросит прочь всякое уныние и всякую фразу, если, стиснув зубы, соберет все свои силы, если напряжет каждый нерв, натянет каждый мускул, если поймет, что спасение возможно *только* на том пути международной социалистической революции, на который мы вступили» (т. 36, стр. 80). Если в 1908 году Ленин обращался к словам Некрасова из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» для того, чтобы точнее и ярче определить противоречивый характер современной ему русской действительности, то теперь он с помощью этих же слов подчеркивал разительный контраст между возможностями развития дореволюционной России и России после победы революции, впечатляюще-образно и общепонятно формулировал основные практические задачи, стоящие перед народными массами, призывая их преодолеть слабость и бессилие и сохранить и приумножить силу и могущество Руси на пути ее революционного развития.

lib.pushkinskijdom.ru

Не случайно в подписанном Лениным 30 июля 1918 года постановлении Совета Народных Комиссаров о создании памятников великим деятелям культуры, внесшим значительный вклад в дело революции и социализма, стояло имя Некрасова.[41]

Творчество Некрасова являлось для Ленина тем передовым классическим наследием, которое молодые строители новой жизни должны были бережно сохранить и органично усвоить. Во время посещения общежития студентов ВХУТЕМАСа (февраль 1921 года), среди которых было немало ревностных поклонников футуризма, как вспоминает И. А. Арманд, «Владимир Ильич стал спрашивать молодежь, знает ли она классическую русскую литературу. Выяснилось, что знают ее довольно плохо, а многие огульно отвергают как „старорежимное наследие". Ленин с какой-то особенной заинтересованностью говорил о том, что надо знать и ценить лучших представителей русской дореволюционной культуры. Он рассказал, как сам он любит Пушкина и ценит Некрасова. „Ведь на Некрасове целое поколение революционеров училось", — сказал Владимир Ильич».[42] Ленин особенно ценил Некрасова за то, что в его творчестве искусство и политика были внутренне нерасторжимы.[43]

Прочитав в 1918 году «Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым» (ч. II. Плачи завоенные, рекрутские и солдатские. М., 1872), Ленин, как отмечал В. Д. Бонч-Бруевич, сказал: «Какой ценнейший материал, так отлично характеризующий аракчеевско-николаевские времена, эту проклятую старую военщину, муштру, уничтожавшую человека. Так и вспоминается „Николай Палкин" Толстого и „Орина, мать солдатская" Некрасова. Наши классики несомненно отсюда, из народного творчества, нередко черпали свое вдохновение».[44] Ленин одним из первых проницательно указал на фольклорную основу поэзии Некрасова. Ныне это положение является руководящим для всех исследователей-некрасоведов.

М. Горький вспоминал, что Владимир Ильич, «просмотрев первое издание Некрасова под редакцией Чуковского, нашел, что это „хорошая, толковая работа". А, ведь, Владимиру Ильичу нельзя отказать в уменьи ценить работу».[45] Имелось в виду первое советское издание стихотворений Н. А. Некрасова под редакцией К. И. Чуковского, с биографическим очерком В. Е. Евгеньева-Максимова (ГИЗ, Пб., 1920). Показательно, что в библиотеке Ленина в Кремле, причем непосредственно в ленинском кабинете, где Владимир Ильич оставлял лишь самые необходимые ему для работы и справок издания, сохранились книги Некрасова, а также работы, посвященные его творчеству и опубликованные в советские годы.[46]

---

[41] См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 574.

[42] Там же, стр. 714—715. Ср. стр. 721.

[43] Там же, стр. 718.

[44] В. Д. Бонч-Бруевич. В. И. Ленин об устном народном творчестве. «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 120.

[45] В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы. Изд. 3-е, дополн., изд. «Наука», М., 1969, стр. 347.

[46] Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в двух томах. 10-е изд., СПб., 1909; В. Евгеньев-Максимов. Некрасов. К столетию рождения. Госиздат, Пб., 1921; В. Евгеньев-Максимов. Жизнь и поэзия Н. А. Некрасова. Госиздат, Пб., 1921; К столетию рождения Н. А. Некрасова. Госиздат, Пб., 1921; Некрасов. Памятка ко дню столетия рождения. 22 ноября 1821—22 ноября (5 дек.) 1921. Госиздат, Пб., 1921; Некрасовский альбом. 1821—1921. Под ред. В. Евгеньева-Максимова. Госиздат, Пб., 1921; В. Полянский (П. И. Лебедев). Н. А. Некрасов. (К столетию со дня рождения). Госиздат, М., 1921; Н. П. Черепнин. Н. А. Некрасов. Жизнь и литературная деятельность. Изд. «Начатки знаний», Пгр., 1922; К. Чуковский. Некрасов как художник. Изд. «Эпоха», Пб., 1922; Н. А. Некрасов. Некрасовский сборник. Произведения, не вошедшие в Полное собрание сочинений Н. А. Некрасова. Под ред. и со вступит. статьями К. И. Чуковского и В. Е. Евгеньева-Максимова. Изд. «Поляр-

lib.pushkinskijdom.ru

В беседе с Кларой Цеткин Ленин говорил: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их».[47] Как раз таким и было искусство Некрасова, любимого поэта Ленина.

Есть также все основания утверждать, что именно под влиянием ленинских работ и ленинских высказываний представление об истинно демократической и активно революционизирующей сущности поэзии Некрасова особенно глубоко и органично вошло в сознание многочисленных читателей и исследователей произведений великого русского поэта.

---

ная звезда», Пб., 1922. Среди этих работ находились издания Пушкинского дома: Выставка в память столетия со дня рождения Н. А. Некрасова в залах Пушкинского дома при Российской Академии наук. 1821—22.XI—1921. Путеводитель. Госиздат — Пушкинский дом, Пб., 1921; Н. А. Некрасов. Неизданные стихотворения, варианты и письма. Из рукописных собраний Пушкинского дома при Рос. акад. наук. Изд. М. и С. Сабашниковых, Пгр., 1922. (См.: Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог. Изд. Всесоюзной книжной палаты, [М., 1961], стр. 482, 483, 486, 488, 490, 500, 481).

[47] В. И. Ленин о литературе и искусстве, стр. 663.

lib.pushkinskijdom.ru

*А. С. БУШМИН*

# АЛЕКСАНДР ФАДЕЕВ КАК ХУДОЖНИК

## (ЗАМЕТКИ ОБ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ)

### 1

Творчество Фадеева, начавшись с произведений малого жанра («Разлив», «Против течения»), двигалось через небольшой роман («Разгром») к романам эпического масштаба («Последний из удэге», «Молодая гвардия»). Оно превращалось во все более глубокий и широкий поток, полнее захватывавший жизнь в ее пространственных, временных, идейно-нравственных, социально-психологических проявлениях. Художественный мир Фадеева обогащался новыми приобретениями. Усложнялись замыслы, художественные концепции, сюжеты, композиция произведений, анализ души героев и обстоятельств, в которых они живут и действуют.

Фадеев как художник развивался и двигался вперед, но не во всех отношениях. У него были не только приобретения, но и некоторые утраты, не всегда успешно он справлялся с теми все более сложными творческими задачами, которые перед собой ставил. На литературном пути Фадеева были свои камни преткновения, свои трудно разрешимые противоречия. Раздвигая пространственные масштабы своего видения мира, Фадеев в то же время не хотел ничем поступиться в смысле глубины анализа внутренних переживаний личности. Сюда невольно влекла писателя его рано проявившаяся способность к аналитической разработке человеческих характеров. Ему хотелось объединить в целостном художественном творении эпические картины массового исторического потока и подробнейший рассказ об индивидуальных судьбах людей, участвующих в этом потоке. Его увлекала идея, подобно автору «Войны и мира», синтезировать «поток» и «личность», «генерализацию» и «мелочность», и осуществлению этой идеи он отдал много труда, желая быть одинаково сильным сразу в двух означенных аспектах. Грандиозный замысел в этом роде («Последний из удэге») не вполне удался. Трудность, которую преодолевали лишь немногие гиганты художественной мысли, оказалась для Фадеева чрезмерной.

Как это свойственно каждому писателю, Фадеев, приступая к новому своему произведению, считал, что оно будет лучше предыдущего. Но намерения не всегда заканчивались желаемым результатом. Профессиональное мастерство, гражданская мысль и жизненный опыт Фадеева с годами росли. Однако рост писательского искусства, жизненной опытности, теоретических представлений художника далеко не всегда означает рост поэтичности его произведений. Относительно такого расхождения Фадеев высказал несколько вполне убедительных суждений, касающихся его собственного творчества и творчества других писателей.

Вот что говорил он о двух повестях Ю. Крымова: «Если подходить к его произведениям с точки зрения *профессионального* писательского мастерства, то, по-моему, следует признать, что в повести „Инженер“

lib.pushkinskijdom.ru

Крымов достиг большего совершенства, чем в „Танкере «Дербент»“. Но все же „Танкер «Дербент»“ является более цельным и гармоническим произведением, чем „Инженер“, и поэтому будет иметь гораздо больший успех у читателя». В более поздней повести у автора есть немало находок, герои его стали больше мыслить, и он глубже заглянул в их внутренний мир, но он не достиг непосредственности выражения. «...На первый взгляд кажется странным — в повести „Инженер“ мастерство Крымова выросло, но она не покоряет читателя, как покоряла его первая, менее зрелая вещь. Это обстоятельство не должно обескураживать автора. Первая вещь как-то сама вылилась, а тут уже заметна сознательная авторская рука. Это и есть то, что называется ростом мастерства. Но теперь уже требуется новое усилие, чтобы достичь той гармонии, о которой я говорил выше».[1]

В таком же духе была дана Фадеевым сравнительная оценка произведений Николая Островского и двух своих первых романов. Сказав, что в романе «Как закалялась сталь» по сравнению с «Рожденными бурей» есть «одно большое преимущество: то произведение как песня, там больше лиризма», Фадеев добавил: «Вот мне говорят, что „Последний из удэге“ лучше „Разгрома“, а другие говорят — лучше „ Разгром“. Ну, что ж поделаешь, это как первая любовь. В первом произведении все то, что хотело запеть, запело» (IV, 176).

В самом начале работы над «Последним из удэге» Фадеев признавал, что в нем «много психологических излишеств». «„Разгром“, — писал он, — в этом отношении был „идеален“ — там почти все соподчинено основным социально-индивидуальным характеристикам — основной идее».[2] Хотя отмеченный Фадеевым недостаток был в дальнейшей работе над романом «Последний из удэге» смягчен, но остался все же заметен.

В своих воспоминаниях Виктор Важдаев рассказывает, что Фадеев был озабочен тем, как будет оценен язык романа «Молодая гвардия», признают ли, что в этом отношении автор сделал шаг вперед после «Разгрома».[3]

Таким образом, Фадеев, хотя позднее он называл «Разгром» «камерной» вещью (V, 542), все же склонен был признавать, что в некоторых отношениях этот юношеский роман имеет свои преимущества перед другими его более зрелыми по замыслу и литературному исполнению произведениями. И потому писатель вспоминал о своем романе-первенце всякий раз, когда испытывал потребность осмыслить свои позднейшие достижения.

Свежесть, живость, непосредственность поэтического восприятия и выражения жизни, гармоничность сочетания всех элементов произведения и естественная, свободная их соподчиненность основной художественной идее — эти впечатляющие характерные особенности «Разгрома» в дальнейшем у Фадеева уже не проявлялись в такой первозданной чистоте. Он становился все более зрелым мастером и мыслителем, но не более сильным поэтом.

Впрочем, в критической литературе и в читательской среде высказываются разноречивые суждения о художественной эффективности эволюции творчества Фадеева и о сравнительной художественной ценности его романов. Один из критиков дает следующую сводную характеристику этих суждений:

---

[1] А. Фадеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1960, стр. 304, 306 (далее ссылки приводятся в тексте).

[2] Александр Фадеев. Письма. 1916—1956. «Советский писатель», М., 1967, стр. 58.

[3] Фадеев. Воспоминания современников. «Советский писатель», М., 1965, стр. 414—416.

lib.pushkinskijdom.ru

«Говоря о творчестве Фадеева, большинство литераторов сходятся на том, что самым сильным его произведением был „Разгром“. Некоторые из товарищей по перу отдают предпочтение „Последнему из удэге“. И все, за редким исключением, отводят „Молодой гвардии“ лишь третье место... В „Молодой гвардии“ всякого рода неровности начинаются едва ли не с первой страницы и сопровождают все действие. Эпизоды, написанные в твердой реалистической манере, с меткими и глубокими наблюдениями быта, психологии, душевного состояния героев, сменяются вдруг сценами, слишком густо, чтобы это было естественным, окрашенными в эффектные романтические краски. Слова суровой и мужественной правды, едва успевают они прозвучать в эпизодах паники, в предсмертной исповеди Шульги и Валько, в последних встречах Шульги с бывшими друзьями, тут же заглушаются торжественными авторскими декларациями или подчеркнуто оптимистическими диалогами. Страницы, полные настоящей, невыдуманной и неподкрашенной героики, чередуются с зарисовками или внутренними монологами, в которых неожиданно ловишь ноты откровенной мелодекламации».[4]

В этом высказывании отрицательные суждения о стиле «Молодой гвардии» представляются нам крайне субъективными. Критик с явной неприязнью относится к роману. Все художественные особенности произведения, не отвечающие вкусам автора, зачисляются в разряд недостатков, «неровностей». При этом имеются в виду перебои в тональности повествования, переходы от строго реалистических описаний к возвышенно-романтическим, соединение нежной лирики и величавой патетики, художественного изображения и публицистики.

Да, все это наблюдается в стиле романа. Однако, как нам представляется, эти так называемые «неровности» не нарушают принципа единства формы и содержания, находятся в соответствии с характером изображаемых событий и лиц и авторским настроением, изменяющимся в зависимости от того, о чем идет речь в каждый данный момент. Реальные события, которые дали содержание роману, вызывали радость и печаль, любовь и ненависть, восторг и негодование, наслаждение победой в бою и горечь поражения, восхищение самоотвержением героев и сострадание к трагизму их положения. Вот прежде всего именно эти «неровности» и придают повествовательному стилю романа, его живописи ту разнообразную и порой как бы разноречивую тональность. И, очевидно, такие особенности стиля романа могут быть восприняты по-разному разными читателями. Художественный стиль любого писателя может вызывать самые различные суждения и оценки в зависимости от индивидуальных вкусов. И если «Молодая гвардия» своим стилем не импонирует вкусам критика, то, конечно, он вправе был высказать это со всей откровенностью именно как свое частное мнение.

Но вот что вызывает возражение. Свой взгляд на роман критик преподносит читателю как взгляд «литераторов», которые будто бы «все, за редким исключением, отводят „Молодой гвардии“ лишь третье место». На каком основании сделано это категорическое обобщение? Где, когда, кто подсчитал, что именно «все»?

К. Федин, например, говорит, что «Молодую гвардию» «нам, писателям, вместе с огромной читательской аудиторией романа надо признать самой большой художественной заслугой Александра Фадеева».[5] В свою очередь М. Шолохов отмечает: «Пожалуй, как никто из нас — прозаиков, Фадеев обладает чудесной особенностью глубоко и взволнованно писать о молодежи, и в „Молодой гвардии“ в полную меру рас-

---

[4] В. Боборыкин. Александр Фадеев. Изд. «Советская Россия», М., 1968, стр. 119—121.

[5] Фадеев. Воспоминания современников, стр. 481.

lib.pushkinskijdom.ru

крылась эта черта его большого таланта».[6] Конечно, не «все» так думают, но и не одни только К. Федин и М. Шолохов, хотя мнение только и этих авторитетных художников слова уже само по себе весьма существенно.

Причем дело ведь решает не только мнение «литераторов». Роман Фадеева находит свою действительно «огромную читательскую аудиторию», особенно среди молодежи. И те самые «романтические краски», которые так не понравились строго реалистически настроенному критику, то, что показалось ему излишне патетичным и даже риторичным, — это может вызывать и вызывает в сердцах юных читателей, не столь озабоченных размежеванием реализма и романтизма, живой отзвук, может быть воспринято и воспринимается ими не только как уместное, но и как весьма желательное и увлекательное.

Добавим еще следующее. Возражая критику, мы вовсе не отстаиваем для «Молодой гвардии» первое или второе место в ряду романов Фадеева. В творчестве большого художника и «третье место» весьма значительно. Но та характеристика, которая призвана мотивировать «третье место», которая совершенно голословно преподносится читателю от имени «всех, за редким исключением», литераторов, — эта характеристика вообще отодвигает «Молодую гвардию» на второстепенное место в нашей литературе. Так обращаться с одним из лучших произведений о военном героизме советских людей, — значит, по меньшей мере, позволять себе чрезмерную вольность суждений.

Чтобы покончить с вопросом о «расстановке» романов Фадеева по степени их художественного достоинства, сделаем еще одно замечание. В каждом из этих романов есть свои сильные и свои слабые стороны.

По нашему мнению, «Разгром» — самый поэтичный по производимому впечатлению и самый гармонический по построению из романов Фадеева, хотя он и уступает другим в смысле глубины и сложности творческого замысла и разнообразия человеческих характеров; «Последний из удэге» являет собою высшее достижение писателя в области художественного психологизма, хотя в композиционном отношении этот роман менее удачен, чем другие; «Молодая гвардия» наиболее ярко выразила эстетический идеал писателя и его способность создавать художественное произведение на документальном материале, хотя в стиле этого романа сказались следы неустоявшихся представлений автора о сочетании реализма и романтизма.

Что же касается суммарной постановки вопроса — по формуле: какое произведение Фадеева лучше? — то это представляется нам неприемлемым, так как предполагает однозначный ответ, который слишком труден или невозможен. Все дело зависит от конкретной ситуации, в которой воспринимается произведение. Здесь решающая роль принадлежит читательским вкусам, интересам. Конечно, ответ нельзя признать абсолютно невозможным. Но пока лучше оставить затронутый вопрос открытым: его решит суд времени.

## 2

Фадеев придавал большое значение нравственным проблемам и конфликтам. Они занимают видное место в его художественных концепциях, в его размышлениях о человеке и обществе. По его собственным признаниям, он довольно рано научился понимать таких писателей-моралистов, как Диккенс и Толстой (IV, 179).

Одной из важнейших предпосылок эстетики Фадеева является убеждение в том, что «красота и общественная мораль неотделимы», что

[6] М. Шолохов, Собрание сочинений в семи томах, т. 8 дополнительный, изд. «Молодая гвардия», М., 1959, стр. 310.

lib.pushkinskijdom.ru

для людей социалистического общества «характерно слияние практических устремлений с высокими этическими и эстетическими запросами» (IV, 521, 522).

Моралистическая тенденция заявляет о себе в произведениях Фадеева не только в ее идейно-образном выражении, но порой и в прямых авторских сентенциях. Вот характерный пример из «Черной металлургии»: «Если бы близкие люди в дни размолвок умели угадывать все, что происходит в душе одного и другого, сколько уловили бы они под житейским мусором глубоких, чистых душевных движений, идущих навстречу, словно ищущих друг друга! Если бы люди умели понимать эти глубокие встречные движения и не боялись доверяться им, сколько было бы сбережено на свете душевных сил, растрачиваемых понапрасну, сколько правды, добра, так часто бесследно умирающих в непонятом человеческом сердце, было бы излито, сколько счастливых и простых решений нашли бы близкие люди в положениях, кажущихся порой безвыходными! . .» (III, 385).

В мире духовных явлений Фадеева интересует прежде всего положительное начало, процесс роста человеческого достоинства, гражданского самосознания личности, степень ее приближения к идеалу.

«По складу своего характера, — говорил Фадеев, — я больше склонен видеть все лучшее в людях и именно это изображать, чтобы был перед глазами людей хоть какой-нибудь образец» (V, 461). Он любит «возиться» с хорошими людьми. В описании их он наиболее подробен и внимателен. И в старой литературе его больше привлекали те писатели, в творчестве которых критическое отношение к действительности сочеталось с отображением положительных начал народной жизни. Этим объясняется своеобразное отношение Фадеева к Чехову. «Чехов, несомненно, один из самых чудесных писателей на земле», — заявил Фадеев. — Но его проза «часто оставляет меня холодным». «Все то великое, что всегда было в народе — и особенно в период творчества Чехова, что нашло свое отражение в миллионах незаурядных людей из простого народа и в титанических фигурах русских революционеров, русских ученых, гигантов литературы, живописи и театра — все это решительно прошло мимо Чехова-писателя. Ни одного выдающегося мужика, или рабочего, или интеллигента!» (V, 238, 239).

Для Фадеева красивый человек — это прежде всего человек «красивой души». Поэтому и в описании внешнего облика он обращает преимущественное внимание на те признаки, которые дают представление о внутреннем нравственном облике человека. Фадеевский психологизм обязательно включает в себя момент нравственной оценки.

Героиня «Разгрома» Варя, женщина из «угольного племени», была «немножко сутула и бледна, а руки ее излишне велики для женщины», но от ее фигуры исходило чувство «безграничной доброты и нежности».

В кратком эпизоде «Последнего из удэге» рассказана история женщины, которую в юности любил Петр Сурков. Она работала на конфетной фабрике, потом вышла замуж за лудильщика самоваров, стала матерью нескольких детей и очень постарела и подурнела. В эту пору увидел ее в последний раз Петр. Ее облик нес на себе следы нечеловеческой усталости и в то же время был исполнен «прекрасного выражения суровой задумчивости» (I, 445).

И Варя, и «первая любовь» Суркова измяты суровой жизнью, сделавшей их «немножко сутулыми». Но в их внешнем облике просвечивает то внутреннее обаяние, те черты прекрасной человечности, которые присущи людям честного труда. Красота эта открывается взору только тех художников, которые кровно связаны с народом. Фадеев принадлежит к их числу. Он любит, ищет, находит и прославляет нравственную красоту в трудовом человеке.

lib.pushkinskijdom.ru

И в «Молодой гвардии» на первом месте, предметом особого внимания художника остается нравственный облик героя. Старые коммунисты Матвей Шульга и Андрей Валько несут на себе следы трудов и лет, но душа у них красивая, как буквально и сказано в романе: «...какая у тебя красивая душа, Андрий» (II, 303). Толя Орлов, которого все время сотрясали приступы глухого кашля оттого, что он всегда был плохо одет и простуда гнездилась у него в костях, за что и прозвали его «Гром гремит», — красив своим благороднейшим чувством дружбы: пусть ему грозит даже личная гибель, но, несмотря на это, он отказывается от эвакуации, так как не может покинуть своего больного друга Володю Осьмухина.

Поэтизация нравственных достоинств героя, выражающихся в помыслах, стремлениях, поступках, бросает свой отблеск и на внешний облик. Вследствие такой психологической тенденции в портретизации каждый из героев-молодогвардейцев производит даже своими физическими особенностями впечатление обаятельной личности.

На встрече с читателями Фадеев говорил: «Здесь я хочу ответить на одно частное замечание: будто у меня все молодогвардейцы... красивы. Нет, это так кажется. Это кажется просто потому, что я отнесся к ним, как автор, с любовью». Красивыми в романе изображены только Ульяна Громова и Любовь Шевцова, «и они действительно красивы, да еще Антонина Елисеенко, о которой я только упоминаю. Всех остальных — и девушек, и юношей — я изображаю с вполне естественным чувством любви к ним, — вот вам и кажется, что все они красивы. Чем же „красив“, например, Сережа Тюленин? Я этого нигде не говорю. У него душа красивая!» (IV, 398—399).

Автор не желает признать, что его герои отчасти идеализированы. Они кажутся красивыми «просто потому, что я отнесся к ним... с любовью», говорит он. Однако такое объяснение нисколько не опровергает, а скорее подтверждает мнение тех, кто находит в созданных писателем образах элемент идеализации. Для влюбленного предмет любви всегда красив. И это чувствуется в обрисовке внешнего облика и еще более в изображении внутреннего мира любимых героев Фадеева. Отрицая это, Фадеев просто спорит с самим собой, со своим убеждением, многократно высказанным им и претворенным в его произведениях, о единстве истинного и идеального, сущего и должного в социалистическом реализме.

«Социалистический реализм отличается тем, что он показывает жизнь такой, как она есть, и одновременно такой, какой она должна быть. Это только увеличивает силу реализма». Яблоко, выращенное в саду Мичурина, «более выражает сущность яблока, чем дикий, лесной плод. Так и социалистический реализм» (IV, 402). «Реализм без долженствования не может быть подлинным...» (V, 254). «„Истина“ включает в себе „идеал“» (V, 219).

Все эти суждения относятся к той поре позднейших раздумий и исканий художника, которая включает и время работы Фадеева над первой и второй редакциями «Молодой гвардии». И эти суждения имеют прямое отношение к роману, можно даже сказать — они окончательно сложились в связи с работой именно над этим романом.

В «Молодой гвардии» Фадеев не только изображал реальных героев; он и творил их, «выращивал» их в саду поэзии.

Олег Кошевой впервые появляется в романе как отважный юноша, останавливающий бешено мчащихся коней. В действительности этого смелого поступка он не совершал. Но вымышленный эпизод вполне гармонирует с возможностями героя и поэтически восполняет картину его реальных подвигов. Фактически последний раз Олег Кошевой, спасаясь от фашистских палачей, покинул Краснодон переодетый в женское

lib.pushkinskijdom.ru

платье.[7] Об этом в романе не упоминается. Внешняя случайная деталь лишь принижала бы поэтический образ юного героя, и художник ее отбросил.

Конечно, в творческой лаборатории автора романа скрыто немало подобных случаев отбрасывания фактических частностей ради создания основного поэтического впечатления.

И, конечно же, постигая методом авторской интроспекции внутренний мир героев, их разговоры и размышления наедине, их душевные переживания в гестаповском застенке, художник выступал зодчим их души; он отдал им частицу своего богатого интеллекта.

Покидая с обозом эвакуируемых родной кров, Олег Кошевой думал о своей матери и советских матерях вообще, от которых война отторгла, и, может быть, навсегда, любимых сыновей, о бескорыстной, самоотреченной материнской любви к детям, о том, как дети своими неудачами, ошибками, своим непослушанием наносят сердечные раны матерям и т. д.

Мог ли шестнадцатилетний подросток подняться до такого философски осмысленного рассуждения? Предвидя возможность читательского сомнения, писатель сопроводил внутренний монолог Олега пояснением: «Такие — а может быть, и не совсем такие — мысли и чувства теснились в душе Олега».[8]

Да, в суждениях, мыслях, чувствованиях героев видно присутствие опытного художника. Но он не навязывает героям того, что несвойственно их душевному складу, а лишь развивает, углубляет, досказывает, домысливает начала, заложенные в изображаемом человеческом характере. Это вообще один из принципов художественного психологизма. Только так можно было постигнуть и воссоздать внутренний мир героев, в душах которых, как говорит писатель, несомненно горел огонь вдохновения.

Как свидетельствует Е. Книпович, Фадеев признавался ей, что «тех записей дневника Ули Громовой, которые приведены в романе, не существует, он, Фадеев, придумал их».[9] Эти дневниковые записи высоко поднимают интеллект героини, но они вымысел художника; но такой вымысел, который не противоречит изображаемому характеру, является продолжением действительности.

Конечно, ни одна из тех дворянских девушек, олицетворением которых является Татьяна Ларина, не могла написать гениального письма к Онегину. Чувства и переживания героини оформлены, выражены именно великим поэтом Пушкиным.

Образ Ульяны Громовой — прекрасен. «Но, — по справедливому замечанию Е. Книпович, — художественная правда этого образа — особая. Потому что рост девушки здесь помножен на исполинский рост родившего ее великого народа. И словами о лилии „чистой, строгой, равнодушной“ передал *ощущение* Ули большой и опытный художник».[10]

В «Субъективных заметках», касаясь женских образов в произведениях Тургенева, Фадеев говорит, что в «тургеневской идеализации есть свое обаяние, необычайная прелесть, своя правда. И я бы сказал, в наше время такой способ изображения юности, женской красоты — это то, чего недостает нашей литературе, которая чрезмерно натуралистична, приземлена. Нашей молодежи нужно такое „идеальное“ изображение именно *этой стороны* жизни, ибо она стремится к ней, — наша молодежь в этом смысле сама будет идеальной еще на глазах нашего поколения,

---

[7] См.: Елена Кошевая. Повесть о моем сыне. «Звезда», 1946, № 9, стр. 42.

[8] А. Фадеев. Молодая гвардия. Гослитиздат, М., 1947, стр. 39 (во второй редакции романа слова «а может быть, и не совсем такие» исключены).

[9] Е. Книпович. «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 89.

[10] Там же, стр. 143.

lib.pushkinskijdom.ru

эти черты в ней надо развивать. Нашим учителям в школах надо больше, как можно больше рекомендовать молодым людям читать Тургенева» (V, 234).

Это суждение высказано в 1944 году, т. е. во время работы над «Молодой гвардией», и оно получило свое художественное выражение в образах юных героев Краснодона. Прежде всего это сказалось в обрисовке Ульяны Громовой.

Образы юных героев «Молодой гвардии» — это и реальность и творение художника, это реальность, увенчанная идеальным представлением автора о советском человеке.

Фадеев — реалист. Но реалистически рисуя положительных героев, Фадеев вносит в их духовный облик элемент долженствования, показывает сущее с прибавкой должного. Изображая людей данного, конкретного времени, он освещает их светом своих представлений о будущем человеке коммунистического общества.

Участие идеала в художественных концепциях человеческого характера сказывается у Фадеева сильнее, непосредственнее, чем, например, у Шолохова, Федина или Леонова.

Но если есть достаточные основания говорить об элементе идеализации в реализме Фадеева, то об идеализации такой, которая прочно основана на реальных тенденциях изображаемой действительности и отличается от типизации скорее количественно, чем качественно. И потому эта особенность фадеевского реализма вовсе не заслуживает никакого упрека. Она, эта особенность, порождена присущим Фадееву влечением к изображению прежде всего наиболее позитивных явлений жизни в их социалистическом развитии.

## 3

Фадеева влекло к высокому, «крылатому» реализму, органически сочетающему истинное и идеальное, и потому он так естественно в своих эстетических и стилевых исканиях наталкивался на проблему романтизма. Юношеская доктринерская война Фадеева с романтизмом («Долой Шиллера!») была войной с мнимым врагом. В 1946—1950 годах он, отвергая свои прежние опрометчивые суждения, заявил себя убежденным сторонником романтики как органического элемента социалистического искусства и использования романтических форм в социалистическом реализме. «...Подлинный реализм обязательно включает желаемое, должное, мечтаемое, т. е. романтизм. Противоречие между реалистическим и романтическим методами полностью снято социалистическим реализмом» (V, 254).

В соответствии с этим убеждением литературная манера Фадеева, его художественная стилистика в последние годы заметно эволюционировали в направлении большей экспрессивности, яркости изобразительных средств.

Для «Молодой гвардии» характерен несвойственный прежним произведениям Фадеева возвышенный, эмоционально насыщенный тон повествования. Герои романа живут и действуют в обстановке, требующей от них высшего напряжения физических и душевных сил. И автор, стремясь передать их настроения и переживания и выразить свое восхищение их подвигом, часто прибегает к патетическим выражениям: *нечеловеческое напряжение*, *необычайное напряжение*, *небывалый моральный подъем, страшная сила самоотвержения, немыслимые страдания и мучения*, *неимоверная сила*, *великая душевная мощь, безумная отвага* и т. п.

Для характеристики тех новых элементов в области живописи, которые появились у Фадеева в «Молодой гвардии», наиболее показателен

lib.pushkinskijdom.ru

образ Ульяны Громовой. Эта героиня по ее человеческим достоинствам, по ее роли в концепции всего произведения и по усилиям, затраченным автором на ее поэтическое оформление, — единственная в своем роде во всем творчестве Фадеева. Она не имеет себе даже близкого подобия среди других женских фигур, когда-либо появлявшихся в его произведениях.

До «Молодой гвардии» в романах Фадеева было мало женских образов. Это — Варя в «Разгроме», Елена Костенецкая и еще несколько эпизодических фигур в «Последнем из удэге». Впрочем, преимущественно военный характер событий, изображаемых в первых двух романах писателя, определил резкое преобладание мужских персонажей.

Ульяна Громова в действительности была незаурядной, умной, начитанной девушкой, отличалась красивой внешностью, мечтательным складом натуры. В числе тех реальных людей, которых писатель изображал, он как бы впервые встретил такую индивидуальность, которая давала ему повод вполне высказать свое поэтическое представление о прекрасной советской девушке. Истолковывая Ульяну Громову в соответствии с реальностью, Фадеев изобразил ее положительные черты в опоэтизированном виде. Это — реальность, усиленная, укрупненная, романтически возвышенная художником.

Автор явно любуется своей юной героиней. Малейшая подробность ее портрета кажется ему интересной, значительной, заслуживающей внимания. «Она расплела замокший в реке конец длинной черной косы, отжала волосы, заплела косу, потом, выставляя на солнце то одну, то другую мокрые ноги, некоторое время постояла так, нагнув голову с этой белой лилией, так шедшей к ее черным глазам и волосам, точно прислушиваясь к самой себе. Когда ноги обсохли, Уля продолговатой ладошкой обтерла подошвы загорелых по высокому суховатому подъему и словно обведенных светлым ободком по низу ступней, обтерла пальцы и пятки и ловким привычным движением сунула ноги в туфли» (II, 17).

По гармоническому сочетанию физической и духовной красоты Ульяна Громова в романе — первая среди равных. Ей приданы черты величия, даже таинственности. На ее обрисовку Фадеев отдал самые яркие свои краски — и те, которые он испробовал прежде, и те, которые появились в его палитре только теперь, в связи с желанием опоэтизировать внутренний и внешний облик героини. Ее появлением он открыл роман, вложив в ее уста яркие, высокие слова о прекрасной лилии, и сам, говоря о ней, похожей на эту лилию, возвышался временами до высокой патетики.

Читатель, припоминая прежние произведения Фадеева, не может не почувствовать чрезмерной для этого писателя расточительности в ярких — даже несколько изысканных, как бы нарочито отобранных — словах, эпитетах, сравнениях. Но, может быть, это только на первой странице романа? Нет. Вслед за изящной параллелью «девушка-лилия» читаем:

«А у Ули глаза были большие, темно-карие, — не глаза, а очи, с длинными ресницами, молочными белками, черными таинственными зрачками, из самой, казалось, глубины которых снова струился этот влажный, сильный свет». Темно-карие очи — это прямо из романса.

И еще: «Что-то грозное нависло над нашими душами, — сказала Уля, и мрачный, тусклый огонь позолотил ее очи».

В нашей критике справедливо отмечалось, что Ульяна Громова — самый романтический образ в реалистическом романе. В поэтике Фадеева — это как бы экспериментальный образ, проба пера в необычной для писателя манере. Эта героиня описана в том возвышенном стиле, который заметно выделяется даже на фоне общей приподнятой тональности романа.

lib.pushkinskijdom.ru

И, может быть, именно потому, что в данном случае писатель дальше всего вышел за границы своей привычной поэтики, экспериментировал в духе романтического стиля, не все в этом образе, несмотря на его обаятельность, слилось в убедительное единство.

Художник проявил чрезмерные усилия в своем стремлении вместить в поэтизируемый образ любимой героини многое. Показывая сложность Ульяны Громовой как человеческого характера, Фадеев отмечает, что этой красивой, умной, начитанной, молчаливой, ровной, страстной девушке, девушке, полной таинственной силы, было присуще и «озорство» (II, 390). Однако это свойство, так естественно представленное в поведении Сергея Тюленина или Любови Шевцовой, ни в чем конкретно не проявляется у Ульяны Громовой, не вписывается в ее общий облик.

Краски в обрисовке Ульяны Громовой кажутся порой излишне яркими и густыми («...и мрачный, тусклый огонь позолотил ее очи»), а слова — излишне громкими («...бури волнами ходили в ее душе»).

Стилевые особенности, отличающие «Молодую гвардию» от других произведений Фадеева, объясняются не только интересом к романтической традиции, проявленным автором в пору создания романа. Эстетические искания в этом направлении были подсказаны прежде всего жизнью, теми реальными явлениями, которые отображал писатель, потребностью художника выразить то, что открывала действительность его видению, какие поэтические мотивы будила она в его душе.

Книга Фадеева рассказывает о подвигах, любви, дружбе, высоких помыслах лучшей части советской молодежи, воспитанной на светлых идеалах советского общества. Сам реальный объект носит в себе элемент романтики. Романтику реальных людей, порождаемую самой жизнью, М. Горький называл «естественным романтизмом» [11] и говорил, что она должна включаться в социалистический реализм. Эта реальная, «естественная» романтика юношеской жизни — романтика, восходящая к самой реальной сущности героев, и отразилась в «Молодой гвардии».

Наконец отметим, что в творческие замыслы Фадеева всегда входили проблемы идейно-нравственного воспитания человека. Создавая свои произведения, он сознательно руководствовался мыслью, что они должны послужить «хоть каким-нибудь образцом» для читателей, особенно для тех из них, которые находятся в поре своего духовного формирования. Поэтому представители молодого поколения включены в основную группу действующих лиц его произведений. Что же касается «Молодой гвардии», то этот роман написан прежде всего «для юношества»,[12] т. е. он предназначен в первую очередь тем читателям, которым свойственно увлечение романтикой. Таково еще одно из тех обстоятельств, которые стимулировали интерес к романтическому элементу у автора романа о героях Краснодона.

## 4

«Каждый писатель, — говорил Фадеев, — с годами совершенствует свой стиль, но основа стиля — так же как походка человека, — формируется с молодых лет, каждого хорошего писателя можно сразу узнать по его индивидуальному стилю...» (V, 455).

Была своя «походка» и у Фадеева, походка, рано определившаяся и с трудом поддававшаяся, даже вопреки желаниям самого автора, изменениям. И нам не кажется убедительным утверждение Л. Ф. Киселевой, что будто бы для «Последнего из удэге» характерны

---

[11] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 228.

[12] Александр Фадеев. Письма. 1916—1956, стр. 260.



lib.pushkinskijdom.ru

«разностильность» частей, глав, образов; «чередование стилей» и «резкие смены стиля»; «неслиянность отдельных стилей» и «стилевая разобщенность образов», «последовательная смена героев и стилей». «Читая разные главы романа, — пишет автор, — мы чувствуем, как по-разному написано о Лене Костенецкой, Масенде, Боярине, Алеше Маленьком и Суркове. Каждому из этих героев соответствует своя стилевая линия, несхожая с прочими, не приведенная с ними к общему стилевому единству романа».[13] Эти суждения о многостильности и разностильности, об особых стилях, стилях, не сливающихся в единое целое, равносильны признанию бесстильности романа или его стилевой эклектичности. И оговорка автора, что «роман разностилен, но он — не бесстильное хаотическое нагромождение»,[14] воспринимается как логическая непоследовательность. Совершенно очевидно, что во многих случаях, где Л. Ф. Киселева говорит о разностильности романа, речь может идти только о различии художественных средств выражения.

В «Последнем из удэге», создававшемся в течение многих лет, есть элементы разностильности, отразившие творческие искания писателя за этот период. Но это не дает основания для отрицания единства в стилевых особенностях произведения, устойчивости характерных признаков писательской манеры Фадеева. Яркая индивидуальность Фадеева отзывалась единством в стиле, как бы он ни изменялся, накладывала свой отпечаток на все, что создавал писатель.

Стиль Фадеева, от первого до последнего романа, сохранил свои основные, *фадеевские* черты, хотя и претерпевал заметные изменения, эволюцию. Голос писателя «ломался», но не очень резко.

С психологическим анализом связаны лучшие художественные достижения Фадеева. Сосредоточенность на раскрытии внутреннего мира человека, на процессах общественного формирования социалистической личности — изначальная и наиболее устойчивая черта его творческого метода. Именно эта особенность постоянно прогрессировала, развивалась последовательно, «без ломки», обогащалась от произведения к произведению и обусловливала собою изобразительные приемы и средства, лексику и фразеологию.

В изображении быта, внешнего портрета героев и их внутреннего мира Фадеев все более тяготел к подробному рисунку, стремился, как он неоднократно сам заявлял, достичь наибольшей «физической осязаемости». Цепь эпитетов при одном определяемом удлинялась, отражая стремление автора описать предмет во всех его свойствах, оттенках, сложных взаимоотношениях и в процессе его изменчивости. Вследствие такой эволюции писательской манеры Фадеева живость диалога, динамичность рассказа, что было так характерно для «Разгрома», в последующих романах ослабевали. Повествовательная манера, отягощенная аналитическими подробностями, становилась более замедленной.

Портретная живопись Фадеева, сохраняя такую свою характерную особенность, как повторение какого-либо физического признака персонажа, вместе с тем приобретала новые черты. В «Разгроме» внешний облик персонажа воссоздавался отдельными штрихами, накапливаемыми в процессе действия. Портрет дорисовывался посредством нескольких последовательных приемов, по мере развития повествования. В начальных строках романа отмечаются «нездешние глаза Левинсона; глубокие и большие, как озера». В третьей главе будут повторены «голубые, как омуты, глаза». И лишь через много страниц, в главе пятой, мы узнаем дополнительные признаки: «Он был такой маленький, неказистый на

[13] Л. Ф. Киселева. Творческие искания А. Фадеева. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 153.

[14] Там же, стр. 163.

lib.pushkinskijdom.ru

вид — весь состоял из шапки, рыжей бороды да ичигов выше колен». Затем на протяжении нескольких глав эти основные признаки («большие глаза», «маленький рост», «рыжая борода») будут повторены с некоторыми вариациями и дополнены другими: «полузакрытые веки с длинными ресницами, тонкие ноздри», «уверенные и точные движения». Так постепенно к основным повторяющимся признакам прибавляются другие приметы, создающие в сумме живой образ героя. Этот же художественный прием Фадеев использует и при создании портретов других персонажей «Разгрома», каждый раз удачно выбирая момент для продолжения характеристики внешнего облика.

После «Разгрома» Фадеев все чаще прибегал к подробным портретным зарисовкам в момент вступления героя в действие, а в ходе повествования не столько дорисовывал портрет, сколько повторно оттенял его отдельные черты, уже известные читателю.

Конечный результат эволюции стиля Фадеева в области портретной живописи достаточно наглядно сказывается, например, в обрисовке такого персонажа «Черной металлургии», как майор милиции Дементий Соколов, бывший некогда каменщиком.

«У него были руки каменщика, тяжелые, узловатые в суставах пальцев, и в то же время пропорционально сложенные красивые руки, сила которых была скульптурно отражена в сплетении сухожилий на внешней стороне кисти.

Сам он тоже был сильного, пропорционального сложения, богатырь с развитыми плечами и выпуклой грудью. Ничего лишнего не было в его теле, как и в загорелом лице его с резко выраженным рисунком лба, рта, носа, подбородка, с запавшими щеками, прорезанными двумя продольными морщинами. Глаза его выглядели бы совсем молодо, если бы их не окружала усталость, от которой нельзя освободиться хорошим сном после прогулки, усталость, накопленная годами бессонных ночей, душевного напряжения, усилий воли» (III, 416—417).

«Разгром» не дает ни одного примера столь подробного портрета, включающего в однократном описании сразу множество признаков.

## 5

Фадеев, начиная с «Разгрома» и на протяжении всего своего дальнейшего творчества, проявлял большой и постоянный интерес к проблеме языка художественной литературы. Он много работал над языком и стилем собственных произведений перед первым и последующими их изданиями. Он пытливо изучал, как работали над языком Лев Толстой, М. Горький и другие мастера слова. По вопросам языка писателя он неоднократно выступал как критик и высказал немало дельных суждений.

«Только тщательная работа над языком, — писал он, — способна вызвать у читателя цельное впечатление о поэтичности созданной писателем вещи... Передача настроения — одно из наиболее магических свойств искусства. Но и к обладанию этим свойством писатель также приходит в результате труда. Нужно воспитывать в себе умение находить такой ритм, такой словарь, такое сочетание слов, которые вызывали бы у читателя нужные эмоции, нужное настроение» (IV, 619).

Касаясь характеристики языка и стиля Фадеева, прежде всего отметим, что авторская речь и речь персонажей в его произведениях не имеют, как правило, резких различий по своему словарному составу и по формам выражения. Фадеев уделяет большое внимание изображению народа — его труда, быта, психологии, — но народных речений (пословиц, поговорок, идиом) у него встречается мало.



lib.pushkinskijdom.ru

Отчасти такое явление можно объяснить тем, что основной герой писателя близок ему по своему жизненному опыту, психическому складу, культурному уровню, по своим идейно-нравственным воззрениям и общественно-практическим стремлениям. Главная же причина заключается в том, что Фадеев был более чуток и более заинтересован в передаче индивидуальных и социально-классовых движений внутреннего мира героев и их общественного поведения. Именно этими своими проявлениями прежде всего различаются персонажи его романов, а не речевыми характеристиками.

Более или менее яркие, запоминающиеся речевые портреты у Фадеева — редкость. В «Разгроме» это, конечно, — Морозка, старик Пика; в «Последнем из удэге» — удэгеец Сарл, Бредюк; в «Молодой гвардии» — Любовь Шевцова и персонажи, говорящие на смешанном русско-украинском языке (Шульга, Проценко).

«...Леонов, — отмечал М. Горький, — умеет наградить каждого из своих героев прекрасно подчеркнутой индивидуальной речью. Это удается далеко не каждому даже талантливому писателю».[15] Фадееву это не удавалось.

Для повествовательной манеры Фадеева характерны серьезность тона, плавность течения рассказа, обстоятельность обрисовки предмета изображения. Писатель любит выражаться ясно, основательно, следуя неторопливой классической манере.

Формальные особенности произведений Фадеева находятся в согласии с его убеждением, не однажды высказанным в его же статьях. «Когда мы говорим „художник-новатор“, то, конечно, вкладываем в это сочетание слов не то значение, или, вернее, не только то значение, что писатель открыл новые приемы, новые формы. Такие открытия, спору нет, необходимы. Без них немыслимо движение искусства вперед. Но для нас новаторство приобретает значение неизмеримо большее. Новатором мы называем человека, который прежде всего открыл *новое в жизни*, открыл и художественно отобразил это новое в его развитии, в перспективе» (IV, 615). Речь Фадеева, за исключением отдельных мест «Молодой гвардии», свободна от внешних красивостей. Он не стремится к специальным «эффектам» в композиции, в приемах, в словаре, в построении предложений. Он не ищет дешевой, легкой занимательности. В его стиле нет ничего броского, ничего, рассчитанного на то, чтобы «удивить» читателя хитроумным сюжетным строением, или необычным приемом, или неожиданным неологизмом.

В этом есть и своя сильная и своя слабая сторона Фадеева как художника. Всегда оставаясь писателем-гражданином, он был непримиримым противником псевдоноваторства и отбрасывал прочь все искусственные словесные ухищрения, затемняющие смысл произведения. Но, отвергая занимательность дурного, формалистического толка, он, как нам думается, не всегда проявлял необходимые усилия для достижения занимательности, понимаемой в хорошем смысле слова, что так важно для литературно-художественного произведения.

Стиль Фадеева несколько однообразен по своей структуре. В нем мало неожиданных поворотов, всей той словесной «инженерии», которая делает сам процесс чтения художественной книги увлекательным.

У Фадеева мы почти не встретим тех западающих в память читателя и легко входящих в общий речевой оборот афористических выражений, которыми так богаты, например, произведения М. Горького. В его речевых характеристиках персонажей нет той рельефности, которая отличает стиль Алексея Толстого. Нет в его портретной и пейзажной живописи той изумительной пластичности, которая поражает нас в произведениях Шоло-

[15] «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 262.

lib.pushkinskijdom.ru

хова, а в области языка и стиля той интригующей виртуозной изобретательности, какая свойственна Леониду Леонову.

Да, конечно, в каких-то отношениях Фадеев как художник уступал своим выдающимся литературным современникам. Но у него были и свои сильные стороны, которые ставят его в один ряд с ними. Это был философски мыслящий писатель, умевший проникновенно постичь и воспроизвести душевный мир нового человека, положительного героя советской эпохи в процессе его становления. В этой области он — первоклассный художник. Углубленный в эту свою главную тему, выступая прежде всего именно здесь новатором, Фадеев, естественно, в чем-то проявлял и «слабости».

Сосредоточение внимания на психологическом анализе сказывалось у Фадеева в ослаблении внимания к занимательности фабулы. Он не был занятным рассказчиком. «В чем заключается разница между занятным рассказчиком и художником, скажем между Александром Дюма-отцом и Густавом Флобером? В том, что первый действует на читателя *внешним интересом рассказываемых событий*, а другой „завораживает" его *изображением того, что переживают его герои*».[16]

Разумеется, хорошо, когда достоинства превосходного рассказчика и превосходного художника соединяются в одном лице. Но если они встречаются порознь, то следует признать несомненным преимущество второго из этих достоинств. Романы с живо рассказанной занимательной фабулой легче достигают широкой популярности; они ярко горят, но быстро сгорают. Длительный и прочный интерес завоевывают себе именно те произведения, которые характеризуются постановкой важных идейно-нравственных проблем и глубоким художественным анализом переживаний героев. Таковы романы Фадеева.

Стиль Фадеева — ясный, определенный, совершенно доступный по своему смысловому содержанию — вместе с тем тяжеловат по синтаксическому строю. Фадеевская фраза нередко состоит из нескольких десятков слов, характеризуется обилием придаточных предложений, причастных и деепричастных оборотов, нагнетением нескольких определений при одном определяемом. Сам Фадеев справедливо уподоблял свою литературную манеру «тяжелой походке».

Одни писатели старались избегать нагнетения деепричастных и причастных оборотов, Лесков, например, считал, что «периоды с двумя деепричастиями и причастием прошедшим» «оставить невозможно».[17] Другие, напротив, редко обходились без такой синтаксической конструкции. Фадеев относится к их числу. Для него обычны предложения с несколькими деепричастиями и причастиями, инкрустирующими фразу, обрамляющими ее или же стоящими одно за другим. Вот несколько типичных вообще для Фадеева фразеологических оборотов из «Последнего из удэге».

«Так лежала она долго, то *вспоминая* и *раздумывая* о чем-то, *шепча* что-то про себя, то вновь принимаясь рассматривать комнату...» (I, 190).

«Инженер, медленно *отложив* томик горного искусства, сел и внимательно посмотрел на даму, лежавшую на боку. *Убедившись,* что она просто лишилась чувств от испуга, он посидел некоторое время, *держась* руками за диванчик, *скосив* голову, *глядя* одним глазом в пол, как петух, рассматривающий зерно перед тем, как клюнуть» (I, 189).

«*Не смея* взглянуть на это место, сразу ставшее мокрым, но *чувствуя*, что он по-прежнему может сидеть в седле, Петр, *не понукая* ло-

---

[16] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 439.

[17] Цит. по: А. И. Ефимов. Стилистика художественной речи. Изд. 2-е, дополненное и переработанное, Изд. Московского университета, 1961, стр. 417.

lib.pushkinskijdom.ru

шади, шагом объехал дерево и уже в тени леса, где поджидали его вестовые, *не глядя,* приложил ладонь к раненому месту и ощутил ладонью льющуюся на нее кровь» (I, 509).

Склонность Фадеева к сложным синтаксическим формам обнаружилась уже в «Разгроме» и еще более проявилась в «Последнем из удэге». Здесь объем сложных синтаксических периодов и частота их применения увеличились. Приведем из первой главы романа один отрывок, который является во многих отношениях показательным для стиля Фадеева.

Сережа Костенецкий и Филипп Мартемьянов приблизились к приморскому уездному городу Ольга.

«„Так вот она какая Ольга!..“ — подумал Сережа: он был столько наслышан об этом военном поселении, о том, что за обладание им велись ожесточенные бои, и вдруг — незначительная деревушка, примечательная только своей колокольней да цинковыми пакгаузами...

Но так прекрасны были солнечные долины, веером распростершиеся перед ним, точно перья гигантского павлиньего хвоста, радужные концы которых спускались в голубую воду, и так приятно было ощущение усталости, влажного ветра на щеках, тяжести винчестера — настоящего охотничьего винчестера — за плечами, а главное, так еще свежо, так ново было все, что он пережил за последние недели, — весь их страннический путь через леса, перевалы, болота; таинственные ночи у костров, полные безликих шорохов, трепета совиных крыл, далекого звучания падающей воды или осыпающегося щебня; ночи на заброшенных хуторах, на туземных стойбищах, пахнущих дымом и невыделанной кожей; золотисто-розовый туман по утрам, за которым внезапно открывались зеленеющие пашни, поднятые с весны поскотины, шумные села, кипящие вооруженным народом, бурные крестьянские сходы, вереницы подвод, беспрерывная смена лиц и событий, в которой особенно весело было ловить на себе быстрые любопытные взгляды из-под какого-нибудь ситцевого платочка, — так молодо и волнующе необычно было все это, что мимолетное разочарование тут же покинуло Сережу, и смешанное чувство восторга, беспредметной жалости, любви ко всему овладело им» (I, 153).

Остановим внимание на втором абзаце цитаты. Это — единая фраза из 161 слова. Хотя такая развернутость периода у Фадеева встречается не часто, но к этому он тяготеет, и сложные фразеологические конструкции в 40—50 слов для него характерны. Он не спешит к точке. Такова особенность, хотя и не всегда достоинство, его стиля. Он стремится воспроизводить явления в их связях, в процессе, в непрерывности и завершенной цельности. Иногда эта склонность охватить многое в подробностях не приводит к желаемым результатам, замедляет действие затянувшимися описаниями. Но немало и удач. Примером этого может служить приведенная выше картина, выраженная в одном периоде, который, несмотря на его продолжительность, не вызывает ни малейшего ощущения искусственной растянутости. Он развертывается плавно, естественно, поэтично.

Основной, грамматически законченный смысл фразы в ее начале («Но так прекрасны были солнечные долины...») и конце («...что мимолетное разочарование тут же покинуло Сережу...»). Но художник не ограничился констатацией причины и следствия. Он связал их сложным движением поэтической мысли. В единой картине, полной красок и движения, сопряжено многое: тут и весенняя природа, блещущая разнообразием признаков, и история бурного времени гражданской войны («шумные села, кипящие вооруженным народом»), и переживания романтически настроенного юноши, открывающего для себя большой реальный мир, и характерные приметы художественной стилистики Фадеева — составные эпитеты («золотисто-розовый туман»), определения, усиленные яркими сравнениями («точно перья гигантского павлиньего хвоста»), эмо-

lib.pushkinskijdom.ru

циональная экспрессивность в описаниях близкой сердцу писателя дальневосточной природы.

В приведенном отрывке поэтично выражена связь переживаний героя с вызвавшими их явлениями окружающего мира. Можно было бы заметить, что нарисованная автором картина излишне патетична, в ней слишком много светлых, праздничных красок. Но эмоциональная экспрессивность здесь совершенно уместна, естественна: величественная природа края зарисована в момент ее весеннего, майского цветения и преломлена через призму восприятий романтически настроенного юноши. Картины природы у Фадеева разнообразятся по тональности в зависимости от того, каковы они в действительности и кто их воспринимает.

По мере движения повествования от первой к последующим частям «Последнего из удэге» осложненные синтаксические формы становились все более заметными. Пятая часть романа, оборвавшаяся на шестой главе, начинается громоздким периодом в 228 слов. Это оказалось для Фадеева верхним пределом. В синтаксисе «Молодой гвардии» и «Черной металлургии» подобные примеры не встречаются. Писатель соблюдает меру в построении фраз. Правда, в седьмой главе первой редакции «Молодой гвардии» Фадеев, рассказывая о работе коммунистов в прифронтовых районах, построил громоздкий период, включающий более двухсот слов.[18] Во второй редакции романа эта громоздкая синтаксическая конструкция подверглась упрощению и была расчленена на пять предложений (II, 27—28).

Фадеев не однажды заявлял, что ему хотелось бы достичь большей лаконичности, «отойти от прозы „толстовского типа“ к прозе „пушкинского типа“» (IV, 138); имея в виду стиль, он жалел, что его «литературная „походка“ так мало родственна соответственной „походке“ Тургенева... или Пушкина в прозе» (V, 481). Стремление сделать свой стиль более легким в какой-то мере осуществлялось Фадеевым. Но от тяжелой писательской «походки» он все же не освободился. В синтаксическом отношении стиль Фадеева является одним из самых сложных во всей советской литературе.

Исследователь языка «Молодой гвардии» отмечает: «Для Фадеева наиболее характерно использование слов в их прямых значениях. Арсенал метафорического употребления у автора „Молодой гвардии“ скромен и при редком исключении соответствует общеязыковой традиции. Особенностью употребления прямых значений является авторское углубление, конкретизация смыслового содержания слова, придание ему эмоционального оттенка. Для этого писатель широко использует языковые возможности распространения прилагательного зависимым элементом и расположение нескольких прилагательных в одной цепи».[19]

Сказанное здесь характерно не только для «Молодой гвардии», но и вообще для всего творчества Фадеева. Но при этих устойчивых своих особенностях художественный язык Фадеева эволюционировал. В нем неуклонно («Разгром» — «Последний из удэге» — «Молодая гвардия») усиливалась эмоционально-экспрессивная струя, что нашло свое яркое выражение в последнем из этих романов.

Достаточно сопоставить только первые строки «Разгрома» и «Молодой гвардии», чтобы почувствовать эту тенденцию в эволюции фадеевского стиля.

«Бренча по ступенькам избитой японской шашкой, Левинсон вышел

---

[18] А. Фадеев. Молодая гвардия, стр. 57 («Все, что было наиболее здорового... война возложила на их плечи»).

[19] Н. А. Болтенкова. Система прилагательных в языке романа А. Фадеева «Молодая гвардия». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1968, стр. 18—19.

lib.pushkinskijdom.ru

на двор. С полей тянуло гречишным медом. В жаркой бело-розовой пене плавало над головой июльское солнце.

Ординарец Морозка, отгоняя плетью осатаневших цесарок, сушил на брезенте овес» (I, 15).

«— Нет, ты только посмотри, Валя, что это за чудо! Прелесть! Точно изваяние... Ведь она не мраморная, не алебастровая, а живая, но какая холодная! И какая тонкая, нежная работа, — человеческие руки никогда бы так не сумели. Смотри, как она покоится на воде, чистая, строгая, равнодушная... А это ее отражение в воде, даже трудно сказать, какая из них прекрасней, — а краски? Смотри, смотри, ведь она не белая, то есть она белая, но сколько оттенков — желтоватых, розоватых, каких-то небесных, а внутри, с этой влагой, она жемчужная, просто ослепительная, — у людей таких и красок и названий-то нет!..» (II, 9).

Таковы две различные «запевки», и каждая из них не случайна в поэтическом строе произведений. Первая в известной мере характеризует господствующую художественную тональность раннего романа Фадеева, а вторая — позднего.

«Ах!.. — вдруг необыкновенно тихо выдохнул он из самой глубины души, и слезы, сверкающие и острые, как кристаллы, выпали на его измазанное углем лицо» (II, 26).

Это не из «Разгрома» и не из «Последнего из удэге». Там этого нет и не могло быть. Исправляя текст «Разгрома» для последующих изданий, Фадеев порой устранял слишком яркие эпитеты, т. е. именно такие, которые он стал охотно применять в «Молодой гвардии». И обилие восклицательных интонаций, и «жемчужная лилия», и «слезы-кристаллы» возможны только в «Молодой гвардии».

Стиль писателя в «Молодой гвардии» стал более «нарядным», рисунок более ярким. Это обусловлено и объективными причинами, конкретным содержанием произведения, и причинами субъективного характера, эволюцией литературно-эстетических воззрений Фадеева, все более останавливавшего свое внимание на проблеме сочетания реализма и романтизма.

Характеризуя эволюцию художественного стиля Фадеева, мы можем сказать, что грамматический облик, структура фразы, синтаксис от «Разгрома» до «Молодой гвардии» остались в основном теми же, не претерпели значительных изменений. Но произошли существенные перемены в лексическом материале, в выборе изобразительных средств. Это выразилось в нарастании эмоционально-экспрессивных элементов стиля, в усилении яркости изобразительных эпитетов и эмоциональности эпитетов оценочных. Фадеев отходил от стиля «Разгрома», которому были присущи лаконичность, некоторая ограниченность красок, эмоциональная сдержанность, проявляя в «Последнем из удэге» и еще заметнее в «Молодой гвардии» склонность к более подробному, более яркому и более эмоциональному рисунку. Спокойная, уравновешенная, умеренная тональность повествования, определившаяся в «Разгроме», в дальнейшем уступала место другой — более рельефной, более громкой и порой — в «Молодой гвардии» — возвышенно-патетической.

Но как бы ни изменялись поэтика, художественная манера Фадеева, они основывались на принципах реалистического метода. Фадеев был прежде и остался в «Молодой гвардии» реалистом, художественная форма этого романа вполне объяснима на почве реализма, но реализма, включающего элементы романтического стиля.

lib.pushkinskijdom.ru

*В. А. ШОШИН*

# Н. ТИХОНОВ О ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНОМ ТРУДЕ

По искренней озабоченности судьбами советской литературы, по общественной активности и темпераменту литературно-критическая деятельность Н. С. Тихонова представляет собой яркое явление.

Энтузиастическая увлеченность литературно-общественной жизнью своего времени была характерна уже для молодого Тихонова. «Горячая заинтересованность всем, что происходило тогда в мире, — вспоминает Вс. Рождественский, — неудержимо прорывалась сквозь его обычную сдержанность, особенно в те минуты, когда он рассказывал о чем-либо увлекавшем его. Уже в то время чувствовалась в нем исключительная целеустремленность, помогавшая ему сосредоточенно и настойчиво предаваться любимой работе».[1]

Что же определило становление мировоззрения писателя, а следовательно, и направление его первых литературно-критических работ?

Начало нашего века ознаменовалось рядом войн, вспыхнувших в разных концах земного шара. Юноша Тихонов, как и многие его ровесники, живо интересовался происходящими событиями.

Его привлекали прежде всего революционные и национально-освободительные войны. История колониальных захватов отразилась в так называемых «детских» романах, автор которых освобождал индонезийцев от гнета голландцев, индийцев от англичан.

Первыми книгами стихов молодого Тихонова были «Орда» и «Брага», разрабатывавшие вопросы интернационализма, дружбы народов. Именно с позиций интернационализма молодой писатель рассматривал и современный мир, и его историю, и его литературу.

Уже в 20-е годы интернациональная тема определяется как важнейшая тема творчества Тихонова, давшая вскоре сильный толчок и его историко-литературной и критической работе.

Начались путешествия Тихонова по советским республикам Кавказа и Средней Азии. Писатель получал массу впечатлений, все более увлекаясь изучением инонационального материала. Во время поездки в Туркмению он, по его словам, «старался так вжиться в быт этих людей, как будто... каким-то образом сам был туркменом»,[2] стремился увидеть ростки нового в этом обширном районе Азии. Этнограф свидетельствует о жизни выходцев из Индии — белуджей, поселки которых посетил Тихонов: «Из-за недостатка земледельческого опыта культура земледелия у белуджей была невысока и способы обработки были примитивны. Пахали главным образом омачом, представляющим собой разновидность деревянной сохи, снабженной железным лемехом без отвала; семена разбрасывали вручную... Пшеницу и ячмень жали вручную при помощи

---

[1] Вс. Рождественский. О Николае Тихонове. В кн.: Н. Тихонов. Рассказы. Изд. «Детская литература», М., 1966, стр. 9.

[2] Н. С. Тихонов, Собрание сочинений в шести томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1959, стр. 214. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

серпа туркменского типа „орак“, неумело и высоко срезая колосья».[3] Все это было. Но Тихонов сумел увидеть и другое — начало новой жизни феодального племени: освоение новых профессий, получение высоких урожаев на основе механизации и агротехники, улучшение материальных условий, борьбу с социально-бытовыми пережитками.

Соприкосновение с ориентальной традицией русской литературы вело и к решительному ее переосмыслению. Тихонов так характеризовал схематизм старой «романтической поэмы»: «Поэма старого образца возникала из пейзажа. Открывались, скажем, перед нами сначала горы, леса, скалы (примерно), и вдруг появлялись люди: всадник, девушка. Раньше шло описание, потом рассказ, всадник влюблялся в девушку с первого взгляда, и поэма развертывалась уже как по рельсам, катясь к счастливому или несчастному концу».[4] Активному переосмыслению подвергаются и классические образцы. «В 1924 году на Загэсе я видел, — говорит Тихонов, — как среди множества людей разных племен Кавказа и русских работали наряду с другими, взрывая скалы для плотины, и мцыри — как с барсом, боролись они с рекой, с гремящей мутно-желтой Курой, и эти мцыри были уже людьми советского века, века братства народов, века великого переустройства мира».[5] Ознакомление с Закавказьем, Кавказом и Средней Азией укрепило у писателя интернационалистское понимание родины как единства братских народов.

Ратуя за искусство интернациональное и патриотическое, за искусство больших мыслей и тем, Н. Тихонов не мог остаться в стороне от литературных споров своего времени. Он призывает к изображению живой непосредственной действительности, а потому в начале 20-х годов резко выступает против акмеистического «Цеха поэтов». Критикуя претензии Г. Адамовича, Н. Оцупа, Г. Иванова, Тихонов писал: «Цех рассыпал граненые, плоские, отшлифованные стихи-стеклышки, которыми ни один живой, настоящий человек не прельстится».[6] По-тихоновски характерна здесь синонимизация понятий «живой» и «настоящий».

Если молодой Тихонов и не давал развернутого обоснования своих суждений по поводу тех или иных литературных группировок, то отдельные его высказывания достаточно четки. В одной из статей он дает критическую картину современных поэтических групп: «Перекладывание тяжести с плеч на голову назвали имажинизмом. Голова не может жить, отделившись от тела. Мир должен быть ощущаем реально, вплотную, как вещь, всем существом поэзии. Не хозяйственно видеть на одной гряде чертополох, дыни и волчьи ягоды. Это — эстетика мелочного торговца».[7]

Интересные суждения поэта содержатся в неопубликованном письме к М. Горькому от 10 января 1925 года. Тихонов отмечал, что Горький сыграл большую роль в воспитании молодых писателей, помогал им встать на ноги и побудил работать и относиться к работе честно.[8] В том же письме Горькому поэт называет свои первые, быстро ставшие знаменитыми, книги стихов «Орда» и «Брага» срывающимися юношескими книгами. Самокритичность давала моральное право на требовательность к другим.

Время ставило задачу воспитания литературных кадров и пропаганды подлинной поэзии и литературных знаний. Еще молодой, но уже прочно признанный поэт, Н. Тихонов в 20—30-е годы становится одним из на-

---

[3] «Советская этнография», 1952, № 1, стр. 87.

[4] Н. Тихонов. Как я работаю. «Литературная учеба», 1931, № 5, стр. 93—94.

[5] Н. Тихонов. Заметки писателя. «Литературная газета», 1939, № 57, 15 октября.

[6] Н. Тихонов. Граненые стеклышки. «Жизнь искусства», 1922, № 20, 23 мая.

[7] Н. Тихонов. Моя жизнь. «Красная панорама», 1926, № 41, стр. 7.

[8] Архив А. М. Горького.

lib.pushkinskijdom.ru

ставников начинающих советских писателей. Тихонов внимателен и отзывчив. Поэт Михаил Юрин вспоминает: «...когда вышла моя книжка стихов „Половодье“, я получил от Николая Тихонова единственное человеческое и деловое письмо из всех писем, которые я получал до сих пор от моих старших товарищей писателей».[9]

Доброжелательность не означала снижения требований. С иронией писал Н. Тихонов об авторах бездарных или неумелых однодневок, людях, в сущности, равнодушных. Это было проявлением его общественной позиции. «Когда я прочел эти книги, — делился он своими впечатлениями, — я подумал над тем: стоит ли сейчас о стихах и людях, пишущих стихи, говорить с предельной резкостью, переходящей в убийственную резкость? И решил, что не только стоит, но только так и говорят на языке искусства, когда берут, оценивают, судят, проверяют произведение: настоящее произведение никогда не боится строжайшего разбора!» [10]

Тихонов не поучал, Тихонов делился опытом. Особенное внимание он уделял творческому процессу. «Тема, как бы велика она ни была, существуя рядом с вами только предметом наблюдаемым, никогда не будет успешно изображена в стихах. Нужно жить ею, нужно чувствовать ее необходимость, ее развитие в себе. Всякое холодное собирание справок о ней и такое же холодное изложение ее в стихах сразу обнаружит себя».[11] Очень уместное предостережение! В 20-е и 30-е годы иные литераторы пытались заменить вдохновение (старомодно!) лефовско-конструктивистским документализмом, очерковостью, фактографией. В противовес «новейшим» теориям Тихонов выдвигал требование эмоциональной отдачи себя творческому труду: «Напряжение в работе должно быть абсолютным. Если я влез в поэму с головой, я начинаю очень плохо понимать окружающее. Я не хочу казаться ненормальным, я тогда пью, ем, хитрю, разговариваю, но все во мне стремится только к звенящим коротким строчкам, словесный прибой бушует в моей голове».[12]

Высказывания Тихонова по вопросам литературы приобретали особую весомость, потому что они возникали из его собственной практической деятельности и подкреплялись ею. Рассказывая о работе над повестью «Бирюзовый полковник», Тихонов подчеркивал значение творческого вымысла при уходе от «правды факта» для придания изображаемому большей широты и обобщенности. Тихонов говорил о двух правдах: правде плоской, фотографической точности и правде подлинно художественного восприятия действительности. «Претворить быт так, чтобы он вышел из частного случая в общий и многовременный и многоплановый — вот задача писателя». Он избегает «плоскости фотографической брони»: «Мой „возвышающий“ все обман казался мне во много раз дороже „низких истин“ повседневного быта» (VI, 203). «Факт, взятый без изменений, — по Тихонову, — есть факт, взятый без воздействия» (VI, 206). В этих высказываниях писателя критика справедливо усматривала выражение его творческого кредо. Как видим, противопоставление творческой активной работы над материалом бескрылому документализму конструктивистов у Тихонова было вполне последовательным.

После поездки в Туркмению в 1930 году Тихонов высказывает мысль о том, что сейчас он не может «написать ни одного произведения, которое не предусматривало бы политического содержания».[13] С тех пор призыв

---

[9] «Октябрь», 1929, № 8, стр. 126.

[10] Н. Тихонов. Слово о поэзии. «Литературный современник», 1933, № 5, стр. 121.

[11] Н. Тихонов. Трудный рост. «Литературная учеба», 1933, № 2, стр. 74.

[12] «Литературная учеба», 1934, № 5, стр. 75.

[13] Н. Тихонов. Нет произведения без политики. «На литературном посту», 1931, № 26, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

к политической значимости литературного труда становится постоянным для критических выступлений Тихонова. «Творчество должно быть проникнуто социалистическим миросозерцанием»,[14] — подчеркивал он в беседе с начинающими писателями.

Выступления Н. Тихонова по вопросам литературы получили особенную активность и общественный резонанс в преддверии Первого съезда советских писателей. Поэт вошел в Оргбюро по подготовке съезда, был утвержден содокладчиком на съезде. Касаясь задачи воспитания молодых литераторов, он вновь и вновь соединял вопросы творческого роста с задачами культурного и гражданственного развития, интернационалистского и патриотического воспитания. «...Многим поэтам надо оставить камеры узких переживаний, — призывал он, — нужно преодолеть некультурность... нужно... по-новому посмотреть на рост молодежи, потому что кое-где она растет неблагополучно».[15]

Стих «неизгоним из жизни».[16] Но наряду с мастерами в литературе появляются и бракоделы. Не стало «поэта-пророка», но возник — «поэт-декларатор». «Одни с удивительной быстротой усвоили все приемы прошедших поэтических школ и не знают, что с ними делать, другие гордо поют по заданию своего сердца о разных пустяках или скользят по великолепному материалу наших дней с легкостью играющих мотыльков».[17] Главная причина — оторванность от жизни, отсутствие подлинной творческой индивидуальности, черпающей темы и вдохновение в реальной действительности. «Для писателя, — напоминает Тихонов, — играет огромное значение внутренний рост человека, его содержание, чем он живет».[18]

Предсъездовские раздумья Н. Тихонова о поэзии вылились в цикл актуальных и острых статей («На опасных путях», «Поэзия большого плана» и другие), которые основывались на анализе большого поэтического материала. В них рассматривались стихи Н. Брауна, Б. Корнилова, Б. Лихарева, М. Комиссаровой, О. Берггольц, В. Эрлиха, В. Саянова, Б. Соловьева, А. Решетова, Н. Заболоцкого, А. Прокофьева и других поэтов. Особенно широкий резонанс вызвала в начале 30-х годов статья Н. Тихонова «Школа равнодушных». Авторов, дискредитирующих звание поэта ремесленнической холодностью, Тихонов мысленно объединил в многочисленную, бойкую, но вредную и творчески бесплодную «школу равнодушных». «Растет какая-то полка серых книг, — с негодованием говорил он, — школа равнодушных пишет в десять, в сто раз больше, чем настоящие мастера слова, благо ей все дается легко, без тени исканий, без изобретательства, без всякой мучительности, без единого содрогания их существа. Мне прямо удивительно смотреть на тощее поэтическое благополучие этой молодежи, на их равнодушную готовность изложить в стихах все, что попадается под руку, и самыми невыразительными словами. Ни одно ремесло не позволит такого наплевательского обращения с собой. Как будто в жилах этих молодых людей течет вода, подкрашенная брусничным чаем, самым домашним и почти лекарственным».[19] И Тихонов критикует эстетов, которые цепляются за формальный анализ, упуская из вида главное — идейно-тематическое наполнение стиха.[20]

---

[14] «Литературная учеба», 1934, № 5, стр. 65.
[15] «Литературная учеба», 1934, № 6, стр. 73.
[16] Н. Тихонов. На опасных путях. «Литературная учеба», 1930, № 1, стр. 73.
[17] Н. Тихонов. В поисках большой темы. «Литературный критик», 1934, № 6, стр. 113.
[18] Н. Тихонов. На участке поэзии. «Резец», 1933, № 7—8, стр. 45.
[19] «Литературный современник», 1933, № 5, стр. 119.
[20] См. там же, стр. 127.

lib.pushkinskijdom.ru

Значительность содержания окрыляет вдохновение, а искренняя страсть, лирическая взволнованность и порождают поэзию.[21]

Сосредоточенность на вопросах развития молодой поэзии сочеталась с анализом различных сторон современной литературной жизни. В журнале «Звезда» в 1933 году была опубликована подборка высказываний писателей «К годовщине постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года». По мнению Тихонова, значение постановления заключалось в том, что оно объединило «литературные силы Советского Союза вокруг вопросов большого искусства, этим самым отделило людей окололитературных от людей, для коих литература дело жизни».[22] Характерное тихоновское бескомпромиссное понимание задач литературы и особенностей литературного творчества! «Тематика, подсказанная огромным строительством союза, изменяющимся бытом деревни и города, центров и окраин, требует новых изобразительных форм, требует напряженной и непрерывной работы... Писатель должен работать, как рудокоп, засыпанный обвалом, как водолаз над подводной пробоиной, как красноармеец, преследующий басмачей в пустыне, день за днем под смертельным солнцем, в смертельных песках... А как часто мы обыкновенных скрипачей принимаем за Паганини...»[23]

Переходя к разговору о работе признанных авторов, Тихонов и здесь находит основания для серьезной озабоченности. «„Пао-пао“ Сельвинского, — пишет он, — является передо мной, как пример неожиданной катастрофы. Несдержанное волей автора море плохих стихов затопило ни в чем неповинную обезьяну, избранную жертвой случайного и мрачного вдохновения».[24] Критикует Тихонов и романы М. Козакова «Время плюс время», М. Слонимского «Католический бог», Ф. Гладкова «Энергия». Примечательно слово одобрения, адресованное писателю, далекому Тихонову и по сфере изображаемой жизни, и по творческой манере. «Если славы в искусстве заслуживает мужество, — утверждает он, — то роман Шолохова „Поднятая целина“ мужественен вполне».[25]

В 30-е годы все более активно обнаруживает себя стремление литературы быть подлинно народной. Не случайно именно в 30-е годы происходит массовый поворот к фольклору, звучит горьковский призыв овладевать богатствами народного творчества. Народное творчество стало пониматься и как могучее средство художественной изобразительности, и как инструмент проникновения в психологию героев. Программные положения на этот счет высказал в своем содокладе о поэзии на Первом съезде писателей и Н. Тихонов: «Глаз поэта еще не устремлен на жизнь. Комнатные переживания, мир только литературных ассоциаций, споры о книгах, заседания, редакции, изучение маленьких тайн ремесла вместо изучения нового человека и нового общества... — все это сводит поэзию на степень упражнения, где обыгрывается слово ради слова, метафора влечет метафору, — увлекательная игра, в которой разгоряченное самолюбие автора играет немалую роль... Лирический поэт, вынесший свою тему в жизнь, уже в выигрыше. Он может дышать, у него есть куда двигаться, он окружен пространством» (VI, 245).

Ответственность перед временем сам Тихонов чувствовал всегда. В 1935 году он закономерно оказался в составе советской делегации на Международном конгрессе защиты культуры в Париже. Доклады делегатов СССР были посвящены различным сторонам литературной жизни в нашей стране: А. Толстой говорил о свободе творчества при социализме, Ф. Панферов — о принципах социалистического реализма, И. Луппол —

[21] См. там же, стр. 123.
[22] «Звезда», 1933, № 5, стр. 146.
[23] Там же.
[24] Там же, стр. 147.
[25] Там же, стр. 148.

lib.pushkinskijdom.ru

о проблеме культурного наследия, В. Киршон — о театре и драматургии. Н. Тихонов говорил о советской поэзии, о ее интернационализме, историческом оптимизме. «Великий оптимист» — вот герой советской поэзии, ибо «голос нашей поэзии — это голос могучих советских колонн, это голос мирового пролетариата — друзей его, это голос людей, привыкших держать молот — потяжелее молота новоявленного фашистского Тора, и прекрасно владеющих им. В своей победе мы уверены...» [26]

Между тем тучи над Европей сгущались. «Духота летнего Парижа, — свидетельствовал Тихонов, — была самым легким видом духоты. Духота, в которой задыхается капиталистический мир, становится безвыходной».[27] Вот почему он так горячо приветствовал прогрессивных писателей западных стран, которые «должны были иметь мужество пробиться сквозь пессимизм, сквозь пацифизм... должны были оглянуться на собственную страну и на самих себя».[28]

Тихонов выступал против «певцов» фашистской Германии и империалистической Японии, которые, по словам поэта, «пьют... из своего шрапнельного стакана».[29] Какая поэтическая меткость в этом творческом переосмыслении старой формулы! Обновление метафор — постоянный прием Тихонова, как видим, не только в поэзии и прозе.

В противовес национализму и фашизму Тихонов утверждал идеалы интернационализма и патриотизма, уважение к национальным особенностям, национальной культуре — русского, грузинского, туркменского, узбекского и других народов. Характерно, что именно Тихонов в 1936 году напомнил о 200-летии со времени издания книги Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», сетуя, что этой дате не было придано особого значения.[30]

Для писателя закономерны постоянные обращения к русской классической литературе, прежде всего к Пушкину. В поэтическом труде русского гения Тихонов видит «подвиг вдохновенья». Еще в 20-е годы, время яростных нападок на классическую поэзию, отмечая в творчестве Пушкина «постоянную борьбу за многообразие и новизну форм», он говорил, что путь рабочих и крестьян к поэзии «лежит через Пушкина».[31]

В своих оценках писатель исходит из собственной индивидуальности, из собственного опыта. В статье о М. Ю. Лермонтове Тихонов отмечает соединение в его творчестве гения действия и гения изобразительности. Данная особенность присуща и самому Тихонову. Поэт подвига, поэт романтики, он не мог не тянуться к Лермонтову, в творчестве которого — «высокий романтизм, сметавший мировое мещанство, герой с мечтой о подвиге...» [32] Но, думается, и время накладывало отпечаток на определенность тихоновских оценок. В 1939 году, в предвоенное предгрозье, он, размышляя о Лермонтове, подчеркивает в нем те национальные черты, которые несколько лет спустя помогут нашей стране победить: «В Лермонтове жила настоящая глубокая сила русского человека. Глубоко национально его творчество... И стихийность его не байроновская, и удаль его, и это искание мировой вольности, и эта тревожная и нежная песня, ненависть к мещанству, жажда подвига, — все это русские типичные черты».[33]

---

[26] Н. Тихонов. Поэзия. «Октябрь», 1935, № 7, стр. 241.

[27] Н. Тихонов. Международный конгресс обороны культуры. «Звезда», 1935, № 9, стр. 3.

[28] Там же.

[29] «Октябрь», 1935, № 7, стр. 241.

[30] «Литературный Ленинград», 1936, № 7, 8 февраля.

[31] «Ленинград», 1924, № 11, стр. 9.

[32] Н. Тихонов. Заметки писателя. «Литературная газета», 1939, № 57, 15 октября.

[33] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Общеизвестна напряженная повседневная литературно-общественная работа Н. Тихонова в годы войны. Ее основной пафос поэт хорошо выразил сам, сказав, что перед лицом смертельной опасности окрепло национальное самосознание народов СССР.

В борьбе с германским шовинизмом необходимо было противопоставить ему ценности национальной культуры — и поэт говорит о русских патриотах прошлого, о Пушкине и Чехове. Он берет на вооружение и национальные ценности братских народов. По инициативе Тихонова осенью 1941 года в осажденном Ленинграде было отмечено 800-летие со дня рождения Низами. Великий поэт азербайджанского народа осознавался как действенный союзник. «И тогда, — вспоминал впоследствии Тихонов, — на час выйдя из боя, мы отдали должное поэту, потому что он сам шел к нам навстречу, сказав в своих стихах:

Если через столетья спросишь: где же он?
Каждая строка поэта откликнется, как эхо: он здесь!

В эпическом Ленинграде поэту было самое место!» [34]

Пафос национального сохранился и в послевоенные годы. В 1946 году появилась статья Тихонова об Александре Блоке. Блок, говорил Тихонов, «по силе своего песенного голоса, по глубине его, искренности, по охвату темы, по огромности своего поэтического характера, по связи его с исторической жизнью нашей Родины является несомненно великим русским поэтом».[35]

Великая Отечественная война вызвала подъем советской литературы. «Они выросли, — писал Тихонов о молодых ленинградских поэтах, — потому, что выросли их характеры, они стали богаче, война прошла через творческие биографии поэтов».[36] Тихонов отмечал удачи военной литературы. Вместе с тем некоторые явления настораживали его: очерк порой снижал свое художественное значение до уровня репортажа. Видел писатель и тенденции к упрощению сложности и противоречивости жизни. Видел и предостерегал от упрощения в обрисовке героев: «Но простые определения их положительных качеств не сделают их утвержденными в литературе характерами. Их надо брать во всей сложности жизни, во всей трагической сущности пережитого, во всем многообразии их характера».[37]

Общая картина литературы Великой Отечественной войны была обрисована Тихоновым — председателем правления Союза писателей СССР — на пленуме правления 15 мая 1945 года. Среди достижений советской литературы он назвал прежде всего рассказы и статьи А. Толстого, главы романа М. Шолохова «Они сражались за родину», произведения И. Эренбурга, Л. Соболева, Б. Горбатова, А. Корнейчука. Особо остановился Тихонов на «Молодой гвардии» А. Фадеева, публикация которой еще не была закончена: «Это — произведение широкого дыхания, смело задуманное, полное человеческой теплоты и, несмотря на его трагическую сущность, победного голоса жизни».[38] Время подтвердило справедливость оценок Тихонова.

Отмечая безусловные достижения литературы, Тихонов подверг подробному анализу и недостатки. «... Душа советского человека, — писал он, — иногда оказывалась сложнее того несколько обеднявшего его реализма, который хотел оставить героя книги только наедине с обстановкой,

---

[34] Н. Тихонов. Низами и Навои. «Дружба народов», 1947, № 15, стр. 175.
[35] Н. Тихонов. Александр Блок. «Правда», 1946, № 186, 7 августа.
[36] Н. Тихонов. Слово о литературе. «Ленинград», 1944, № 13—14, стр. 4.
[37] Н. Тихонов. Темы, ждущие писателя. «Литературная газета», 1946, № 1, 1 января.
[38] Н. Тихонов. Перед новым подъемом. Изд. «Литературная газета», М., 1945, стр. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

только в условиях, заранее ограниченных авторским замыслом. Этот советский человек, воспитанный советским строем, советским социалистическим стремлением к будущему, так неожиданно прерванным немецким нашествием, ускользал от писателя, и на бумаге оставался только командир, только инженер, только моряк, только партизан, занятый непосредственными обязанностями военного задания... На сцене появился слишком общий герой. Примером такого героя можно назвать капитана Сабурова и других его товарищей из повести Симонова „Дни и ночи"... Он становится литературной условностью... Его душевный мир остался тайной».[39]

Между тем и поэзия, первой открывающая новые горизонты, не всегда оказывается на уровне требований, предъявляемых к ней. «Стих не делает всех тех усилий, чтобы добывать действительно грамм радия из тонн поэтической руды. Ее слишком много, и это бросается в глаза... Нам нужна лирика действенная, а не анемичная. Нам нужно боевое слово, а не тень слова, скользящая, как по стеклу, по жолобу строки, наклоненному к рифме, лишенной блеска и силы».[40]

Войдя в советскую литературу как поэт революционной романтики, Тихонов горячо приветствовал ее героический пафос: «Да, у нас есть героическая, высокая, стремящаяся вперед литература».[41] Это было воплощением и его личных устремлений. За отдельными положениями его доклада угадываются выводы из его собственной творческой биографии. Тихонов вспоминал трудное для него время — начало 20-х годов, когда он и сам оказался вне романтической обстановки гражданской войны, когда предпринимал энергичные «поиски героя». Потому и отмечает он ценность «Клятвы» Ф. Гладкова и «Огней» А. Караваевой, что на собственном опыте мог понять и оценить трудности, вставшие перед этими писателями, стремившимися передать порыв к подвигу на материале обыденной жизни, увидеть романтическое в повседневном. Приветствуя молодых поэтов, которым «есть о чем сказать», ибо «они много видели, много испытали, прошли дороги войны, знают горечь отступлений и радость победы»,[42] Тихонов предостерегает их от опасной и ложной мысли, «что романтическая тема... кончилась вместе с войной и начинается какой-то прозаический период будней после высоких героических дней».[43]

В своем докладе Тихонов ставил вопрос о необходимости творческой учебы у классиков. Именно к классикам апеллирует Тихонов в полемике с «теорией дистанции». «Действенность литературы возрастает именно тогда, когда передовые писатели смело берут современную проблему во всей ее широте. Таков Лермонтов-прозаик в „Герое нашего времени", таков весь Тургенев, Лев Толстой в „Анне Карениной", „Воскресении", в „Крейцеровой сонате", Чехов, Максим Горький, Алексей Толстой».[44]

Разделяя общее мнение о руководящей роли русского народа в Великой Отечественной войне, Тихонов видит выражение патриотического пафоса литературы в утверждении положительного образа русского человека. «Вся наша борьба, все наши достижения связаны с народами Советского Союза, впереди которых идет русский народ. Это естественно. Мы гордимся русским человеком. Делами своими он всему миру доказал право на эту гордость».[45] Корни настоящего — в прошлом. Большое место в докладе занял анализ патриотической тематики в исторической

[39] Там же, стр. 10—11.
[40] Там же, стр. 45.
[41] Там же, стр. 5.
[42] Там же, стр. 48.
[43] Там же, стр. 51.
[44] Там же, стр. 32.
[45] Там же, стр. 33.

lib.pushkinskijdom.ru

прозе («Порт-Артур» Н. Степанова, «Юконский ворон» С. Маркова и другие произведения). При этом докладчик не только одобряет выбор тематики, но и критикует отдельных писателей. «Роман написан живо, — говорит Тихонов о «Юконском вороне». — Только, по-моему, администрация русской Америки представлена автором в слишком неприглядном виде. Они не были такими разгильдяями, даже болванами».[46] И, как подлинный патриот, Тихонов в своих оценках и критике опирается на примеры достижений различных братских литератур, например грузинской (произведения К. Гамсахурдиа, О. Чхеидзе, Н. Лордкипанидзе).

В послевоенные годы литературно-критическая деятельность Тихонова возрастает. Расширяется круг затрагиваемых им вопросов. В начале февраля 1945 года Тихонов председательствует на совещании драматургов в Союзе писателей, ратует за героя современности с «качествами самыми высокими: и силой характера, и высотой духа», подчеркивая необходимость высокой художественности в драматургическом искусстве. Тогда же Тихонов произносит вступительное слово на совещании, посвященном литературе о моряках, подробно останавливаясь на традициях и задачах советской маринистики. Тихонов делает доклад «Советская литература в дни Отечественной войны» на пленуме правления Союза писателей (февраль 1945 года), выступает с докладом «Советская литература в 1944—1945 годах» (май 1945 года). В сентябре 1945 года под председательством Тихонова проходит совещание о современной туркменской литературе. В январе 1946 года он выступает с большой проблемной статьей «Темы, ждущие писателя». В последующие годы Тихонов делает содоклад на пленуме правления Союза писателей «Успехи и недостатки литературы Узбекистана» (1950), доклад на Втором съезде советских писателей «Прогрессивная литература мира» (1954), выступает на декаде белорусского искусства и литературы в Москве (1955), декаде казахского искусства и литературы (1957), делает на пленуме правления ССП доклад о подготовке к 3-му съезду писателей (1958), руководит дискуссией о прозе на декаде дагестанской литературы и искусства (1960) и т. д.

Как видно уже из этого краткого перечня, основная литературно-общественная работа Тихонова связана с братскими литературами народов СССР. Еще в 1935 году он писал, приветствуя писателей Казахстана, что русские коллеги, «однажды начав перекличку братской дружбы, превратят ее в дальнейшем в единую работу, постоянное совместное движение по общему пути развития национальных литератур».[47] И Тихонов становится во главе этой работы. Он посвящает статьи осетинской, белорусской, латышской, армянской, дагестанской, туркменской, грузинской и другим литературам.

Меня мой век вниманьем не обидел,
Я многое могу порассказать...

Как современник и друг, Тихонов пишет о Джамбуле и С. Вургуне, К. Кулиеве и Гафуре Гуляме, Мирзо Турсун-заде и С. Шаншиашвили, Эффенди Капиеве и Гамзате Цадасе. Отталкиваясь от личных впечатлений, писатель идет к широким обобщениям. Он углубляется в историю, создавая портреты литераторов прошлых времен — Низами, Навои, Мицкевича, Шевченко, Саят-Новы, Коста Хетагурова, Мирзы Фатали Ахундова, поэтов Дагестана. В беседе о Мицкевиче он подчеркивает его патриотизм. В Навои отмечает, что тому «захотелось возвысить родной язык», ибо стихи, написанные на родном языке, подымают «национальную гор-

[46] Там же, стр. 27.
[47] «Резец», 1935, № 18, 2-я страница обложки.


lib.pushkinskijdom.ru

дость».[48] Национальное достоинство и национальное своеобразие поэта — вот что интересует Тихонова, вот в чем видит он залог поэтического долголетия.

Тихонов постоянно верен романтическому, героическому «настрою», свойственному ему с молодости. При этом общие положения о жизнеутверждающем характере советской литературы сочетаются с обстоятельностью разбора и детальностью анализа исследуемых литературных произведений. Радуясь, например, живому миру современной молдавской поэзии, он отмечает в поэмах Емилиана Букова народность и фольклорные истоки, в стихах Петри Крученюка темперамент и взыскательность.

Большая литературно-общественная работа Н. Тихонова по подъему национальных литературных сил братских республик включает и конкретную помощь отдельным литераторам. Многим обязана Тихонову осетинская писательница Езетхан Уруймагова. При содействии Тихонова был издан роман осетинского писателя Н. Гаглоева. По-прежнему Тихонов, как «вожак влюбленных в него поколений поэтической молодежи», помогает авторам в работе над рукописью, напутствует молодых писателей различных национальностей, в том числе русских (И. Грудев, Н. Суханова, Г. Флоров, Ю. Шавырин).

В послевоенные годы советская литература вышла на широкую мировую арену. Укрепилась интернациональная тема. Ее давний энтузиаст Н. Тихонов пропагандирует дальнейшее ее развитие. Он стремится восполнить пробел в художественном исследовании стран Востока, создавая произведения о жизни Индии и других стран, — полемические, продолжающие борьбу с буржуазным экзотическим представлением о Востоке.

Эта же полемичность — и в его статьях. Знакомясь в своих поездках с жизнью зарубежных стран, писатель неоднократно выступает с авторитетными рекомендациями, пропагандируя реалистические, правдивые произведения: «Роман „Рекрут“ — не только новое произведение бенгальской литературы, это ее новое явление. В нем нет ничего условного и некоторой красивости, что встречается подчас у других авторов. Он полон живых, суровых картин жизни страны и казармы, его мрачный тон пронизан верой в человека, в правду, в справедливость».[49]

Статьи Тихонова полны портретными зарисовками и характеристиками многих прогрессивных писателей Индии, Пакистана, Цейлона, Сирии, Индонезии, Бирмы. Он встречается с Мартином Викрамасингха в маленьком цейлонском городке Бандаравела, хвалит Али Сардара Джафри за его вдохновенный рассказ «Чахру-капитан», скорбит о тюремном заключении Фаиза Ахмада Фаиза, и борется за его освобождение, и добивается его освобождения! Тихонов по нескольку раз возвращается к творчеству того или иного писателя, стремясь разностороннее и глубже раскрыть его. Так, он пишет о Мульк Радж Ананде заметку для журнала «Пионер» и краткое предисловие к его книжке, вышедшей в серии библиотеки «Огонька», затем — развернутые вступительные статьи к книгам Ананда «Два цветка и бутон» и «Избранное». В обзорных статьях Тихонов рисует широкую картину всемирной борьбы за мир и активного участия писателей в этом движении современности («Я хочу увидеться с ними в Ташкенте», «Писатели в борьбе за мир» и другие).

Писатель-интернационалист, Н. Тихонов в послевоенные годы получает поистине всенародное признание. Он увенчан национальными премиями Дж. Неру, Ш. Руставели, Т. Г. Шевченко, К. Хетагурова. В этом — признание заслуг Тихонова в сближении народов, укреплении их дружбы, в пропаганде национальных литератур.

---

[48] Н. Тихонов. Гениальный поэт и мыслитель. «Литературная газета», 1948, № 39, 15 мая.

[49] Б. Бошу. Рекрут. Изд. «Иностранная литература», М., 1956, стр. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

Задачи воспитания молодых литературных кадров Тихонов, как и в 30-е годы, связывает с воспитанием личности, творческой индивидуальности. Война подтвердила необходимость интернационалистского, патриотического, гражданственного воспитания. Не формалистические увлечения, а служение народу — вот идеал. «...В воспитании молодого поэта огромную роль играет сознание того, куда направлен его стихотворный талант».[50] Тихонов не устает это повторять. Обращаясь мысленно к писателям, с которыми сводила его судьба, Н. Тихонов останавливается прежде всего на тех, в ком гражданственность жизненной и творческой позиции проявлялась наиболее энергично. Он пишет о таких русских советских литераторах, как М. Горький и В. Шишков, В. Маяковский и А. Толстой, Д. Бедный и К. Федин, С. Есенин и О. Форш, В. Луговской и П. Павленко, В. Вишневский и С. Колбасьев, В. Саянов и Н. Заболоцкий, В. Рождественский и М. Дудин, А. Прокофьев и А. Серафимович, А. Лебедев и Г. Суворов... Поистине его портреты писателей-современников — настоящая литературная энциклопедия. Тихонов умеет кратко и полно сказать о творческой индивидуальности. Главное для него — направление творческой активности, гражданственность позиции, подтвержденная жизнью художника. Говоря, например, о широте, вдумчивости, патриотизме А. Толстого, Тихонов умеет согреть свое повествование искренней человечностью и теплотой. Из глубины сердца вырывается вздох сожаления о смерти автора «Петра Первого»: «...мы потеряли больше, чем мы думаем».[51]

Наиболее полно и разносторонне основные принципы Тихонова как критика и историка литературы воплощены в его книге воспоминаний «Двойная радуга». Автор говорит о том, что он лично видел, слышал, знает и помнит. Отсюда, возможно, некоторая неполнота сведений. Но зато в коротких эпизодах он умеет разглядеть и показать главное, определяющее в творческой индивидуальности того или иного писателя. В рассказе о каждом из них берется «несколько моментов, важных для понимания как характера человека, так и характера его творчества». Таким образом слитность жизни и творчества, являющаяся одним из главных идейно-эстетических требований Тихонова, служит также критерием отбора имен в его «литературную энциклопедию». В каждом автор подчеркивает то основное, что определяет его творческую сущность, благодаря чему умещается «в рамках одного или нескольких рассказов вся жизнь».[52] В воспоминаниях соседствуют и маститые, известные писатели, и те, что погибли молодыми: автору интересно говорить о выдающихся характерах вне зависимости от табели о рангах, от того, как сложилась их судьба.

В основу любого эпизода положена какая-либо характерная черта, которая и раскрывается автором. В рассказе о П. Павленко Тихонова увлекло самое возникновение писательской страсти, обретение творческой уверенности в себе. Творчество, но — во имя чего? Неужели только как прихоть одаренного человека? Нет, никогда — нет! В каждом рассказе-воспоминании мы ощущаем и высокие побудительные цели творчества. Революционная молодость Фадеева... Патриотизм Серафимовича... С восхищением воспроизводит автор эпизод, выявляющий импровизаторский дар Вс. Вишневского. Но основное внимание обращено на масштабность натуры Вишневского, который «был словно бы создан для революционных битв и событий мирового масштаба».[53] Главное — глубокое понимание исключительности писательского труда, восторженность перед

[50] «Комсомольская правда», 1948, № 177, 28 июля.

[51] Н. Тихонов. Большой писатель и человек. «Литературная газета», 1946, № 10, 2 марта.

[52] Н. Тихонов. Двойная радуга. «Советский писатель», М., 1969, стр. 4.

[53] Там же, стр. 54.



lib.pushkinskijdom.ru

подлинной высотой духа. Рождение большого поэта — чудо! Именно так рисует, например, Тихонов Джамбула, когда тот появляется в тбилисском зале на юбилее Руставели и чуткие к поэтическому слову грузинские слушатели чувствуют необычность этой встречи...

Тихонов говорит о друзьях. Но в воспоминаниях виден и характер самого рассказчика. И ту красоту человеческой души, о которой он спешит рассказать, он не увидел бы, если бы сам не носил ее в себе. Но свою душу, свою личность он не только не выставляет, но скромно оставляет в тени.

Чтобы приметить факт, нужно, по словам Достоевского, тоже в своем роде дарование художника. Можно только поражаться наблюдательности Тихонова в «Двойной радуге» — ведь книгу воспоминаний и реальные события разделяет не одно десятилетие! Очарование «Двойной радуги» — в той внутренней заинтересованности, с которой Н. Тихонов постоянно следил за современной литературой, за работой товарищей. И не только следил, а и советовал, помогал, вмешивался, торопя победы коллег, видя в них не соперников, а сотоварищей. Правда, не всегда его пророчества сбывались. К. Федин так и не написал большого, итогового романа о Европе, внутреннюю необходимость которого для логического развития Федина видел Тихонов. Но зато поэма А. Прокофьева «Россия» словно явилась ответом на пожелание Тихонова ему создать большое стихотворное полотно.

Н. Тихонов как критик и историк литературы подстать Н. Тихонову — поэту и прозаику, писателю мировой известности, своеобразного и устойчивого таланта. Почему? Потому что во всех жанрах отдает он, не скупясь, читателю жар своего сердца. «Критик и литературовед одержим той же страстью к неизведанному, как поэт и писатель».[54] Это Тихонов сказал о Викторе Гольцеве. Это можно сказать и о нем.

---

[54] «Дружба народов», 1961, № 12, стр. 244.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

*Ю. П. ПИЩУЛИН*

## ПОЭЗИЯ Н. А. НЕКРАСОВА В РЕВОЛЮЦИОННО-НАРОДНИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ 1870-х ГОДОВ

В новейшей литературе о творчестве Некрасова убедительно раскрыты глубокие и многообразные связи великого поэта крестьянской демократии с идеологией и практической деятельностью революционных народников, основательно изучены произведения, отразившие революционную действительность 70-х годов, названы многочисленные факты влияния поэзии Некрасова на передовую интеллигенцию, отмечены случаи соприкосновения «музы мести и печали» с революционной поэзией и прозой писателей-народников. Ставился в научной литературе и вопрос об использовании произведений поэта в революционной агитации 1870-х годов.[1]

Тем не менее в изучении места и роли произведений Некрасова в освободительном движении той эпохи имеются существенные пробелы. Отношение революционного народничества к литературной деятельности Некрасова все еще недостаточно изучается как *процесс,* определяемый социально-историческими особенностями каждого этапа революционно-народнического движения. Между тем только в таком случае можно уяснить *своеобразие* подхода народников 1870-х годов к поэзии и личности Некрасова.

В некоторых исследованиях справедливо утверждается, что поэзия Некрасова «способствовала развитию революционного народничества»,[2] «способствовала распространению освободительных идей в России», что она «оказала сильное революционизирующее влияние на передовую интеллигенцию 1870-х гг.».[3] Нельзя, однако, недооценивать остроту идейной борьбы вокруг Некрасова, свыше трех десятилетий стоявшего в центре идейно-политической и литературной жизни. Нельзя не учитывать тот факт, что реакционная пресса усиленно распространяла слухи об эксплуататорских замашках Некрасова (в особенности после опубликования воспоминаний Тургенева о Белинском, где цитировались письма критика, проливающие свет на его положение в «Современнике»),[4] всячески раздувала «муравьевскую» историю, строила всевозможные догадки в связи с делом об огаревском наследстве и т. п.

Все это нередко было причиной тяжелых нравственных переживаний поэта, создавало порой драматические коллизии в его взаимоотношениях с передовой общественностью, определяя весьма широкий диапазон оценок участниками революционного движения социально-политического значения поэзии и деятельности Некрасова. Ярким проявлением этого стало значительное расхождение мнений по по-

---

[1] См.: М. Гин. Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х годов. «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 112—127; Н. В. Осьмаков. Некрасов и революционное народничество. В кн.: Некрасов в школе. М., 1960, стр. 37—71; А. М. Гаркави. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и революционное движение 1870-х годов. В кн.: Истоки великой поэмы. Ярославль, 1962, стр. 13—28; А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов и революционное народничество. Изд. «Высшая школа», М., 1962; Н. В. Осьмаков. Реализм Некрасова и революционная поэзия второй половины XIX века. В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1967, стр. 72—78; Н. И. Соколов. Н. А. Некрасов и литературное народничество. «Русская литература», 1967, № 3, стр. 148—160; А. М. Новикова. Стихотворения Н. А. Некрасова в русском революционном движении. «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской», т. 212, Русская литература, вып. 12, 1968, стр. 70—84; Н. И. Соколов. Н. А. Некрасов в оценках революционных народников. В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 138—149; К. Ф. Бикбулатова. К проблеме «Некрасов и народничество». (Вопрос об отношении к революционным традициям). В кн.: Русская литература 1870—1890-х годов, сб. 2. Свердловск, 1969, стр. 3—19 («Ученые записки Уральского гос. университета», № 75, серия филологическая, вып. 7).

[2] История русской поэзии в двух томах, т. II. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 68.

[3] А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов и революционное народничество, стр. 38.

[4] См.: «Вестник Европы». 1869, № 4, стр. 695—729.

lib.pushkinskijdom.ru

воду «муравьевского» инцидента между И. А. Худяковым, П. Л. Лавровым и Г. З. Елисеевым.[5]

Еще более остро, насколько можно судить по новонайденным документам, ошибки Некрасова и всякого рода клеветнические домыслы идейных противников поэта воспринимались подчас рядовыми участниками освободительной борьбы. Это выразилось в тенденции противопоставлять стихи Некрасова, с восторгом принимаемые передовой молодежью, личности поэта.[6]

Подобные настроения имели место среди передовой молодежи не только в пору разгрома революционного движения 1860-х годов и разгула реакции, связанного с восстанием в Польше, но и значительно позднее, когда на общественную арену выходило новое революционное поколение — поколение семидесятников.

Отражением определенных сложностей во взаимоотношениях Некрасова с этим поколением явился инцидент, происшедший во время похорон Ф. М. Решетникова 13 марта 1871 года.[7]

Разумеется, не этим, а социалистическим и демократическим содержанием поэзии Некрасова, революционным характером его деятельности как организатора демократической литературы и журналистики определялось место поэта крестьянской демократии в освободительном движении 1870-х годов. Тем не менее без учета и осмысления подобных документов изучение социально-политической функции «музы мести и печали» во всей ее конкретно-исторической сложности было бы невозможно, а представление о Некрасове как «подлинном „властителе дум“ передовой молодежи 70-х годов» [8] было бы весьма односторонним.

Мало разработан в научной литературе вопрос о специфической роли поэзии Некрасова в духовной биографии поколения семидесятников, в идеологическом самоопределении участников революционно-народнического движения.

Известные слова Н. А. Морозова о том, что «главным рычагом» движения «в народ» была народническая поэзия Некрасова,[9] принято считать «преувеличением», хотя и «знаменательным».[10] Между тем стоит обратить внимание на то, как Морозов конкретизирует и развивает свою мысль: «...главным рычагом его (т. е. движения «в народ», — *Ю. П.*) была, — пишет Морозов, — народническая поэзия Некрасова, которой все зачитывались в *переходном юношеском возрасте,* дающем наиболее сильные впечатления».[11] Здесь же мемуарист отмечает, что когда он высказал свое мнение товарищам-революционерам, они «почти все отвергали это», ссылаясь на влияние той или иной социалистической книги. Но, пишет далее Морозов, «сами-то указываемые мне источники почему-то всегда рисовали народ именно в некрасовских образах, т. е. в односторонне подобранных, хотя и правдивых типах. Почему эти идеи так легко прививались только тогда, в расцвет некрасовской поэзии? Не потому ли, что *душа молодых поколений* уже была подготовлена к ним Некрасовым *с ранней юности*, уже напилась из его *первоисточника?* ..» [12]

О некрасовской поэзии как «первоисточнике», формировавшем «души молодых поколений», определявшем их социально-политические симпатии и антипатии, неоднократно писали и другие выдающиеся семидесятники. В частности, П. А. Кропоткин весьма красноречиво объяснил, почему некрасовская поэзия, исполненная революционного пафоса и любви к народу, стала такой близкой будущим революционерам-народникам. «Вступая в период созревания, — писал Кропоткин, — в возрасте от шестнадцати до двадцати лет, мы чувствуем потребность найти соответственное выражение стремлениям и идеям высшего порядка, начинающим пробуждаться в нашем уме. Недостаточно чувствовать эти стремления: нам нужны *слова* для их выражения... Для меня, в произведениях Гете, в его философской поэзии с одной стороны, и в произведениях Некрасова с другой — в конкретных образах, в которых вылилась его любовь к крестьянам, — нашлись „слова“, в которых нуж-

---

[5] См.: «Литературное наследство», т. 53—54. Некрасов (III), 1949, стр. 206; см. также: Н. И. Соколов. Н. А. Некрасов в оценках революционных народников, стр. 143—146.

[6] См., например, письмо Е. Венецкой (Центральный государственный архив Октябрьской революции (далее: ЦГАОР), ф. 112 (ОППС), оп. 2, ед. хр. 1563).

[7] См. письмо Н. А. Литошенко, представляющее большой интерес для биографов Ф. М. Решетникова (ЦГАОР, ф. 112 (ОППС), оп. 2, ед. хр. 1377, лл. 1 об.—2).

Письма Н. А. Литошенко и Е. Венецкой были названы и прокомментированы в докладе Ф. Я. Приймы на 14-й некрасовской конференции (информацию о докладе см.: О. В. Ломан. Некрасов и русское освободительное движение. Конференция в Ленинграде. «Вестник АН СССР», 1967, № 5, стр. 115).

[8] См.: «Литературное наследство», т. 53—54, стр. 203.

[9] Н. А. Морозов. Повести моей жизни, т. 1. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 352.

[10] См.: Б. Козьмин. Великий поэт революции. «Литературное наследство», т. 49—50. Некрасов (I). М., 1946, стр. XXXII.

[11] Н. А. Морозов. Повести моей жизни, стр. 352 (курсив мой, — *Ю. П.*).

[12] Там же, стр. 352—353 (курсив мой, — *Ю. П.*).

lib.pushkinskijdom.ru

далось мое сердце для выражения поэтических чувствований».[13] И в «Записках революционера» Кропоткин вспоминал о своей юношеской приверженности к стихам Некрасова: «...они говорили моему сердцу тем, что заступались за „униженных и обиженных“».[14]

Показательно и свидетельство Л. Г. Дейча. «...*Первые семена* сознания необходимости активной борьбы, — писал он, — заронил в нас этот поэт. Он же *первый* распахивал для этого почву и тем способствовал быстрому усвоению революционных убеждений, пропагандировавшихся иными писателями и в другом духе — Чернышевским, Добролюбовым, Лавровым, Лассалем, Марксом, когда, достигнув юношеского возраста, мы становились способными понимать их произведения. После Некрасова нам уже не трудно было понимать наших критиков и публицистов».[15]

О «воспитательном» значении поэзии для молодежи, еще только приобщавшейся к освободительному движению, писал И. И. Попов.[16]

В статье «Надгробное слово Александру II», которая представляет собой «мартиролог правительственного издевательства над революционерами-народниками», В. Иллич-Свитыч, один из рядовых участников революционно-народнического движения, излагает биографию своего товарища по Новобелгородской каторжной тюрьме В. Дьякова, который до ареста вел народническую пропаганду среди рабочих на фабрике Чешера в Петербурге.

Автор «Надгробного слова» рассказывает, что Дьяков, сын дьякона, жил в деревне, воочию видел «мужицкое горе», учился в бурсе, затем в семинарии. «Он в семинарии. Покончив с заглушающей ум зубрежкой латинских неправильных глаголов, жадно читает он Некрасова:

Доля ты русская, долюшка женская
Вряд ли труднее сыскать...

„Да, тяжела ты, доля крестьянки, тяжела ты, доля русского мужика. Я понимаю ее! Я все силы, всю жизнь посвящу облегчению этой тяжелой доли“, — думает он.

Он не кончает семинарии, он не хочет быть попом, потому что этой профессией нельзя облегчить тяжелой мужицкой доли... Он едет в Петербург, он студент. Жадно читает не одного лишь Некрасова, которого он по-прежнему любит, нет, он читает и другие серьезные книжки, из которых учится узнавать всю необъятность мужицкого горя...

„Волга, Волга — весной
многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля!“

В этих книжках он учит также, как пособить этому горю».[17] Итак, по свидетельству В. Свитыча, «жадное чтение Некрасова» способствовало идейному созреванию Дьякова, предшествуя чтению «серьезных книжек».

Стихотворения Некрасова стали важной вехой и в жизни гимназиста Александра Ульянова. «Любимым его поэтом, — вспоминала А. И. Ульянова, — был Некрасов, и в этом же возрасте — от 11—12 лет — он, вообще не любивший читать стихи, читал с большою силою выражения „Песню Еремушке“ и „Размышления у парадного подъезда“ — свои любимые вещи».[18]

В приведенных показаниях современников (их количество можно было бы значительно увеличить) нетрудно выделить некоторые общие элементы. Все цитированные выше авторы говорят об исключительной важности встречи с поэзией «мести и печали» «в переходном юношеском возрасте» («в период созревания»), о том, что поэзия Некрасова была «первоисточником» социальных и политических эмоций передовой молодежи, что «жадное чтение Некрасова» помогало выходящим на арену общественной деятельности молодым людям осмыслить российскую действительность, облегчало первоначальную их ориентировку в бурных общественно-политических событиях кануна второй революционной ситуации в России.

---

[13] П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, стр. 190—191.

[14] П. А. Кропоткин. Записки революционера. «Academia», М.—Л., 1933, стр. 67.

[15] Лев Дейч. Н. А. Некрасов и семидесятники. В кн.: Некрасов. Памятка ко дню столетия рождения. Госиздат, Пб., 1921, стр. 9 (курсив мой, — *Ю. П.*).

[16] См. воспоминания И. И. Попова в статье А. М. Гаркави «Из мемуарной литературы о Н. А. Некрасове» («Ученые записки Калининградского государственного университета», вып. 1, 1968, стр. 156—157).

[17] ‹В. Иллич-Свитыч›. Надгробное слово Александру II. Гектография Харьковской группы партии «Народной воли», Харьков, 1884, стр. 76—77.

[18] Галерея Шлиссельбургских узников, ч. I. СПб., 1907, стр. 204.

lib.pushkinskijdom.ru

И хотя некоторые из участников революционно-народнического движения (Н. А. Морозов, П. А. Кропоткин) оговаривают индивидуальный характер своего восприятия некрасовской поэзии, *совокупность* различных индивидуальных мнений неизбежно приводит исследователя к важному выводу историко-литературного и идейно-политического плана: поэзия Некрасова сыграла исключительную, основополагающую роль на *первоначальном этапе* идейного оформления революционно-народнического движения, она стала для передовой молодежи начальной школой демократического и социалистического воспитания.

На следующей стадии движения поэзия великого поэта крестьянской демократии была важнейшей составной частью революционно-просветительской деятельности народников.

Бытующие в научной литературе представления о составе и «репертуаре» некрасовской поэзии в самообразовательном обиходе и пропагандистской деятельности революционеров-народников лишены пока необходимой конкретно-исторической достоверности.

«Наиболее распространенным в среде революционных народников произведением Некрасова, — пишет, например, Н. В. Осьмаков, — было „Смолкли честные, доблестно павшие“».[19] Подкрепляя свой вывод, исследователь сообщает данные о четырех публикациях указанного стихотворения в нелегальной и революционно-эмигрантской печати, никак не оговаривая то обстоятельство, что три из названных им четырех публикаций относятся к 80-м и даже 90-м годам («Общее дело», 1882; «Стихи и песни», 1886; «Новый сборник революционных песен и стихотворений», 1898). На самом деле обстоятельство это имеет существенное значение: в пропагандистском и самообразовательном «репертуаре» народников 70-х годов стихотворение «Смолкли честные, доблестно павшие» занимает более чем скромное место.

При определении состава, источников формирования, наиболее популярных стихотворений «репертуара» некрасовской поэзии в революционном движении 1870-х годов главное внимание должно быть уделено тем документам — переплетенным вырезкам из «Современника», «Отечественных записок» и различных изданий сочинений Некрасова, бесчисленным рукописным спискам, дневникам и письмам революционеров, всякого рода программам занятий с народом, — с которыми народники шли в деревни и на фабрики, к учащейся молодежи и солдатам, а впоследствии в центральные тюрьмы и на каторгу. Значительная часть этих материалов отбиралась жандармами во время обысков и арестов пропагандистов и фигурировала на крупнейших политических процессах той поры в качестве «вещественных доказательств».

Изучение бумаг народников, оказавшихся в архивах III отделения департамента полиции, министерства юстиции, позволяет с известной полнотой составить перечень произведений Некрасова, которые заинтересовали передовую молодежь 1870-х годов и как материал для самообразования — на стадии становления социально-политических взглядов — и как материал для пропаганды «в народе».

Примечательной особенностью такого перечня является то, что в нем фигурируют произведения поэта в широчайшем хронологическом диапазоне. Здесь и ранние стихи поэта — «В дороге» (1845), «Колыбельная песня» (1845), «Тройка» (1847), «Еду ли ночью по улице темной» (1847). Здесь и произведения периода расцвета поэтического гения Некрасова: «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Песня Еремушке» (1859), «Убогая и нарядная» (1859), отрывок «Унылый сумрачный бурлак...» из стихотворения «На Волге» (1860), «Рыцарь на час» (1860—1862), «Похороны» (1861), поэма «Коробейники» (1861),[20] поэма «Мороз, Красный нос» (1862—1863),[21] «Калистрат» (1863), «В полном разгаре страда деревенская...» (1863), «Железная дорога» (1864), «Орина мать солдатская» (1864), «Эй, Иван» (1867), «Мать» («Она была исполнена печали...», 1868). Были широко известны в революционно-народнической среде и некоторые стихотворения из поздней лирики Некрасова, например «Баюшки-баю» (1877).

Показателен и географический диапазон распространения списков и вырезок со стихотворениями Некрасова. Они отбирались при обысках и арестах революционеров в Петербурге и Москве, их находили харьковские, вологодские, казанские,

---

[19] Н. В. Осьмаков. Некрасов и революционное народничество, стр. 64. См. также: Н. В. Осьмаков. Поэзия революционного народничества, стр. 49—50.

[20] Наиболее популярной частью поэмы, находившей отклик в народной среде, была «Песня убогого странника».

[21] Эта поэма является постоянным элементом всевозможных каталогов литературы «для распространения в народе». См.: ЦГАОР, ф. 112 (ОППС), оп. 2, ед. хр. 1452 и 1560. В то же время рукописные списки поэмы крайне редко встречаются в бумагах народников. Чаще можно увидеть переплетенные отдельными тетрадями вырезки из каких-либо изданий сочинений Некрасова. См.: Центральный исторический архив (далее: ЦГИА), ф. 1410, оп. 1, д. 262. Это объясняется доступностью многочисленных легальных публикаций поэмы.

lib.pushkinskijdom.ru

вятские, новгородские жандармы, они оказались практически во всех губерниях России, охваченных революционно-народнической пропагандой.

Изучение «вещественных доказательств» показывает, что наиболее распространенными в среде революционеров-народников стихотворениями Некрасова в 70-е годы были «Размышления у парадного подъезда», «Песня Еремушке» и «Железная дорога».

Первое из них чаще всего полностью переписывалось, заучивалось и использовалось для пропаганды уже на ранних стадиях революционно-народнического движения.[22] Нередко среди «вещественных доказательств» можно встретить вариант текста «Размышлений...», в котором опущена первая часть стихотворения — описание парадного подъезда и посетителей, «одержимых холопским недугом». Стихотворение начинается со стиха —

...Раз я видел, *к дворцу* мужики подошли...

Такой вариант стихотворения был распространен в революционной среде под названием «У парадного подъезда».[23]

Наконец, едва ли не самой распространенной и популярной среди демократической интеллигенции стала заключительная часть стихотворения от слов: «...Родная земля! Назови мне такую обитель...» (популярная революционная песня на эти стихи начиналась со строки «Назови мне такую обитель...»).[24]

Популярной революционной песней еще в 60-е годы стала «Песня Еремушке». В научной литературе уже отмечалось, что эти стихи демократическая интеллигенция 1870-х годов рассматривала как «величайший момент русского искусства», так как в них поэт «выяснил свой и народный идеал».[25]

Во все нелегальные печатные и рукописные сборники революционной поэзии входило и стихотворение «Железная дорога». Сокращенный текст фигурирует среди «вещественных доказательств» под названием «Разговор на железной дороге», в нем опущен осенний пейзаж, и стихотворение начинается прямо с обращения автора к «доброму папаше» — генералу:

Добрый папаша! к чему же напрасно
Умному Ване глаза закрывать? и т. д.[26]

В тексте «Железной дороги», как и во многих других случаях использования в революционной пропаганде произведений Некрасова, были заменены «трудные» для крестьянской аудитории слова. Так, в цитированном выше диалоге выпущено некрасовское выражение «в обаянии».[27]

Сокращенный вариант стихотворения, встречающийся в пропагандистских материалах, акцентировал внимание читателя и слушателя именно на «зрелище смерти, печали», включал в себя самую обличительную часть стихотворения. Здесь выпущены спор с генералом — «папашей» о народе и во имя агитационной четкости «светлая» картина расчета «купчины» с обманутыми и ограбленными рабочими.

Стихи Некрасова были для народников-пропагандистов не только ярким художественным воплощением общего социально-политического неустройства русской жизни, они использовали их как документальные свидетельства этого неустройства. В реальной пропагандистской практике народников стихи Некрасова, по-видимому, создавали такую эмоциональную атмосферу, так идейно ориентировали слушателей, что пропагандист от них мог переходить непосредственно к фактам и явлениям российской действительности.

---

[22] См.: ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 1829, л. 3 об.; ед. хр. 1342, лл. 3—6 об.

[23] Там же, ед. хр. 816, лл. 4—5; ЦГИА, ф. 1410, оп. 1, д. 78, л. 236—236 об.

[24] См.: ЦГАОР, ф. 112 (ОППС), оп. 2, ед. хр. 1528, л. 1; ф. 1167, оп. 2, ед. хр. 4486, л. 1 (текст и ноты песни «Назови мне такую обитель...»). См. об этом также: А. М. Новикова. Стихотворения Н. А. Некрасова в русском революционном движении, стр. 70—84. Отметим, что замечание А. М. Новиковой, будто бы первая строка песни «Назови мне такую обитель...» заменялась обычно строкой «Укажи мне такую обитель...», неверно. Большинство списков песни сохраняет эту строку в каноническом авторском виде.

[25] В. Евгеньев-Максимов. К вопросу о революционных связях и знакомствах Н. А. Некрасова в 70-е годы. «Звенья», III—IV, М.—Л., 1934, стр. 645.

[26] ЦГАОР, ф. 112 (ОППС), оп. 2, ед. хр. 816, лл. 6 об.—8; ед. хр. 1793, лл. 2 об.—4 об. Наиболее часто встречающийся вариант эпиграфа следующий: на вопрос Вани «кто строил эту дорогу» Папаша отвечает: «Инженеры, душенька» (следовательно, текст заимствован не из «Современника», а из изданий Некрасова).

[27] Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в трех томах, т. II, «Советский писатель», 1967, стр. 159 (Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2-е). Далее стихотворения Некрасова цитируются по этому изданию.

lib.pushkinskijdom.ru

Некоторое представление об этой стороне дела (при всей скудности имеющихся данных) дает анализ расположения материалов в подборках пропагандистских документов.

В записной книжке Л. М. Дымского, ведшего пропаганду под Полтавой, списки «Размышлений у парадного подъезда» и «Разговора на железной дороге» завершаются такой записью: «В ночь с 10 на 11 июня этого года повесился во дворе каретника Баумана один из его рабочих (около 20 лет от роду). Оставил записку и в ней говорит, что „пашпорт" всему причина, — отец не давал. Полт., 1874 г. 11 июня».[28]

При обыске политической ссыльной А. И. Ванюковой в Мезени (июнь 1880 года) была обнаружена тетрадь «на 18 листах с разными стихотворениями Некрасова, Кольцова и других поэтов, а также стихотворение „в Дороге" (т. е. стихотворение Некрасова «В дороге», — *Ю. П.*). В этой же тетради сделана заметка — кто, где и когда казнены чрез повешение политические преступники».[29]

Об интересном случае использования некрасовского стихотворения в революционной пропаганде рассказал в своих воспоминаниях М. Р. Попов. Распропагандированный народниками крестьянин Ямбургского уезда Петербургской губернии Алексей (мемуарист не называет его фамилии) настолько проникся новыми для него «идеями социализма», что стал страстным пропагандистом «нового учения» среди крестьян. Об одном из эпизодов деятельности Алексея под Ростовом в 1879 году М. Р. Попов писал так: «Проходил я мимо одной харчевни и заметил собравшуюся толпу пред харчевней. Среди толпы, стоявшей кругом, я заметил Алексея. Он с обнаженной головой, наступив одной ногой на шапку, почему-то брошенную им на землю, декламирует из „Парадного подъезда" Некрасова со своими собственными вставками: Волга, Волга, Дон и Азовское море, весной многоводной вы не так заливаете поля, как великою скорбью народной переполнена наша земля и пр., в таком же роде с своими прибавлениями... Кончил Алексей весь „Парадный подъезд". В толпе раздалось: „Браво, браво Алеша! Вот куплетист, так куплетист!!" „Дураки вы, дураки, — ответил Алексей своей публике, надевая на голову шапку... — Раскусите своей башкой, что я вам сказал"».[30]

Большой популярностью среди революционной молодежи в 1870-е годы пользовалось стихотворение Некрасова «Рыцарь на час», проникновенная лирическая исповедь поэта-демократа, горячий призыв посвятить жизнь служению демократическим идеалам. Как важнейшая нравственная заповедь стихотворение переписано полностью в гимназической тетради Н. К. Сигиды, будущего члена «Народной воли».[31]

«Рыцарь на час» был в числе тех произведений поэта, которые особенно «способствовали распространению покаянных настроений»,[32] содействуя приобщению передовой молодежи из дворянской среды к социалистическому движению. Ее чувства и настроения поэт воплотил в своеобразной формуле:

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

Яркий пример использования этой формулы — заявление И. Н. Мышкина товарищу обер-прокурора Сената В. А. Желеховскому от 25 ноября 1876 года. Излагая историю формирования своих революционных убеждений, Мышкин завершает изложение следующим замечанием: «Благодаря выгодности моих стенографических занятий, доставлявших несколько тысяч рублей в год, мне легко было увлечься погоней за наживой, и я рад теперь, что избавился от этого омута..., что окончательно отпал „от ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови" и вступил — „в стан погибающих за великое дело любви"».[33]

Эта формула пригодилась не только «детям», но даже и «отцам» из буржуазно-дворянских и бюрократических кругов, меняющих свои социально-политические взгляды под воздействием идейных исканий «детей» и карательной практики самодержавного правительства.

В драме С. М. Степняка-Кравчинского «Новообращенный» (1894), действие которой происходит в 70-е годы, богатый заводчик Муринов, чье восприятие окру-

---

[28] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 816, л. 8.

[29] Там же, ф. 94, оп. 1, ед. хр. 129, л. 3 об.

[30] М. Попов. «Земля и воля» накануне Воронежского съезда. «Былое», 1906, № 8, стр. 28—29.

[31] Отдел письменных источников Государственного исторического музея, ф. 282, ед. хр. 401, лл. 93—99.

[32] См.: М. М. Гин. «Кающиеся дворяне» или покаянные настроения? В кн.: Вопросы литературы, вып. 2. Петрозаводск, 1963, стр. 82 («Ученые записки Петрозаводского государственного университета», т. 10).

[33] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I (1870—1875 гг.). Изд. «Наука», М., 1964, стр. 200.

lib.pushkinskijdom.ru

жающего под воздействием личных потрясений (смерть жены, преследование жандармами дочери и т. п.) становится резко критическим, переходит на сторону «детей». «Оформление» его новой позиции происходит при помощи стихов Некрасова, которые два года он читал «украдкой». Теперь Муринов говорит, обращаясь к дочери: «Я прозрел сердцем и умом и все теперь понимаю. (Протягивает ей руку). Катя, возьми мою руку и уведи меня в стан погибающих за великое дело любви!» [34]

В научной литературе уже отмечалось, что поэма «Кому на Руси жить хорошо» заняла совершенно особое место в пропагандистском «репертуаре» народников. Не следует думать, однако, — а это можно заключить из фактов, сообщаемых в специальных исследованиях, — будто речь здесь может идти только (или преимущественно) о «Пире на весь мир», песнях Гриши Добросклонова и т. п.[35]

Среди «вещественных доказательств» можно найти и «Пролог» (иногда пропагандисты использовали только экспозиционную часть поэмы (встреча мужиков на «столбовой дороженьке», вопрос, определивший их спор)),[36] и главы из первой части («Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые», «Помещик»),[37] и «Крестьянка», и «Пир на весь мир».

Естественно, особый интерес в данном случае представляют те документы, которые дают возможность уяснить *характер* использования отдельных эпизодов или глав поэмы в пропаганде народников, *методы* подготовки и обработки некрасовского текста для этой цели, причем здесь к отмеченным уже в научной литературе способам (замена «трудных» для восприятия слов, сокращение или изъятие длинных описаний в целях придания тексту агитационного лаконизма и цельности [38]) следует добавить еще один: выписки специального, так сказать, назначения — для фиксации внимания читателя и слушателя на конкретных, наиболее ярких социально-обличительных моментах произведения.

Остановимся на двух примерах.

В тетради рабочего И. И. Медведева [39] наряду с выписками из «Исторических писем» П. Л. Лаврова содержится список поэмы «Кому на Руси жить хорошо» под названием «Ярмарка». Он представляет собой контаминацию некрасовского текста из двух глав первой части поэмы. Из «Сельской ярмонки» взята знаменитая сцена в лавочке, где «офени запасалися» книжным и изобразительным товаром, сцена, ярко раскрывающая «бедность сознания своей бедности», свойственную крестьянской массе. Вслед за описанием лавочки полностью воспроизводится диалог «купчика-выжиги» с офенями. Сокращения здесь незначительны. Выпущены, например, стихи:

...Давай больших, осанистых,
Грудь с гору, глаз на выкате,
Да — чтобы больше звезд!
(III, 37) [40]

---

[34] С. М. Степняк-Кравчинский, Собрание сочинений, т. III, СПб., 1907, стр. 192—193.

[35] См.: А. М. Гаркави. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и революционное движение 1870-х годов, стр. 16—20, 21—22.

[36] См.: ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 1111, лл. 1—9 об.

[37] См. вырезку этой главы из «Отечественных записок» с печатями Московского жандармского управления и с жандармским № против отчеркнутых заключительных стихов этой главы:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилася,
Одним концом по барину,
Другим по мужику!»
(ЦГИА, ф. 1410, оп. 3, д. 508, стр. 598)

[38] См.: Н. В. Осьмаков. Некрасов и революционное народничество, стр. 65—67.

[39] Иван Ильич Медведев работал слесарем на заводе Семянникова в Петербурге. Был связан с «чайковцами», входил в кружок С. С. Синегуба. Распространял запрещенные книги среди рабочих, бывал в Москве, посещая собрания рабочих у П. Алексеева (см.: Деятели революционного движения в России. Биобиблиографический словарь, т. II. Семидесятые годы, вып. III. М., 1931, стлб. 903—904).

[40] См. выше:

Да только ты по совести,
Чтоб были настоящие —
Потолще, погрозней
(III, 37)

Эти стихи сохранены в списке Медведева.

lib.pushkinskijdom.ru

Показательно изменение некрасовских стихов в той части текста, где речь идет о настоящих народных книгах, которые поэт представляет дорогими ему именами Белинского и Гоголя. «Милорда глупого» (III, 38) заменило более экспрессивное с точки зрения пропагандистов «милорда вшивого», несмотря на разрушение ассонанса — «Блюхера» — «глупого». Стих «Белинского и Гоголя» (III, 38) имел весьма характерный для народников-пропагандистов вариант с именами идеологов народничества «Флеровского и Миртова». В результате получалось:

Когда мужик не Блюхера
И не милорда вшивого
Белинского и Гоголя (Флеровского и Миртова)
С базара понесет...[41]

Далее в списке Медведева следует текст из «Пьяной ночи», причем выпущены целиком картина разъезда крестьян из Кузьминского после праздника и все разговоры крестьян на «дороге стоголосой». Зато почти полностью выписаны беседы Павлуши Веретенникова с мужиками «у столбика дорожного». Полностью переписан монолог Якима Нагого, замечательный образец крестьянского политического красноречия,[42] критический пафос которого был близок социально-политическим настроениям самих пропагандистов.

Список Медведева обрывается репликой, в которой крестьяне выражают свое удовлетворение тем, что «Якимовы слова» «не обидны барину». Не случайно, в самом конце списка (т. е. эмоционально наиболее выразительном месте рукописи) мы находим слова Якима Нагого: «Разумной-то головушке Как не понять крестьянина...»[43] Идея плодотворности общения интеллигента-демократа с крестьянской массой, идея потенциального сотрудничества между ними в целях переустройства русской жизни была чрезвычайно дорога народникам, и они стремились при помощи некрасовской поэмы довести ее до сознания слушателей.

Изложение «Крестьянки» с комментариями и объяснениями пропагандистки сохранилось в бумагах С. А. Лешерн-фон-Герцфельдт вместе со стихотворениями М. Ю. Лермонтова, Н. А. Добролюбова, списками «Песни Еремушке», «Парадного подъезда», «Убогой и нарядной», «Железной дороги».

С. А. Лешерн тщательно отобрала и переписала в свою тетрадь те части «Крестьянки», которые раскрывали наиболее драматические моменты жизни Матрены Тимофеевны и позволяли в широком плане говорить о тяжелой доле русской крестьянки. Целиком выпущена главка «Губернаторша», которая по представлениям народников, вероятно, противоречила агитационно-критическому пафосу некрасовской поэмы. Зато полностью переписана главка «Бабья притча», в которой поэт подчеркнул безысходность крестьянской жизни, показал, что барская филантропия ничего не может в ней изменить.

Выписывая несколько строк (стихи 1—16) из «Пролога», открывающего «Крестьянку» (см. III, 125), С. А. Лешерн делает такое замечание: «Далее идет предлинное описание дороги и встреч странников, где пришлось поэту нарисовать довольно много ярких картин, вообще которые, на мой взгляд, не стоят особенного замечания и поэтому их пропускаю, не делая даже ни одной выписки».[44]

Рассказ Матрены Тимофеевны о ее «счастии» в тетради С. А. Лешерн излагается кратко с подчеркнуто пропагандистской оценкой этого «счастия»: «...затем наступает рассказ Матрены Губернаторши о своем житье-бытье, начиная с жизни в девицах и кончая сединами, где высказалось много правды горькой о трудной жизни бабьей в деспотическом глупом семействе».[45]

Дальше цитируются стихи (стихи 1147—1167) «из рассказа о богатыре» Савелии и богатырстве русского мужика вообще (см. III, 156). В то же время в теме богатырства выделена и подчеркнута отрицательная его сторона — пассивный его характер, неумение Савелия указать Матрене Тимофеевне пути поисков «правды»: «При словах внучки „я пойду просить в суде защиты“ дед сказал:

Ах! Что ты? Что ты, внученька?
Терпи многокручинная,
Терпи многострадальная,
*Нам правды не найти*».[46]

---

[41] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 418, л. 1 об.

[42] См.: В. Базанов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие. «Русская литература», 1959, № 3, стр. 37—38.

[43] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 418, л. 4.

[44] Там же, ед. хр. 1342, л. 23. Характерен подход к литературному оригиналу у С. А. Лешерн: «яркие» в художественном отношении «картины» (им отдается должное) «не стоят особенного замечания» с точки зрения использования в пропагандистской работе.

[45] Там же, л. 23—23 об.

[46] Там же, л. 23 об. Подчеркнуто С. А. Лешерн-фон-Герцфельдт.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует отметить, что изложение «Крестьянки», о котором идет речь, было сделано 13 февраля 1874 года, т. е. сразу же после опубликования этой части поэмы («Отечественные записки», 1874, № 1), в пору усиленной подготовки народнической молодежи к «хождению в народ».

Говоря о популярности в революционно-народнической среде «Пира на весь мир»,[47] нужно иметь в виду долгий и сложный путь его к демократическому читателю. Если первые списки «Пира» появились в революционных кругах Петербурга уже в 1877 году, то широкое его распространение начинается только в 1880-е годы, т. е. после публикации поэмы в «Отечественных записках» (1881, февраль).

Отметим, в частности, такой любопытный факт. В июле 1880 года у Георгия Зуева, учителя Луко-Федоровской школы, новгородские жандармы отобрали тетрадь под названием «Кому на Руси жить хорошо». Превосходно осведомленные в революционной литературе (это был уже 1880 год!), они, однако, не поняли, что перед ними — произведение Некрасова. Содержание тетради описано следующим образом: «Стихи в этой тетради, составляющей три с половиной листа рукописи, заключают в себе три отдела под заглавием „Пир на весь мир", „О двух великих грешниках" и „Голодная", изображают несколько картин из времен бывшего крепостного права, в форме рассказов о горькой крестьянской доле. По идее и стопосложению стихи написаны несомненно в подражание известным стихам Некрасова (т. е. вообще всем известным стихам поэта, — *Ю. П.*), но тупым пробным ученическим пером и не содержит (sic!) в себе преступного сочинения».[48]

Подобное «неузнавание» «Пира на весь мир» в Новгороде было обусловлено именно тем, что царская цензура усмотрела в поэме «преступное сочинение» и настояла на изъятии ее из «Отечественных записок» 1876 года. До 1881 года единственным источником ознакомления демократической общественности с «Пиром» стали те 20 вырезок из «Отечественных записок», которые уцелели после уничтожения всего тиража.[49]

Одна из них послужила оригиналом и для Петербургской вольной типографии, предпринявшей первое нелегальное издание «Пира на весь мир»: среди материалов типографии, отобранных жандармами, значится «часть копии журнала „Отечественных записок" с 127 по 176 с стихотворением Некрасова: „Пир на весь мир", посвящено С. П. Боткину».[50]

Из документов дознания о Петербургской вольной типографии следует, что «Пир на весь мир» печатали здесь весьма длительное время вместе с 3-м номером «Народной воли», что напечатать некрасовскую поэму предполагалось тиражом около 1000 экземпляров, что к моменту нападения жандармов и полиции на «квартиру супругов Лысенко» печатание некрасовской поэмы не было закончено (в типографии найдены листы «Пира...» в разных стадиях печатания).

В деревянном, выкрашенном красной краской и окованном железом сундуке, где хранились издания, напечатанные в типографии, жандармы обнаружили следующие материалы, имеющие отношение к «Пиру...»:

«1. Сто тридцать один экземпляр брошюры „Пир на весь мир" соч. Н. Некрасова, из поэмы его „Кому на Руси жить хорошо", 1879 г. изд., Петербургской вольной типографии, в разноцветных обложках.[51]

2. Триста тридцать девять разноцветных обложек той же брошюры.

3. Триста пятьдесят семь заглавных листов той же брошюры.

4. Пятьсот два листа той же брошюры.

5. Сто девяносто шесть экземпляров той же брошюры полных».[52]

Как видим, значительная (если не бо́льшая) часть тиража не вышла за пределы «квартиры супругов Лысенко» и навсегда пропала для революционной пропаганды.[53] Это объясняется и особой засекреченностью типографии (к ней имели

---

[47] См.: А. М. Гаркави. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и революционное движение 1870-х годов, стр. 17—20.

[48] ЦГАОР, ф. 94, оп. 1, ед. хр. 129, л. 30—30 об.

[49] См.: А. М. Гаркави. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и революционное движение 1870-х годов, стр. 18.

[50] ЦГАОР, ф. 109, 3 эксп., 1879, ед. хр. 700, ч. I, л. 235 об.

[51] Разноцветные или цветные обложки (как в лубочных книжках) — характерная примета изданий, предназначаемых революционерами-народниками для широкого распространения в народной среде. См.: «Сказка о четырех братьях» Л. А. Тихомирова, «Сила солому ломит» Н. И. Наумова и т. п.

[52] ЦГАОР, ф. 109, 3 эксп., 1879, ед. хр. 700, ч. I, лл. 229 об.—230.

[53] Такая же участь постигла и печатавшийся вместе с «Пиром...» 3-й номер «Народной воли», где было помещено следующее объявление: «Продается „Пир на весь мир" Н. Некрасова. Цена 50 коп.» (Литература партии «Народная воля». Изд. общества политкаторжан, М., 1930, стр. 66).

lib.pushkinskijdom.ru

доступ немногие революционеры, прежде всего А. Д. Михайлов и А. А. Квятковский), и незначительным временем для распространения некрасовской поэмы, которым располагали руководители «Народной воли». Арестована типография была в ночь с 17 на 18 января 1880 года, и, по-видимому, до этого времени шло и печатание. Дату «16 декабря 1879 г.», напечатанную на обложках известных экземпляров «Пира», нельзя считать абсолютно достоверной, так как обложки нелегальных изданий нередко печатались раньше остального текста.

Дознание о типографии в Саперном переулке не дает никаких сведений к уяснению строки в подзаголовке нелегального издания «Пира...», где указано, что печатаемая глава «дополнена по рукописи автора».[54] Не исключено, однако, что в III отделении приложили немало усилий для того, чтобы это выяснить, так как удельный вес некрасовской поэмы в общем объеме изданий Петербургской вольной типографии был весьма впечатляющим, а правительство придавало делу о «вольной типографии» важное значение. Отметим в этой связи одну из резолюций управляющего III отделением Н. К. Шмита на протоколе допроса арестованных в типографии революционеров: «Много есть такого, чего они сказать не желают, а что открыть непременно нужно».[55]

При изучении пропагандистского «репертуара» народников 1870-х годов нельзя не обратить внимания на отсутствие в нем историко-революционных поэм Некрасова («Дедушка», «Русские женщины»), стихотворений «Путешественник», «Сеятелям», «Молебен», «Отрывок», «Ты не забыта...», т. е. всех тех произведений, в которых так или иначе отразилась деятельность революционеров-народников. Разумеется, такое явление нельзя считать случайным. Оно требует объяснений.

Одно из них предложила К. Ф. Бикбулатова. Главную причину равнодушия революционеров к поэмам Некрасова о декабристах исследовательница видит в особенностях их отношения к революционным традициям и в том, что «Некрасов не являлся профессиональным революционером».[56] Если первое соображение не лишено определенного социально-исторического смысла, то второе никак нельзя признать убедительным: документы освободительного движения 1870-х годов показывают, как широко использовались стихотворения и поэмы Некрасова в революционной агитации, в просветительской деятельности народников.

Некоторую односторонность некрасовского «репертуара» в пропагандистском обиходе народников, восприятие революционерами-семидесятниками Некрасова прежде всего как певца народных страданий следует объяснять общим направлением и содержанием деятельности революционеров-народников в 1870-е годы.

Почти до конца героического десятилетия деятельность народников имела преимущественно революционно-просветительный характер, центром тяжести ее был «разговор пропагандистов с народом», «социальный вопрос» объявлялся вопросом «первостепенным», разрешение противоречий русской жизни считалось возможным и желательным «не только *с целью* народного блага, не только *для* народа, но и *посредством* народа».[57]

Стремлением поднять широкие крестьянские массы на борьбу с царским самодержавием за коренное преобразование русской жизни на социалистических началах определялся и подход народников в эту пору к поэзии Некрасова, их преимущественное внимание к картинам народных бедствий, произвола и угнетения.

В 80-е годы социально-политическая функция некрасовской поэзии значительно изменится в соответствии с «новыми горизонтами» русского освободительного движения.

В годы второй революционной ситуации, в пору расцвета «Народной воли», все человеческие и материальные ресурсы которой будут направлены на «деятельность разрушительную и террористическую»,[58] в эпоху разгула правительственной реакции, а также идейного и организационного кризиса народничества после 1-го марта 1881 года передовая молодежь заново «откроет» для себя те произведения Некрасова, в которых поэт вдохновенно запечатлел идейные искания и нравственную красоту демократической интеллигенции 1870-х годов.

---

[54] ЦГАОР, ф. 1741 (брошюры), ед. хр. 3041, обложка.

[55] Там же, ф. 109, 3 эксп., 1879, ед. хр. 700, ч. I, л. 221.

[56] К. Ф. Бикбулатова. К проблеме «Некрасов и народничество», стр. 16.

[57] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I (1870—1875 гг.), стр. 7, 15, 23, 28.

[58] Литература партии «Народная воля», стр. 51.

lib.pushkinskijdom.ru

*Л. С. КИШКИН*

# НЕКРАСОВ В ВОСПРИЯТИИ СЛОВАЦКОГО ПОЭТА

Кем был и есть Некрасов для русской литературы и русских читателей — в основных чертах известно. Значительно меньше знаем мы о том резонансе, который имело его творчество у других народов, в частности у словаков. В этой связи несомненный интерес представляет знакомство с тем, как воспринимал русского поэта классик словацкой поэзии Павол Орсаг-Гвездослав (1849—1921). Об этом восприятии позволяют судить многочисленные читательские пометы словацкого поэта на имевшихся у него изданиях произведений Некрасова, которые в настоящее время хранятся в мемориальном музее Гвездослава, в местечке Дольний Кубин (на северо-западе Словакии), где поэт прожил более 20 лет.

Заметим, что до сих пор об отношении Гвездослава к Некрасову было известно только, что в молодости, в конце 60-х—начале 70-х годов, он занес в свою записную книжку текст чешских переводов двух стихотворений Некрасова — «Нравственный человек» и «Поэт и гражданин». И это все. А между тем одно то, что в глубоко демократическом по своему характеру и гуманистическом творчестве Гвездослава значительное место занимает изображение жизни словацких крестьян, интересы и чаяния которых ему были очень близки, должно было предопределить его интерес к Некрасову. Как показывает изучение помет Гвездослава, сделанных им при чтении Некрасова, так оно и было.

Какие же произведения Некрасова Гвездослав знал? В его библиотеке находилось три книги немецких переводов русского поэта: «Стихотворения», «Кому на Руси жить хорошо» и «Русские женщины». Кроме того, несколько десятков стихотворений Некрасова содержала хрестоматия «Русская Муза» (СПб., 1908, составитель П. Я. Якубович), которую, как показывают пометы, Гвездослав прочитал так же внимательно, как и значительную часть переводов из Некрасова.

Особенно много помет сделал Гвездослав при чтении книги немецких переводов «Стихотворения» (Gedichte von Nikolaj Alexejewicsch Nekrasow).

В стихотворениях 1846 года поэт подчеркнул названия стихов «Огородник», «Тройка», «Родина». Кроме того, в первом из них отчеркнуты сбоку два последних четверостишья, завершающиеся известной фразой: «...Знать, любить не рука Мужику-вахлаку да дворянскую дочь!» В знаменитой некрасовской «Тройке» Гвездослав отметил на полях 6-ю и 7-ю строфы (со строки «Поживешь и попраздну́ешь вволю» и кончая строкой «И свекровь в три погибели гнуть»).

Последние десять строк отчеркнуты в стихотворении «Родина», где особое внимание поэта, очевидно, привлекли две заключительные строки:

И только тот один, кто всех собой давил,
Свободно и дышал, и действовал, и жил...

Среди стихотворений 1847 года Гвездослав подчеркнул название стихотворения «Нравственный человек», отметил почти весь его текст на полях и подчеркнул несколько строк в начале второй строфы. Далее он отметил чертой на полях весь текст интимно-лирического стихотворения Некрасова «Я посетил твое кладбище», датируемого 1849 годом. Интерес к любовной лирике проявил словацкий поэт и при дальнейшем чтении, отчеркнув сбоку последние строфы стихотворений «Я не люблю иронии твоей» (1850) и «Мы с тобой бестолковые люди» (1851). Ряд строк подчеркнуты в стихотворении 1851 года «Муза». Специально отчеркнул Гвездослав четыре строки в конце, где Некрасов пишет о своей музе:

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела —
Почувствовать свои страданья научила
И свету возвестить о них благословила...

Нет надобности останавливаться на том, как близки и созвучны были эти стихи и душевному строю, и всему мировосприятию такого поэта, каким был Гвездослав.

В стихотворении «Блажен незлобивый поэт» (1852) Гвездослав отметил четвертую строфу:

Дивясь великому уму,
Его не гонят, не злословят,
И современники ему
При жизни памятник готовят...

Двумя вертикальными чертами отчеркнул он последнюю строфу стихотворения, где сказано о судьбе поэта-обличителя:

Со всех сторон его клянут,
И, только труп его увидя,

lib.pushkinskijdom.ru

Как много сделал он, поймут,
И как любил он — ненавидя!

Его внимание привлекает некрасовское решение темы назначения поэзии. И, конечно же, Гвездослав думал при этом и о своей судьбе, и о своем «тернистом пути», и о «своей карающей лире».

Обратило на себя внимание словацкого поэта стихотворение «Филантроп» (1853). Он подчеркнул его название и отметил четыре строки в конце, содержащие слова: «А голодного от пьяного не умеют отличить...»

Подчеркнув название поэмы «Саша» (1855), Гвездослав сделал против нее надпись «Krásne».[1] Многие места в этом произведении подчеркнуты и отчеркнуты. В первой части, например, отмечены строки, посвященные родине, во второй — семь первых двустиший о воспитании Саши, в четвертой — место, где говорится о пробудившихся в ней «нетронутых силах». Читая другие произведения Некрасова, Гвездослав отметил несколько мест в стихотворении «Тургеневу» (1856). Далее он подчеркнул название стихотворения «Забытая деревня» (1855) и отчеркнул сбоку «Песню преступников», входящую в поэму «Несчастные» (1856). В стихотворении 1857 года «Тишина» Гвездослав отмечает места, где говорится о русском «народе-герое», отстоявшем Севастополь. В четвертой части этого произведения поэта опять привлекает часто звучащая у Некрасова тема родины. Большое впечатление, по всей вероятности, произвело на Гвездослава стихотворение «Размышления у парадного подъезда» (1858), он подчеркнул в нем название и сделал много помет. Тремя чертами отметил он на полях заключительную часть стихотворения, подчеркнув в ней, кроме того, строку «Назови мне такую обитель» и пять последующих, а также 15 строк, начиная от «Выдь на Волгу: чей стон раздается...». Как видим, словацкий поэт глубоко почувствовал в этом стихотворении главное. Небезынтересно заметить, что те же строки, что взволновали Гвездослава, обратили на себя внимание и чешского поэта Карела Томана.[2]

В стихотворении «Рыцарь на час» (1860) подчеркнуты строки:

В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
Где лежит моя бедная мать...

Далее чертой на полях отмечена вся последняя часть стихотворения (до эпилога «Утром, в постели»), включающая в себя известные строки:

От ликующих, праздно болтающих,
Обагряющих руки в крови,
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви!

Их и последующие строки до отточия словацкий поэт еще и подчеркнул. Здесь его, надо думать, взволновали и тема сыновней любви к матери, и тема гражданского долга — солидарности с народом, и те трагические раздумья, которые переполняли Некрасова, когда он писал «Рыцаря на час».

При чтении стихотворений 1861 года Гвездослав выделил среди них озаглавленное словом, часто встречающимся в его собственных стихах, — «Свобода». Он подчеркнул в нем заглавие и почти весь текст отчеркнул на полях, в том числе и завершающие строки:

Знаю: на место сетей крепостных,
Люди придумали много иных,
Так!.. Но распутать их легче народу.
Муза! с надеждой приветствуй свободу!

Далее Гвездослав делает пометки на стихотворении «Зеленый шум» (1863), отчеркивая в нем последние четыре стиха:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

---

[1] Прекрасно (*слов.*).

[2] См. об этом: Р. Паролек. К. Томан и Н. А. Некрасов. В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 381—386.

lib.pushkinskijdom.ru

Эта помета, как нам кажется, в какой-то мере говорит и о жизненной философии самого поэта.

В стихотворении «Памяти Добролюбова» (1864) Гвездослав отметил двумя чертами последние две строфы, продолжающие обращение к «русской земле» (со слов «Такого сына не рождала ты...»).

Знакомясь с другими стихотворениями Некрасова, Гвездослав подчеркнул названия: «Возвращение» (1864), «Молодые» (1866), «Гимн» (1866), типологически близкий гимнам словацкого поэта, «Неизвестному другу» (1867).

Два раза подчеркнул словацкий поэт название стихотворения «Сеятелям» (1876), слова из которого: «Сейте разумное, доброе, вечное...» — стали крылатыми. Строки этого произведения невольно напоминают о том, что писал Гвездослав в своем стихотворении «Вы, которых народ так щедро кормит...»:

Что вы посеяли народу?
Чем осветили путь ему?

Своеобразным итогом знакомства с книгой немецких переводов Некрасова явились пометки на стихотворении «З-не» (1876). Поэт подчеркнул в нем строки:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом.

В известной мере эти слова Гвездослав мог отнести и к себе, как, впрочем, и заключительное четверостишье второй части стихотворения «З-не»:

Кто, служа великим целям века,
Жизнь свою всецело отдает
На борьбу за брата человека,
Только тот себя переживет...

Читая другую книгу Некрасова — немецкий перевод поэмы «Русские женщины» («Russische Frauen» von N. A. Nekrasow), Гвездослав отчеркнул во второй части поэмы — «Княгиня М. Н. Волконская» — то место, где жена декабриста благодарит русский народ (со слов «Спасибо вам, русские люди!» и заканчивая строкой «Страдания нас породнили...»). Эта помета Гвездослава — еще одно подтверждение его духовной близости с Некрасовым, еще одно свидетельство его подлинного демократизма и симпатии к простым людям, в данном случае русским.

А теперь посмотрим, как читал Гвездослав произведения Некрасова в подлиннике, где он мог непосредственно познакомиться со всем художественно-образным строем его поэзии, увидеть русскую своеобычность стихов Некрасова.

Пометы в «Русской Музе» существенно дополняют пометы на немецких переводах. В поле зрения словацкого поэта, наряду с уже известными ему стихами Некрасова («Родина», «Забытая деревня», «Тишина», «Сеятелям», «Зине»), теперь попали и новые: «Внимая ужасам войны», «В столицах шум — гремят витии», отрывок из поэмы «На Волге», «Крестьянские дети», «Плач детей», «Песня Любы» («Отпусти меня, родная»), «Мать», «На смерть Д. И. Писарева» («Не рыдай так безумно над ним»), «Песня» («Средь мира дольного» — из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»), «Предсмертные стихи» («О Муза! я у двери гроба!»). Все они имеют разного рода читательские пометы. В одних случаях Гвездослав полностью или почти полностью отчеркнул стихотворный текст на полях. Это относится, например, к широко известному некрасовскому стихотворению «В столицах шум — гремят витии». Что привлекло здесь словацкого поэта? Думается — это необычный для иностранца образ России, страны, которая его живо интересовала, которую он хотел понять.

В некоторых стихотворениях отмечены лишь отдельные места. Так, в одном из них («Внимая ужасам войны») отчеркнута на полях следующая часть:

Средь лицемерных наших дел
И всякой пошлости и прозы
Одни я в мире подсмотрел
Святые, искренние слезы —
То слезы бедных матерей!
Им не забыть своих детей...

Кроме того, в этом отрывке еще подчеркнуты 3-я и 5-я строки.

В извлечении из поэмы «На Волге» отмечена чертой на полях четвертая часть этого произведения («Унылый, сумрачный бурлак!» и далее до конца), в которой с такой простотой и силой повествуется о безвыходной из поколения в поколение жизни бурлака.


lib.pushkinskijdom.ru

Две первых и часть третьей строфы (включая строку: «Что за нами смотрит сквозь очки»), в которых говорится о тяжелой жизни фабричных детей, отчеркнуты в стихотворении «Плач детей». Дважды, справа и слева, отчеркнута заключительная часть произведения:

Нам домой скорей бы воротиться, —
Но зачем идем мы и туда?..
Сладко нам и дома не забыться:
Встретит нас забота и нужда!
Там, припав усталой головою
К груди бледной матери своей,
Зарыдав над ней и над собою,
Разорвем на части сердце ей...

В конце стихотворения «О Муза! я у двери гроба!» в строке «Кнутом иссеченную Музу» подчеркнуто слово «кнутом».

Есть среди помет Гвездослава на произведениях Некрасова и обычное для него подчеркивание названий. Так, он выделил в «Русской Музе» среди других стихотворения: «Крестьянские дети», включающее в себя знаменитый фрагмент «Однажды, в студеную зимнюю пору...», а также «Песня Любы» («Отпусти меня, родная»), «Мать», «На смерть Д. И. Писарева» («Не рыдай так безумно над ним»), «Песня» («Средь мира дольного»).

Следует еще сказать о весьма показательных для Гвездослава пометах на обращенном к Некрасову стихотворении «Неизвестного» («Не может быть...»), а также на поэтическом ответе самого Некрасова — «Неизвестному другу» («Умру я скоро. Жалкое наследство...»). Названия этих стихотворений в хрестоматии подчеркнуты, а в стихотворении «Неизвестному другу» словацким поэтом отмечены строки:

За каплю крови, общую с народом,
И малый труд в заслугу мне сочти!

Как видно из помет, Гвездослава интересовало в поэзии Некрасова и все, что было близко его собственному творчеству, и все то, что позволяло ему увидеть поэтически воссозданные картины русской, по преимуществу крестьянской, жизни, а также, хотя бы отчасти, представить себе мир духовных переживаний и чаяний передовых русских людей 60—70-х годов прошлого века. Имя Некрасова редко упоминается в работах о Гвездославе. Однако сам поэт безусловно чувствовал определенное родство своей «словацкой Музы» и «иссеченной кнутом» Музы русского поэта. Это родство — и в объектах поэтического творчества, и в присущем этим поэтам революционно-демократическом пафосе.

Знакомство с пометами Гвездослава на произведениях Некрасова позволяет утверждать, что многие из них волновали словацкого поэта и были ему идейно родственны. В какой-то мере эти пометы помогают глубже и полнее понять общественную и эстетическую позицию самого Гвездослава. Обращает на себя внимание специфическая читательская избирательность словацкого поэта. Его привлекало у Некрасова, с одной стороны, все, что было ему близко, с другой — то, чему аналогий в словацкой поэзии не было. Последнее, как можно думать, было связано со стремлением Гвездослава познать и понять Россию.

Восприятие творчества Некрасова Гвездославом — это только один из примеров явного интереса к великому русскому поэту со стороны крупных западнославянских литературных деятелей. Он со всей очевидностью показывает, что изучение международного значения поэзии Некрасова должно продолжаться.

В задачу настоящего сообщения не входило рассмотрение вопроса о творческом освоении художественного опыта Некрасова Гвездославом, о типологической близости творчества русского и словацкого поэтов. Это особая, специальная тема. Но важно заметить, что для ее разработки, особенно для типологического сопоставления поэзии Некрасова и Гвездослава, теперь, как нам кажется, имеются основания.

---

lib.pushkinskijdom.ru

*А. Л. ЖОВТИС*

# К ХАРАКТЕРИСТИКЕ «НЕКРАСОВСКОГО ГОЛОСА»

Некрасов принадлежит к числу авторов, «художественный метод которых подчеркнут, показан».[1] Подчеркнут и его стих. Воспользовавшись пушкинским выражением, сам поэт назвал его «пронзительно унылым». Позднее исследователи, уточнив, что эта характеристика должна быть отнесена к трехсложным размерам, говорили о «надрывающем душу голосе» (К. И. Чуковский), о «форме тягучей народной песни» (Б. М. Эйхенбаум), о «растянутом» стихе (Н. Н. Скатов) и т. п. Эпитеты применялись разные, но для всех было ясно, что поэзия Некрасова действительно обладает совершенно отчетливой интонационной тенденцией или, если использовать термин О. М. Брика, ритмической семантикой.

Дактилями, амфибрахиями и анапестами писали и современники поэта (Фет, Полонский, Никитин), и поэты других поколений (Надсон). Но и в их голосах мы отмечаем то наличие «некрасовской интонации», то ее отсутствие в рамках тех же трехсложников. Достаточно сравнить, например, «Вырыта заступом яма глубокая...» Никитина с его же «Ссорой» (*Не пора ль, Пантелей...*). Указаний на «песенную монотонию», трехсложный размер или дактилическую клаузулу оказывается явно недостаточно, как и эпизодических констатаций отсутствия переносов, совпадения смысловых и ритмических членений, грамматической однородности рифмующихся слов и т. д.[2]

Поскольку трехсложники характеризуются правильным чередованием ударных и безударных, ни статистика форм, ни графики «по Белому» здесь невозможны; следует, видимо, заняться прежде всего изучением ритмических фигур, определяемых характером словоразделов.[3] Раз в сознании читателя есть «схематизированный конструкт» некрасовской интонации, раз мы узнаем ее и у эпигонов и у пародистов, значит, можно определить некие объективно присущие ей признаки.[4] Задача состоит в описании тех «ходов», которые ее создают, специфики словесно-фразовых акцентов, осуществляющих интонационное оформление речи.

В этой статье нет ни широкого обзора проблемы, ни исчерпывающей статистики словоразделов. В ней рассматривается значение и функция лишь двух ритмических фигур в текстах, «некрасовская интонация» которых не вызывает сомнения.

Трехсложный размер и дактилические окончания (либо в сочетании, либо как взаимно не связанные и не обусловленные параметры) давно уже считаются приметами личной метрики великого поэта. Каждый согласится, что «некрасовский голос» это и «Славная осень! Здоровый, ядреный...», и «Надрывается сердце от муки...», и «Распрямись ты, рожь высокая...», и, конечно, «В какой стране рассчитывай...».

Во всех отмеченных произведениях наличествуют слоговые структуры — — ⏑́ // и ⏑́ — — // в качестве блоков ритмического построения строки (знаком // отмечается словораздел).

Есть ли у гласных в этих структурах (с разным расположением ударных и безударных) фонетические характеристики, отличающие их друг от друга? (Причины, по которым я ставлю такой вопрос, будут разъяснены ниже). Разница между ними, как объясняет Л. В. Щерба, «покоится на психофонетическом различении предударных слабых слогов русского слова от заударных. Если сравнить, например, две формы одного и того же слова *голова́* и *гóлову*..., то прояснение всех заударных слогов во втором случае встречает решительные препятствия» — они

---

[1] Б. М. Эйхенбаум. Некрасов. В кн.: О поэзии. Л., 1969, стр. 36.

[2] См.: Ф. И. Евнин. О поэме «Мороз, Красный нос». В кн.: Некрасовский сб., III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 75 и далее. Необходимо также вспомнить давно написанные, но не потерявшие своего значения статьи К. И. Чуковского «Проза ли?» и «Его мастерство» (в кн.: Корней Чуковский. Рассказы о Некрасове. Изд. «Федерация», М., 1930).

[3] «Русская метрика зиждется на закономерном чередовании ударных и неударных слогов... границы слова могут приходиться на любое место стиха, и постоянное нерегулярное перераспределение границ слова служит целям оживления и варьирования структуры стиха» (Н. С. Трубецкой. Основы фонологии. Изд. иностранной литературы, М., 1960, стр. 61).

[4] «При восприятии стихотворного текста ритмико-мелодическое построение воспринимается не разрозненно, а как целостная система, потому что память читателя удерживает схематическую модель такой системы — схематизированный конструкт. Причем этот конструкт может быть результатом прошлого, неоднократного усвоения образной информации, т. е. носить генотипический характер, или же формироваться в процессе восприятия, т. е. носить фенотипический характер» (В. А. Сапогов. Опыт экспликации понятия «стихотворный ритм». В кн.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, стр. 143).



lib.pushkinskijdom.ru

в произношении непременно редуцируются. Далее Л. В. Щерба продолжает: «...в русском языке лишь заударные слоги являются и психически слабыми слогами, неспособными к прояснению... все предударные слоги способны к двоякому произношению — слабому и сильному, расчлененному. Благодаря этому... сильно выдвигается предшествующий сильный ударенный слог вследствие резкой разницы между этим удлиненным слогом и рядом следующих коротких. *Таким образом выдвигается и все слово на первый план сознания*».[5] Укажу на этот эффект выдвижения слова «на первый план сознания» в классических строфах «Железной дороги» (четырех-трехстопный дактиль).

*Грабили* нас грамотеи-*десятники*,
Секло начальство, давила нужда...
Все *претерпели мы*, *божии ратники*,
*Мирные* дети труда!

Скопление гласных в конце словоформ *грабили*, *десятники*, *божии*, *ратники*, *мирные* интонационно уравнивает их. Это уравнивание ни в коей мере не противоборствует семантическому заданию — наоборот, оно с ним коррелирует. *Претерпели мы* также надо рассматривать как фонетическое слово с редуцированным в естественном произнесении окончанием.

В приведенной строфе блок ритмического строения в виде— — ´–// отсутствует, хотя в принципе появление его вполне обычно и возможно в метре четырех-трехстопного дактиля. В той же поэме эта анапестическая фигура встречается («Не разогнул // свою спину горбатую...») не раз.

Приведу еще строфу из той же второй части «Железной дороги» (Песня строителей):

Прямо *дороженька: насыпи узкие*,
*Столбики*, рельсы, мосты.
А по бокам-то все *косточки русские*.
*Сколько их! Ванечка*, знаешь ли ты?

В качестве примера трехстопного анапеста и притом с женско-мужскими, а не дактило-мужскими клаузулами можно привести хотя бы первую строфу стихотворения «Убогая и нарядная»:

*Беспокойная ласковость* взгляда
И *поддельная* краска ланит,
И *убогая* роскошь наряда —
Все не в пользу ее говорит.

Дактилическую фигуру словораздела в этом катрене имеют в первой тактовой группе три строки подряд. Таким образом подчеркивается трехчастность их построения (первое слово выделено благодаря отмеченной симметрии словоразделов; третье, входя в рифмопары и завершая метроряд, фиксирует интонационные единицы; второе оказывается самостоятельным «звеном» интонационной единицы). Важно, отметим попутно, и наличие интонационного апогея (термин Эйхенбаума) на третьей строке, приема интонирования во многих песенных структурах.[6]

Еще отчетливей та же фигура, например, здесь:

*Мечется по́ печи, охает, мается*,
Ждет — не поют петухи!
*Вся-то ей долгая* жизнь *представляется*,
Все-то грехи да грехи!

(«Что думает старуха,
когда ей не спится»)

---

[5] Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, 1957, стр. 38 (подчеркнуто мною, — *А. Ж.*). Отмечу вслед за С. И. Гиндиным, что, конечно, «функция любого элемента ритма и ритма произведения в целом выявляется лишь в единстве со словесным текстом, но, чтобы выполнять эту функцию, данный элемент должен уже в пределах ритмсиного текста обладать какими-то собственными характеристиками, т. е. иметь некоторое „внутреннее“ формально-ритмическое значение» (С. И. Гиндин. Внутренняя семантика ритма и ее математическое моделирование. В кн.: Проблемы прикладной лингвистики. Тезисы..., ч. I. Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. М. Тореза, М., 1969, стр. 93).

[6] «...Стремление сделать 4-строчную строфу мелодическим целым с апогеем на третьей строке характерно для поэтов напевного направления» (Б. Эйхенбаум. Мелодика русского стиха. ОПОЯЗ, Пгр., 1922, стр. 46).

lib.pushkinskijdom.ru

Первый стих, дающий нагнетание «дактилей», отчетливо распадается на четыре однородные тактовые группы. Слово *жизнь* в третьем стихе в своем контексте оказывается ритмически подчеркнутым, оно ключевое (стихотворение о *прожитой жизни*).

Аналогичный, обусловленный дактилической фигурой эффект демонстрируется в зачине«Плача детей», стихотворения, написанного пятистопным хореем:

Равнодушно *слушая* проклятья
В битве с жизнью *гибнущих* людей,
Из-за них вы *слышите ли*, братья,
Тихий плач и *жалобы* детей?

Фигура ´— — —// (и в одном случае ´— — — —//) здесь сосредоточена во второй тактовой группе всех четырех строк. Благодаря вертикально проведенной строгой симметрии она особенно выразительна.[7]

Для создания специфичной некрасовской интонации (помимо других признаков) важны окказиональные сосредоточия или даже непериодически возникающая урегулированность тактовых звеньев (или групп) с ударением, тяготеющим к началу слова.

Фонетисты утверждают, что в русском языке долготность ударенного гласного — вне сомнения.[8] В стихе, как в речи эмоционально насыщенной, временна́я протяженность его обычно подчеркивается при чтении. Подключение дополнительного фактора (в виде усиления контраста между редуцированными заударными и ударенным слогом) способствует интонационной интенсификации соответствующего гласного. Чрезвычайно важно и то, что в классических трехсложниках ритмическое ожидание отличается полной избыточностью (вероятность появления схемного ударения равна почти 100%; исключение здесь — только первая стопа некрасовских дактилей). Именно поэтому для них, как уже говорилось, характерна основополагающая и неоднократно отмечавшаяся исследователями монотония.

Подвергнем тезис о существенной роли дактилической фигуры критическому рассмотрению.

Прежде всего необходимо ответить на вопрос, как сказывается на указанной тональности стиха появление слов, в которых наряду со скоплением гласных справа от ударного слога они скапливаются и слева от него. Видимо, для того чтобы начало лексемы психологически уравновесило или перевесило окончание ее, необходимо не менее двух безударных, т. е. фонетическое слово должно содержать пять, шесть, семь слогов. Уже в силу относительно редкой употребляемости такие слова

---

[7] Ритмы «элегического хорея» в этом стихотворении отличаются ярким своеобразием. В нем наличествует константное ударение во второй и третьей стопах, т. е. в 100% случаев (40 строк). В 27 случаях (67,5%) ударение во второй стопе сочетается с мужским словоразделом, ритмическое построение «слева» не разнообразится, а активно монотонизируется. Не менее интересно и то, что с четвертой стопы ударение снято — оно появляется только три раза (!) и приобретает особое, бесспорно содержательное значение. Достаточно привести отмеченные им строки. Это — *Сердце бьется, все кругом идет...* (с последующим перечислением, охватывающим целое четверостишие, шесть интонационно уравненных единиц синтаксического построения). Другая строка несомненно кульминационная в развитии темы:

Если б нас теперь пустили в поле...

Наконец, третья завершает стихотворение как ее эмоциональная вершина:

Там, припав усталой головою
К груди бледной матери своей,
Зарыдав над ней и над собою,
*Разорвем на части сердце ей.*

Для некрасовского пятистопного хорея характерна встречаемость ударений на первом, третьем, пятом, седьмом слогах; соответственно в процентах: I — 54,5, III — 94,9, V — 92,2, VII — 32,0. Для сравнения отметим, что у Лермонтова ударение на седьмой слог падает в 51,3% случаев, у Майкова — в 60,6%, у А. К. Толстого — в 46,4% (данные К. Ф. Тарановского, см.: Руски дводелни ритмови, I—II. Београд, 1953, табела XIV, пятистопни трохеј). Цифра 32% для Некрасова как раз и связана с тем же дактилическим или гипердактическим словоразделом в предпоследней тактовой группе в пятистопном хорее, который придает индивидуальность звучания его стиху.

[8] См.: М. В. Панов. Русская фонетика, ч. I. Изд. «Просвещение», М., 1967.

lib.pushkinskijdom.ru

выделяются, т. е. функционируют как наиболее значимые сигналы. Такова психологическая подоплека заметности многосложных структур в этом случае.[9]

Второй вопрос, который естественно возникает в связи с выдвинутым мною тезисом, это вопрос о статистике словоразделов в трехсложных размерах. Не опровергаются ли наши наблюдения объективными статистическими данными? Такие данные, касающиеся трехстопного анапеста, есть, например, у С. П. Боброва.[10] По его подсчетам, модификации словоразделов в трехстопном анапесте примерно соответствуют модификациям, которые обнаруживаются в случайных, или «самородных», трехстопных анапестах в прозаической художественной речи (объем выборки — около шести тысяч слов из Пушкина, Тургенева, Толстого, Чехова).

Не ставя здесь вопроса о значении этих результатов для характеристики самого *размера*, я позволю себе сказать, что они не могут характеризовать *ритмику* Некрасова не только потому, что в приводимой Бобровым таблице он объединен с Фетом и Блоком. Даже если бы по всем некрасовским трехсложникам суммарно было показано, что словоразделы их подчинены языковой вероятности «случайной стихотворной строки», проблема ритмики в этом случае осталась бы в стороне. Ведь в общий котел статистики попадают при таком подходе и фрагменты *говорного* стиха («Государь мой, куда вы спешите?»), и иронические пассажи стихотворения «Балет», и *песенные* куски того же произведения, и «Надрывается сердце от муки», т. е. тексты, интонационная структура которых несомненно различна.[11] Аналогичная картина усреднения, нивелировки, погашения «интенсивностей» ритмической выразительности будет и в случаях сплошной статистической обработки дактилей или амфибрахиев. Нас же интересуют те черты «личной метрики» (Л. Гальди), которые проявляются как *личная ритмика поэта,* раскрывающаяся при детальном рассмотрении отобранных для анализа текстов.[12]

---

[9] На тяготение Некрасова к многосложным словам указывали К. И. Чуковский (Собрание сочинений в шести томах, т. IV, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 612—613), И. Ю. Твердохлебов (Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 180). См. также статью С. А. Рейсера «Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова „Кому на Руси жить хорошо“» (в кн.: Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969).

[10] С. Бобров. Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым). «Русская литература», 1965, № 3, стр. 113.

[11] См.: В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха. В кн.: Слово и образ. М., 1964, стр. 159—163.

[12] В связи с использованием в стиховедении данных о появлении так называемых «случайных» четырехстопных ямбов или трехстопных анапестов и т. д. в разговорной или художественной (прозаической) речи следует обратить внимание на два обстоятельства, заставляющие поставить под сомнение продуктивность подобного подхода. Как справедливо и весьма точно было отмечено, «полное описание ритмической структуры реального стиха должно включать не только фиксацию ритма, но и историю порождения этого ритма (в большинстве случаев достаточно указать исходный метр), т. е. указание на систему, к которой этот ритм принадлежит» (С. И. Гиндин. Трансформационный анализ и метрика. В кн.: Машинный перевод и прикладная лингвистика, вып. 13. М., 1970, стр. 186). Строка «случайного размера» не есть вариант метрического инварианта, ибо такового для автора не было. Подобный отрезок речи, вычлененный из текста, должен рассматриваться лишь как *возможный* ямб (хорей и т. д.). При этом возможность обусловлена и возможностями перераспределения ударений и их градаций (в случае так называемых «обратимых» строк). Еще важнее другое обстоятельство. Заданный в стихе ряд всегда строго фиксирует конец интонационной единицы (в случае переноса также — изменяется только характер интонации). Отбор условных «строк» из прозаического текста во множестве случаев противоречит членению на интонационные единицы, зафиксированному в синтаксисе и пунктуационных знаках. Иначе говоря, исследователь навязывает тексту свое членение и прочтение, мотивировки которых лежат вне данной системы. Вот, к примеру, «трехстопные анапесты» из статьи С. П. Боброва: «Вот наш домик... Зачем было мне» (Пушкин), «Он поспешно оделся, и как» (Толстой). Совершенно очевидно, что объединение интонационных единиц в первом случае и навязываемое «схемное» ударение на слове *как* во втором идут вразрез с реальным ритмом прозаических структур, а значит, и мнимая метричность их рушится. Такие сегменты прозы ничего не могут доказать, ибо они не являются аналогами строки, взятой из стихотворного контекста. Уместно по этому поводу сослаться на Ю. Н. Тынянова, говорившего о том «деформирующем влиянии, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе и, наоборот, в прозе. Поэтому „ритм прозы“ функционально далек от „ритма стиха“. Это два разных явления» (Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, стр. 70).

lib.pushkinskijdom.ru

Конечно, рассматривая не суммарно структуры известного рода, а то или иное стихотворение или отрывок, мы вынуждены при этом, во-первых, уменьшать до критических пределов «объем выборки», а во-вторых, опираться на свое субъективное восприятие тональности произведения и его общей содержательности (текст из сборника «Мечты и звуки» «не характерен» для Некрасова, а текст «Рыцаря на час» наиболее «показателен»). Путь здесь, таким образом, неизбежно идет от выделения текстов «по содержанию» к описанию и оценке их ритмических компонентов.[13] Небольшой объем анализируемого произведения не означает невозможности описать своеобразие ритмического движения стиха (даже без применения математического аппарата «для малых выборок»). Ведь если на небольшом пространстве текста структура его по какому-то параметру заметно меняется, то безотносительно к среднеязыковым данным изменение должно быть констатировано как значимое в синтагматике. Так, говоря о наличии аллитерации в строке, мы сосредоточиваем внимание на ней в контексте других строк, а не проверяем статистику звукоупотребления по всему стихотворению. Статистика словоразделов в «Песне Мери» из пушкинского «Пира во время чумы» в целом соответствует нормам четырехстопного хорея. Но С. М. Бонди показал, что женский словораздел характеризует один смысловой кусок, мужской — другой.[14] И здесь исследователь шел «от содержания» и, одновременно, эмпирических наблюдений, которые были подкреплены затем элементарным подсчетом. Вывод о художественной значимости женского и мужского словоразделов в этих кусках неопровержим.

В нашем материале речь идет, однако, не об эффекте отдельной ритмической фигуры, а о релевантности скопления в тексте специфичных ритмических ходов, определяющих наиболее типичную интонацию или оттенки интонации у Некрасова (скопление их в произведении, скопление в «куске» его).

Продолжаю дальнейшее критическое рассмотрение своего основного тезиса. До сих пор я не останавливался на роли ритмической фигуры — — ⁻́ //. Она так же, как и дактилическая, может стать доминирующей нотой в звучании трехсложника. В общеизвестных стихах Никитина мы слышим:

*Не пора́ ль*, // *Пантеле́й*, // постыдиться людей
*И опя́ть* // за работу приняться!
*Промота́л* // *хомуты́*, // *промота́л* // *лошаде́й*, — //
Видно, по миру хочешь таскаться?..

И т. д.[15]

Анапестическая фигура словораздела (назовем ее так) широко используется в балладах Жуковского, а также в раннем стихотворении Некрасова — балладе «Огородник». Конечно, мужские словоразделы определяются здесь в какой-то мере и цезурой нечетных четырехстопных строк (диктуются метром). Но после 40-х годов Некрасов не культивировал эту стиховую форму, а остановился на трехсложниках другого типа. Случаи использования восходящей фигуры встречаются у него почти в два раза реже, чем нисходящей.

Вот сравнительные данные о соотношении фигур — — ⁻́ // и ⁻́ — —// в 15 стихотворениях Некрасова и 15 стихотворениях Полонского:

Некрасов

| | |
|---|---|
| 1. Ты всегда хороша несравненно . . . | 1 : 1,0 |
| 2. Застенчивость . . . . . | 1 : 1,1 |
| 3. Убогая и нарядная . . . . . | 1 : 1,0 |
| 4. Сумерки (из «Стихов о погоде») . . | 1 : 1,4 |
| 5. Если мучимый страстью мятежной . | 1 : 2,3 |
| 6. Еду ли ночью по улице темной . . . | 1 : 2,3 |
| 7. Железная дорога . . . . . | 1 : 1,1 |

[13] По такому пути в ряде своих работ идет и М. Л. Гаспаров. Он, к примеру, членит стихи раннего Маяковского на отдельные пассажи «по содержанию» и выводит далее их статистические характеристики.

[14] В своих лекциях в Московском университете (ссылка у С. П. Боброва: «Русская литература», 1965, № 3, стр. 111).

[15] «Четырехстопные строки амфибрахия, анапеста или дактиля, — пишет Б. М. Эйхенбаум, — легко распадаются на диподии, в каждой из которых мы имеем симметрию более сильных и более слабых ударений, — получается ритмико-интонационный параллелизм... синтаксис оказывается в подчинении у ритмической схемы» («Мелодика русского стиха», стр. 95—96). Достаточно обратиться к четырехстопному дактилю «Железной дороги» для того, чтобы стало ясно, что Некрасов избегает этих «балладных» построений, предпочитая диподийному параллелизму параллелизм «стопный» (термин Эйхенбаума, примененный им в отношении метрической «доли» трехсложников).

lib.pushkinskijdom.ru

| | | |
|---|---|---|
| 8. | Рыцарь на час | 1 : 1,6 |
| 9. | Размышления у парадного подъезда | 1 : 1,8 |
| 10. | Дума | 1 : 4,5 |
| 11. | Что ни год — уменьшаются силы | 1 : 2,0 |
| 12. | Похороны | 1 : 1,2 |
| 13. | Кумушки | 1 : 9,2 |
| 14. | Что думает старуха, когда ей не спится | 1 : 3,4 |
| 15. | Калистрат | 1 : 2,7 |
| | В среднем — 1 : 1,8 | |

Среди рассмотренных мною текстов есть дактили и анапесты, есть произведения достаточно большого объема, и совсем небольшие (обстоятельство, существенно увеличивающее возможность получения случайных результатов).

**Полонский**

| | | |
|---|---|---|
| 1. | Колокольчик | 1 : 0,2 |
| 2. | Татарская песня | 1 : 1,0 |
| 3. | Грузинская песня | 1 : 0,2 |
| 4. | Ночь | 1 : 0,4 |
| 5. | Весна | 1 : 1,0 |
| 6. | Мое сердце | 1 : 1,0 |
| 7. | Чевита-Веккиа | 1 : 3,4 |
| 8. | В глуши | 1 : 0,3 |
| 9. | Зимний путь | 1 : 1,0 |
| 10. | Признаться сказать | 1 : 1,2 |
| 11. | Поцелуй | 1 : 0,1 |
| 12. | Заплетя свои косы | 1 : 1,0 |
| 13. | Рассказать ли тебе | 1 : 0,6 |
| 14. | Плохой мертвец | 1 : 0,2 |
| 15. | На железной дороге | 1 : 0,4 |
| | В среднем — 1 : 0,6 | |

Общая тенденция использования восходящей ритмической фигуры — — ´ // здесь совершенно очевидна; для Полонского характерно в сравнении с Некрасовым более частое ее применение, хотя среди пятнадцати стихотворений нам и встретилось два с преобладанием формы ´ — —. У Некрасова же из 15 стихотворений только в трех соотношение форм оказалось примерно равным, а во всех остальных случаях дактилическая фигура словораздела превышает по встречаемости анапестическую. Естественно предположить, что это обстоятельство сказывается на нашем восприятии некрасовской интонации как специфической.

Приведенный материал подтверждает высказанное когда-то К. И. Чуковским замечание: «Его (Некрасова, — *А. Ж.*) цезуры были чаще всего дактилические. Даже те из его анапестов, у коих нет дактилических окончаний, почти всегда превращаются в дактили».[16]

В то время как фигура ´ — — имеет решающее значение в некрасовских трехсложниках для создания *общей* их тональности, фигура — — ´ выступает чаще в роли смыслового и эмоционального сигнала. Обратим, например, внимание на функцию ее в первой тактовой группе ряда строк стихотворения «Не рыдай так безумно над ним...» с его интонационными анафорами и повтором ритмической фигуры: «*Хорошо умереть молодым...*», «*Становись перед ним* на колени, *Украшай* его кудри венком...» А вот эффект того же хода в стихотворении «Утро»:

Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с *каланчи*; //
На позорную площадь кого-то
*Провезли* — // *там уж ждут* // *палачи.* //

Великолепно постепенное нарастание значения анапестической фигуры в одном из кусков «Рыцаря на час»:

Спи, кто может — я спать не могу,
*Я стою* // потихоньку, без шуму,
На покрытом стогами лугу
И невольную думаю думу.
*Не умел* // *я с тобой* // *совладать,* //
Не осилил я думы жестокой...

[16] Корней Чуковский. Рассказы о Некрасове, стр. 304.

lib.pushkinskijdom.ru

В эту ночь я хотел бы рыдать
На могиле далекой,
*Где лежит* // моя бедная мать...

**В стороне // от больших // городов,**
**Посреди** // ***бесконечных лугов,***
**За селом, // на горе // *невысокой*,**
**Вся бела, // вся видна // при луне,**
Церковь старая чудится мне,
И на белой церковной стене
Отражается крест одинокий...

Если типичные ходы образуют основной корпус стиха, то естественно значение нетипичных.

Из 12 тактовых групп в отмеченном куске *девять* дают восходящую фигуру — — ⏑́.(Перелом в нагнетании однородных тактов наступает в строке *Церковь старая чудится мне* с ее фоновыми отношениями словоразделов (⏑́ — ⏑́ — — ⏑́ — — ⏑́)). Эффект контраста, очевидно, держится на том, что ударный слог может быть и самым слабым слогом в слове именно в таких фигурах;[17] тенденция к уравниванию по силе и времени произнесения ударных и безударных сталкивается с противоположной тенденцией текстового фона. Не средними цифрами определяется выразительность некрасовского голоса, а непериодической активизацией *разных* факторов монотонизирования. И если в одних случаях подчеркнутая трехдольность строки служит базой монотонии (по вертикальным соотнесениям), то здесь, как мы видим, однородность строк определяется *приглушением* ударных, временны́м уравниванием их с неударными слогами. Интонограф и осциллограф могут проверить это заключение. Но, отмечу еще раз, оно ведь базируется не только на субъективном впечатлении, но — прежде всего! — на установленных для языка фонетических закономерностях, используемых, как видно, в ритмо-мелодике стиха.

В. Гиппиус как-то назвал ритмику Некрасова «анапестической».[18] Ее скорее можно было бы назвать «дактилической», ибо дактилическая фигура, как мы видели, преобладает в его лирике (как в дактилях, так и в анапестах).

Отмеченный признак релевантен в целом пучке дифференциальных признаков, в ряду которых «природная» монотония трехсложников, противопоставленная многообразию двусложников, занимает одно из первых мест.[19] Но все дело в том, что эта тенденция размера, иногда разрушаемая поэтом,[20] в принципиально важных случаях не преодолевается, а усиливается. Усиление обнаруживается в таком объективно ощутимом факторе, как интенсификация симметренности (параллельности, эквивалентности) на разных уровнях стиха по вертикали и интенсификация фигур повторения по горизонтали (также на разных уровнях).

В системе некрасовских приемов интонирования трехсложников (помимо описанной в литературе ритмико-синтаксической симметрии и связанных с нею приемов [21]) необходимо отметить:

1. Лого-ритмическое подчеркивание первого такта строки в трехстопных метрах. Средства такого подчеркивания многообразны. Это и инверсия, обычно поддержанная в следующем стихе аналогичной инверсией («*Надрывается* сердце от муки, Плохо *верится* в силу добра...» Ср. с никитинским «Надевает ли сумку неволя, Неохота ли взяться за труд...»), и столь любимая поэтом анафора, и синтаксический

---

[17] Л. В. Златоустова. Об особенностях восприятия длительности, силы и напряженности ударных и неударных звуков русского языка. В кн.: Научное совещание по вопросам физиологической акустики. Тезисы докладов. Л., 1954, стр. 15—16.

[18] В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. В кн.: От Пушкина до Блока. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 265.

[19] Об особенностях трехсложных размеров в сравнении с двухсложными см.: Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969. Автор полагает, что в классическом русском стихе дифференциация ударений по силе и значению «играет разную роль в разных стихотворных размерах: менее всего в полноударном трехсложнике с его тенденцией к монотонии...» (стр. 402). А. Колмогоров и А. Прохоров подчеркивают, что «на сильных местах все ударения, независимо от их значимости, несколько выравниваются: они воспринимаются как подтверждение метрической схемы» (А. Колмогоров, А. Прохоров. К основам русской классической метрики. В кн.: Содружество наук и тайны творчества. М., 1968, стр. 407).

[20] См.: Ф. Я. Прийма. Н. А. Некрасов. В кн.: История русской поэзии, т. II. Л., 1969, стр. 64—65.

[21] См.: В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха, стр. 158—162.

lib.pushkinskijdom.ru

параллелизм, и адекватность ритмических фигур, открывающих строки, и, наконец, тяготение к смысловому ударению именно на первом слове стиха.[22] Наши наблюдения обнаруживают также более тесные синтагматические связи между вторым и третьим словом (или звеном) трехстопного трехсложника Некрасова, чем между первым и вторым. В результате в строке ощущаются две интонационно-фразовые вершины — в крайних словах ряда. Между ними и схемное ударение во второй тактовой группе обнаруживает свое отличие от предыдущего и последующего — при общей тенденции к уравниванию ударных оно все же слабее соседних. В результате трехчастность построения строки, выделенность слов в ней становится особенно ощутимой.

В этой интонационной установке некрасовского стиха просматривается дальнейшее развитие стихотворной техники XX века, который превратил трехсложники в дольники и выдвинул В. Маяковского с его выделенным, «фразовым» словом. Перефразируя Маяковского, можно сказать, что у Некрасова уже были «три, тяжелые, как удар», такта в строке.

2. У Некрасова очевидно появление новых фразеологических схем в связи с использованием дактилической формы в виде прилагательного в инверсионном сочетании (*...рожь высокая, насыпи узкие...* и т. д. и т. п.). Такая структура в его стихах бесспорно предпочитается и входит в интонационный рисунок, существующий в виде схематического конструкта в сознании читателя.

3. У Некрасова есть излюбленные ритмико-синтаксические фигуры, как например трехчастное перечисление, занимающее целую строку: *Барабанов, цепей, топора*; *Голубой, беловатый, лиловый*; *По холмам, по лесам, по долинам*; *Румяна, стройна, высока*; *Затишье, снежок, полумгла*; *Пригожеством, ростом и силой*; *А пьяных, и конных, и пеших*; *И поят, и шепчут, и трут...* и т. д. Или (в четырехстопных стихах): *Речи короткие, губы надменные*; *Грохот тройки, скрипенье подвод*; *Зной нестерпимый, равнина безлесная*; *Бледные тени, ужасные тени...*[23] и т. д. Нагнетания, нарастания и перечисления являются приметой мелодического ореола некрасовского стиха.

4. Тяготение к активизации повторов на неметрических уровнях приводит поэта часто к созданию пар (и более) стихов, эквивалентных по нескольким параметрам, вроде строк из «Мороза...»: «Некому бабу на разум наставить, Некому бабью работу направить...». Параллелизмы всех видов и типов идут от народной песни и народного стихосложения, которое, видимо, имело большее значение для техники Некрасова, чем это принято считать.

Многообразные и еще не описанные ритмические ходы в стихах Некрасова, отражающие эмоциональную настроенность его Музы, несомненно могут быть охарактеризованы достаточно последовательно и строго. Входящие в «святая святых» содержания его стиха, замеченные современниками и легко узнаваемые потомками, они служат живой приметой его поэзии. И значит, изучение их не менее важно, чем изучение «идейной направленности» и языкового стиля и его генезиса.

---

*В. А. МЫСЛЯКОВ*

# САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН О ПИСЕМСКОМ

Плодотворность избранного нами исследовательского аспекта (рассмотрение оценки одним писателем творчества другого) определяется двумя открывающимися здесь возможностями: более глубокого уяснения с помощью «показаний» первого идейно-творческой физиономии второго, а также значительного расширения представлений о самом писателе, дающем оценку, — его теоретико-литературных принципах, эстетическом credo, критическом мастерстве и т. п.

---

[22] Например, когда в слове обнаруживается определенное противоположение его другим словам. Изучению смысловых связей и отношений к метроряду, их отражению в ритме строки наше стиховедение почти не уделяет внимания. См. одну из немногих статей на эту тему: С. В. Шервинский. Смысловое ударение как стихологический элемент. В кн.: Славянское языкознание. V Международный съезд славистов. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 399—420.

[23] Указанная фигура есть в известных стихах Ивана Аксакова (из «Бродяги»): *Прямая дорога, большая дорога...* О них литературовед замечает: «...может показаться, что они принадлежат кому-нибудь из поэтов некрасовской школы» (А. Г. Дементьев. Поэзия Ивана Аксакова. В кн.: Иван Аксаков. Стихотворения и поэмы. Л., 1960, стр. 5 (Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2-е)).

lib.pushkinskijdom.ru

Тема «Писемский и революционная демократия», затрагиваемая в ряде современных исследований[1] и заключающая в себе несомненный литературоведческий интерес, не может считаться исчерпанной без специального изучения обозначенного в заглавии вопроса.

## 1

Отношение Салтыкова-Щедрина к творчеству Писемского нельзя рассматривать как величину однозначную и неизменную. Оно включает в себя различные начала и тенденции; оно претерпевало значительные изменения в соответствии с известными фактами проявления противоречивой общественно-литературной позиции Писемского, с одной стороны, а с другой — в связи с идейно-эстетическим развитием самого Салтыкова-Щедрина.

Первые дошедшие до нас высказывания сатирика о Писемском относятся к концу 50-х годов (письма к П. В. Анненкову от января—февраля 1859 года) — к тому времени, когда уже успели выявиться принципиальные расхождения в подходе к автору «Очерков из крестьянского быта» критики «Современника» — в лице Н. Г. Чернышевского — и «эстетического» лагеря.

Правда, отношения между Салтыковым-Щедриным, переживавшим фазис сложных идейных исканий, и «Современником» в этот период не приобрели еще достаточно определенного характера: «Современник» недавно отказался от публикации «Губернских очерков», хотя отказ и был «компенсирован» затем высокими оценками Чернышевского и Добролюбова.[2] Тем не менее в своем понимании Писемского как писателя, имя которого связано с *натуральным* направлением, Салтыков-Щедрин оказывается на стороне Чернышевского, а не «эстетиков», пытавшихся противопоставить писателя гоголевской школе.[3]

Касаясь в письме от 29 января 1859 года первой части «Обломова», Салтыков-Щедрин с неудовольствием усматривает в романе «выходки» «против натурализма» и персональный, затрагивающий особенности характера «щелчок» «другу Писемскому».[4]

Говоря о «выходках», автор письма имел в виду прежде всего явно шаржированный образ Пенкина — незадачливого прозелита «реального направления», сильно компрометирующего последнее своими репетиловскими разглагольствованиями, изложением написанного им «рассказа» «о том, как в одном городе городничий бьет мещан по зубам», восторгами по адресу «великолепной» «вещи» — «Любовь взяточника к падшей женщине». Сатирик мог почувствовать здесь, кстати, выпад против себя лично как зачинателя социально-обличительной, «щедринской», школы. По-видимому, оно так и было — известно остро неприязненное отношение тургеневско-гончаровской партии «Современника» к «Губернским очеркам», поначалу разделявшееся даже Некрасовым.[5]

Справедливости ради следует сказать, что Гончаров не отрицает, как представлялось Салтыкову-Щедрину, принципов натуральной школы. Он... защищает их, но в том виде, в каком они сложились в 40-е годы (см. рассуждения Обломова о необходимости различения *человека* в падших и презираемых существах, об *испорченном* человеке и т. п.).[6] Как бы там ни было, важен сам факт недовольства Салтыкова-Щедрина «выходками» против «натурализма» и осознания Писемского в качестве одного из его представителей.

---

[1] А. Могилянский. Новые данные для характеристики отношения Писемского к Герцену. «Русская литература», 1966, № 1; П. Г. Пустовойт. К вопросу об отношении А. Ф. Писемского к А. И. Герцену. «Русская литература», 1967, № 1; А. В. Листратова. О литературно-общественной позиции А. Ф. Писемского 60-х годов. В кн.: Русская литература. Методика литературы. Иваново, 1967 («Ученые записки Ивановского педагогического института», т. 38); А. А. Рошаль. Писемский и революционная демократия (Лондонская встреча Писемского с Герценом). «Ученые записки Азербайджанского педагогического института языков», вып. 12, № 4, 1967; В. Мысляков. Писемский и революционно-демократическая критика. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, вып. 6. Изд. СГУ, 1971.

[2] См. об этом подробнее в книге Е. И. Покусаева «Салтыков-Щедрин в 60-е годы» (Саратов, 1957).

[3] Об отношении Дружинина, Анненкова, Дудышкина к творчеству Писемского см.: Н. С. Оганян. К вопросу оценки творчества А. Ф. Писемского русской литературной критикой. «Научные труды Ереванского университета», т. 70, вып. 7, 1960; В. Мысляков. Писемский и революционно-демократическая критика.

[4] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М., 1937 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[5] См. письмо Некрасова к Тургеневу от 27 июля 1857 года. Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1952, стр. 355.

[6] О сущности этих принципов и их «разложении» в дальнейшей эволюции реализма см.: Ю. В. Манн. Философия и поэтика «натуральной школы». В кн.: Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 241—305.

lib.pushkinskijdom.ru

Отношение к писателю самое благожелательное.[7] Хваля А. Н. Островского, Салтыков-Щедрин не упускает случая «вспомнить» Писемского; он с «величайшим нетерпением» ожидает появления статьи Анненкова о «Тысяче душ». «Я чрезвычайно люблю роман Писемского», — добавляет Щедрин (XVIII, 143). Правда, сатирик высказывает тут же ряд критических суждений (о недостаточном знании автором «великосветского общества», некоторой «натяжке» «в самой завязке» произведения), но они носят более или менее частный характер, будучи выдержаны в тоне принятых между «своими» въедливо-придирчивых замечаний о тонкостях хорошо известного им дела. Будущие серьезные претензии автора «театральной» статьи о «Горькой судьбине» предвосхищает разве только упрек в недостаточно последовательной *социальности* писательского взгляда — «когда ж бывает, чтобы штатные смотрители училищ женились на княжнах? У нас карьеры делаются проще: посредством преданности, лизанья рук и других частей тела и т. п. Ошибка в том, что автор извлекает своего героя из слишком низкого слоя, из которого никто и никогда не всплывал наверх. У нас люди этого слоя, при железной воле, разбивают себе голову, а не карьеры делают» (XVIII, 143). Небезынтересно и то обстоятельство, что в постскриптуме письма содержится ироническое замечание, хотя и вне непосредственной связи с разговором о Писемском, по адресу «сладчайшего» Дружинина, апологетически настроенного по отношению к «чистым» поэтам вроде Майкова и Фета.

В следующем письме (от 3 февраля 1859 года) тому же адресату, передавая свои впечатления от только что прочитанного «Дворянского гнезда», Салтыков-Щедрин снова заводит речь о Писемском,[8] отмечая чувственную осязаемость, материальность, так сказать, образов писателя и одновременно сетуя на известную «толстоватость» их, на отсутствие в них поэтической «воздушности», «прозрачности» тургеневских созданий. Героев Писемского, по Щедрину, легче «держать в руках», чем героев Тургенева, но, с другой стороны, «Писемский как ни обтачивает своих болванчиков, а духа жива вдохнуть в них не может». И далее: «От художников наших пахнет ябедой и семинарией; все у них плотяно и толсто выходит, никак не могут форму покорить. После Тургенева против этих художников некоторое остервенение чувствуешь» (XVIII, 144). Позже, когда сатирик под впечатлением от выпадов Писемского против нигилистов будет предельно резко аттестовать недостатки его творческого метода, он разовьет эту свою мысль о некоторой односторонности, примитивности созданий писателя («удачно ловит внешние признаки и лепит из них фигуры, по большей части довольно выпуклые, но глаза у этих фигур всегда оловянные») и вновь употребит термин «плотяный» (см. т. 5, стр. 184). Но именно разовьет намеченное ранее.

Вышеприведенные высказывания сатирика весьма важны, несмотря на свою фрагментарность. Обычно неудовлетворенность Щедрина творчеством Писемского объясняется желанием дискредитировать поправевшего писателя. Как видим, неудовлетворенность эта проявляется значительно раньше, в «спокойное» время доброй известности автора «Тюфяка» и «Тысячи душ», и имеет, следовательно, глубокие внутренние корни, объективно-эстетические предпосылки.

Но, разумеется, невозможно не видеть и откровенно полемических заданий в высказываниях сатирика о Писемском после идейного срыва последнего. Именно эти задания и цели определяли излишнюю резкость и категоричность отрицательных аттестаций, известную односторонность ретроспективных оценок некоторых значительнейших созданий писателя. Весьма показательно в этом отношении самое развернутое критическое выступление Салтыкова-Щедрина о Писемском — его статья-рецензия по поводу премьеры «Горькой судьбины».

## 2

Опубликованная — после повторного цензурного рассмотрения — в «Библиотеке для чтения» в 1859 году (№ 11) и получившая вместе с «Грозой» А. Н. Островского Уваровскую премию, «Горькая судьбина» долгое время не допускалась на театральную сцену. Только четыре года спустя пьесу разрешено было поставить в столичных театрах.

---

[7] Отметим, что в первоначальной редакции незаконченной рецензии на «Сказание о странствии и путешествии... инока Парфения» (1857) имя Писемского поставлено рядом с именами тех, кто стал «на твердую стезю изучения русской народности»: Тургенева, Островского, С. Т. Аксакова. «Литературным попыткам» этих писателей, включая и Писемского, автор рецензии отвел «почетное место в истории русской литературы» (М. Е. Салтыков-Щедрин, Собрание сочинений в двадцати томах, т. 5, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 473; далее ссылки на это издание также приводятся в тексте).

[8] В интимно-«житейском» плане, а также в связи с некоторыми обстоятельствами литературной жизни Щедрина имя Писемского встречается и в других его письмах (см., например, письма к В. П. Безобразову от 1 октября 1858 года (XVIII, 139) и П. В. Анненкову от 27 января 1860 года (XVIII, 151)).

lib.pushkinskijdom.ru

Статья Салтыкова-Щедрина — третья в его театральной «петербургской» серии — и появилась как раз после первой постановки «Горькой судьбины», состоявшейся 18 октября 1863 года на сцене Александринского театра.

Постановка была весьма неудачна, и это, возможно, как-то повлияло на отрицательный характер салтыковского отзыва, но в самой незначительной степени. Если даже взять под сомнение способности Салтыкова-Щедрина как театрального критика, то вряд ли следует доказывать, что он был к этому времени достаточно искушенным зрителем, чтобы недостатки сценического воплощения посчитать за недостатки самого произведения. Собственно сценическая сторона дела мало интересует критика; лишь в самом конце статьи он находит нужным сказать «несколько слов об исполнении пьесы на петербургской сцене», да и то с тем, чтобы посочувствовать актерам. По милости автора «игры... никакой и не было, а было точное и неуклонное исполнение обязанностей» (т. 5, стр. 198).

В рассматриваемой статье речь идет о серьезнейших упущениях и недостатках не *театра*, а *писателя* Писемского. В свете известного поворота Писемского в сторону катковского лагеря[9] Салтыков-Щедрин стремится переоценить ценности, вызвать недоверие читателя и зрителя к идейно-художественным принципам писателя. Понимая, что в недавнем прошлом Писемский — один из «талантливых представителей русской беллетристики» (т. 5, стр. 183), критик самым солидным образом аргументирует свои отрицательные взгляды, излагая одновременно целостную теоретико-литературную концепцию подлинно реалистического искусства.

Вслед за Чернышевским — автором специальной статьи об «Очерках из крестьянского быта» («Современник», 1857, № 4), — указавшим на отсутствие у Писемского «рациональной теории», т. е. передовых социально-политических идеалов и убеждений,[10] Салтыков-Щедрин говорит о «необыкновенной ограниченности взгляда», «крайней неспособности мысли к обобщениям», о «замечательной неразвитости» писателя (т. 5, стр. 184). Писемскому недоступны глубинные сферы жизни; его философия примитивна, его реализм не истинен, поверхностен, он не идет дальше уловления «внешних признаков»; отсутствие руководящей мысли, передовой тенденции у писателя лишает его произведения глубокого смысла и значения — вот основные посылки рецензента, отправные точки последующих критических суждений и выводов. В полемическом увлечении Салтыков-Щедрин ставит под сомнение наличие какого-либо идеала («луча света») у Писемского («отсутствие идеала выходит полное, миросозерцания никакого, и в результате — страшная духота» — т. 5, стр. 184); без этого же, правильно умозаключает рецензент, невозможно подлинное общественно значимое искусство, в частности искусство критического реализма. «Общественное значение писателя (а какое же и может быть у него иное значение?) в том именно и заключается, чтобы пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы, чтобы освежить всякого рода духоты веяньем идеала» (т. 5, стр. 185). Говоря далее о том, что формы воплощения идеала, «пути» достижения идейно-эстетической «цели» в искусстве различны, Салтыков-Щедрин умело вступает в одну из важных теоретико-литературных сфер. Его суждения о косвенном способе осуществления идеала в критико-сатирических произведениях и убедительный пример — ссылка на гоголевского «Ревизора», где нет «идеальных людей», но налицо «идеал», — заставляют припомнить соответствующие положения эстетики Белинского, ратовавшего за такое критико-реалистическое изображение пошлой среды, которое пробуждало бы у читателя «тоску по идеалу».

Непременным условием реализма, соблюдаемым Писемским «лишь в самой слабой степени», по мнению рецензента, является также *всесторонность* в обрисовке «внутреннего мира» героев (т. 5, стр. 186). И здесь Салтыков-Щедрин продолжает традиции передовой литературной мысли, ведущие начало еще от Пушкина, который именно в этом плане отдавал предпочтение Шекспиру перед Мольером. Однако критик не самым удачным способом рассуждает далее о «нравственной невыдержанности» людей, довольно механически отвергая в целях достижения «всесторонности» самую возможность показа ведущих черт и начал в человеке. Кстати, многие образы самого сатирика и периода «Сатир в прозе» и позднее характеризуются именно выделением ведущих социально-типических признаков

[9] См. об этом в статье Б. Козьмина «Писемский и Герцен» («Звенья», VIII, М., 1950); анализируя причины «резкого тона», принятого по отношению к Писемскому представителями революционно-демократического лагеря, в частности сотрудниками «Искры», Б. Козьмин указывает и на то обстоятельство, что писатель «обманул надежды» «передовой общественности» (стр. 129). «Обманутым» оказался и Салтыков-Щедрин. По иронии судьбы сатирик был «заслан» редактором «Современника» к Писемскому за его новым романом... «Взбаламученное море», о чем сообщается в мемуарах П. Боборыкина. См.: П. Д. Боборыкин. Воспоминания в двух томах, т. 1. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 207, т. 2, стр. 380.

[10] См.: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 571.

lib.pushkinskijdom.ru

и функций, что отнюдь не противоречит их реалистичности. Суждения вроде: «нет того человека на свете, который был бы сплошь злодеем или сплошь добродетельным... У самого плохого индивидуума имеются свои проблески сознания, свои возвраты, свои, быть может, неясные, но тем не менее отнюдь не выдуманные порывания к чему-то такому, что зовется справедливостью и добром» (т. 5, стр. 186), вряд ли достигали цели, вряд ли «наставляли» Писемского, хорошо знакомого с установкою — во многом антропологической — натуральной школы, Писемского, имевшего отчетливое представление о шекспировской «многообразной полноте»,[11] специально отмечавшего ее в гоголевских персонажах — Бетрищеве, Хлобуеве[12] и по мере сил следовавшего ей при создании Тюфяков, Ваньковских, Чегловых-Соковиных, Ферапонтовых... И уж конечно не вполне оправданным и убедительным было зачисление Салтыковым психологически сложно выписанных характеров Калиновича и Анания Яковлева в разряд «картонных» (т. 5, стр. 186) — полемическая запальчивость и пристрастие здесь налицо. Впрочем, Салтыкову-Щедрину не трудно было впасть в критическое искушение: в недавнем прошлом Н. А. Добролюбов самым решительным образом забраковал Калиновича и Анания Яковлева, хотя и по иным мотивам, — в качестве героев русской жизни. В условиях обозначившегося разрыва Писемского с кругом «Современника» сатирик без особых колебаний мог посчитать вполне справедливым категоричное добролюбовское неприятие идейно-художественной установки автора «Тысячи душ» и «Горькой судьбины», солидаризироваться с авторитетным критиком в самых крайних отрицательных выводах. Дальнейшие рассуждения рецензента: об антидемократичности подхода Писемского к изображению «простонародья», об уклонении его от истинно драматического (читай: социального) развития конфликта, об исключительности, нетипичности характеров и ситуаций непосредственно обнаруживают эту солидарность (см., например, статьи Добролюбова «Повести и рассказы С. Т. Славутинского» и «Луч света в темном царстве»). Не следует упускать из виду и то обстоятельство, что салтыковская рецензия писалась в период назревшей полемики «Современника» с «Русским словом», во многом иначе оценивавшим творчество таких писателей, как Тургенев и Писемский (до выхода «Взбаламученного моря»). Линия Добролюбова в этой ситуации оказывалась едва ли не единственно приемлемой для сотрудника «Современника», безусловно знакомого с иными оценками творчества писателя 50-х годов — не только Писарева или же М. Л. Михайлова, но также и Чернышевского.[13]

Обращаясь непосредственно к самой драме, «подавшей повод» к критическим «размышлениям», Салтыков-Щедрин обнаруживает явное стремление отказать ей в реалистической достоверности и художественности изображения. Он порицает композицию действия, развитие конфликта, самую природу последнего. По мнению рецензента, подлинный драматический конфликт — при изображении помещичье-крестьянской действительности — есть исключительно конфликт *социальный*, основанный на антагонизме сторон, на «протесте», который неизбежно следует из «самого положения вещей». «Есть требования и действия, которые сами по себе не идут вразрез ни указаниям здравого рассудка, ни общим законам человеческой природы, но которые тем не менее, вследствие известных условий общественного развития, признаются незаконными. Сила естественная и (с точки зрения драматурга) разумная, но вследствие разных причин попранная и непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение» (т. 5, стр. 190). При этом борьбе «открытой», «явной» в такого рода обстоятельствах должна предшествовать борьба скрытая, совершающаяся «внутри» носителя протеста. «Затем уже следует переход борьбы из тайной в явную, затем развязка, то есть кара, то есть посрамление» (т. 5, стр. 190).

Этот «естественный» ход драмы, считает рецензент, отсутствует в «Горькой судьбине», где действие фактически начинается «с конца», с того пункта, когда основа конфликта «уже совершенно исчерпана» (Ананий узнает «горькую истину» и идет на «сделку»). В соответствии с набросанной критиком драматической коллизией данному «моменту» должно было предшествовать известное «развитие», которое и составило бы костяк содержания, определило бы главный интерес зрителя. В существующем же виде, полагает рецензент, пьеса лишена этого интереса.

[11] См.: А. Ф. Писемский. Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. В кн.: А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, М., 1959, стр. 529.

[12] Там же, стр. 534—535; 543—544. Заметим, что Писемский вовсе не отрицал косвенный путь воплощения идеала, о котором говорит Салтыков-Щедрин; кстати, в данной статье Писемский ссылается на тот же источник, что и сатирик, — на гоголевский «Театральный разъезд».

[13] Подробнее о расхождениях в оценках Писемского у Чернышевского, Добролюбова и Писарева см. в нашей работе «Писемский и революционно-демократическая критика».

lib.pushkinskijdom.ru

«Остальные три действия именно составляют не более как неловкую пришивку к драме, не начинавшейся, но уже совершенно закончившейся в первом акте...» (т. 5, стр. 191).[14] Что же касается развязки — «сделки», то она, по мнению Салтыкова-Щедрина, начисто лишена жизненной достоверности: «крепостное право тем-то именно и было характеристично, что оно проявляло себя необыкновенно цельно, резко и определенно и что при подобной обстановке не могло быть места для сделок, а было ли, нет ли место, так или для совершенной приниженности, или для явного и резкого протеста» (т. 5, стр. 192).

Несомненно, что салтыковский «план» драмы предполагал значительно более острую социально-политическую проблематику, чем та, которая есть у Писемского. Однако насколько он, «план», соотносим с авторским замыслом, насколько он учитывает известную суверенность последнего, во-первых, а во-вторых, насколько он соответствует идейным возможностям писателя, не принадлежавшего к лагерю революционной демократии? Выдержат ли подобную пробу, к примеру, многие из пьес А. Н. Островского и можно ли, расчетливо ли отрицать на этом основании их эстетическую значимость и ценность? Думается, что Салтыков-Щедрин допустил здесь некоторую тактическую промашку, выбрав для полемического удара не ту мишень. Автор «Взбаламученного моря» скорее *противостоит* автору «Тысячи душ» и «Горькой судьбины», а не продолжает его... Взыскивать с последней штрафы за первый не представляется возможным, как нельзя безоговорочно принять следующую заключительную формулировку рецензии: «Содержание оказывается скудное, мотивы для драмы — ничтожные, развития драматического нет вовсе, характеры действующих лиц однообразны и монотонны, и притом вылеплены на скорую руку и из самого грубого материала» (т. 5, стр. 195).

Являя собой образец напряженной *психологической* драмы, инструментованной к тому же *социально*, «Горькая судьбина» нашла признание у многих прославленных мастеров русского театра, дав им добротный материал для создания правдивых сценических образов и в целом — глубокого, захватывающего спектакля.

Как отмечалось выше, для полноты понимания истоков салтыковской памфлетности необходим учет того обстоятельства, что определенная часть полемического заряда направлена рецензентом еще по одному адресу — в сторону «Русского слова», подчеркнуто высоко оценившего Писемского в выступлениях Писарева (1861) и в специально посвященной «Горькой судьбине» статье М. Л. Михайлова («Русское слово», 1860, № 2). В условиях наметившейся полемики между журналами Салтыков-Щедрин мог легко посчитать отклик «Русского слова» на пьесу столь же незрелым, сколь незрелым, по мнению деятелей «Современника», был его взгляд на «Отцов и детей». «Отменяя» оценку Михайлова (и Писарева) своей развенчивающей статьей, представитель «Современника» тем самым косвенно указывал еще на один факт, с его точки зрения, «промахов» «Русского слова».

В содержательных примечаниях к рассматриваемой салтыковской рецензии (см. т. 5, стр. 586—591) комментатор обошел вниманием данный момент, а он, думается, весьма существен.[15]

Было бы некоторым упрощением представлять дело таким образом, что деятели либерально-эстетического лагеря подняли на щит пьесу, а революционно-демократическая критика (Добролюбов), к которой естественно примкнул Салтыков-Щедрин, заняла противоположную позицию. Известно, например, что А. С. Хомяков и «эстетик» Н. Д. Ахшарумов — официальные рецензенты драмы — отозвались о ней резко отрицательно, а демократ М. Л. Михайлов дал ей очень высокую оценку, отметив «глубокую жизненную правду» и огромный социально-разоблачительный смысл мастерски представленных в пьесе «горьких явлений нашего быта».[16]

---

[14] Рассматривая далее в отдельности каждое из них, Салтыков-Щедрин несколько отступает от подобной категоричности. Так, он склонен признать, что во втором действии «несколько выясняется» личность Лизаветы, хотя самые мотивы драмы по-прежнему не устраивают его. Не замечая, что активное участие Калистрата Григорьева в происходящем придает конфликту явно социальный уклон, Салтыков-Щедрин тем не менее подчеркивает «меткость» типа бурмистра (т. 5, стр. 193). А 3-е действие, утверждающее мысль о ненормальности существующего порядка вещей, когда человек «какою-то сверхъестественной силой устраняется от участия в своей собственной судьбе», признается даже «лучшим и единственным», содержащим «нечто похожее на драматическое движение» (т. 5, стр. 194—195).

[15] Полемические тенденции по отношению к «Русскому слову», кстати, содержит уже первая из «петербургско-театральных» статей Салтыкова-Щедрина — его рецензия на комедию Ф. Устрялова «Слово и дело», что справедливо отметил в свое время А. Лаврецкий. См.: А. Лаврецкий. Щедрин — литературный критик. Гослитиздат, М., 1935, стр. 90.

[16] М. Л. Михайлов, Сочинения в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1958, стр. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

Помимо исходных положений и концепций, в статье Михайлова (кстати, непосредственно «задевавшей» автора «Губернских очерков») легко выделяется целый ряд суждений, с которыми прямо соотнесены ниспровергающие высказывания Салтыкова-Щедрина. Включив Писемского в число «цельных, непосредственных художнических натур», столь редких «в наш век», т. е. в период обостренной общественной борьбы, М. Л. Михайлов, например, отметил наличие у писателя того, в чем позже так подчеркнуто усомнится Салтыков-Щедрин, — *мысли, сознательного отношения к действительности*, осуществляющих, однако, себя в косвенно-образной, а не публицистически-прямой форме (ср. наблюдения в этом плане Н. Г. Чернышевского).[17] «Читая любое из его произведений, вы видите, что автор — человек мыслящий, человек, глубоко понимающий смысл жизни и ее явлений; но нигде не проглянет его желание навязать вам свою мысль, свой взгляд на лица и события...»[18] Сильно расходятся с вышеприведенными заключениями Салтыкова-Щедрина и следующие характеристики Михайлова: «...У редкого художника найдешь такое поразительно верное воспроизведение жизни и такое глубокое понимание путающих жизнь ненормальных и темных отношений, какое представляет драма г. Писемского».[19] Или же: «Одного даже беглого разбора пружин, управляющих ходом драмы г. Писемского, хватило бы на большой том серьезных размышлений о русской жизни — так глубоко, в самом источнике зачерпнуто им содержание этого произведения. А сколько психологических задач представляет каждое лицо, начиная с двух главных героев драмы и кончая хоть бы на минуту появляющимися в избе Анания мужиками!»[20]

Повторяем, что в условиях обозначившегося разногласия (в частности, по поводу «Отцов и детей») круг «Современника» мог испытывать естественное желание лишний раз продемонстрировать, так сказать, отсутствие *чутья* у деятелей «Русского слова», сильно-де просчитавшихся в своих хвалебных выступлениях и других действиях (подпись Г. Е. Благосветлова под протестом против статьи «Искры», фельетон Д. Минаева в оправдание Никиты Безрылова — см. в вышеуказанной работе Б. Козьмина, стр. 129) в защиту того, кто написал теперь «Взбаламученное море». В статье «Современные романы» («Современник», 1864, № 4) М. А. Антонович, например, прямо поставил вопрос о просчетах «критиков-детей», которым логичнее было бы хвалить, а не порицать «Взбаламученное море» — «родного брата» «Отцов и детей».[21] Правда, Антонович не «попомнил» здесь «Русскому слову» его похвал в адрес Писемского, но Писарев, по-видимому, хорошо улавливал возможность подобного упрека. В статье «Посмотрим!» («Русское слово», 1865, № 9), отметив факт своего решительного расхождения с Добролюбовым в оценке прежнего Писемского, поставленного им, Писаревым, «выше гг. Тургенева и Гончарова», критик замечает: «По этому случаю г. Антонович, конечно, непременно возликует и укажет мне на „Взбаламученное море". Но гнусность „Взбаламученного моря" нисколько не уничтожает собою достоинств „Тюфяка", „Богатого жениха", „Боярщины", „Тысячи душ", „Брака по страсти", „Комика" и „Горькой судьбины". Если надо безусловно осуждать все произведения писателя за то, что этот писатель на старости лет начинает писать глупости, то придется бранить „Ревизора" и „Мертвые души" за то, что Гоголь под конец своей жизни съехал на „Переписку с друзьями"».[22]

Эта реплика в какой-то степени могла быть адресована и автору рецензии на «Горькую судьбину» — Салтыкову-Щедрину, во многом рассмотревшему пьесу сквозь призму «Взбаламученного моря», нерасчетливо отождествившему дурную тенденциозность последнего с объективно-реалистическим смыслом первой.

Сложность салтыковских оценок заключается, помимо вышеотмеченного, еще и в том, что несомненные полемические излишества, критические издержки и упущения имеют тут место при несомненной правильности угла зрения, прогрессивности критериев, высоте позиций.[23] Нельзя не учитывать всего этого, как нельзя

---

[17] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IV, стр. 571.

[18] М. Л. Михайлов, Сочинения в трех томах, т. III, стр. 99.

[19] Там же, стр. 101.

[20] Там же, стр. 103.

[21] М. А. Антонович. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 137—138, 141.

[22] Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1956, стр. 446.

[23] Это обстоятельство, по-видимому, и заставляет исследователей проходить мимо односторонности (или как-то приглушать ее) в подходе Салтыкова-Щедрина к оригинально раскрытой Писемским драме Анания Яковлева. Так, В. Я. Кирпотин, излагая позицию Салтыкова-Щедрина в данном вопросе, думается, *априори* берет его сторону и вместе с ним фактически упрекает драматурга в нежелании воспользоваться той самой *схемой*, отсутствие которой в «Старухе» Н. Успенского вызвало такое решительное одобрение Н. Г. Чернышевского («Не начало ли пере-

lib.pushkinskijdom.ru

принижать и большой значимости теоретико-литературного аспекта данной рецензии. Нами уже отмечалось выше, что Салтыков-Щедрин умело вступил здесь в область очень важных вопросов эстетики, высказав весьма глубокие суждения по проблемам реалистического искусства. В заключительной части рецензии проведено весьма четкое разграничение натурализма — «грубого, механического списыванья с натуры» — и реализма — не удовлетворяющегося «одною голою передачей внешних признаков», но берущего жизненное явление в его сущности, в историческом развитии, «со всеми его определениями» (т. 5, стр. 196—197), — и сделано это тогда, когда «ни общественная мысль, ни эстетическая литература не проводили еще» подобного разграничения.[24]

Современная литературная мысль должна диалектично подойти к салтыковским суждениям о Писемском, взяв из них все ценное и без смущения отказавшись от абсолютизации того, что было данью конкретной исторической ситуации, «истине минуты».

## 3

«Безрыловская» история вкупе со «Взбаламученным морем» сильно уронили Писемского в глазах Салтыкова-Щедрина. Уже к началу 1863 года (см. рецензию на роман И. Лажечникова «Немного лет назад» — «Современник», 1863, № 1—2) у сатирика заметно обозначаются иронические тенденции в отношении к «гг. Тургеневым, Гончаровым, Писемским и проч.» (т. 5, стр. 309), оформляющиеся впоследствии в открыто неприязненные, уничтожающие характеристики и аттестации автора «Взбаламученного моря» (роман публиковался в 3—8-м номерах «Русского вестника» за 1863 год).

В романе «Взбаламученное море» — «не столько знаменитом, сколько пахучем» (т. 6, стр. 409) — Салтыков-Щедрин не усматривает «ни одного намерения, которое не было бы отравлено ложью и преднамеренным извращением» (т. 6, стр. 192).[25] Вместе с другими авторами антинигилистических произведений Писемский определяется как поставщик «литературных ядов», созидатель «гнилостно-заражающих припасов» (т. 5, стр. 458). Приводимые высказывания взяты нами из выступлений сатирика 1863—1864 годов, следовавших, так сказать, по горячим следам событий. Отсюда их предельная резкость, памфлетность.

По прошествии времени тон салтыковских характеристик несколько смягчается, хотя антинигилистический «грех» Писемского не забыт. Когда автор «Напрасных опасений» писал, например, об уклонении «от честного обращения с словом и от правдивого отношения к действительности» «остатков старой литературы» (т. 9, стр. 22), он мог иметь в виду и А. Ф. Писемского (см. т. 9, стр. 473). В «Уличной философии» Салтыков-Щедрин не может не вспомнить «о г. Писемском, который во „Взбаламученном море“ представил такое образцовое руководство к познанию нигилистов, что даже при самом тщательном труде едва ли кому-нибудь придется сравниться с ним в деле собирания всякого рода нигилистических черт» (т. 9, стр. 70).[26] Вспоминает о Писемском сатирик и в рецензии на «Повести, очерки и рассказы М. Стебницкого», но уже противопоставляя — скорее по тактическим соображениям — его вместе с Тургеневым и Гончаровым такому неистовому гонителю «нигилистов», как Н. С. Лесков (см. т. 9, стр. 342—343). В подобном тактико-противительном плане Писемский-Безрылов фигурирует в письме Салтыкова-Щедрина к Анненкову от 10 декабря 1879 года, где идет речь о махровых «охранителях» существующего порядка, зубрах реакции вроде Каткова, Маркевича, Суворина, Цитовича (см. XIX, 135).

И все же, решительно осуждая выходки Писемского против нигилистов, Салтыков-Щедрин свободен от стремления начисто отказаться от него, перечеркнуть все его творчество. Сознавая противоречивую сущность последнего, сатирик продолжает сохранять определенный интерес к писателю. Усиление же критико-реалистических начал в его произведениях конца 60-х—начала 70-х годов, появление целого ряда пьес, характеризующихся откровенным антибуржуазным пафосом («Подкопы», первоначально — «Хищники», «Ваал», «Просвещенное время»), в значительной степени упрочивают и повышают этот интерес.

---

мены?»). См.: В. Я. Кирпотин. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. Госполитиздат, М., 1957, стр. 297—298.

[24] В. Я. Кирпотин. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. Госполитиздат, М., 1957, стр. 301.

[25] Ср. подход к роману у современного исследователя, отмечающего, помимо реакционных идей, и наличие в нем заметных критико-реалистических тенденций: А. В. Листратова. О литературно-общественной позиции А. Ф. Писемского 60-х годов, стр. 42—51; см. также: П. Г. Пустовойт. А. Ф. Писемский в истории русского романа. Изд. МГУ, 1969, стр. 152—155.

[26] В статье «Человек, который смеется» Салтыков-Щедрин саркастически называет «взбаламученным морем круглописания» (т. 9, стр. 139) реакционные писания В. П. Безобразова.



lib.pushkinskijdom.ru

Весной 1875 года, находясь в Баден-Бадене и страдая от мучительного недуга, Салтыков-Щедрин готовится к ожидаемой встрече с Писемским. Он намеревается привлечь писателя к сотрудничеству в «Отечественных записках» — факт при общеизвестной идейной принципиальности сатирика весьма и весьма показательный — и советуется по этому поводу с Некрасовым (см. XVIII, 291 и 455; XIX, 61 и 441—442).[27]

Несколько ранее, в рецензии на «Лесную глушь» С. Максимова («Отечественные записки», 1871, № 12), Салтыков-Щедрин, назвав Писемского в числе лучших дворянских романистов — «Тургенев, Гончаров, Писемский» (т. 5, стр. 439), — прямо показал, что он помнит о литературных заслугах писателя. Не преследуя сугубо полемических целей, учитывая *все* стороны деятельности этих литераторов, сатирик считает справедливым признать «бесспорные достоинства» за их традиционно-«психологическими» романами; он отмечает лишь, в соответствии с задачами статьи, известную облегченность путей их авторов по сравнению с напряженными исканиями создателей нового «общественного» романа.

Смерть Писемского (а вскоре и Достоевского) не оставила редактора «Отечественных записок» безучастным. В февральской книжке журнала за 1881 год (Писемский умер 20 января 1881 года) в отделе «Записки современника» была помещена некрологическая статья о Достоевском и Писемском, написанная Н. К. Михайловским по личной просьбе сатирика (см. XIX, 189—190).

Подчеркивая разность масштабов умерших писателей, уделяя в дальнейшем преимущественное внимание Достоевскому, Н. К. Михайловский тем не менее находит возможным сказать о них обоих: «Это были звезды, участники созвездия знаменитых „сороковых годов“, которое так долго освещало нашу бедную жизнь, а теперь уже так сильно поредело».[28] По мысли автора статьи, Писемский «задолго до смерти совершил все, что мог совершить», перестав быть «живой силой» литературного развития, но «благодарный читатель» может припомнить его «заслугу», пусть и «законченную», «взвешенную».[29] Ниже Михайловский отметит антибуржуазную направленность позднего Писемского, указав на «Ваала», «Просвещенное время», «Мещан».[30]

Подводя итог вышесказанному, следует подчеркнуть, что Салтыков-Щедрин, на глазах которого прошла вся литературная деятельность Алексея Феофилактовича Писемского — человека во многом иных взглядов и убеждений — не сомневался в его праве числиться среди значительнейших русских художников-романистов. Резко полемизируя с Писемским-антинигилистом, более или менее настороженно наблюдая за его последующими шагами, Салтыков-Щедрин не забывал о том ценном и сильном, что заключали в себе лучшие реалистические опыты писателя.

Да, у Салтыкова-Щедрина можно встретить немало отрицательных суждений и замечаний о Писемском, вызванных, как мы попытались показать, причинами и объективного и субъективного плана, но от полного отрицания, от огульного осуждения его творчества сатирик был далек.

---

*И. С. ЧИСТОВА*

# БУТКОВ И ДОСТОЕВСКИЙ

## (ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДВИЖЕНИЯ 40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА)

По словам одного из современных исследователей, «сопоставление так называемых второстепенных писателей с классиками первой величины всегда заключает в себе некоторую неловкость. Однако закономерности литературного процесса могут изучаться только путем сравнения идей и мотивов и того, как они проявляются у писателей различного масштаба».[1]

---

[27] См. также письмо А. Н. Островского к А. Ф. Писемскому от 3—4 декабря 1874 года (А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XV, Гослитиздат, М., 1953, стр. 46—47).

[28] «Отечественные записки», 1881, № 2, стр. 242.

[29] Там же, стр. 243; сходный взгляд на Писемского как писателя, еще при жизни сошедшего со сцены, но в прошлом имевшего действительный вес и значение в литературе, выражен в рецензии (в целом отрицательной) на роман «Масоны», помещенной в предыдущей книжке «Отечественных записок» (см. «Отечественные записки», 1881, № 1, Современное обозрение, стр. 77—78 и 80).

[30] «Отечественные записки», 1881, № 2, стр. 263.

[1] Б. Мейлах. Яков Бутков, его герои и сюжеты. В кн.: Я. П. Бутков. Повести и рассказы. Изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 22. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Во второй половине 1840-х годов, по свидетельству А. В. Дружинина, «Отечественные записки» ежемесячно знакомили читателей с произведениями Достоевского или Буткова. «Эти два имени, — писал критик, — как-то срослись между собою, одно из них напоминает о другом; отозвавшись о повестях г. Достоевского, нельзя умолчать о таковых же г. Буткова».[2]

Дружинин подметил верно: в критико-библиографических статьях и обзорах, помещенных на страницах периодических изданий тех лет, имена Буткова и Достоевского нередко объединялись. Однако дальше довольно общих замечаний о близости, родственности таланта обоих писателей критики, как правило, не шли, в то время как творчество и писательская судьба того и другого несомненно давали материал для гораздо более серьезного, глубокого сопоставительного анализа, результаты которого не замедлили бы благотворно сказаться на определении художнической оригинальности Буткова и раннего Достоевского, с одной стороны, и их связей с современным им литературным движением, — с другой.[3]

## 1

Петербург 40-х годов — «средоточие русской администрации, по преимуществу город чиновников и служащих. Сюда стекаются изо всех концов России молодые люди, чтоб принести свои таланты, знания и способности на жертвенник отечественной службы».[4] Из уездного города Саратовской губернии мещанин Яков Бутков приехал, вернее, добрался до Петербурга «частию пешком, а отчасти с случайными попутчиками»,[5] по-видимому, в самом конце 30-х годов — во всяком случае в январе 1840 года его имя попадает на страницы периодической печати.[6] Каково было окружение писателя в эти годы, что представляли собой его литературные и общественные симпатии — остается неясным. Если вообще «мы мало знаем о Буткове» (стр. 3), то о Буткове до 1845—1846 годов — времени выхода в свет «Петербургских вершин», сразу обративших на себя внимание критики и возбудивших интерес к автору, — мы не знаем решительно ничего.[7] Можно лишь предполагать, что судьба Буткова складывалась так же, как судьба героев его первой книжки.[8] Бутков, изучивший на собственном опыте жизнь городских низов, узнавший тяжесть подневольного, отупляющего труда мелких чиновников, был непосредственно связан с той действительностью, которую описывал. Как «писатель-пролетарий» он (вероятно, в 1847 году) вошел и в круг сотрудников «Отечественных записок».

Современники отмечают необыкновенную замкнутость, нелюдимость Буткова, постоянно ощущавшего себя чужим в среде петербургских литераторов. Прошлое писателя сохраняло свою власть над ним; настоящее же его положение было немногим лучше. «Я ведь кабальный» — так определял свое состояние сам Бутков, имея в виду отношения, связывающие его с Краевским.[9]

---

[2] «Современник», 1849, № 3, март, отд. V, стр. 69.

[3] Я не ставлю своей задачей раскрыть тему о творческих связях Буткова и Достоевского в полном ее объеме — она достаточно широка и может составить предмет специального исследования; в данной работе лишь намечены какие-то наиболее общие закономерности в творческом развитии того и другого писателя, позволяющие сопоставить их имена.

[4] «Пантеон», 1848, кн. 4, апрель, стр. 64.

[5] А. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 107.

[6] В журнале «Сын отечества» был опубликован отрывок из стихотворной повести «Гайдамак», который прошел незамеченным, будучи произведением малооригинальным.

[7] Первая биографическая справка о Буткове относится к лету 1845 года. Булгарин, опубликовавший в «Северной пчеле» два очерка из «Петербургских вершин» — «Порядочный человек» и «Ленточка», — следующим образом рекомендовал автора читателям газеты: «Это один из первых опытов молодого человека, который еще ничего не печатал. Он сам образовался чтением и трудом и приобрел много опытности в жизни. Принадлежит он к купеческому званию» («Северная пчела», 1845, № 132, 14 июня). Однако, как видим, сведения, сообщенные Булгариным, не свободны от фактических ошибок.

[8] Это отмечалось и современной Буткову критикой: «...он (Бутков, — *И. Ч.*) сам рассматривал то, что изображает» («Москвитянин», 1847, ч. I, критика, стр. 153); «этот... мир (описанный в «Петербургских вершинах», — *И. Ч.*) очень хорошо известен господину Буткову; он там взрос и не стыдится этого...» («Библиотека для чтения», 1845, т. 73, отд. VI, стр. 39).

[9] См.: А. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 110. В. Г. Белинский так характеризовал эти отношения: «Кр‹аевский› оказал ему (Буткову, — *И. Ч.*) важную услугу: на деньги Общества посетителей бедных он выкупил его от мещанского общества и тем избавил от рекрутства. Таким образом, помогши ему чужими деньгами, он решился заставить его расплатиться



lib.pushkinskijdom.ru

Гордость не позволяла Буткову искать близости людей, стоявших на более высокой ступени общественной лестницы. Ему грозила опасность полного литературного одиночества, если бы не встреча с Достоевским; приняв горячее участие в судьбе талантливого самоучки (познакомился он с Бутковым, по-видимому, в той же редакции «Отечественных записок»), писатель ввел его в круг молодежи, с которым особенно сошелся осенью 1846 года.

Как известно, после неудачи с «Двойником» Достоевский избегает общества прежних друзей, порывает с Некрасовым, Тургеневым, перестает бывать у Панаева, прекращает знакомство с Белинским.

После головокружительно успешного дебюта особенно болезненно переживает писатель охлаждение со стороны прежних поклонников своего таланта. Уязвлено авторское самолюбие, задета его гордость; «Петербург ад для меня. Так тяжело, так тяжело жить здесь!» — признается Достоевский в письме брату от 7 октября 1846 года. Меняется образ жизни писателя. Если раньше он нанимал две хорошо меблированные комнаты, то теперь он живет «в маленькой комнатке у какой-то хозяйки, державшей жильцов».[10] Меняется и окружение Достоевского. Уже в сентябрьском письме к брату писатель вскользь упоминал о том, что «обедает в складчине. У Бекетовых собралось шесть человек знакомых».[11] Общение с Бекетовыми благотворно подействовало на писателя. «...Я возрождаюсь, не только нравственно, но и физически... — пишет Достоевский 26 ноября 1846 года. — Я много обязан в этом деле моим добрым друзьям Бекетовым, Залюбецкому и другим, с которыми я живу».[12] Среди тех, с кем особенно близок Достоевский в это время (конец 1846-го—1848 годы), — молодые писатели А. Н. Плещеев, А. Н. и В. Н. Майковы, А. У. Порецкий, Я. П. Бутков. Некоторые черты из жизни Достоевского и его кружка в этот период легко восстановить по мемуарам С. Д. Яновского. В них нередко упоминается и Я. П. Бутков. «Федор Михайлович очень любил общество, или, лучше сказать, собрание молодежи, жаждущей какого-нибудь умственного развития... — вспоминает Яновский. — Он находил особенное удовольствие... следить за развитием талантов... этих молодых своих товарищей. Я не помню ни одного из известных мне товарищей Федора Михайловича... который не считал бы своею обязанностию прочесть ему свой литературный труд. Так поступали А. У. Порецкий, Я. П. Бутков, П. М. Цейдлер...

Единственное, что любил Федор Михайлович, это устройство изредка обедов в Hôtel de France, в Малой Морской, целою компанией близких ему людей... Вот как он сам объяснял... причину его любви к этим сходкам: „Весело на душе становится, когда видишь, что бедный пролетарий (пролетарием он называл каждого живущего поденным заработком, а не рентой или иным каким-нибудь постоянным доходом, например службой) сидит себе в хорошей комнате, ест хороший обед и запивает даже шипучкою, и притом настоящею". По окончании этого праздничного обеда Федор Михайлович с каким-то особенным удовольствием подходил ко всем, жал у каждого руку и приговаривал: „А ведь обед ничего, хорош..." Якова Петровича Буткова он при этом еще и целовал».[13]

С. Д. Яновский неоднократно подчеркивает «особенно гуманные отношения Федора Михайловича к Буткову». Интерес и глубокая симпатия Достоевского к Буткову психологически легко объяснимы. Бутков — писатель несомненно одаренный, человек яркого и самобытного ума, глубоко и тонко чувствующий. Сильно развитое в нем чувство личности, сознание собственных сил подавлялись внешними обстоятельствами, которые постоянно заставляли Буткова смирять себя. Все это порождало душевную надломленность, болезненные отклонения в психике. Быть может, особенное сочувствие в Достоевском Бутков вызывал и потому, что в пору своего знакомства с последним Достоевский сам остро переживал нечто подобное тому, что чувствовал Бутков, подозревавший всех в презрении к себе. Достоевскому, недавно ощутившему горечь «измены» прежних друзей (правда, «трагизм» ситуации был сильно утрирован писателем, вообще склонным к преувеличениям), психологически было близко и понятно то состояние всеми «отверженного», в котором постоянно находился Бутков.

И еще одно обстоятельство несомненно сыграло роль в их сближении. Я имею в виду уже совершенно конкретный факт биографии писателей — их отношения с А. А. Краевским. И тот и другой оказались в тяжелой денежной зависимости от редактора «Отечественных записок». Буткову Краевский купил рекрут-

---

с собою с лихвою, завалил его работою, — и бедняк уже не раз приходил к Некр‹асову› жаловаться на желтого паука, высасывающего из него кровь» (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 418. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[10] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1. Изд. «Художественная литература», [М.], 1964, стр. 156.

[11] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, 1832—1867. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 95.

[12] Там же, стр. 103.

[13] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, стр. 166—167, 160—161.

lib.pushkinskijdom.ru

скую квитанцию и тем избавил от солдатчины; Достоевскому он неоднократно одалживал деньги. Что значит работать в счет долга, Достоевский очень хорошо испытал на себе. «Я плачу́ все долги мои, посредством Краевского, — писал он брату 17 декабря 1846 года. — Вся задача моя заработать ему все в зиму и быть ни копейки не должным на лето. Когда то я выйду из долгов. Беда работать поденщиком! Погубишь все и талант и юность и надежду, омерзеет работа и сделаешься наконец пачкуном а не писателем».[14] Письма Достоевского Краевскому от 1 февраля и 31 марта 1849 года — яркие документы, характеризующие условия работы писателя в «Отечественных записках» в конце 1846—начале 1849 годов.

«Два года назад я имел несчастие задолжать вам большую сумму денег. Сумма эта вместо того, чтоб уменьшаться возросла до невозможных пределов. Так как я прежде всего хочу расквитаться и заплатить, то нашел необходимым предложить меры решительные. Но прежде всего нужно сыскать причину почему эта сумма не уменьшилась, а увеличивалась. Я уже давно сообразил и вышло, что от следующих причин:

1) Оттого, что я должен был писать и не получать ничего *регулярно*. Т. е. хотя я и получал по временам деньги но это было *по временам*; а так как платить за свою жизнь нужно помесячно, то нужно было получать не по временам, а регулярно...

2) [Что я] Оттого что я, чтоб исполнить слово и доставить к сроку, насиловал себя, писал между прочим... дурные вещи..., тем впадал в недоумение и в самоумаление... каждый мой неуспех производил во мне болезнь...

4) Причина чисто нравственная, заставившая меня ненавидеть срочную работу, не приносившую мне даже насущного, и наконец рабство, в котором я находился конечно самовольно. Эта причина важная...

Знаю, Андрей Александровичь, что я, между прочим, несколько раз посылая вам записки с просьбой о деньгах сам называл каждое исполнение просьбы моей *одолжением*. Но я был в припадках излишнего самоумаления и смирения от ложной деликатности. Я, н. прим., понимал Буткова, который готов, получа 10 р. серебр., считать себя счастливейшим человеком в мире. Это минутное, болезненное состояние и я из него вышел».[15]

«Андрей Александровичь, скажите пожалуйста, неужели вы в 4 года моей работы у вас не заметили, что я никогда не могу отдать вам моего долга, если мы все будем находиться в такой системе забирания и отписывания ден‹ег›, в какой были доселе?» [16]

В первом письме не случайно упомянуто имя Буткова. Факты, изложенные в приведенных здесь письмах, — это в такой же степени факты биографии Буткова, как и биографии Достоевского. Бутков, работая не покладая рук, живя в «воистину поразительной бедности»,[17] все-таки «далеко не выплатил своего долга» [18] — да и не мог выплатить при существовавшей в журнале Краевского «системе забирания и отписывания ден‹ег›». По свидетельству В. Г. Белинского, Бутков «не раз приходил со слезами жаловаться Некрасову на своего вампира» (XII, 429). Он также, «чтоб исполнить слово и доставить к сроку, насиловал себя, писал... дурные вещи» — недостатки некоторых опубликованных в «Отечественных записках» повестей могут быть, вероятно, отнесены за счет срочной работы. И, наконец, «причина нравственная» — «рабство», в котором Достоевский находился, правда, «самовольно». И «самовольное рабство» невыносимо, и оно калечит душу — Достоевский пишет о «припадках излишнего самоумаления и смирения от ложной деликатности». У него это — «минутное, болезненное состояние». У Буткова же — это состояние постоянное. Его рабство не было самовольным. Трагизм положения заключался еще и в том, что писатель был, да и не мог не быть, благодарен Краевскому за оказанную ему «важную услугу», но плата за услугу оказалась непосильной для него. Бутков не выдержал этой тяжелой нравственной пытки — надорвался и физически и духовно. В 1849 году его писательская судьба была в конечном счете решена — в дальнейшем уже ничего значительного не вышло из-под его пера.

Насколько глубоко пережил Достоевский драму Буткова, насколько глубоко проник в самое существо ее «нравственной причины», свидетельствует тот факт, что сложившаяся на глазах писателя чрезвычайно сложная психологически ситуация — «гибель от благодарности» — нашла свое художественное воплощение в его повести 1848 года «Слабое сердце».[19]

---

[14] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 104.

[15] Там же, стр. 114—115.

[16] Там же, стр. 121.

[17] Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, стр. 161.

[18] А. Милюков. Литературные встречи и знакомства, стр. 108.

[19] Существует предположение, что Бутков явился прототипом героев ранних повестей Достоевского — Шумкова («Слабое сердце») и Голядкина («Двойник»). Я имею в виду статью М. С. Альтмана «Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского» (в кн.: Достоевский и его время. Изд. «Наука», Л.,

lib.pushkinskijdom.ru

Достоевский, по-видимому, был единственным по-настоящему близким Буткову человеком; после его ареста Бутков «пропал... опять в свою темную жизнь от глаз и участия журналистов, и... услышали... о нем вновь только уже как об умирающем от изнурения этою темною и тяжелою жизнью».[20] Бутков умер от чахотки в больнице св. Марии Магдалины, в палате для нищих. 9 марта 1857 года Достоевский писал брату из Сибири: «Друг мой, как мне жаль бедного Буткова! И так умереть! Да что же вы то глядели, что дали ему умереть в больнице! Как это грустно!» [21]

## 2

Творческие связи Я. П. Буткова и Ф. М. Достоевского определяются прежде всего тем, что тот и другой писатель принадлежали к гоголевскому направлению, которое стало ведущим в литературе 40-х годов.

Критик «Москвитянина» в обзоре «Русская словесность в 1846 году» писал: «...упомянем... о тех (произведениях, — *И. Ч.*), которых авторы выступили на литературное поприще в прошедшем году, или немного ранее. Так, в начале этого года были напечатаны Г. *Достоевским* в „Петербургском сборнике" *Бедные люди*... Г. *Достоевский*... следует тому направлению, которое дал нашей словесности Гоголь и которое петербургские критики назвали натуральною школою».[22] А вот характеристика Я. П. Буткова: «Г. Бутков в конце 1845 года явился со своими *Петербургскими вершинами*, и в этом первом произведении резко определились и качество и степень его таланта. Меткая наблюдательность, верный, хоть иногда довольно горький взгляд на жизнь, преобладание ума над чувством — вот те свойства, которые заметны были даже и в первой книжке Петербургских вершин. В направлении автора отразилось влияние Гоголя — он принадлежит к числу лиц, которых произведения упрочили название натуральной школы за школою, которая считала своим главою и основателем великого художника...» [23] Близость первых литературных опытов Я. П. Буткова и Ф. М. Достоевского, определяющаяся принадлежностью писателей к литературе «дельного» направления, была отмечена и В. Г. Белинским. «...Некоторые из противников натуральной школы пытались противопоставлять *ей ее же писателей* (курсив мой, — *И. Ч.*). Так, одна газета думала г. Бутковым уничтожить авторитет самого Гоголя...» [24] — писал критик об авторе «Петербургских вершин» (X, 288). И еще: «...у него не только виден ум, но и сердце, умеющее сострадать ближнему, кто бы и каков бы ни был этот ближний, лишь бы только был несчастен» (IX, 356). Известный отзыв Белинского о «Бедных людях» очень близок приведенным здесь выдержкам из рецензии критика на первую книжку Я. П. Буткова: «...Гоголь навсегда останется Коломбом той неизмерной и неистощимой области творчества, в которой должен подвизаться г. Достоевский» (IX, 551); «он (автор «Бедных людей», — *И. Ч.*)... показал нам, как много прекрасного, благородного и святого лежит в самой ограниченной человеческой натуре... Честь и слава молодому поэту, муза которого любит людей на чердаках и в подвалах и говорит о них обитателям раззолоченных палат: „Ведь это тоже люди, ваши братья!"» (IX, 554).

Из критических разборов В. Г. Белинского становятся ясными не только точки соприкосновения в произведениях, явившихся литературным дебютом начинающих авторов; не менее очевидно и то, что их разделяет. «По нашему мнению, у г. Буткова нет таланта для романа и повести... Рассказы и очерки г. Буткова относятся к роману и повести, как статистика к истории, как действительность к поэзии» (X, 39). Подлинной же поэзией явились «Бедные люди» (см. выше: Достоевский «*показал* нам, как много прекрасного, благородного...» и т. д.). Так же определяет соотношение первых произведений Я. П. Буткова и Ф. М. До-

---

1971). Что касается «Слабого сердца», то здесь, по-видимому, есть все основания говорить о Буткове как о возможном прототипе Васи Шумкова. Гипотеза о Буткове как прототипе главного героя «Двойника» мне кажется менее доказательной. К тому же Шумков и Голядкин психологически настолько не похожи, что трудно представить в качестве прототипа этих героев одного и того же человека. И потому несколько странно, по-моему, звучит заключительная фраза первого раздела статьи М. С. Альтмана («Прототип Голядкина и Шумкова»): «Трогательные образы Голядкина и Шумкова — верные подобия подлинного Буткова, только, разумеется, художественно обобщенные» (стр. 201).

[20] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 154.

[21] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 581.

[22] «Москвитянин», 1847, ч. I, Критика, стр. 152.

[23] «Московский городской листок», 1847, № 116, 30 мая.

[24] Речь идет о «Северной пчеле», которая пыталась противопоставлять Буткова Гоголю главным образом с целью дискредитации последнего.

lib.pushkinskijdom.ru

стоевского и критик «Иллюстрации»: «„Петербургские вершины“, кажется, служили образцом, или лучше сказать, натурой для нового романа».[25]

Отметив излишнюю категоричность суждений Белинского о таланте Буткова, нельзя, однако, не согласиться с тем, что первые произведения Буткова и Достоевского отличались друг от друга в первую очередь именно степенью присутствия в них художественного элемента.

Собранный Бутковым своеобразный «статистический» материал как бы одушевляется под пером Достоевского. Свое первое произведение Достоевский строит именно по принципу «очеловечивания» натуры — это касается и сцен жанрово-описательного характера и, что особенно важно, — самого типа чиновника. Титулярный советник у Достоевского перестает служить просто предметом изображения — как определенный социальный тип (физиологический очерк) или как установившийся комический персонаж, своего рода маска, как это было в многочисленных юмористических рассказах-анекдотах из чиновничьего быта с шаблонизировавшимся ничтожным и жалким главным героем.

Бутков временами близок к этой «чиновничьей» литературе своими героями и сюжетами. Возвращаясь к приведенному выше суждению критика «Иллюстрации» о новеллах Буткова как натуре для «Бедных людей», нельзя, однако, не сделать одной существенной оговорки: при том, что герои Буткова во многом еще повторяют канонический образ чиновника, созданный литературой конца 30-х—начала 40-х годов, очевидна попытка писателя отойти от общепринятых приемов в разработке избранной темы. Изображая многострадального горе-чиновника, над которым «натрунились и наострились вдоволь разные писатели»,[26] Бутков несколько отходит от традиционной манеры. Необходимость преодоления прочно усвоенного стандарта в изображении героя-чиновника остро ощущается уже в самом начале 40-х годов, со времени появления гоголевской «Шинели». Судьба заурядного титулярного советника оказывалась подлинно драматичной. Увидеть и показать в этом запуганном и жалком существе человека — таковой была задача крепнущего нового литературного направления. «...Ведь не все же они (чиновники, — *И. Ч.*) такие, значит, горемыки, — писал «Финский вестник», — ведь и у них есть много иных стремлений, и их волнуют свои вопросы да и еще какие иногда вопросы!.. Изображая чиновника, прежде всего надо помнить, что вы изображаете *человека*; и если в вашей груди таится хоть искра божественной любви к бо́льшим, ме́ньшим, или равным вам собратиям, то, поверьте, вы *не так* засмеетесь над неуклюжею фигурой чиновника; вы не остановитесь на одной только смешной внешности, и ваше изображение не будет мертвым, холодным преувеличением недостатков».[27]

У Буткова в «Петербургских вершинах» «мелькает», по выражению В. В. Виноградова, «образ... мелкого чиновника с „амбицией“».[28]

«В Чубукевиче было развито чувство приличия в превосходной степени. Возвращаясь из департамента домой, он никогда, кроме самых темных вечеров, не решался купить вышеозначенного снадобья на мосту, лучшего качества и за половинную цену против лавочной. Напрасно дух-искуситель, в виде здравого рассудка, говорил ему: „Чубукевич! несчастный, бесталанный Чубукевич! не робей! купи этой свежевареной, благоухающей печенки и этого горячего картофеля! купи, глупец, на гривну! И тот будет так же не умен, кто осмелится указать на тебя пальцем: «Вот, дескать, чиновник!» Купи же! Ты не виноват, что, высиживая себе в продолжение осьми часов в сутки чахотку, не высидел тарелки супу! Ты бедняк, ты лошадь!“.. Чубукевич не внимал коварному голосу! Уже мост с соблазнительным кушаньем был далеко за ним, и он, спотыкаясь, поднимался... в свою каморку...» (стр. 34).

Чубукевич, превратившийся в «род ходячей машины для письма», в то же время четко осознает свое положение в обществе, определяющее его поступки, манеру поведения соответственно принятым нормам. «Амбиция» не позволяет ему покупать провизию у торговцев на мосту; он предпочитает остаться голодным, лишь бы на него не «указывали пальцем». Отсюда недалеко до рассуждений

---

[25] «Иллюстрация», 1846, 26 января, стр. 59. Ср. в работе А. Цейтлина «Повести о бедном чиновнике Достоевского» (М., 1923): «...Достоевский, Тургенев и Гончаров пользуются матерьялом Пальма, Буткова, Гребенки и многих других... И сентиментальная повесть, и авантюрный анекдот, и будничный быт, и эффектный финал повестей о чиновнике найдут у него (Достоевского, — *И. Ч.*) продолжение, углубление и подтверждение» (стр. 29).

[26] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, Л., 1938, стр. 142.

[27] «Финский вестник», 1846, т. XI, стр. 46—47.

[28] В. Виноградов. Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. В кн.: Творческий путь Достоевского. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924, стр. 68.

lib.pushkinskijdom.ru

Макара Девушкина о том, что «для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь».[29]

Чубукевич, как и герой Достоевского, живет с оглядкой на мнение о нем окружающих. Бутков не случайно вводит в рассуждения Чубукевича посторонний голос: «*Вот, дескать, чиновник!*» (здесь и далее курсив мой, — *И. Ч.*). Аналогична роль чужих слов и акцентов из чужой речи в письмах Макара Девушкина: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что *вот, дескать, кухня!* — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего» (I, 82). «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? „*Он, дескать, переписывает!*“» (I, 125).

Буткову важно показать своего героя как личность, очертить его всесторонне, со всеми его достоинствами и недостатками, сильными и слабыми сторонами, во всей его сложности и противоречивости. Чубукевич выигрывает крупную сумму денег. Перемена имущественного положения приводит к рождению нового мироощущения героя. Рассказ «Порядочный человек», открывающий «Петербургские вершины», четко делится на две части. Первая (она включает в себя лишь первую главу) рисует героя-страдальца, героя-горемыку; вторая повествует о том же чиновнике, ставшем внезапно обладателем солидного капитала. Вторая часть — это, по замыслу автора, история *превращения чиновника в человека* (знаменательно заглавие «Порядочный *человек*»):[30] «Самодовольствие и самонадеянность проникли в душу, дотоле доступную одному унынию, цепеневшую под ледяным гнетом насущных нужд, насмешек товарищей, пренебрежения старших. Прежде, до этого благодатного вечера, он никогда не рассуждал, боялся рассуждать и рассуждения его, когда они против воли втирались ему в голову, были нескладны, жалки, глупы... Теперь, напротив, рассуждалось так смело, так умно, и умно потому, что смело» (стр. 38—39). Однако как произошло это превращение, Бутков показать не сумел. Психологически оно выглядит совершенно неоправданным (кроме того, разве что в начале рассказа был намек на «амбицию» героя). Потому Чубукевич, неожиданно превратившийся в «порядочного человека», продолжает оставаться в общем-то марионеткой, приводимой в движение автором-рассказчиком. Рассказ оказался неудачным.[31] Бутков еще не нашел способа отделить героя от самого себя как автора, сделать его в этом смысле самостоятельным, хотя замысел писателя заключался в конечном счете именно в этом. Бутков решает стоящую перед ним задачу исключительно внешним приемом: путем введения чисто анекдотической ситуации, допускающей возможность внезапного перерождения героя.

Один из лучших рассказов первой книжки «Петербургских вершин» — рассказ «Сто рублей». Сюжет его очень прост. Авдей, бедный чиновник, после долгих поисков места наконец принят в контору одного торгового дома. Денег, которые ему платят, едва хватает на жизнь; Авдей мечтает выиграть в лотерее сто рублей. Судьба оказалась благосклонной к нему: он стал обладателем главного выигрыша, но не смог перенести обрушившегося на него счастья и сошел с ума. Финал рассказа здесь мотивирован: то, что мы узнаем о герое из предыдущего изложения, в общем объясняет развязку. Униженный, сломленный постоянными неудачами чиновник — по природе своей человек «восприимчивый, чувствительный, слабонервный». Он мучительно пытается решить вопрос: «зачем я на свет родился, если для меня нет ваканции?..» Герой угнетен этим обстоятельством не потому только, что испытывает крайнюю нужду; ему тяжело сознание своей неполноценности, ненужности, никчемности в окружающем его мире. Именно так воспринимает он факт отсутствия для него ваканции: «Щетинин (хозяин конторы, куда был принят Авдей, — *И. Ч.*)... заметил, что для него ваканции в конторе нет, а принимается он *сверх ваканции*, по уважению бедности его, с жалованием по десяти целковых в месяц. Авдей поблагодарил Щетинина за человеколюбие и подумал: „Вот уже на что: и пишу, и служу, и жалованье *достаточное* назна-

[29] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 164 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[30] В данном случае неважно, дурной человек или хороший; из содержания рассказа ясно, что Чубукевич из обиженного сам превратился в обидчика, стал ловким и хитрым дельцом, приобретателем. Но это уже второй план рассказа — о губительном влиянии денег, о нравственных ценностях, измеряющихся длинным рублем, о мнимой порядочности в обществе, основанном на власти денежного мешка.

[31] Уже современная писателю критика отмечала неестественность, неправдоподобность перерождения Чубукевича. «...Некоторые из выведенных... характеров, некоторые из начертанных... образов кажутся неясными, невразумительными», — писал, например, один из рецензентов «Петербургских вершин», имея в виду в первую очередь героя рассказа «Порядочный человек» («Русский инвалид», 1845, № 270, 1 декабря). См. также отзыв «Северной пчелы» (1846, № 6, 8 января).

lib.pushkinskijdom.ru

чено, а все-таки ваканции не имею!.. Просто горе!“» (стр. 94). Герой ищет для себя утешения в мечтах. Они еще очень непритязательны, сосредоточены вокруг возможного выигрыша в лотерее крупной суммы денег. «Фантастические» мечты уносили «воображение его в превысспренние области нечеловеческого блаженства». Однако робкая вера в возможность счастья разбивалась о рожденную «обстоятельствами» уверенность в «отчуждении его судьбою от всех интересов, доступных человеческому роду»: «...когда до исполнения мечтаний его осталось несколько часов, он упал духом, растерялся. Прежние золотые мечты замешались угнетающим предчувствием, потому что они только золотые мечты. И сколько муки, сколько отчаяния было в этом предчувствии! „Нет, — думал он. — Я не выиграю! Где мне выиграть! Могу ли я быть счастливейшим из тысячи! Я только обманывал себя мечтами!“» (стр. 101). Авдей выиграл сто рублей. «Но вот несчастие в самом счастии, — пишет Бутков. — Авдей... не имел нравственной упругости, необходимой для полезного сопротивления не одним дурным, а еще более хорошим, блестящим обстоятельствам» (стр. 100).

В рассказе «Сто рублей» Бутков уже очень близок к решению задачи показать в мелком, заурядном чиновнике человека; намеченный им характер — это уже не есть неодушевленная натура, неотделимая от прочих аксессуаров, составляющих физиологическую зарисовку из жизни российского чиновника; это подлинно человеческая натура как определенный темперамент, определенная совокупность психических свойств человека. «Предмет его картин не одни наружные формы нашей жизни или так называемые *нравы*, т. е. принятые условия общественного быта... — писал критик «Литературной газеты», — г. Бутков раскрывает перед нами стихию человечности, связанную этими условиями».[32]

И все-таки характер в рассказе Буткова оказался только намеченным. Авторское описание явно превалирует над изображением изнутри.[33] Писатель еще остается во власти принятой в избранном им роде литературы традиционной манеры письма. Он сам, как автор, по-прежнему — в центре рассказа. В тексте преобладают авторские характеристики, изложение событий нередко перебивается авторскими отступлениями, рассуждениями, сентенциями. Все, что читатель узнает о герое, сообщено ему автором, сам же герой почти никак не обнаруживает, не проявляет себя. Предоставить ему такую возможность можно было, лишь обратившись к психологическому методу изображения, неизвестному ранее в рассказах и повестях о бедном чиновнике. Это было сделано Достоевским. Самораскрытие, самопроявление героя Достоевского, в результате которого обнаруживается его психологический облик, становится возможным потому, что писатель либо вообще отказывается от рассказчика, выбирая соответствующую форму изложения («Бедные люди»),[34] либо настолько уподобляет автора-рассказчика своему персонажу, что его голос воспринимается как голос самого героя («Двойник», «Слабое сердце»).

«Можно было бы дать, — пишет М. М. Бахтин, — такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский... он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя... Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниканский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением».[35]

Возвращаясь к рассказам Буткова, можно сказать, что в них действует автор, который описывает героя, начинающего осознавать себя как личность; у Достоевского действует герой, и тот же самый процесс рождения в нем самосознания обнаруживается в поступках этого героя, психологических реакциях и т. д.

Бутков вплотную подошел к решению задачи «очеловечивания» героя. В его рассказах виден новый взгляд на надоевшего всем комического титулярного советника как на сложный человеческий характер — и в этом Бутков явился предшественником Достоевского. Но писатель не нашел способа художественно воплотить по-новому понятого им героя.

Это подлинно художественное воплощение Бутков увидел у Достоевского. В произведениях писателя, созданных после «Петербургских вершин», отчетливо ощутимо увлечение творческой манерой своего гениального современника. В кри-

---

[32] «Литературная газета», 1845, № 45, 22 ноября.

[33] Ср. в рец. Белинского на первую книгу «Петербургских вершин»: «...талант (Буткова, — *И. Ч.*) более описывающий, нежели изображающий...» (IX, 356).

[34] Иначе говоря, Девушкин у Достоевского обретает собственный голос. В этом секрет и «оживления» натуры в жанрово-описательных сценах. Достоевский заставляет самого героя вести повествование, и те или иные сцены, описания, эпизоды, рассказанные особым, свойственным ему слогом, проникнутые его отношением к предмету изложения, утрачивают тот в общем нейтральный характер, который чувствуется у Буткова.

[35] М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 56.

lib.pushkinskijdom.ru

тических обзорах, рецензиях, библиографических заметках о русской литературе нередко отмечалась зависимость Буткова от автора «Бедных людей». «К числу подражателей г. Достоевского мы относим... г. Буткова», — писал, например, П. В. Анненков.[36] Эта оценка, однако, не совсем справедлива. Отношение Буткова к Достоевскому не могло быть однозначным уже хотя бы потому, что ранние повести и рассказы последнего при общей для них ориентации на глубокий психологический анализ «микроскопических личностей» в стилистическом отношении представляли собой явления достаточно разнородные. Так, критика 40-х годов различала в произведениях молодого Достоевского «элемент сантиментальный» и «элемент фантастический».[37] Первый решительно не был принят Бутковым.[38] Это обстоятельство легко объяснимо, если вспомнить ту характерную для Буткова манеру выражения мысли, которая в полной мере проявилась уже в «Петербургских вершинах». Я имею в виду пронизывающую все повествование иронию как своеобразную оценку изображаемого, оценку, предполагающую критически-насмешливое отношение к нему автора.

Об иронии в рассказах и очерках Буткова писал В. Г. Белинский (см. X, 39); эту же особенность стиля «Петербургских вершин» отмечали и другие критики. У «г. Я. Буткова почти везде заметны оживление и остроумие — не водевильный набор острот и каламбуров, а желчное остроумие, проистекающее от его негодующего, юмористического взгляда на общество и жизнь».[39]

Автор библиографического обзора, помещенного в «Русском инвалиде», тонко подметил связь художественной манеры Буткова с его отношением к миру. Судьба писателя сложилась так, что он в полной мере испытал на себе силу бесчеловечных законов, которые управляли современным ему внешне благоустроенным обществом, понял, что основой отношений между людьми в нем являются не искренность, сочувствие друг другу, бескорыстная помощь, а материальный интерес и личная выгода, узнал истинную цену таких понятий, как порядочность, честность, искренность.

В 1848 году в пятой книжке журнала «Пантеон» появилась повесть Буткова «Взаимные сочувствователи». Уже в самом ее названии заключена ирония, и это продолжение традиции (ср. названия рассказов в «Петербургских вершинах» — «Порядочный человек», «Почтенный человек», «Хорошее место»). Главный объект насмешки автора здесь — тот самый «сантиментальный элемент», о котором говорилось выше. Сюжет повести прост. Лукьян Тимофеевич Перетыка-Судырь, «человек с страстною, восприимчивою душою, которая долго и тщетно искала искренности и сочувствия от толпы», однажды «почувствовал..., что для полноты его счастия недостает еще одного обстоятельства — верного друга, совершенного сочувствователя, который бы понимал его вполне, пред которым бы мог он высказаться весь».[40] Лукьян Тимофеевич вспоминает о Зверобоеве, Ахиллесе Несторовиче, «том самом, что живет большею частию в Сытном переулке, иногда нигде не живет, ходит по Невскому в усах, иногда пари держит на усы, обедает у Излера и Жоржа — иногда вовсе нигде не обедает — но всегда, вечно, человек „с душою“».[41] Перетыка-Судырь рассказывает Зверобоеву о своем намерении жениться на дочери купца Дашеньке. Зверобоев заинтересован рассказом друга, как будто сочувствует ему, а в конце концов сам становится мужем богатой наследницы. Взаимное сочувствие, о котором так много говорится в повести, не что иное, как пустые слова, за которыми кроются нечестные мысли и неблаговидные поступки. Один из сочувствователей просто глуп, другой — подл. Нелепый Лукьян Тимофеевич, с его чувствительностью, восторженностью, этакой, по выражению Анненкова, «болезненной говорливостью сердца», ничуть не меньше высмеивается автором, чем откровенный негодяй Зверобоев. И в этом — явная полемика с Достоевским, потому что Лукьян Тимофеевич как бы родной брат Девушкина. Близость их совершенно очевидна. В полемической направленности повести особенно убеждает вторая ее часть — переписка взаимных сочувствователей. Пародируется самый стиль писем Девушкина,

---

[36] ‹П. В. Анненков›. Заметки о русской литературе прошлого года. «Современник», 1849, № 1, отд. III, стр. 7. См. также: Письма иногороднего подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. «Современник», 1849, № 2, «Смесь», стр. 186.

[37] «Современник», 1849, № 1, отд. III, стр. 2.

[38] Знаменательно в этом смысле следующее свидетельство С. Д. Яновского: одно из произведений, прочитанных Бутковым в кружке литераторов, группировавшихся вокруг Достоевского во второй половине 40-х годов, вызвало отрицательное отношение последнего, увидевшего в нем «безнравственный цинизм». «...Писать так не только скверно, но и непозволительно», — заметил Буткову Достоевский (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1, стр. 167).

[39] «Русский инвалид», 1845, № 270, 1 декабря. В данном случае несомненно употребление слова *юмористический* в значении *иронический*.

[40] «Пантеон», 1848, кн. V, стр. 33, 35.

[41] Там же, стр. 35.

lib.pushkinskijdom.ru

обыгрываются отдельные ситуации и детали. «...Для человека с душою мало того, чтобы знать, видеть, понимать натуру, надобно ей сочувствовать»[42] — это ироническое замечание одного из героев «Взаимных сочувствователей» заставляет вспомнить рассуждения Макара Девушкина, возмущенного «объективным» стилем повествования гоголевской «Шинели». Склонность Девушкина к литературным занятиям, забота о выработке слога («Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого; вот потому-то я и службой не взял...» (1, 125); «...начал я вам описывать это все частию, чтоб сердце отвести, а более для того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать» (1, 180)) тоже стали предметом тонкой насмешки автора «Взаимных сочувствователей». В переписке Перетыки и Зверобоева находим такие соответствия: «...описание нрава моего хозяина есть более литературное, в некотором смысле, произведение... нежели картина из истории моей жизни»; «славно, брат, славно! Пиши, пиши. Вырабатывай свой слог. В слоге, брат, все дело».[43] Замечу, что повести «Взаимные сочувствователи», откровенно полемической по отношению к не лишенным «сантиментального элемента» «Бедным людям», предшествовала напечатанная в январском номере «Отечественных записок» за 1848 год «вчерашняя история» под названием «Новый год», где полемика с Достоевским не была столь явной, но уже несомненно угадывалась внимательным читателем.

Композиционно «Новый год» — это как бы рассказ в рассказе. Основной его сюжет — типичный анекдот, со всеми присущими ему жанровыми признаками. Зарницын, молодой чиновник, из соображений «амбиции» оставивший службу, находится в положении, крайне бедственном. (Дело происходит накануне нового 184... года). Случайно он встречает своего бывшего товарища по службе Рожкова, теперь чрезвычайно преуспевающего, и тот выручает Зарницына, предложив ему некоторую сумму денег. Обстоятельства Зарницына таким образом поправляются, и единственное, что омрачает его существование, — это безуспешные поиски «прелестной маски», с которой он вот уже год знаком и, более того, любим ею, но так и не знает, кто она такая. Концовка рассказа традиционно неожиданна: Зарницын, принявший приглашение Рожкова встретить у него Новый год, узнает в хозяйке дома свою «маскарадную незнакомку». История Зарницына рассказана автором в характерной для него иронической манере, уже знакомой читателю по «Петербургским вершинам».

В этот основной сюжет вводится стилистически совершенно иначе оформленная натуральная новелла о некоем господине Переулкове, бедном чиновнике, облагодетельствованном «значительным лицом». Переулков получает от последнего двадцать тысяч за то, что дает свое «порядочное имя» «одной прекрасной особе». После этого он должен исчезнуть и «жить себе счастливо», по своему усмотрению. В столкновении «амбиции» и двадцати тысяч побеждают наличные рубли, однако Переулков не смог вынести того двусмысленного положения, в котором оказался; он стал пить и вскоре превратился в жалкого завсегдатая трактиров, предмет насмешек и издевательств окружающих. Новелла о несчастном спившемся чиновнике интересна во многих отношениях. Прежде всего как свидетельство движения Буткова по пути к психологической повести. Герой новеллы получает ведущую роль в повествовании, благодаря чему его внутренняя жизнь, мельчайшие душевные движения раскрываются в полной мере. Вот один из наиболее характерных отрывков: «Так вот, господа, какое вдруг передо мною — горюном открылось поприще широкое: двадцать тысяч бумажками! Я, признаюсь, как ни обрадовался такому счастию, однако ж все-таки подумал и догадался, в чем дело — а после опять подумал, порассудил, что у меня иной раз и свечки сальной не на что купить и частенько хожу в оборванном сюртучишке, так тут уж дело известное, какая амбиция! да и что такое, в самом деле, амбиция, когда тут мне дураку оказывают снисхождение люди — вот какие!.. Прикинул я все это на разум и решился, а когда решился, сами Владимир Андреич — ей же, ей не лгу! сами они заехали ко мне на квартиру, вошли в мою каморку бедную..., заставили меня надеть фрачишко мой ветхий и прифрантиться, а сами, пока я, знаете, снаряжался и, разумеется, стыдился, что все это перед такою особой, и конфузился, что каморка моя такая — стульчика крепкого не было... — пока все это со мною делалось, они закурили сигару, вероятно, уж настоящую, и стали трунить надо мною и подсмеиваться, не то, чтоб в обиду или в оскорбление, а совершенно особым милостивым, и до крайности отеческим образом... Ну, знаете, многое очень лестное пришло мне в голову, так что уж я подумал, что и в самом-то деле, чем я не гожусь в приятели Владимиру Андреичу...»[44]

Общее направление творческих поисков Буткова совершенно очевидно. И все-таки в этой очень «по-достоевски» написанной новелле несомненно присутствует элемент полемики. Напомню приведенное выше замечание, принадлежащее одному из героев повести «Взаимные сочувствователи»: «...мало того, чтобы знать, видеть,

[42] Там же, стр. 41.
[43] Там же, стр. 45, 47.
[44] «Отечественные записки», 1848, т. LVI, отд. I, стр. 218—219.

lib.pushkinskijdom.ru

понимать натуру, надобно ей сочувствовать». Так вот, о сочувствии-то не могло быть и речи. Кто такие сочувствователи? Собутыльники несчастного Переулкова, соболезнующие ему, а потом обирающие его до нитки? Равнодушные чиновники, с притворным участием выслушивающие его историю? И каково оно на деле, «взаимное сочувствие»? Именно этим словом определяет Бутков фальшивые отношения, которые связывают близких и друзей одного из героев, благополучного Рожкова: «Рожков мог гордиться тем, что все, бывшие в эту замечательную ночь в его гостиной, питали к нему беспредельное сочувствие — от жены, обворожавшей гостей его своею неистощимою любезностью и сохранившей к нему страстную, энергическую привязанность, до Бориса Александровича, который заступал место отца родного».[45]

Сама история погибшего чиновника заключена в рамки пошлого анекдота, и это особенно подчеркивает трагедию оскорбленной человеческой души.

«— Как ты думаешь? Ты ни к какому заключению не пришел после того, что выслушал историю господина Переулкова?

— Пришел.

— Именно?

— Пришел к тому заключению, что не он первый и не он последний в Петербурге бедный муж, — да утешит его эта аксиома!» [46]

Здесь нет и не может быть места «сантиментальному элементу»; он исключается самой действительностью, и это совершенно ясно писателю. Поистине горький взгляд Буткова на мир определил и стиль (в широком смысле) его произведений. Действительность жестока, исполнена всяческих несообразностей, видимость и существо явлений находятся в поразительном противоречии. «...Не надобно требовать ни от жизни, ни от любви, ни от человека иной сущности, кроме скверной сущности гнилого ореха... Как взглянешь... как взглянешь... на иные ходячие и разъезжающие по Невскому живые книги, в раззолоченном переплете, с великолепными заглавиями, так и кажется, что тут-то и заключается микрокосм... но не смотри дальше: любуйся оберткою, виньеткою, читай заглавие отлично-обдуманно сочиненное... не трудись проникать в содержание, искать сущности, обещаемой заглавием — пустой, неблагодарный труд! Оно, заглавие-то, все прикрывает и облекает более или менее красивою и заманчивою ложью...» [47] Не случайно уже в «Петербургских вершинах» писатель нередко прибегает к форме анекдота, повествуя о вещах совершенно невероятных. Его ироническое отношение к предмету изображения, которым Бутков избрал окружающую его действительность в различных ее проявлениях, реализуется с помощью характерных приемов, таких, например, как гиперболизация, гротескность, условность и т. д. Так, уже в «Петербургских вершинах» — произведении, которым Бутков вступил в большую литературу, заключались предпосылки для дальнейшего развития творчества Буткова в совершенно определенном направлении. «Бутков отдался фантастическому направлению», — с осуждением писал П. В. Анненков в упоминавшемся выше литературно-критическом обзоре, помещенном на страницах «Современника». Не подлежит сомнению, что интерес Буткова к фантастическому, по определению критика, направлению был в значительной степени «подогрет» содержащими «фантастический элемент» сочинениями Достоевского, и, в первую очередь, здесь должны быть названы «Двойник» и «Господин Прохарчин».[48] Во всяком случае, именно благодаря Достоевскому определился переход Буткова от изображения фантастики ситуаций, фантастики внешних проявлений к изображению фантастически сложных психологических состояний человека.

После «Петербургских вершин» фантастический элемент у Буткова становится все более заметным. В повести «Кредиторы, любовь и заглавия» («Отечественные записки», 1847), тематически и идейно продолжающей «Петербургские вершины», действительность в изображении Буткова приобретает причудливые очертания; создается впечатление, что герои живут в каком-то странном, призрачном мире. Четкое, последовательное изложение событий уступает место нарочито запутанному повествованию, изобилующему различного рода намеками, недоговоренностями. За всем этим стоит обычная история бедного чиновника, преследуемого кредиторами. Повесть в общем не удалась; описательность, идейно и стилистически оправданная в «Петербургских вершинах», представляющих собой, по выражению Белинского, «какой-то особенный род литературы, доселе небывалый» (X, 39), оказалась совершенно неприемлема в психологической повести — повесть «Кредиторы, любовь и заглавия», по-видимому, должна рассматриваться как один из первых опытов Буткова в этом новом для него жанре. В пользу такого предположения свидетельствует попытка писателя определить своего героя как сложный человеческий ха-

[45] Там же, стр. 227.

[46] Там же.

[47] Там же, 1847, т. LIV, отд. I, стр. 256.

[48] Рассмотрение вопроса о фантастическом у Буткова безусловно требует обращения к имени Н. В. Гоголя. Здесь же я касаюсь лишь одной его стороны, непосредственно связанной с темой настоящей работы, — именно соотношения фантастического в поэтике Буткова и Достоевского.

lib.pushkinskijdom.ru

рактер. Бутков неоднократно намекает на раздвоенность его сознания и ставит возникновение ее в прямую связь с так называемыми «ничтожными обстоятельствами». Вот один из характерных примеров: «Тут опять непроницаемый туман сокрыл от него случившееся, даже, может быть, и ничего не сокрыл он, потому что ничего больше не случилось, только господин Наревский припомнил себя бегущим в исступлении через Сенную, для личного удостоверения, не существует ли в одном известном доме какой-нибудь другой человек и господин Наревский, только не злосчастный, а мерзавец какой-нибудь?.. Очевидно, что такое странное предположение могло родиться только в уме, сильно потрясенном преследованиями, изменою и бессовестностью людишек, и еще очевиднее, что в известном доме оказался всегонавсе только один господин Наревский, он сам».[49] Это уже начало психологического анализа «микроскопических личностей», к которому закономерно приходит Бутков в лучших своих повестях. Художественно изобразить парадоксальность, противоречивость человеческой натуры, нередко сочетающей в себе резко противоположные качества, — такова задача, стоящая перед писателем. «Нет ли у каждого из нас... своей страсти, своего особого фантастического направления»?[50] Бутков, вложивший этот вопрос в уста своего героя, склонен ответить на него утвердительно.

Герой повести «Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева» («Отечественные записки», 1848) совмещает в себе, казалось, два взаимоисключающих начала — он и обиженный и обидчик. Это странное сочетание делает героя существом поистине фантастическим, определяет его поступки, явно противоречащие здравому смыслу. Автор (в данном случае он расстается с ролью резонера, комментатора событий) показывает героя в различных ситуациях, взаимоотношениях с окружающими его персонажами, тем самым предоставляя ему возможность так или иначе раскрыть, обнаружить себя. Залетаев принижен и жалок в начале повести. «С глубоким смирением вступил Залетаев в залу дворянского собрания. Он даже оробел, съежился и отчасти поглупел, очутившись в первый раз на своем веку в таком знатном и благополучном месте... он... присмирел и умалился перед недоступным величием окружавшей его действительности...» (стр. 297—298). После того как он становится владельцем дорогой кареты (Залетаев выигрывает ее в лотерее), он начинает чувствовать себя «барином» («Скажи, что барин там, внизу, дожидается в карете», стр. 334), нанимает «человека» и размышляет о нем следующим образом: «Ух, какая, должно быть, продувная штука, и пьяница должен быть и плут!.. А поди ты с ним: будь у него карета, попадись она ему каким-нибудь образом — так небось в ту же минуту переменился бы — сел, да и поехал, и поехал» (стр. 334). Он настолько преисполнен теперь сознанием собственного величия, что желает заказать живописцу свой портрет — для потомства. «Залетаев почувствовал, что мурашки пробежали у него по всему телу. Минута действительно была для него торжественная. Переселившись всем своим сознанием в начинающийся портрет, он уже видел, точно наяву, как перед ним... останавливается в благоговейном созерцании отдаленное и решительно беспристрастное потомство; он уже слышал, как начинаются суждения о том, что обозначает та или другая черточка на его лице, каким грозным выражением сверкают эти — не то серые, не то бог весть какие глаза, сколько ума и соображения в этой узкой полоске пустого пространства между бровями и макушкой — в этом „возвышенном челе...“» (стр. 336—337).

И вдруг совершенно неожиданный поворот мысли:

«„А паспорт-то, паспорт у меня, кажется, и не прописан“, — вспомнил вдруг Залетаев — и побледнел.

„Так и есть, что не прописан!“ — решил он, припоминая свою историю в течение последней недели до самых мельчайших подробностей.

„А что, если потомство... И, ну его, потомство! Если — хозяйка и дворник... пропала моя головушка, потерялся я совсем! Затаскают меня по конторам... ну!“» (стр. 338).

Теперь Залетаев уже иначе смотрит на свою затею запечатлеть себя для потомства:

«Вздумалось же мне списывать с себя такую рожу... Дурачина я и сумасброд — куда мне тут рассчитывать на потомство, когда у самого паспорт не прописан...» (стр. 338—339).

Залетаев задается целью мстить обществу за то, что «оно не знает о его существовании» (стр. 299). Способ мести — разъезды в карете с «человеком» на запятках по адресам известных ему «значительных лиц» с целью заявить о себе как о человеке благополучном, владельце кареты («...изволили приезжать господин Залетаев, Нестор Филиппович, в собственной, мол, карете изволили...», стр. 344), сразу переводит повествование в гротескно-фантастический план. Сама идея мести путем «визитов обществу» воспринимается как порождение расстроенного рассудка героя, как проявление «психики абсурда», по выражению Г. А. Гуковского. С по-

[49] «Отечественные записки», 1847, т. LIV, отд. I, стр. 242.
[50] Там же, 1849, т. LXII, отд. I, стр. 297.

lib.pushkinskijdom.ru

мощью картины фантастических странствий Залетаева по Невскому проспекту (ездят «двое суток сряду... так что даже целую ночь проездили по Невскому из одного конца в другой...», стр. 349) автор передает состояние душевного смятения героя, борьбы в его больном сознании двух противоположных ощущений — собственного величия и крайнего самоумаления.

«— Так! — произнес Залетаев утвердительно, любуясь яркою картиною своего грядущего благополучия. — Оно действительно так все и кончится. Нужно только не уронить своего достоинства ни перед кем и каждому тоже отдать по достоинству... Гей, человек!» (стр. 346).

А через некоторое время:

«„А что, — подумал Залетаев, — если они, по каким бы то ни было причинам, из зависти, или из корыстолюбия, или даже для одной штуки... — и *отнимут*?“» (стр. 350).

Самоуверенность сменяется робостью, бунтарство покорностью. Теперь уже герой ездит по Невскому, «только желая спасти самого себя, своего драгоценного человека и свою собственность — карету, от последствий многочисленных визитов, сделанных им „обществу“ из видов глубокого мщения» (стр. 359).

Залетаеву сопутствуют какие-то странные фантастические персонажи. В самом начале повести неизвестно откуда появляется маленький человечек — «весь на пружинах»; он «вертится и юлит» около героя «точно живой, в замечательном фраке темно-коричневого цвета и не менее замечательных дополнениях к этому фундаментальному костюму» (стр. 299). Исчезает он также внезапно. Весь его облик, манера поведения наводят на мысль о каком-то ирреальном существе. То ли это нечто вроде двойника героя, наподобие младшего господина Голядкина, то ли какой-то таинственный «дух», что-то от «нечистой силы». Прислуживает Залетаеву некий «фиолетовый человек», обладающий странной способностью в зависимости от обстоятельств менять свой цвет.

Так повествование о дюжинном, ординарном, жалком чиновнике приобретает устойчивый фантастически-таинственный колорит.

Между тем у Буткова везде ощутима связь реального и фантастического, реальная основа странных характеров его героев, — то, что П. В. Анненков называл «намерением помирить фантастическое направление с реализмом, действительным бытом». Это намерение чувствуется и в повести о Залетаеве. Бутков вводит в рассказ о приключениях героя ряд самостоятельных сюжетов, по видимости не имеющих непосредственного отношения к основным событиям. Это история мещанина Вокула Сергеевича Рукавицына, история некоего господина Витушкина, наконец, история самого Залетаева. И хотя автор не отождествляет, скажем, Рукавицына и Витушкина с фиолетовым человеком и человечком на пружинах, читателю совершенно ясно, что удивительные спутники Залетаева — это в основе своей реальные, обыкновенные люди. То же можно сказать и о Несторе Залетаеве. История с «таинственной каретой, которая денно и нощно тешит и возит злополучную человеческую душу», оказывается, не заключает в себе ничего таинственного; все легко и просто объясняется, если заглянуть в прошлое странного владельца кареты — и Бутков предоставляет читателю такую возможность.

Намерение Буткова помирить фантастическое направление с действительным бытом, о котором писал Анненков, несомненно должно быть соотнесено с разработкой Достоевским поэтики «реализма... доходящего до фантастического».[51] «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), — писал Достоевский, — и то что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для [меня] меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по моему не есть еще реализм, а даже напротив».[52]

Но если у Достоевского повседневная, обыденная жизнь как реальная основа появления «фантастических титулярных советников» остается в общем-то за пределами его произведения, присутствует лишь в сознании читателя, как своего рода «подводное течение», то у Буткова она в своем «натуральном» изображении вплетается в самую ткань его повествования, и точки ее соприкосновения с фантастическим элементом довольно заметны. Эта особенность писательской манеры Буткова подтверждается материалом его повестей 1848—1849 годов — я имею в виду прежде всего повести «Темный человек» и «Странная история».[53] И хотя в опытах этого рода чувствуется некоторая зависимость Буткова от Достоевского — в выборе героя, в особенностях построения речи, словоупотреблении, своеобразной ма-

---

[51] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 12. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 94.

[52] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 169.

[53] Сюда же можно отнести запрещенную цензурой повесть о двух чиновниках-бедняках (название ее неизвестно), которую сам Бутков называл «фантазией» (см.: А. Милюков. Литературные встречи и знакомства, стр. 129).

lib.pushkinskijdom.ru

нере изложения,[54] все-таки есть все основания говорить в первую очередь не о подражании, а об известном параллелизме метода, известной близости литературной позиции того и другого писателя. Справедливость такого заключения полностью подтверждается всей логикой развития творческой индивидуальности Буткова.[55]

---

*Н. И. ПРУЦКОВ*

# ДВЕ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗА ВЕНЕРЫ МИЛОССКОЙ

## (ГЛЕБ УСПЕНСКИЙ И ФЕТ)

Ганс-Юрген Винкель, завершая свою статью «Афродита Милосская и ее русские почитатели»,[1] вспоминает находящуюся в Третьяковской галерее картину советского живописца Н. Б. Терпсихорова «Первый лозунг» (1924). В произвольном толковании немецкого автора картина приобретает некий символический смысл. В пальто и шляпе — в ателье холодно, нет дров и угля — художник стоит у своего стола и воспроизводит большими белыми буквами на огромном куске кумача первый лозунг Ленина: «Вся власть Советам!» «А на заднем плане, в полумраке, призрачно белеет гипсовая фигура Венеры Милосской. Художник не случайно повернулся к ней спиной: отныне она принадлежит прошлому. Революционный подъем захватил и безжалостно вырвал его из мира эстетических грез. Он не будет больше ваять богинь, он пишет теперь революционные лозунги и плакаты, а позднее станет, очевидно, изображать фабрики и машины».[2]

В таком изменении эстетической позиции у советского художника Г. Винкель усматривает общую закономерность в истории интерпретаций образа Венеры Милосской писателями и художниками России XIX—XX веков. Афродита Милосская, говорит автор, «должна была неизбежно пройти в России путь от богини, „цветущей вечной красотой“ у тонкого эстета Фета, к „доброй матери“, которую народник Успенский прописывал как лекарство для измученной „русской души“, и, наконец, к компрометирующей „мадам“ в неглиже у острого на язык Маяковского» (имеется в виду его стихотворение «Венера Милосская и Вячеслав Полонский», 1927).[3]

Выходит, что Венера Милосская высмеивается и отвергается революционным миром. В действительности же картина Н. Терпсихорова говорит совсем о другом. Она верно передает ощущение тревоги. Зритель переносится в те исторические дни, когда в Москве происходили ноябрьские бои 1917 года. На картине лежит печать сурово-героического времени, она проникнута подвижническим служением революции. Художник не стоит спиной к Венере Милосской, как уверяет Винкель. Она непосредственно, вполне зримо стоит перед ним. Ее образ не призрак, теряющийся в прошлом, а факт той суровой, тревожной и героической современности, которая окружает художника и которая вошла в его мастерскую.[4]

Н. Терпсихоров своей картиной «Первый лозунг» продолжает традицию революционно-демократической эстетики XIX века. Одним из главных компонентов названной картины является образ Венеры Милосской, без которой не может быть понят внутренний смысл изображенной художником эпохи. Народная революция и лучезарная красота, воплощенная в античном образе, у него вовсе не противо-

---

[54] Иногда можно обнаружить и какие-то сюжетные переклички — скажем, в «Двойнике» и «Невском проспекте...». Бутков как бы продолжает рассказ о господине Голядкине. Напомню, что в конце повести Достоевского герой оказывается у дома Олсуфия Ивановича. Его ждет нанятая им «на вечер» карета и продрогший, вымокший до нитки извозчик, который никак не может понять странного поведения своего барина (ср. в повести Буткова о Несторе Залетаеве). В расстроенном воображении героя возникают странные видения и образы, рождаются какие-то странные идеи. Залетаев — это как бы тот же Голядкин, осуществляющий фантастическую идею «мщения обществу».

[55] Характерно, что среди замыслов писателя, о которых нам известно из воспоминаний А. П. Милюкова, было «сочинение в драматическом роде» под названием «Взятие Одессы», где в аллегорической форме разрабатывалась тема борьбы за откупа.

[1] См.: Festschrift Max Wegner zum 60. Geburtstag. Sondergruck. Münster, s. a., S. 127—142.

[2] Там же, стр. 142.

[3] Там же. Стихотворение написано после поездки Маяковского в Париж (начало мая 1927 года). Оно отражает полемику поэта с критиком В. Полонским.

[4] Ср.: История русского искусства, т. XI. Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 249—250.

lib.pushkinskijdom.ru

поставлены. Их родство понимал и Глеб Успенский, наиболее глубокий и тонкий истолкователь духовного мира революционной России прошлого века.

Ганс Винкель не только искажает композицию и общий смысл картины Терпсихорова. Тенденциозность сказывается и в его трактовке отношения Г. И. Успенского к образу Венеры Милосской. Оказывается, автор «Выпрямила», как и все шестидесятники, подходит к античной скульптуре слишком утилитарно, с точки зрения непосредственной «народной пользы». Но Винкель не говорит о том, какого рода этот утилитаризм. Автор не раскрывает главную идею Успенского — связь прекрасного с революцией, с трудом народа, с борьбой его заступников.

## 1

Во время пребывания в Париже в 1872 и 1875—1876 годах Г. И. Успенский чуть ли не каждый день посещал Лувр, который он назвал «великим целителем». «Вот где можно опомниться и выздороветь... Тут больше всего и святей всего Венера Милосская».[5]

У писателя не сразу сложилось то понимание «чуда искусства»,[6] которое значительно позже, в 1885 году, выразилось в его произведении — в записках Тяпушкина «Выпрямила». Как признается писатель, он «не понял сначала» Венеру Милосскую. Не вдруг появилась и полемика с Фетом, автором стихотворения «Венера Милосская» (1857). Формирование законченной и оригинальной социально-этической концепции образа мраморной богини — длительный, сперва как бы окольный, процесс осмысления Успенским величайшего творения античной пластики.

Первый этап в истории проникновения в смысл эллинской статуи — его суждения о Венере Милосской по «живому следу», под сильным непосредственным впечатлением от посещений Лувра в одном из парижских писем к жене (от 10 мая 1872 года). Успенский здесь энергично подчеркивает, что в Венере Милосской нет ничего такого, что говорило бы о желании ее творца указать на «женские прелести». «Она вся закрыта, — у нее видны — лицо, грудь и часть бедер...» (XIII, 111). В этом смысле она далеко уступает Венерам новейшего времени.

С точки зрения требований формальной красоты Венера Милосская далеко не является совершенством («старая, чуть не развалившаяся статуя, с попорченной щекой, с прогнившими в алебастре щелями от ветхости, с обломанными руками»). Она много теряет, если ее сравнить с живыми парижанками. Другими словами, Успенский вовсе не руководствуется той аксиомой, над которой иронизировал Н. Г. Чернышевский в своей диссертации («Обратилось в какую-то аксиому, что красота очертаний Венеры Медицейской или Милосской, Аполлона Бельведерского и т. д. гораздо выше, нежели красота живых людей»).[7]

Не признавая в богине Милоса идеала женской физической красоты, Глеб Успенский вместе с тем видит в ней нечто целительное и святое. Писатель бывал не только в Лувре, но и в Люксембурге, а также на художественной выставке новейшего искусства. Об этом он так рассказывает: «...в Люксемб‹урге› и на выставке есть целые сотни венер, т. е. голых баб в разных видах для стариков, и я заметил, что, кроме известного впечатления, в них нет другой мысли; одна прикрывается рукою, другая лежит спиной, третья поджав ноги, четвертая спит навзничь, — словом, бездна» (XIII, 111). Уже при первых встречах с Венерой Милосской у писателя возникает устойчивая антитеза. Он противопоставляет одухотворенную Венеру Милосскую («это действительно такое лекарство, особенно лицо, от всего гадкого, что есть на душе») бессмысленным и вульгарным «Венеркам». Весь этот комплекс идей и образов, чувствований и размышлений, возникший у писателя в 1872 году, почти с адекватной точностью и с сохранением его основной художественно-публицистической формы (антитезы) будет повторен в 1885 году в программных записках «Выпрямила». Здесь этот комплекс передан писателем своему герою Тяпушкину, автору записок. Он вступит в открытую полемику с Фетом.

В 1872 году Успенский пытается определить и общий смысл поразившей его статуи. Венера Милосская представлялась ему в то время «с лицом, полным ума глубокого, скромная, мужественная, мать, словом идеал женщины, который должен быть в жизни» (XIII, 111). Так понимал Успенский в 1872 году содержание полюбившегося ему образа. И в этой связи он не без некоторой иронии вспомнил отечественных защитников женского вопроса, которым было бы, по его мнению, весьма полезно смотреть на Венеру Милосскую.

---

[5] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, 1951, стр. 111 (далее ссылки приводятся в тексте).

[6] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 446.

[7] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

## 2

Успенский посещал Лувр не только в 1872 году, но и в 1875—1876 годах. Есть основания утверждать, что эти посещения во время второй поездки во Францию дали ему возможность внести в свою первоначальную трактовку Венеры Милосской нечто существенно новое. Это подтверждают воспоминания А. И. Иванчина-Писарева, с которым писатель бывал в Лувре:

«Мы шли в Лувр, куда мне давно хотелось попасть, особенно после рассказов Глеба Ивановича о Венере Милосской, но он удерживал меня:

— Подождите! Пойдемте вместе!.. Я был там три раза и с наслаждением опять пойду...

В первом зале Лувра Глеб Иванович предупредил меня, указывая вдаль:

— Вон она там! Но вы не смотрите туда... Сначала пойдем коридором и будем глядеть другие статуи...

В узких залах, ведущих к Венере Милосской, встречались памятники изумительного искусства, с каким художники отдаленных эпох умели воплощать женскую красоту. Тут были женщины во весь рост, редкого сложения и в разных позах.

— Видите! — говорил Глеб Иванович, обращая мое внимание на целый ряд статуй: — Все Венерки! Каждая старается по своей части: одна — стоя, другая — сидя, третья — лежа... „Будят страсть!" как говорят знатоки.

Когда мы были в двух шагах от комнаты, отведенной „Богине Красоты", Глеб Иванович, взяв меня за руку, сказал:

— Теперь закройте глаза... я поведу вас к ней.

Через минуту мы остановились.

— Смотрите! — произнес Успенский, прижался ко мне и заговорил почти шепотом: — Видите, какая посадка головы... шея... грудь... ни тени улыбки на лице... ничего вульгарного!.. Очевидно, художник хотел показать не прелести Венерки, а красоту человеческой души, способной проникнуться великим, слиться с ним. С такой душой в гармонии и внешность, выражение всей фигуры.

Под впечатлением мысли Глеба Ивановича, получавшей в его изложении новые штрихи, я смотрел на статую его глазами, и она все более и более оживала, становилась, действительно, олицетворением чего-то высокого...

— Вот красненький диванчик! — заговорил Глеб Иванович, когда мы отошли от „чуда искусства". — На нем сиживал Гейне и плакал... О чем? Так надо полагать: каялся... Покойник ведь любил женщин, и как любил? не одну, не двух, а сотни!.. У одной хороши глазки: „пожалуйте". У другой — шейка: „не угодно ли?" У третьей — ручки: „и эту надо приспособить"... А вон спина... разве найдешь еще такую спину? — „не откажитесь разделить ложе!.." Да-а, целовал, миловал женщин, песни им пел, а хоть бы в одной поискал *человека*!.. Тут, только перед этой безрукой признал свой грех... ходил сюда и плакал. В ней, этом существе — только одно человеческое в высшем значении этого слова!.. Пойдемте еще взглянем!..»[8]

Такая интерпретация имеет следы предшествующих идей — противопоставление Венеры Милосской и «Венерок». В этом противопоставлении, сложившемся еще в 1872 году, возникает новая характерная деталь. Писатель и ранее обратил особое внимание на лицо Венеры Милосской («полное ума глубокого», «лекарство... от всего гадкого»). Теперь он, говоря Иванчину-Писареву о благородстве головы богини, подчеркивает: «...ни тени улыбки на лице...» И это тоже, в представлении писателя, отличает ее от «Венерок». Любопытно, что Д. Мережковский в поэме 1891 года «Конец века. (Очерки современного Парижа)», как бы полемизируя с Успенским, обращается к Венере Милосской с такими словами:

О, преклони свой взор на гибнущих, пойми,
Как мы страдаем!.. Нет, не видит и не слышит
И только вечною красой улыбка дышет.[9]

Но дело не только в этих деталях. Новая интерпретация Успенским образа Венеры Милосской приближается к тем суждениям, которые будут даны писателем в 1885 году. Однако это приближение не следует преувеличивать. Писателю пока не ясно, что такое «*человеческое в высшем значении этого слова*», что такое «*красота человеческой души, способной проникнуться великим*». Только в 1885 году, в очерке «Выпрямила», который следует рассматривать как эстетический манифест Успенского, названные формулы наполняются конкретным социальным и нравственным содержанием. Но крутой поворот в размышлениях писателя налицо. В начале, в 1872 году, — идеал матери, женщины, а затем, в 1875—1876 годах, — красота

[8] А. И. Иванчин-Писарев. Кое-что из жизни Гл. Ив. Успенского. «Заветы», 1914, № 5, стр. 153—154.

[9] Помощь голодающим. Научно-литературный сборник. М., 1892, стр. 60.



lib.pushkinskijdom.ru

человеческой души, способной стать великой. Важно обратить внимание на то, что в 1872-м и в 1875—1876 годах Успенский неизменно видит в милосской богине поразительный *человеческий* образ, полный благородства, достоинства и гармонии. Необычайной силы *жизненность* этого божественного образа потрясает и приковывает художника. Он как бы молитвенно преклоняется перед ним. Не случайно переживания и поведение писателя в Лувре Иванчин-Писарев воплотил в своеобразное культовое действо, придал им игровой характер и тем самым оттенил свое любовно-насмешливое отношение к подобным чувствам и поступкам.

Образ Венеры Милосской не получил художественного воплощения в произведениях Успенского 70-х годов. Такое отставание процесса кристаллизации художественного образа от живых впечатлений становится понятным, если принять во внимание сложную идейную эволюцию писателя за время с 1872—1876 годов до 1885 года. В ходе этой эволюции складывались предпосылки для создания литературного образа Венеры Милосской. Одним из главных результатов пройденного писателем пути к моменту создания «Выпрямила» было признание Успенским прекрасного в трудовой жизни крестьянства и в самоотверженном революционно-героическом служении народу.

## 3

Размышления о Венере Милосской в 1872-м и 1875—1876 годах не вызывают у Глеба Успенского воспоминаний о Фете. Впервые имя поэта появляется в 1880 году, в очерке «Поэзия земледельческого труда» из цикла «Крестьянин и крестьянский труд». В нем Глеб Успенский впервые обратился к Венере Милосской как писатель. Напомним, как конкретно произошла эта новая его встреча с античной богиней. В двух первых главах названных очерков («Иван Ермолаевич», «Общий взгляд на крестьянскую жизнь») ему казалось, что Иван Ермолаевич бьется всю свою жизнь только из-за того, чтобы быть как-нибудь сытым. На первых страницах очерков автор тяжко скорбит. Он рассказывает о бесплодности и непрестанности труда, из которого сотканы часы, дни и годы существования Ивана Ермолаевича и многих ему подобных. Смысл такой жизни оставался для писателя досадной и неразгаданной загадкой. Но вдруг, сообщает Успенский, случилось обстоятельство, которое «пролило некоторый свет» на тайну крестьянской жизни.

Писатель однажды случайно подслушал, как Иван Ермолаевич с подлинно драматическим выражением в голосе говорил про теленка, который не пил молока: «Вот он! Поглядите на него, на проклятущего, и смотреть-то на него, на проклятого, тошно!..» (VII, 31). Рассказчика поразил этот драматический тон огорчений Ивана Ермолаевича. Ему неожиданно вспомнилась совсем иная сцена, происшедшая летом 1876 года, в Лувре, около Венеры Милосской. Русский художник, сопровождавший автора в музей, по пути приготовлял своего товарища к «пониманию... дивного произведения, бранил Фета за его стихотворение, посвященное этой самой Венере, говоря, что в нем нет ни одной черты, хоть отдаленно напоминающей то, что есть в *этой* Венере...» Художник старался настроить своего спутника так, чтобы он мог «восприять хоть каплю той красоты, которую развивает это удивительное произведение». Шли они по коридорчику, ведущему к Венере Милосской, с такою же осторожностью, как к умирающему. Неожиданно художник «остановился, как-то беспомощно опустил руки и, обернувшись ко мне, *точь-в-точь таким же* драматическим тоном, как и Иван Ермолаевич, проговорил: „Ну, скажите пожалуйста, на что это похоже? Посмотрите-ко, что они наделали...“» (VII, 31).

Оказывается, администрация Лувра распорядилась чуть-чуть поправить кой-какие наиболее ветхие точки в статуе. В результате оказалось, что «на левом колене и на носу у статуи не то намазано, не то насыпано что-то белое, отчего нос у Венеры Милосской походил на утиный...»[10] Все это до глубины души потрясло художника, ошеломило его. Он был оскорблен подновленной Венерой Милосской. Такое же «душевное оскорбление» почувствовал Успенский и в голосе Ивана Ермолаевича, когда последний безуспешно пытался напоить молоком капризного теленка. Иван Ермолаевич, заключает писатель, «был огорчен почти так же, как и художник, т. е. именно *оскорблен теленком в глубине своих художественных требований*» (VII, 32).

Здесь вновь появляется тот игровой элемент, которым воспользовался Иванчин-Писарев для иронической характеристики отношения Успенского к луврской загадке. Теперь же этим элементом воспользовался (и тоже не без улыбки) сам

[10] Ср.: А. Блок говорит о «язвительном» выражении лица Венеры Милосской. Причиной такого восприятия явилась ветхость статуи — правая ноздря ее почернела. См.: А. Блок, Сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 673. Не исключено, что и улыбка Венеры Милосской в изображении Мережковского имеет то же происхождение, но поэт придал ей высокий смысл: улыбка дышет вечною красой...

lib.pushkinskijdom.ru

Успенский для изображения чувствований и поступков своего воображаемого спутника. Но это высокий комизм, возможный у истинного художника в той ситуации, которую воспроизвел Успенский...

Сделанное открытие помогло автору, как ему казалось, понять глубинный смысл всей той многосложной и многотрудной жизни Ивана Ермолаевича, которая ранее представлялась очеркисту только бессмысленной каторгой.

Рассмотренная параллель (чувствования крестьянина и переживания художника) вносит в развивающуюся концепцию Успенского принципиально новый, сравнительно с предшествующими, элемент. «Каменное существо» вызывает у истинного художника высшие эстетические эмоции, которые, как думал Успенский, сродни и художественным представлениям подлинного крестьянина-труженика. Так наметилось сближение образа Венеры Милосской с крестьянской жизнью. Но в художественной системе всего очеркового цикла «Крестьянин и крестьянский труд» этот образ еще не имеет самостоятельного значения, он не является предметом специального исследования. На данном этапе освоения античного образа писатель еще не говорит о его общественно-преобразующем и общечеловеческом гуманистическом смысле. Роль образа Венеры Милосской пока остается служебной, он лишь иллюстрирует или комментирует размышления автора о главном предмете его повествования — о *человеческом* смысле бытия Ивана Ермолаевича, а также является средством поэтизации его «аристократически-крестьянской души». Иван Ермолаевич предстает в воображении писателя мужиком-поэтом. В очерке не говорится и о том, почему Фету не удалось хотя бы отдаленно изобразить то, что есть в *этой* Венере.

Следующий шаг, приближающий Успенского к очерку 1885 года «Выпрямила», — цикл «Из разговоров с приятелями...» (1883), в составе которого имеется очерк «По поводу одной картинки». В нем речь идет о «Курсистке» передвижника Н. А. Ярошенко. В марте 1883 года первый вариант этой картины экспонировался на XI Передвижной выставке в Петербурге. Образ Венеры Милосской в названном очерке отсутствует, нет здесь и упоминаний о Фете. Но картина друга и единомышленника сильно содействовала уяснению Успенским, поклонником передвижников, именно общественно-нравственного смысла образа Венеры Милосской, а также ограниченности его трактовки у Фета. Для определения места и роли «Курсистки» в кристаллизации эстетических идей Успенского необходимо принять во внимание, что образ курсистки, созданный Ярошенко, воспринимался современниками как обобщающий символ молодой России. Ни один из русских художников, исключая лишь Репина, не дал такого непосредственно живого, глубоко захватывающего, волнующего изображения характерных черт духовного облика передовой русской молодежи, как это сумел сделать Ярошенко, художественный летописец своей героической эпохи, творец таких произведений, как «Заключенный», «Г. И. Успенский», «Студент», «Прогрессистка», «У Литовского замка», «Арест пропагандистки» и др.

Успенский так истолковывает главное в содержании «Курсистки»: «чисто женские, девичьи черты лица» здесь органически проникнуты «присутствием юношеской, светлой мысли». И далее: «Вот это-то изящнейшее, не выдуманное и притом реальнейшее слитие девичьих и юношеских черт в одном лице, в одной фигуре, осененной не женской и не мужской, а „человеческой“ мыслью, сразу освещало, осмысливало и шапочку, и плед, и книжку и превращало в новый, народившийся, небывалый и светлый образ человеческий» (VIII, 166—167). Автор установил такую определяющую черту в образе курсистки (торжество в ней не женской и не мужской, а *человеческой* мысли), которая в 1885 году будет им вновь указана и в образе Венеры Милосской. В этом смысле следует говорить об определенном единстве трактовок Успенским двух произведений искусства — античного и современного.

Предложенная Успенским интерпретация, утверждающая *человеческое* содержание образа девушки (напомним: Успенский говорит, опираясь на воспоминания о посещении Лувра, и о *человеческом* смысле существования Ивана Ермолаевича), сама по себе уже заключает огромный общественный смысл, отражая настроения, идеалы борющейся молодежи 70-х годов. Необходимо было находиться в тесном, братском общении с этой молодежью и обладать способностью подслушать ее святая святых, чтобы именно так раскрыть смысл произведения Ярошенко, который умел, как и Успенский, чутко, взволнованно и глубоко отзываться на то, чем жила блестящая плеяда революционных социалистов того времени.

Итак, размышления Успенского над картиной «Курсистка» должны были подвести его к мысли, что и творец Венеры Милосской хотел, очевидно, не просто изобразить в ней идеал женской красоты, а воплотить образ *совершенного человека*, каким он может и должен быть. Естественно, что складывающаяся у Глеба Успенского точка зрения привела его в 1885 году к спору с Фетом. Разумеется, следует при этом учитывать и условия литературно-общественной борьбы 80-х годов, расстановку сил в искусстве и эстетике этих лет, позицию, которую занял



lib.pushkinskijdom.ru

Успенский в то время.[11] Немаловажным фактом является, в частности, то, что в эти годы Фет вновь напомнил о себе как поэт. В 1883 году выходит его первый программный сборник «Вечерние огни», а в 1885 году, когда Успенский создавал записки «Выпрямила», Фет публикует второй выпуск тех же «Вечерних огней». Позже он так характеризует свою позицию: «Мы... постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских».[12] В 80-е годы Фет становится знаменем того литературно-общественного направления, с которым Успенский вел борьбу. Очевидно, это обстоятельство и заставило писателя специально рассмотреть фетовское стихотворение «Венера Милосская». Это он и осуществил в своей эстетической декларации «Выпрямила».

## 4

Произведение «Выпрямила» является отрывком из записок-воспоминаний Тяпушкина, сельского учителя, разночинца. Судя по некоторым деталям (они есть и в черновом наброске очерка), он был в свое время связан с участниками разгромленного революционного движения. В минуту, когда его душила смертельная тоска, он вдруг вспомнил давнюю поездку в Париж — посещение Лувра, впечатление, которое произвела на него Венера Милосская. Рассказ ведется от имени этого учителя, названного в предварительных фрагментах «несчастливым человеком». Но сюжетная канва рассказа, чувства и размышления рассказчика — все совпадает с тем, что когда-то пережил и передумал сам Успенский, оказавшись в Париже, в Лувре, и в Лондоне. Поэтому мы вправе сблизить Тяпушкина и Успенского, признать, что образ повествователя во многом сливается с образом автора, когда речь идет об основном: о разгроме Парижской коммуны, о противоположности двух типов жизни — французского и английского, с одной стороны («открыто, ясно, просто — кто кого!»), и российского — с другой («гуманная болтовня», «ни то ни се»). И особенно, конечно, — когда речь идет о Лувре, о Венере Милосской. Имеется совпадение некоторых главных мыслей Тяпушкина с теми суждениями писателя, которые он высказал в письме к жене от 10 мая 1872 года, а также и в произведениях, посвященных зарубежному миру.

Полемика Тяпушкина—Успенского с Фетом проходит главным мотивом во второй части «Выпрямила», когда воспоминания унесли автора записок в Париж. Придавленный «неприкрытой правдой» зоологических отношений людей в буржуазном мире, Тяпушкин однажды неожиданно оказался в Лувре. И вдруг в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился он перед Венерой Милосской... «Я стоял перед ней, — вспоминает рассказчик, — смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: „Что такое со мной *случилось*?.. я почувствовал, что со мною случилась большая радость... Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня... заставило всего „хрустнуть“ именно так, когда человек растет... наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом» ($X_1$, 262—263). Автор записок стремится определить причину этого животворящего и выпрямляющего воздействия. Долго и безуспешно томился он над уяснением этой огромной тайны, того «бесконечно великого», что нежданно вошло в его духовный мир как огромная, обогащающая, но непонятная сила. И вдруг припомнилось рассказчику старинное стихотворение в «Современнике».

Речь идет о стихотворении Фета «Венера Милосская», опубликованном в названном журнале в 1857 году (№ 10):

И целомудренно и смело
До чресл сияя наготой,
Цветет смеющееся тело
Неувядающей красой.

Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!

Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.[13]

Стихотворение было написано в 1856 году в Париже и явилось первым поэтическим воспроизведением образа Венеры Милосской в русской литературе. Как и Успенского, Лувр потряс Фета. Об этом поэт рассказывает в своих путевых очерках-письмах «Из-за границы», которые публиковались в «Современнике» (1857).[14]

---

[11] См.: Н. И. Пруцков. Творческий путь Глеба Успенского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958 (гл. «Успенский в борьбе с политической и идеологической реакцией»).

[12] А. Фет. Вечерние огни, вып. III. М., 1888, стр. V.

[13] «Современник», 1857, № 10, стр. 310.

[14] В «Моих воспоминаниях (1848—1889)» Фет не рассказывает о посещении Лувра, главное здесь — воспоминания о людях.

lib.pushkinskijdom.ru

«Пойдем далее. Нас ожидает высокое эстетическое наслаждение. В конце одной из галерей возникает образ, рядом с которым едва ли что может поставить скульптура. Перед нами *Венера Милосская*... Из одежд, спустившихся до бедр прелестнейшим изгибом, выцветает нежно, молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу только что разорвавшего тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу. Богиня не кокетничает, не ищет нравиться. Пленительный изгиб тела явился сам собою, вследствие змеиной гибкости членов. Она ступила на левую ногу, нижняя часть торса повинуется движению, а верхняя ищет равновесия. Обойдите ее всю и, затаив дыхание, любуйтесь невыразимой свежестью стана и девственно строгой пышностью груди, которая как бы оспаривает место у несколько прижатой правой руки, этой чудной, упругой, треугольной складочкой, образовавшейся сзади, под правой мышкой. Что ни новая точка зрения, то новые изгибы тончайших, совершеннейших линий.[15] А эта, несколько приподнятая, полуоборотом, влево смотрящая голова? Вблизи, снизу вверх, кажется, будто несколько закинутые, слегка вьющиеся волосы собраны торопливо в узел. Но отойдите несколько по галерее, чтобы можно было видеть пробор, и убедитесь, что его расчесывали Грации. Только они умеют так скромно кокетничать. О красоте лица говорить нечего. Гордое сознание всепобеждающей власти дышит в разрезе губ и глаз, в воздушных очертаниях ноздрей. Но и эта гордость не жизненный нарост известных убеждений, нарост угловатый и всегда оскорбляющий глаз, как бы искусно и тщательно ни был скрываем. Это выражение, присущее самому явлению. Это гордость прекрасного коня, могучего льва, пышного павлина, распустившегося цветка. Что касается до мысли художника, — ее тут нет. Художник не существует, он весь перешел в богиню, в свою *Венеру-Победительницу* (Venus Victrix). Ни на чем глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник. Только такое искусство чисто и свято, все остальное его профанация... Когда в минуту восторга перед художником возникает образ, отрадно улыбающийся, образ, нежно согревающий грудь, наполняющий душу сладостным трепетом, пусть он сосредоточит силы только на то, чтобы передать его во всей полноте и чистоте, рано или поздно ему откликнутся. Другой цели у искусства быть не может, по той же причине, по которой в одном организме не может быть двух жизней, в одной идее двух идей... Того, кто осмелится сюда прибавить что-либо..., надо выставить к позорному столбу общественного презрения».[16]

Стихотворное и прозаическое воспроизведение Фетом образа Венеры Милосской, при всей специфичности каждого из этих литературных родов, составляет некое единство. В том и другом случае он создал динамический образ, богатый поэтическими ассоциациями. Эти ассоциации запечатлели гордую своим совершенством и гордую своей властью красоту женского тела. Эту гордость поэт сравнивает с гордостью прекрасного коня, могучего льва, пышного павлина, распустившегося цветка. Автор указывает на всепобеждающую силу любовной страсти, на женственность и негу, что находит свое выражение в системе изобразительных средств (молодая, холодная кожа; прелестнейший изгиб тела; змеиная гибкость членов; невыразимая свежесть стана; девственно строгая пышность груди; упругая, треугольная складочка под правой мышкой; пробор, расчесанный грациями; воздушное очертание ноздрей). В стихотворении «Венера Милосская» поэт также видит в ее образе только Афродиту, богиню любви. У творца этого стихотворения возникают ассоциации, связывающие эллинскую статую с античной мифологией, посвященной именно Афродите (пена морская, пафосская страсть).[17]

В скульптурной фигуре Фет угадал определяющий компонент — плавный, волнообразный, как бы «змеиный» ритм линий тела, начиная с головы. С ним сливается и его продолжает ритм глубоких и ниспадающих складок одежды. Так возник целостный в своей физической гармоничности образ богини. Совершенство ее тела вызывает в воображении Фета образ бархатного, прохладного и упругого завитка раннего цветка. Это очень точное и выразительное уподобление, определяющее своеобразие гармонии, воплощенной в «чуде искусства». Но не только пленительные линии и гармония целого восхищают поэта. «Гордое сознание всепобеждающей власти», — так сказано в его письмах «Из-за границы». В стихах та же мысль: «Как много неги горделивой», «И всепобедной вея властью». Глубочайшее олицетворение любовной («пафосской») страсти — вот в чем состоит, в понимании Фета, всепобеждающая гордая и вечная сила Венеры Милосской, названной им Победительницей. И такому толкованию служит выразительный и

[15] В связи с этой мыслью следует заметить, что Фет превозносил греческую скульптуру, творцы которой знали ту величайшую тайну природы, вследствие которой тело равно совершенно со всех точек зрения.

[16] «Современник», 1857, № 2, стр. 265—267.

[17] Богине любви и красоты Афродите был посвящен храм в городе Пафосе на острове Кипр.

lib.pushkinskijdom.ru

оригинальный ритмический строй стихотворения (двухтонный пеон 3-й, осложненный добавочными ударениями), создающий торжественно-лирическую тональность. Строго законченной предстает звуковая инструментовка стихотворения (сквозной звук «с»). Три строфы его передают три момента в восприятии: образ в целом, затем — волосы («сень прихотливая») и лицо («нега горделивая» в «небесном лике»), наконец — бессмертие Афродиты («смотришь в вечность пред собой»). Компоненты фетовского стихотворения — его ритмика и строфика, лексика и подбор звуков — образуют гармоническое целое.

Нетрудно заметить, что Фет в толковании Венеры Милосской продолжает традицию, связанную с именем П. Н. Кудрявцева, первого интерпретатора милосской статуи в русской литературе. Именно ему принадлежит фраза о том, что лучезарную красоту Венеры Милосской не могли погасить столетия. Этот беллетрист и историк, знаток древнего искусства сумел точно определить основные черты образа Венеры Милосской как совершеннейшего произведения античной пластики. Он отметил «гордо-прекрасное спокойствие лица». Здесь нет «жеманной робости» или «суетного самодовольства красоты» и «упоения ее своим торжеством». П. Кудрявцев видит главную прелесть в голове Венеры — слияние благородства и грациозности. И во всей фигуре богини его поражает непринужденность в сочетании с величием, силой и грациозной небрежностью. Наконец, П. Кудрявцев говорит о том, что художник разлил свободу во всех членах тела своей богини и тем самым как бы победил неизбежную неподвижность ее фигуры.[18] Эти суждения о Венере Милосской оказали сильное воздействие не только на современников, но и на последующих толкователей ее образа.

Прозаические суждения и поэтические представления Фета о Венере Милосской, как и высказывания Глеба Успенского, отличаются откровенной программностью. Но это разные программы. Если автор «Выпрямила» пытается разгадать источник возвышенно-преобразующего общественно-нравственного значения античной статуи, то Фет тоже открывает в ней идеальное содержание, но это идеальное иного рода — чистая божественная красота, красота, в которой торжествует полная отрешенность от треволнений жизни, враждебной прекрасному. Венера Милосская в воображении поэта предстает существом не от мира сего, это действительно богиня, до которой не коснулось ничье дыханье.

В Венере Милосской Фет, как и Кудрявцев, открывает поэзию совершеннейших пластических форм. Окаменелые формы наполняются живой красотой, поэзией любовной страсти. Глеб Успенский тоже понимал, что великое творение скульптуры немыслимо без высокой пластики, что прекрасное имеет и физическое воплощение, оно не существует вне природных качеств. Он был проникновенным и вдохновенным толкователем принципа гармонии в искусстве, в жизни и в человеке. Но в данном случае предметом его размышлений является не совершенство телесных форм и линий, а *образ человеческий*, воплощенный в Венере Милосской, тот внутренний общественно-нравственный смысл, который заключен в каменном существе-загадке и который соответствующим образом воздействует на окружающих. Так еще никто из русских писателей и публицистов не подходил к рассматриваемому произведению искусства. Фет даже считал, что подобный подход недопустим. Он, повторяем, выступил восторженным толкователем красоты античных пластических форм. Для него Венера Милосская — выражение абсолютного идеала красоты, ее свободы от каких-либо ассоциаций с явлениями будничными, так сказать, возможными. Идеал этот относится к сфере «непостижимой бездны человеческого духа», это то, чего «так безумно жаждет душа»[19] и что так противоположно уродствам и грязи повседневной жизни. Мы имеем все основания сказать, что образ Венеры Милосской тоже «выпрямлял» Фета, наполнял его радостью, но в ином, чем у Глеба Успенского, смысле. Приобщение к прекрасному, слияние с ним, освобождение от прозы жизни — такова та «выпрямляющая» сила, которую испытал Фет около Венеры Милосской, этого, как он считал, единственного, бесценного, неповторимого во веки веков творения искусства.

## 5

Успенский не помнил фетовского прозаического описания Венеры Милосской в письмах «Из-за границы». Но ему было знакомо стихотворение Фета «Венера Милосская». Его Тяпушкин когда-то знал это стихотворение наизусть, но в описываемое время ему припомнились только отдельные разрозненные строки. Вот эти стихи: «До чресл *сияя наготой*, цветет *смеющееся тело* неувядаемой красой...» С словом *красой* в памяти Тяпушкина рифмовалась строчка: «И *млея* пеною морской» или «*млея негою одной*». Вспоминалась и еще одна строчка: «И вся *кипя* (а может быть, и не так) пафосской (и это, может быть, неверно) *страстью*...» ($X_1$, 265).

[18] См.: П. Н. Кудрявцев. Письма из Парижа. Лувр. Письмо первое. «Отечественные записки», 1847, № 4, отд. VIII, стр. 195 и далее.

[19] «Современник», 1857, № 2, стр. 269, 270.

lib.pushkinskijdom.ru

К слову заметим, что Тяпушкин вспомнил именно журнальный текст фетовского стихотворения. В нем был эпитет «смеющееся тело». В. П. Боткин писал Фету: «Твоя Милосская Венера огорчила нас своим эпитетом „смеющееся тело". Нет, это никогда не заменит собою „божественное тело"». В. Боткин рекомендовал автору при переиздании стихотворения настоять на эпитете «божественное».[20] Комментаторы, ссылаясь на автограф стихотворения и на названное письмо В. Боткина, высказывали вполне достоверное предположение, что замена «божественное» на «смеющееся» в журнальной публикации произошла в результате цензурного вмешательства. В 1863 году, подготавливая двухтомное собрание своих стихотворений, Фет восстановил первоначальный эпитет.

Успенский в передаче характерных выражений Фета допустил малозначительную неточность («И вся *кипя* пафосской страстью...», у Фета: «И вся дыша...»). Цензурную историю эпитета «божественное» он, естественно, не мог знать. Однако дух стихотворения, сущность фетовской концепции Венеры Милосской он постиг в совершенстве, демонстрируя проникновенность и общественную направленность своего художественного чутья. Он вскрыл полное несоответствие ощущений разночинца Тяпушкина, созерцающего Венеру Милосскую, с тем, что рисовали стихотворные строчки: «кипя страстью... смеющееся тело... млея пеною морской... цветет неувядаемой красой». Некоторые из этих слов, варьируя их, герой Успенского вспоминает на протяжении всего последующего своего рассказа. Они образуют как бы иронический лейтмотив, своеобразный рефрен очерка. Рассказчик еще и еще раз подчеркивает, обращаясь к названным строчкам, что их автор не только не овладел всей «огромностью впечатления» от Венеры Милосской, но даже «к краешку его не прицепился». Тяпушкин считает, что Фет, «соблазненный, так сказать, „званием" Венеры, как бы уже не мог не воспрославить *женской* красоты и без малейшего основания заставил смеяться несмеющееся, млеть немлеющее и кипеть не кипящее». «И в самом деле, — продолжает рассуждать герой Успенского, — как же изобразить очарование женской красоты (ведь это Венера!), если не воспеть тела, если не разнежить им зрителя, заставив это тело млеть, заставив его волноваться страстью? Какими же чертами, какими красками описывать женскую, божественную красоту? И г. Фет все это так точно и воспел, и все это совершенно несправедливо, т. е. на воспевание только *этого* он не имел никакого права» ($X_1$, 268).

Итак, в понимании Тяпушкина—Успенского поэт воспел «женскую прелесть». Автор «Выпрямила» и его герой отвергают такую ограниченную трактовку. Тяпушкин, повторяя и развивая мысли Успенского, высказанные им в 1872-м и 1875—1876 годах, тщательно разбирает «великое создание» с точки зрения выражения в нем «*женской* красоты» и на каждом шагу своего анализа убеждается, что творец милосской богини «имел какую-то другую, высшую цель». Во-первых, если бы художник действительно имел в виду поразить и ослепить нас красотой женского тела (которое, по словам Фета, и млеет, и цветет, и смеется, и кипит страстью), то зачем же он завязал это тело «до чресл»? «Уж коли тело, так давай его все, целиком; тут уж и пятка какая-нибудь, сияющая „неувядаемой красотой", должна потрясти простых смертных». Очевидно, античный художник потому и закрыл свое творение до чресл, «чтобы не дать зрителю права проявить привычные шаблонные мысли, ограниченные пределами шаблонных представлений о женской красоте» ($X_1$, 269). Но может быть, продолжает Тяпушкин, закутав чуть ли не всю свою богиню, античный скульптор сообщил соответствующие черты ее лицу, лбу, выражению глаз? Нет, и здесь отсутствуют какие-либо намеки, указывающие на женскую красоту.

Во-вторых, Тяпушкин устанавливает, что Венера Милосская с точки зрения красоты женского тела не отличается совершенством. Она — «калека безрукая», а поэтому и «не позволяет поэту млеть и раскисать». Тяпушкин, как и Успенский в письме к жене, сравнивает ее с «Венерами» новейшего времени. У них действительно женские черты «выделены с большою тщательностью и лезут в глаза прежде всего...» Близ них зритель в самом деле «может размышлять по части наготы тела... вот этим (также знаменитым) Венерам действительно под стать и млеть, и кипеть, и щеголять смеющимся телом, и глазками, и ручками, „этаким вот" пафосским манером изображающими жесты стыдливости... Там, „у тех Венер", любитель „женской прелести" найдет, на что посмотреть и перед чем помлеть, а здесь?» ($X_1$, 268). Не выдерживает Венера Милосская и сравнения с живыми экземплярами женской красоты. «Вот тут, — говорит Тяпушкин, — в Елисейских-то полях, действительно могут встретиться такие смеющиеся тела, женственность которых чувствуется зевакой даже издали, несмотря на то, что и наготы-то никакой не видно, вся она закрыта самым тщательным образом. Здесь, в парижских-то Венерах, эта часть разработана необычайно, а у этой? Посмотрите... на этот нос, на этот лоб, на эти... право, сказать совестно, почти мужицкие завитки волос по углам лба... Положительно сейчас, сию минуту в Париже найдутся тысячи дам,

[20] Публичная библиотека СССР имени В. И. Ленина, II. М., 1928, стр. 72.

lib.pushkinskijdom.ru

которые за пояс заткнут Венеру Милосскую по части смеющегося естества» ($X_1$, 268—269).

Рассмотрев образ Венеры Милосской с точки зрения пластических форм и установив, что ваятель имел в виду воплотить в них не красоту женского тела, а решить совсем иную задачу, Тяпушкин далее стремится определить, что же хотел сказать своим творением его автор, что им руководило. На этот вопрос повествователь отвечает так (и здесь он опять выступает единомышленником Успенского): «Ему нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека — мужчину, женщину, ребенка, старика — с ощущением счастья быть *человеком*, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасным — вот какая огромная цель овладела его душой и руководила рукой» ($X_1$, 270). Следовательно, иронизирует автор записок, не «смеющееся тело», и не «пена», и не «сияя» — не они выпрямляли и выпрямляют в Венере Милосской «душу человеческую». Тяпушкин считает, что творец Венеры Милосской брал то, что ему было нужно и в мужской красоте, и в красоте женской (вспомним: в курсистке воплотилось «слитие девичьих и юношеских черт в одном лице»). В многообразии женской и мужской красоты он прозревал всю возможную полноту духовного и физического совершенства истинно человеческого. В этом состоял смысл его работы. Такое понимание «каменного пророчества» явилось вершиной в длительной истории разнообразных интерпретаций Венеры Милосской. О ней говорили очень и очень многие — и Шатобриан, и Ламартин, и Альфред де Мюссе, и Виктор Гюго, и Теофил Готье. Но лишь Глеб Успенский, представитель русского утопического социализма, угадал общественно-нравственный общечеловеческий смысл бессмертного творения античного мира.

## 6

Тяпушкин не только размышляет о содержании, заключенном в образе Венеры Милосской. Он испытывает на себе определенное его воздействие, в принципе отличное от того, что испытал Фет. Герой Успенского пытается осмыслить социальную функцию «безрукой калеки». П. Кудрявцев в «Письмах из Парижа» стремился проникнуть в объективные законы, по которым создана «сияющая красота» Венеры Милосской. В письмах «Из-за границы» Фет говорил лишь о высоком эстетическом наслаждении, возбуждаемом образом Венеры Милосской. Это наслаждение не вызывает каких-либо ассоциаций, «посторонних» самому образу. В стихотворном варианте Венера Милосская в понимании поэта утверждает свою вечную власть как богиня красоты и любовной страсти. В записках Тяпушкина возбуждающая сила античного образа многообразна, и она переносится совершенно в иную область — в область социальную и нравственную, в область общественной практики людей и личного поведения каждого человека.

Венера Милосская, воплощая красоту совершенной человеческой личности, радует ощущением счастья быть человеком, радует возможностью быть прекрасными. Поэтому образ богини возбуждает желание поставить один из коренных вопросов: «...когда, как, каким образом человеческое существо будет распрямлено до тех пределов, которые сулит каменная загадка...» Тяпушкин (а вместе с ним и Успенский) считает, что творение пластики не решает и не может решить этого великого вопроса. Но оно «рисует в вашем воображении бесконечные перспективы человеческого совершенствования, человеческой будущности и зарождает в сердце живую скорбь о несовершенстве теперешнего человека» ($X_1$, 270). В этом смысле Венера Милосская сравнивается с «солнцем», без которого нет жизни, она и у Глеба Успенского смотрит в вечность, но не потому, что является образом сияющей женской красоты, а потому, что изображает тот идеал человеческой личности, который восторжествует в будущем.

Венера Милосская открывает Тяпушкину глаза на «страшную правду» окружающего социального мира. При взгляде на ее образ ему становится *совестно* за этот мир (черновой набросок). Благодаря Венере Милосской Тяпушкин стал ясно осознавать, «как худо, плохо и горько жить человеку на белом свете сию минуту» ($X_1$, 265), он понял горе человеческой души, горе всего человеческого общества, противоестественность всех человеческих порядков. Вполне понятно, почему он не ощущал ни малейшей возможности хотя бы на минуту сосредоточиться «на каких-нибудь частностях собственно *женской* красоты» видимой им «загадки» ($X_1$, 266). Ему и в голову не приходила мысль, что перед ним что-то «по части» тела. Совсем другие мысли являлись в его голове: почему человек в современном обществе принужден быть лакеем, обречен на каторжный труд, на голод, на грязь, на душевное отчаяние, почему он «„осрамлен“ в своих человеческих побуждениях; изуродован необходимостью унижать себя до раба, до торговли своим телом, до желания наложить на себя руки, до потребности прекратить чужую жизнь» ($X_1$, 267). Тяпушкину становится больно и страшно «за душевную участь теперешнего *человека*, за искалеченное, а потому постоянно опечаленное существо его души» ($X_1$, 267).

lib.pushkinskijdom.ru

Тяпушкин благодаря «каменному пророчеству» не только обличает и отвергает современное ему общество. У него появилась потребность и личного совершенствования, «безукоризненного поведения». Он боится оскорбить богиню и унизить себя неподобающим поступком и словом. Посещать Лувр он считает себя в праве только в такие минуты, когда чувствует себя человеком «с чистой совестью». Года через четыре он вновь был в Париже, жаждал опять ощутить радость существования, посетить Лувр, но оказался не в силах подойти к Венере Милосской. Он уже опять был «скомкан крепкой, сильной, неумолимой рукой действительности» и чувствовал, что его теперь уже не выпрямишь. И ему стало просто совестно идти: «Что ж я пойду *понапрасну* беспокоить ее? Все равно ничего не выйдет, а ее только сконфузишь!..» ($X_1$, 271).

Д. И. Писарев когда-то утверждал, что недовольство уродливой действительностью, вызванное созерцанием прекрасного, не может повести за собою ничего, кроме *бесплодного страдания.* Автор «Выпрямила» тоже показал, как знакомство с Венерой Милосской вызывает отвращение к обществу, в котором господствует «попрание в человеке человека», и пробуждает «живую скорбь». Но в его изображении эта скорбь не бесплодна. К тому же ею и не ограничиваются чувствования и размышления Тяпушкина. Он не только радуется и мечтает, скорбит и страдает при виде «образчика» человеческого существа. Животворное изваяние формирует в нем и ненависть к несправедливому порядку жизни, воодушевляет его на борьбу, на служение народу. Под очарованием своих луврских воспоминаний он думает не просто о человеке, о человеческой личности, а о «человеке-народе». В глухой, занесенной снегом деревушке, в скверной, неприветливой и промерзшей избенке, в темноте и тоске безмолвной и томительной ночи Тяпушкин обращается к образу Венеры Милосской, выпрямляется, наполняется мужеством, у него появляется желание борьбы во имя того, чтобы русский «человек-народ» не позволил унизить себя до раба...

Социальная и нравственная функция образа Венеры Милосской получает у разночинца Тяпушкина глубоко демократическое, собственно говоря, революционно-демократическое истолкование. И эта функция естественно следует из содержания того идеала, который открыл писатель в Венере Милосской. Античный художник запечатлел «истинное в человеке», «то, чего сейчас, сию минуту *нет* ни в ком, ни в чем и нигде». Наша мысль, «печалясь о бесконечной „юдоли" настоящего, не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно-светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего, даже и очертаний уже определенных не имеющего, радостно возникает в душе» ($X_1$, 270—271). Так мог думать не только революционер, но и социалист. В его представлениях существует естественная связь между истинной красотой и борьбой, между прекрасным и служением народу во имя торжества идеала. Разумеется, упование на целительную и воодушевляющую силу идеала, заключенного в Венере Милосской, было своеобразной утопией. Но это была утопия, возбуждающая общественную энергию, формирующая возвышенный нравственный мир человека. Успенский не спрятался под спасительную сень своего идеала, как он не спрятался от неприглядной жизни и под сень «поэзии земледельческого труда».

## 7

Образ Венеры Милосской вызывает в сознании Тяпушкина—Успенского представления, противоположные фетовским. В них воплощаются мысли писателя и об идеале, изображенном художником в Венере Милосской, и о воздействии этого идеала на людей. Идеал этот должен находиться на той же «линии», что и великие революционные принципы 1789 года. В этом же ряду стоит и сам Тяпушкин. И Венера Милосская, и принципы 1789 года, и Тяпушкин в одинаковой мере *несомненны*, это разные точки той единой линии, «которая и через принципы, и через сотни других великих явлений, благодаря которым вырастал человек, приведет его, быть может, к тому совершенству, которое дает возможность чуять Венера Милосская. А то, изволите видеть: „там, мол, красота и правда (в Венере Милосской, — *Н. П.*), а тут, у вас, *только* мужицкие лапти, рваные полушубки да блохи!" Извините!..» ($X_1$, 247).

Идея этих «кощунственных» сближений образа Венеры Милосской с революцией, с народным просветителем противостояла концепции Н. Михайловского. Он вульгарно понимал социальную природу античного искусства, считая, что в нем выражены чувства, мысли, интересы только рабовладельцев. В каждом изгибе тела прекрасной статуи, рассуждал публицист, кроется несправедливость, оскорбление рабу. Если последний это поймет, то статую ждет участь Вандомской колонны. Поэтому он вполне соглашался с мнением Степана Трофимовича Верховенского из романа Достоевского «Бесы». Последний с раздражением говорил, что «подлый раб», «вонючий и развратный лакей», поднявшись на борьбу, «раздерет божествен-

lib.pushkinskijdom.ru

ный лик великого идеала», заключенного в Сикстинской Мадонне.[21] «Я, — пишет по этому поводу Михайловский, — понимаю это негодование (с которым говорит эту фразу Верховенский, — *Н. П.*), но понимаю и раба, хоть, конечно, не этим путем достигнется его нравственная и физическая чистота. Но все-таки его движения так понятны».[22] У Глеба Успенского нет подобного вульгарно-социологического противопоставления прекрасного чувствам и представлениям порабощенных масс.

Сближение Венеры Милосской с Тяпушкиным, с народной жизнью и революцией контрастирует и с основным положением эстетики Достоевского, в которой противопоставление Сикстинской Мадонны и телег, подвозящих хлеб голодному человечеству, приобрело значение антисоциалистического символа.

Следует иметь в виду и полемику Успенского с Тургеневым, когда речь идет о смысле тех параллелей, которые заключены в «Выпрямила». Имеется в виду тургеневская повесть «Довольно» (1864). Очевидно, не случайно Успенский назвал «Выпрямила» «отрывком из записок Тяпушкина». Такое название напоминает подзаголовок упомянутой тургеневской повести — «Отрывок из записок умершего художника». Тяпушкин, как известно, иронизирует по поводу фразы из этих записок о том, что «Венера Милосская, пожалуй, несомненнее римского права или принципов 89-го года». Здесь, как показал Г. В. Плеханов,[23] Тургенев использовал Венеру Милосскую в борьбе с утилитарным искусством. Но автор «Довольно» пришел к выводу о бренности искусства. Искусство, рассуждает художник у Тургенева, разрушается естественным течением времени, природой, которая «спокойно покрывает плесенью божественный лик фидиасовского Юпитера... отдает на съедение презренной моли драгоценнейшие строки Софокла». Природе «ревностно помогают» и люди, уничтожая сокровища искусства. Палица варвара бессмысленно дробила «лучезарное чело Аполлона».[24]

Это пессимистическое рассуждение тургеневского героя Успенский не принимает. Он показывает величие и бессмертие того идеала, который запечатлен в образе Венеры Милосской, раскрывает его актуальное значение, не впадая при этом в тот утилитаризм, который был распространен в некоторых кругах разночинной интеллигенции 60—70-х годов.

Наконец, параллели Успенского были заострены и против тех (а среди них находился Фет), кто отвернулся от «грязной» повседневности, предпочитая бегство в искусство,— в башню из слоновой кости.

Конечно, между антиподами — Успенским и Фетом — есть точки соприкосновения. Они были художниками в самом высоком, «артистическом» смысле слова. Они утверждали права красоты и противостояли нигилистическому и утилитарному ее толкованию. Противостояли они и вульгарно-чувственным восприятиям образа Венеры Милосской. «Низменная» действительность терзала их. Успенский и Фет страдали при виде поруганной, униженной и оскорбленной красоты. Но это единство относительно. Фет видел в Венере Милосской отрешенность от «злобы дня» и в этом находил спасение и высшее эстетическое наслаждение, а Глеб Успенский искал в искусстве, в Венере Милосской опору для борьбы за такое изменение действительности, которое привело бы к торжеству идеала, выраженного в великом творении античности. Поэтому и вся идейно-художественная концепция записок «Выпрямила» — их тон и композиционная структура, проблематика и образы, сюжетное движение и стиль — все это точно, целенаправленно ставит образ Венеры Милосской, заключенный в нем идеал в тесную связь с коренными задачами действительности. Великие творения искусства содействуют пониманию несовершенств жизни и их устранению. С другой стороны, жизнь подсказывает, направляет, организует представления о том, что воплощено в подобных произведениях.

Обогащая и конкретизируя параллели, намеченные в самом начале очерка (Венера Милосская — революция — Тяпушкин), автор записок «Выпрямила» под впечатлением испытанного счастья (в его воображении возник образ Венеры Милосской) вдруг вспомнил одну «ничтожную деревенскую картинку». Так получает дальнейшее развитие та аналогия между Венерой Милосской и крестьянской жизнью, которая, как мы показали, впервые была намечена в очерке «Поэзия земледельческого труда». Тяпушкин «засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура с подобранной юбкой, голыми ногами, с красным повойником на маковке, с этими граблями в руках, которыми она пере-

[21] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. VII, ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 280.

[22] Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1907, стр. 610.

[23] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 138.

[24] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. IX, изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 120. В «Пергамских раскопках» (1880) Тургенев высказал иные, чем в «Довольно», взгляды на жизнь древнего искусства в последующие века. См.: Theodor Wiegand. Ivan Turgenev und die Skulpturen des Altars von Pergamon. «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. 58, dop. 1/2, S. 70—77.

lib.pushkinskijdom.ru

брасывала сухое сено справа налево, была так легка, изящна, так „жила“, *а не работала*, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело, и ее душа... что я долго-долго смотрел на нее, думал и чувствовал только одно: „как хорошо!“» ($X_1$, 250—251). Это именно те же чувства, которые испытал Тяпушкин, созерцая Венеру Милосскую, а Протасов («Из разговоров с приятелями...») — «Курсистку» Ярошенко.

В воображении Тяпушкина возникла и другая параллель — Венера Милосская и Вера Фигнер. Личность этой революционерки имела исключительное значение в духовной родословной писателя. Знакомство их состоялось в конце 70-х годов. Это была, как рассказывает Иванчин-Писарев, встреча Успенского с «человеком высшего порядка, в ком высокая идея не отделялась от его существа, была гармонично слита с его личными переживаниями».[25] Успенский обожал В. Н. Фигнер до религиозного экстаза. В его представлении она являлась не только живым воплощением идеала человеческой личности, но была и одной из тех, кто готовил «бесконечно светлое будущее», кто принадлежал к «великим людям русской земли». Поэтому ее образ, как и гармонический образ «деревенской бабы», писатель поставил рядом с образом Венеры Милосской. В предваряющих «Выпрямила» черновых фрагментах прямо называлось имя революционерки («прип‹омнилась› мне Ф‹игнер›», или: «там я впервые узнал прелесть того, что пот‹ом› понял в бабе и Ф.», — $X_1$, 468). В окончательном же тексте произведения появился обобщенный образ девушки «строгого, почти монашеского типа». О ней сказано: «...глубокая печаль — печаль *о не своем горе*, которая была начертана на этом лице, на каждом ее малейшем движении, была так гармонически слита с ее личною, собственною ее печалью, до такой степени эти две печали, сливаясь, делали ее *одну*, не давая ни малейшей возможности проникнуть в ее сердце, в ее душу, в ее мысль, даже в сон ее, чему-нибудь такому, что бы могло „не подойти“, нарушить гармонию самопожертвования, которое она олицетворяла...» ($X_1$, 251). Выше мы говорили о «человеческой мысли», которая, по мнению Успенского, и составляет гармонию образа курсистки. В «Выпрямила» абстрактное понятие «человеческая мысль» приобретает конкретное содержание, подсказанное героической эпохой. В образ девушки «строгого типа» привносится то, что было подсказано гармоничной Венерой Милосской, гармоничной курсисткой, то, что было особенно характерно для русского революционного движения эпохи Успенского, — «гармония самопожертвования».

Данная формула нуждается в разъяснении. Какой смысл вкладывал в нее Успенский? Почему речь идет у него не просто о самопожертвовании, а именно о *гармонии* самопожертвования? Известно, что «работа совести» в эпоху Успенского проявлялась как беззаветный альтруизм, как способность к абсолютному самопожертвованию. Именно этим отличались передовые люди того времени, в частности революционеры. Таков и Тяпушкин. Он признает лишь необходимость «пропасть» во имя других, «раствориться» в море народной жизни, совершенно отказаться от своего «я», «потопить» свой эгоизм в большом и справедливом деле. Отсюда формула подобных деятелей: «нам лично ничего не нужно». Но такой отказ от прав собственной личности (от «чести», как тогда говорили) лишает деятеля способности служить и общему делу. Тяпушкин, человек «уязвленной совести» в вышеуказанном смысле, осознает, что у него *лично* нет материала для общественной борьбы, что он не получает возбуждающего к жертве стимула, «простывает до холоднейшей тоски». Каков же выход из этого заколдованного круга? Он указан Успенским в образе девушки-революционерки. Ее облик (строгий монашеский тип) тоже связан с альтруизмом и аскетизмом борющихся поколений героической эпохи. Но, как мы уже говорили, Успенский видит в революционерке и другое, отсутствующее в образе Тяпушкина: печаль о не своем горе, о горе народа, служение общему делу, высокая идея — все это гармонически сливается с ее личностью. Поэтому ей чуждо раздвоение, она отличается целостностью натуры. Знаменательно для художественного мышления и общественной позиции Успенского именно то, что решение этого принципиально важного, фундаментального вопроса революционной эпохи было подсказано ему гармоническим образом Венеры Милосской.

«Перекличка» Венеры Милосской и с работающей «деревенской бабой», и с курсисткой, и с девушкой-революционеркой несомненна. Так стягиваются в один фокус будто далеко отстоящие друг от друга образы и картины. На протяжении 70-х и первой половины 80-х годов у Глеба Успенского сложился принципиально для него важный ряд образов, воплощающих *прекрасное в искусстве* (Венера Милосская, «Курсистка»), *революционную борьбу* (девушка, олицетворяющая «гармонию самопожертвования») и *деревенскую жизнь* (Иван Ермолаевич, «деревенская баба»). Ряд этих образов воспроизводит разные типы гармонии, они — разные выражения совершенства в различных сферах человеческой жизни и человеческого духа. Все это раскрывает одну из центральных проблем «философии жизни» Успенского. Труд народа, героическое в общественной борьбе и прекрасное в искусстве сливаются в представлении писателя в одно неразрывное целое.

---

[25] «Заветы», 1914, № 5, стр. 154.

lib.pushkinskijdom.ru

Следовательно, образ Венеры Милосской взят Успенским не в изоляции от социальной действительности и нравственных проблем своего времени. К своей теме автор «Выпрямила» подошел с точки зрения тех коренных общественно-нравственных проблем, которые волновали его как ярчайшего выразителя дум и стремлений лучших людей России 70—80-х годов прошлого века. Поэтому рассказ о Венере Милосской органически входил в творчество писателя-демократа, закономерно продолжал его обычные темы об «удушающей тьме» деревенской жизни (см. «Недописанную главу»), обобщал его эстетические воззрения, раскрывал смысл его творчества, являлся ответом художника тем, кто восстал против засилия мужика в литературе. Оказалось, что мужик вовсе не противостоит величайшим творениям искусства.

---

Итак, в истории освоения образа Венеры Милосской Успенский проделал оригинальный путь. Сперва — непосредственные впечатления, личный опыт восприятия, еще лишенные значительных обобщений и аналогий в масштабах социальной истории человечества. Затем — как бы окольный подход к «светлой и чудной» Венере Милосской, но тоже с опорой на конкретное, живое восприятие бытия Ивана Ермолаевича, картины «Курсистка» Ярошенко. Наконец, — объективизация своих представлений в восторженных воспоминаниях Тяпушкина, но опять-таки с окольным заходом к «животворящему» образу — через осознание ограниченности фетовского понимания Венеры Милосской, через полемику с Михайловским и с Тургеневым, автором записок «Довольно».

Могут заметить, что возникшие у писателя сопоставления античной богини с революцией и героиней самопожертвования Верой Фигнер, с Тяпушкиным и «деревенской бабой» отвлекли его от объективных качеств, заключенных в образе, заставили его говорить *по поводу* образа и видеть в нем то, что в действительности он будто бы не содержал. Фет же, напротив, не отвлекался «посторонним», не «идущим к делу», он воспроизводил образ Венеры Милосской в той его специфике, которая в нем же и заключена. Он как бы перевел скульптурный образ на язык поэзии. Но Фет остался в рамках традиционных представлений о Венере Милосской, которые Успенский решительно ломал. Своими параллелями он одухотворил образ Венеры Милосской, раскрыл в нем величайшую общественно-нравственную силу. И это не было произвольным «отлетом» от предмета или аскетическим переиначиванием его сущности, дидактической его обработкой, а напротив, — вхождением в образ. Установленные писателем параллели основывались не на субъективных ассоциациях, а на данностях, заложенных в образе. *Тоска по утраченной гармонии в человеке и общественном устройстве, стремление восстановить ее* — вот что давало писателю основания видеть Венеру Милосскую на той же линии (как ее совершеннейшее завершение), на которой находятся и принципы 1789 года, и Тяпушкин, и Вера Фигнер, и «деревенская баба».

---

*Л. И. ЛЕВАНДОВСКИЙ*

# К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПОВЕСТИ Н. С. ЛЕСКОВА «ЗАЯЧИЙ РЕМИЗ»

Повесть Н. С. Лескова «Заячий ремиз» впервые была опубликована лишь спустя более двух десятков лет после смерти писателя.[1] Может быть, именно поэтому до сих пор еще точно не установлено, когда Лесков начал работать над этим, одним из наиболее значительных своих произведений, направленным против опорного триумвирата самодержавия — полиции, помещиков и церкви.

В критической литературе обычно утверждается, что повесть начата в 1891-м и закончена в 1894 году. Это зафиксировано и в составленной Б. Я. Бухштабом в 1948 году хронологической таблице жизни и литературной деятельности Н. С. Лескова.[2]

---

[1] «Нива», 1917, № 34—37. На стр. 518 в примечании к этой первой публикации сказано: «В рукописи повесть первоначально названа „Игра с болваном“, но затем рукою автора прежнее заглавие перечеркнуто и надписано „Заячий ремиз“».

[2] Б. Я. Бухштаб. Н. С. Лесков. Указатель основной литературы. Л., 1948, стр. 14. В более детализированной хронологической канве жизни и деятельности Н. С. Лескова, составленной через 10 лет К. П. Богаевской и помещенной в девятом томе собрания его сочинений 1956—1958 годов, никаких дат, касающихся этой повести, не приводится, а только указывается, что между 1—10 февраля 1895 года писатель получил отказ М. М. Стасюлевича печатать «Заячий ремиз» в «Вестнике Европы».

lib.pushkinskijdom.ru

Мысль о том, что «Заячий ремиз» Лесков начал писать в 1891 году, могла возникнуть на основании смешения этой повести с совершенно иным произведением — воспоминаниями очеркового типа «Нашествие варваров».

Первым на это обратил внимание азербайджанский ученый Н. С. Плещунов. Публикуя в «Литературном семинарии» (VII, Баку, 1928) письма Лескова к редактору «Русского обозрения» Д. Н. Цертелеву, он выдвинул гипотезу, что заглавие «Заячий ремиз» писатель использовал дважды для совершенно разных произведений: в 1891 году для очерка «Нашествие варваров» и в 1894 году для повести, которая сначала имела название «Игра с болваном». Эту гипотезу поддержал Б. М. Эйхенбаум в комментариях к «Избранным сочинениям» Н. С. Лескова («Academia», М.—Л., 1931, стр. 751).

Однако предположение Плещунова другими исследователями не было принято во внимание. Так, в статье «Исследование Лескова в последние годы», опубликованной в журнале «Zeitschrift für slavische Philologie» (Bd. VI, H. 3—4, Leipzig, 1930), С. А. Рейсер, хотя вскользь и упоминает о публикации Плещунова, однако решительно заявляет, что «Заячий ремиз» 1891 года («Нашествие варваров») и «Заячий ремиз» 1894 года («Игра с болваном») — это одно и то же произведение (стр. 498—499).[3]

К утверждению С. Рейсера присоединился и Л. Гроссман. В примечании к повести «Заячий ремиз», вошедшей в однотомник «Избранных произведений» (1934) Н. С. Лескова, он говорит о том, что «автор несколько раз менял заглавие этой вещи: „С болваном", „Нашествие варваров" и, наконец, „Заячий ремиз" с обширным подзаголовком: „Наблюдения, опыты и приключения Оноприя Перегуда из Перегудов"».[4] Эта ошибка через некоторое время была повторена Л. Гроссманом и в монографии, где также утверждалось, что повесть «Заячий ремиз» написана Лесковым незадолго до смерти в 1891—1894 годах.[5] То же повторяется и в брошюре Л. Гроссмана «Николай Семенович Лесков», которая в 1956 году вышла в издательстве «Знание»,[6] и даже в IV томе Краткой Литературной Энциклопедии (1967).

Подобную мысль, между прочим, высказал и сын писателя А. Н. Лесков в примечании к публикации рассказа Лескова «Дикая фантазия».[7]

Но совершенно иное открывает переписка Лескова с одним из редакторов «Русской мысли» В. А. Гольцевым. В письме от 4 мая 1891 года к Гольцеву Лесков сообщает, что написал воспоминания размером листа на четыре. «Воспоминания эти, — продолжает он, — называются „Нашествия варваров"; построены они по рассказам Жомини и представляют Ашинова, М—ву дочь, болгар и наших патриотов и борьбу с ними дипломатии. Эпизод веселый и смешной».[8] Как видно из следующего письма к Гольцеву от 10 мая 1891 года, Лесков в тот же день выслал рукопись в редакцию. «Здесь описана правда, — сообщает он в сопровождавшем рукопись письме, — смешанная с вымыслом и затушеванная, чтобы иметь право быть печатаемою. Указываю для Вас некоторые имена: „Цибелла" — Новикова, „княгиня" — Радзивил, „баронесса" — Икскуль, „Корабант" — Комаров, „Редедя" — сами знаете кто. События верны действительности... Данилевского, я думаю, можно оставить, или оставить одну букву Д., или как хотите» (XI, 487).

Уже из этого перечня действующих лиц ясно, что воспоминания «Нашествие варваров» не имеют ничего общего с повестью, которая известна сейчас под названием «Заячий ремиз». Почему же все-таки многие видные исследователи творчества Лескова связывают повесть «Заячий ремиз» с «Нашествием варваров»?

Как стало известно только после смерти писателя, произведение «Нашествие варваров» не было опубликовано в «Русской мысли» «по цензурным условиям и потому, что живы были еще лица, выведенные в этих воспоминаниях».[9] На этом основании рукопись была возвращена редакцией «Русской мысли» писателю. Но в том же 1891 году Лесков еще раз попытался опубликовать эти свои воспоминания уже в другом журнале — в «Русском обозрении». 18 декабря 1891 года он писал Д. Цертелеву: «...Я *пошлю* Вам рукопись по почте. Рукопись эту я назвал иначе, как было: она называлась „Нашествие варваров", а теперь будет называться „Заячий ремиз"» (XI, 507).

---

[3] В своей недавно вышедшей книге «Палеография и текстология нового времени» (изд. «Просвещение», М., 1970) С. А. Рейсер отметил ошибочность этого мнения и присоединился к точке зрения Н. С. Плещунова и Б. М. Эйхенбаума (стр. 191—192).

[4] Н. С. Лесков. Избранные произведения. Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 378.

[5] Леонид Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. Гослитиздат, М., 1945, стр. 246.

[6] Л. П. Гроссман. Николай Семенович Лесков. Изд. «Знание», М., 1956, стр. 29.

[7] «Литературный современник», 1934, № 12, стр. 101.

[8] Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1958, стр. 485 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[9] «Голос минувшего», 1916, № 7—8, стр. 406 (см. примечание).

lib.pushkinskijdom.ru

В этом же письме Лесков также детально объясняет, почему он решил заменить название воспоминаний. «Новое заглавие, — пишет он, — смирнее и *непонятнее*, а между тем оно звучно и заманчиво, что хорошо для обложки журнала. А переменить его было необходимо, потому что у тех, у кого была повесть со старым заглавием, есть обычай „советоваться“ с теми, с кем отнюдь не надо советоваться. Стало быть, там заглавие уже замечено, и им опять махать перед глазом у них неловко — это увеличит трудности их положения, и Вашего тоже» (XI, 507).

О «Нашествии варваров» с новым заглавием «Заячий ремиз» Лесков сообщал через одиннадцать дней (29 декабря 1891 года) также издателю «Нивы» А. Ф. Марксу: «...Цертелеву за „Нетэту“ я дал нечто давно лежавшее „страха ради“. Это оч‹ень› смешно, а у него все оч‹ень› скучно... Не знаю, как Ц‹ертелев› это проведет? Называется это „Заячий ремиз“».[10] Но и Цертелев не смог «провести» это произведение в «Русское обозрение», очевидно, по тем же причинам, по которым оно не было опубликовано в «Русской мысли».

Комментатор одиннадцатого тома собрания сочинений (1956—1958) Лескова И. Я. Айзеншток считает, что местонахождение рукописи «Нашествия варваров» в настоящее время неизвестно (XI, 758). С этим нельзя согласиться. В Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина находится рукопись, перечень действующих лиц которой (дипломат Жомини, аферист Ашинов, болгары, Цибелла, Корабант, Редедя, писатель Данилевский и др.) совпадает с тем перечнем, который приводит Лесков в письмах к Гольцеву от 4-го и 10-го мая 1891 года. Рукопись имеет название «Неоцененные услуги. Отрывки из воспоминаний».[11] Надо полагать, что это и есть очерк «Нашествие варваров». Должно быть, получив отказ Цертелева, Лесков все же решил сделать еще одну попытку опубликовать рукопись и поэтому еще раз изменил заглавие, чтобы лишний раз не «махать им» перед глазами цензоров.

Как видим, у Лескова действительно в 1891 году уже было произведение, которое одно время носило название «Заячий ремиз». Но оно так и осталось неопубликованным. Что касается повести, которая впоследствии была напечатана с заглавием «Заячий ремиз. Наблюдения, опыты и приключения Оноприя Перегуда из Перегудов», то ее, очевидно, следует связывать не с «Нашествием варваров», а с задуманным еще в 1881 году рассказом «Перегудинский пустопляс». По сходству заглавия рассказа и подзаголовка повести можно предполагать, что в «Перегудинском пустоплясе» должна была идти речь о полицейском приставе Оноприи Перегуде из Перегудов.

О том, что это произведение будет публиковаться в 1882 году, объявлялось в последней книжке журнала «Исторический вестник» за 1881 год. Но ни в 1882-м, ни в последующие годы «Перегудинский пустопляс» в печати не появился. Никаких следов его нельзя найти и в архиве писателя. Поэтому с большой долей вероятности можно утверждать, что Лесков тогда так и не приступал к написанию рассказа. И причина этого кажется ясной. Достаточно вспомнить, что именно в 80-е годы начинается разгул жесточайшей реакции и что правящие круги и по отношению к Лескову предпринимают ряд ограничительных мер. Так, в течение 1882 года подготовляется, а в начале 1883 года осуществляется увольнение писателя «без прошения» со службы в Ученом комитете Министерства просвещения. В 1885 году С. Н. Шубинский сообщает Лескову, что его статья «Бракоразводное забвение» (все же напечатанная в № 12 «Исторического вестника») тоже «была запрещена светской и духовной цензурой».[12] В 1886 году С.-Петербургский цензурный комитет запрещает антицерковную «Повесть о богоугодном дровосеке». В 1888 году из журнала «Русская мысль» цензура вырезает уже начавшую печататься повесть «Зенон Златокузнец» («Гора»). Так же цензура поступает в этот период и с произведениями «Соколий перелет» (1883), «Заметки неизвестного» (1884) и др.

Когда же Лесков предпринял издание первого собрания сочинений в десяти томах, то в 1889 году полиция конфисковала уже готовый к рассылке весь тираж VI тома. Этот том был признан «еретическим» и по настоянию обер-прокурора синода Победоносцева был предан Главным управлением по делам печати сожжению.[13]

---

[10] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 10.358, XIV С 156.

[11] Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 360, к. 2, ед. хр. 16.

[12] См. письмо С. Н. Шубинского к Н. С. Лескову от 29 ноября 1885 года (Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 360, к. 2, ед. хр. 25).

[13] Д. Германов в корреспонденции «Спасенная от костра» («Литературная газета», 1963, № 113, 19 сентября) сообщает о случайно уцелевших экземплярах «еретического» VI тома, которые сейчас хранятся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Один экземпляр VI тома есть в Орловском литературном музее.

lib.pushkinskijdom.ru

Это был самый тяжелый период в жизни и литературной деятельности писателя, и понятно, что в такой обстановке о создании «Перегудинского пустопляса» он вряд ли мог думать.

Но, несмотря на систематическую травлю, Лесков не складывает оружия. В самом начале 90-х годов он создает антиклерикальные «Полунощники» (1891); направленный против жестокости помещиков и патриархальной отсталости России «Загон» (1893); готовит к печати «лукавый рассказ» «Административная грация» с выразительным подзаголовком «Zahme Dressur в жандармской аранжировке»; с большим трудом преодолевая препятствия, публикует изображающий моральный распад «высшего света» «Зимний день» (1894) и т. д.

Именно теперь, в начале 90-х годов, Н. С. Лесков, очевидно, окончательно принимает решение приступить к созданию давно задуманного «Перегудинского пустопляса», который в процессе работы оформляется в повесть «Игра с болваном».

Упоминание об этой повести впервые встречается в письме Лескова к В. А. Гольцеву от 16 ноября 1894 года. Из этого письма мы узнаем, что рукопись повести «Игра с болваном» (или, как здесь же она иногда еще называется сокращенно, «С болваном») размером в 6—7 печатных листов Лесков обещает в первой половине декабря выслать в редакцию «Русской мысли» (XI, 599). Но уже 13 декабря 1894 года Гольцев и Лавров сообщают Лескову, что повесть напечатать нельзя. «Рукопись Вашу, — пишет Лавров, — мы с В. А. (Гольцевым, — *Л. Л.*) прочли и решили, что в настоящее время печатать ее невозможно. Именно по поводу тех вопросов, которых Вы касаетесь, цензура освирепеет и на нас и на Вас. Это очень грустно, но мы надеемся, что не поставите нам в вину то, что нужно отнести за счет теперешних порядков...»[14] Из этого ответа видно, что оба редактора побоялись даже отдавать рукопись повести на цензурный просмотр и поспешили возвратить ее писателю.

Прослеживая мытарства Лескова с повестью «Игра с болваном», нельзя не заметить, что в 1894 году с ней происходит почти то же, что в 1891 году было с очерком «Нашествие варваров» («Заячий ремиз»). Это стечение обстоятельств также могло, на наш взгляд, ввести в заблуждение тех исследователей, которые и поныне утверждают, что «Заячий ремиз» 1891 года и «Заячий ремиз» 1894 года — это одно и то же произведение. Действительно, получив отказ редакции «Русской мысли», Лесков посылает «Игру с болваном» в другой журнал, правда уже не в «Русское обозрение», как «Нашествие варваров», а в «Вестник Европы», причем так же, как и тогда, меняет заглавие, заботясь, чтобы оно было «смирнее и непонятнее». Подходящим на этот раз оказалось то название, которое писатель намеревался использовать еще в 1891 году для очерка «Нашествие варваров».

В письме от 8 января 1895 года к редактору «Вестника Европы» М. Стасюлевичу Лесков писал: «Извините меня, глубокоуважаемый Михаил Матвеевич, что я не сразу чиню исполнение по Вашему письму. Рукопись была готова, а я все не лажу с заглавием, которое мне кажется то резким, то как будто малопонятным. Однако пусть побудет то, которое я теперь поставил: то есть „Заячий ремиз“, то есть юродство, в которое садятся „зайцы“, им же бе камень прибежище... Может быть, лучше всего назвать именем героя или „болвана“, то есть „Оноприй Перегуд из Перегудова: его жизнь, опыты и приключения“. Если вещь Вам нравится, то о заглавии сговоримся» (XI, 606).

Но и редактор «Вестника Европы», как и редакторы «Русской мысли», тоже поспешил вернуть рукопись «крамольного» произведения Лескову. Так и осталось в ней заглавие «Заячий ремиз», которое было вписано Лесковым вместо первоначального «Игра с болваном» перед тем, как он послал повесть в «Вестник Европы».

Определить, когда же была начата работа над этой повестью, помогает записная книжка № 2 Н. С. Лескова. В ней содержится пересказ, как указывает сам Лесков, «предисловия харьковского профессора Д. И. Багалея к „Сочинениям Сковороды“, Харьков, 1894 г.», а ниже выписки нескольких цитат «Из философии Григория Варсавы Сковороды («Вопр. филос.», май, 1894, № 23)».[15] Поиски, а затем сопоставления показали, что имеющиеся в этой записной книжке цитаты выписаны Лесковым из тех отрывков из сочинений Сковороды, которые приводятся в статье профессора Харьковского университета Ф. А. Зеленогорского «Философия Григория Саввича Сковороды, украинского философа XVIII столетия». Эта статья была опубликована в той самой майской книжке (№ 23) «Вопросов философии и психологии», которая указана Лесковым в записной книжке.

После небольших изменений (главным образом сокращений) все цитаты (за исключением одной, последней) были впоследствии использованы в повести «Заячий ремиз» («Игра с болваном»). В девятом томе собрания сочинений (1956—1958) Н. С. Лескова, где напечатана эта повесть, можно обнаружить на стр. 526, с указанием на принадлежность их Сковороде, — три таких цитаты, на стр. 541 — одну и на стр. 585 тоже одну цитату. Кроме того, в качестве эпиграфа к повести взята

[14] Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 360, к. 2, ед. хр. 23.

[15] Записная книжка № 2 (ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 111).

lib.pushkinskijdom.ru

цитата из сочинения Г. С. Сковороды «Диалог, или разглагол о древнем мире»: «Встань, если хотишь, на ровном месте и вели поставить вокруг себя сотню зеркал. В то время увидишь, что един твой телесный болван владеет сотнею видов, а как только зеркала отнять, все копии сокрываются. Однако же телесный наш болван и сам есть едина токмо тень истинного человека. Сия тварь, будто обезьяна, образует лицевидным деянием невидимую и присносущную силу и божество того человека, коего все наши болваны суть аки бы зерцаловидные тени. *Григорий Сковорода*» (IX, 501).

Очевидно, именно содержание этой цитаты, т. е. все происходящее с «телесным болваном» при установке зеркал, могло помочь Лескову придумать первоначальное заглавие повести — «Игра с болваном». Хотя этой цитаты и нет в записной книжке, но, как показывает детальная сверка, она тоже выписана из статьи Зеленогорского.

Майская книжка (№ 23) журнала «Вопросы философии и психологии» со статьей Зеленогорского вышла в свет в конце мая или в июне 1894 года. Но Лесков, как видно из Хронологической канвы его жизни и деятельности (XI, 833), с 22 мая по 21 августа 1894 года находился на отдыхе в Меррекюле и вряд ли мог прочесть эту статью. Такое заключение можно сделать на основании следующих фактов. Выписки, относящиеся к Сковороде, в записной книжке № 2 не датированы, нет даты и на обложке. Но на стр. 2 есть запись, обозначенная 9 июня 1893 года. Из этого следует, что книжка была начата летом 1893 года. Однако уже на стр. 16 мы находим выписки с пометкой «Из „Телемака" соч. Фенелона», а под ними в скобках дата: (авг. 94). Выписки же, касающиеся Г. С. Сковороды, начинаются со стр. 20, следовательно Лесков просматривал упомянутый журнал «Вопросы философии и психологии» позже, чем роман Фенелона, уже после своего возвращения с дачи, в конце августа 1894 года.

Таким образом, только в августе или, во всяком случае, в начале сентября 1894 года писатель мог непосредственно приступить к созданию повести, которая известна сейчас под заглавием «Заячий ремиз».

Есть еще одно доказательство того, что работа над повестью «Заячий ремиз» была начата только в 1894 году. Это — записная книжка № 3,[16] на первой странице которой написано: «1894 г. (Идиомы)». В этой книжке заглавием «Порча слов и речений» обозначен перечень следующих слов и выражений:

«Многообожаемый (мн. уважаемый).
Телешом ходить — голый.
Тишнота жизни — тишина.
Благодухание — благоухание.
Мартальезу петь — марсельезу.
Дарвалдай звенит — колокольчик.
Убийственники».

Здесь же дано подробное объяснение, как регент архиерейского хора проходимец Овечкин меняет фамилию и становится Вековечкиным.

Эти слова и выражения тоже были использованы в процессе создания повести. В уже упомянутом девятом томе, где помещена повесть, слово «многообожаемый» можно найти в составе соответствующих предложений на стр. 542, 555, 556 и т. д.; «телешом» — на стр. 518; «тишнота» — на стр. 587; «мартальеза» — на стр. 530, 587; «Дарвалдай» — на стр. 578; «убийственники» — на стр. 545; превращение Овечкина после «приспешения смерти своей жены» в Вековечкина — на стр. 527.

Все это дает возможность сделать вывод, что Н. С. Лесков приступил к работе над повестью «Заячий ремиз» только в 1894 году и написал ее за сравнительно непродолжительное время — в течение трех (сентябрь—ноябрь) месяцев. Это было, к сожалению, уже последнее его произведение, созданное незадолго до смерти.

---

[16] ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 112. В ЦГАЛИ хранится четыре записных книжки Н. С. Лескова. Однако пронумерованы они произвольно, а надо бы их систематизировать в хронологическом порядке. На наш взгляд, после записной книжки № 1 (ед. хр. 110), в которой помещены в основном «Выписки из древнегреческих и римских философов», должна бы идти записная книжка № 4 (ед. хр. 113), где содержатся выписки из Пролога, которым писатель занимался в 1880-х годах. Затем следует поставить записную книжку № 2 (ед. хр. 111) на том основании, что она начата уже в 1893 году, а записная книжка № 3 (ед. хр. 112) с пометкой «1894 год», очевидно, была самой последней. В Орловском литературном музее есть еще одна записная книжка Н. С. Лескова, относящаяся к 1876—1879 годам.

lib.pushkinskijdom.ru

***В. П. ВИЛЬЧИНСКИЙ***

# Л. АНДРЕЕВ И И. ШМЕЛЕВ

Взаимоотношения Л. Н. Андреева с современными ему писателями, за исключением М. Горького, сыгравшего совершенно особую роль в его судьбе, изучены слабо. Это в значительной мере затрудняет постановку важной историко-литературной проблемы «Леонид Андреев и русские писатели начала XX века». Ее исследование естественно начать с выявления разнообразных контактов Андреева с литераторами-современниками.

Хранящиеся в архивах Москвы и Ленинграда материалы позволяют раскрыть взаимосвязи Андреева с И. С. Шмелевым. За творчеством этого писателя-реалиста Андреев следил с особым вниманием, делился с ним мыслями об искусстве, задачах литературы, обсуждал животрепещущие вопросы эпохи.

Выяснение личных и творческих связей этих двух писателей, их взаимных оценок, сопоставительный анализ некоторых их произведений и взглядов на важнейшие исторические события тех лет и является темой данной статьи. Раскрытие этой темы, в свою очередь, уточняет наши представления о литературно-общественной позиции Л. Андреева в наиболее важные моменты его творческого пути.

## 1

Ранние этапы биографии Андреева и Шмелева[1] кое в чем совпадают. Выходцы из разночинных семейств, оба они видели в детстве нелегкую жизнь, хотя от тех материальных лишений, которые довелось перенести юному Андрееву, Шмелев был избавлен. Воспитанники юридического факультета Московского университета, где они обучались почти одновременно (1893—1897, 1894—1898), молодые люди рано почувствовали склонность к художественному творчеству и вскоре выступили в печати. В становлении их литературного мастерства огромная роль принадлежала М. Горькому. Ему, признавался Андреев, «я обязан бесконечно в смысле прояснения моего писательского мировоззрения. Никогда до бесед с ним я не смотрел так серьезно на свой труд и свой дар. Он первый заговорил о такой для меня сомнительной вещи, как мой талант, о моей ответственности перед этим талантом и т. д. Он первый научил меня уважать высоту писательства».[2]

А вот строки из письма 1911 года к Горькому Шмелева: «Вы яркой чертой прошли в моей деятельности, укрепили мои первые шаги (или, вернее, первые после первых) на литературном пути, и если суждено мне оставить стоящее что-либо, так сказать, сделать что-либо из того дела, которому призвана служить литература наша, — сеять разумное, доброе и прекрасное, то на этом пути многим обязан я Вам».[3]

Разная степень таланта и продуктивности писателей, естественно, сказалась на их судьбе: хотя Шмелев опубликовал свои первые произведения — «На мельнице» (1895), «На скалах Валаама» (1897) — еще студентом — читающей России он стал известен гораздо позднее автора «Баргамота и Гараськи» (1898). Успех Шмелеву принесли повести «К солнцу», «Распад», «В норе», «Гражданин Уклейкин», «Служители правды», созданные в 1905—1907 годах, когда Андреев был уже знаменитым писателем. Особенную известность получила повесть Шмелева «Человек из ресторана». Сразу же после ее публикации К. И. Чуковский писал автору 7 ноября 1911 года: «Ваша вещь поразительная. Я хожу из дома в дом и читаю ее вслух, и все восхищаются. Я взял ее с собою в вагон, когда ехал к Леониду Андрееву, и в иных местах не мог от волнения читать. Говорил о ней Андрееву — он уже слышал о ней — и даже те отрывки, которые из нее напечатаны в разных газетных статьях, восхищают его. И, помимо чувства, какая умелость, как мастерски сделана повесть».[4]

Хотя Андреев мог познакомиться со Шмелевым еще в 1890-е годы, во время их совместной учебы в университете, переписка, обмен изданиями, мнениями о ра-

[1] Следует уточнить, что Шмелев родился не в 1875 году, а 21 сентября 1873 года (Андреев — 21 августа 1871 года). См.: Рукописный отдел Государственной ордена Ленина библиотеки им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 387, карт. 10, ед. хр. 1. Шмелев Иван Сергеевич. Автобиография (машинопись с авторской правкой; составлена 23 июня 1913 года); Ю. А. Кутырина. Иван Сергеевич Шмелев. Париж, 1960, стр. 5. Указанный в некоторых источниках (библиография И. В. Владиславлева и др.) год рождения писателя 1875 — неверен, что идет от самого Шмелева, ошибочно назвавшего его в письме к Н. А. Саввину от 25 февраля 1912 года. См.: Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (далее: ЦГАЛИ), ф. 1198, оп. 1.

[2] А. Измайлов. Литературный Олимп. М., 1911, стр. 249.

[3] Архив А. М. Горького, КГП-89-2-11.

[4] ГБЛ, ф. 387, карт. 10, ед. хр. 17.



lib.pushkinskijdom.ru

боте друг друга начинаются между писателями только в 1910-е годы. «Дорогой Иван Сергеевич! — обращается Андреев к Шмелеву 31 января 1913 года, после возвращения из Италии. — Вернувшись, нашел дома Ваши письма и книги и спешу поблагодарить за то и другое. Особенно за письмо Ваше. Мне приятно думать, что отныне у нас с Вами хорошие, дружеские, искренние отношения, что мы будем переписываться и говорить... Над чем работаете? Сам я никак не могу вылезть из состояния отчаянной лени и еще не знаю, за что возьмусь. Сердечно жму Вашу руку; и жене Вашей передайте привет: я очень рад, что мы с Вами познакомились. Живите весело и работайте, у Вас такие приятные дни впереди. Привет! Ваш Леонид Андреев».[5]

Через несколько месяцев, 12 марта того же года, жалуясь на плохое самочувствие, упадок духовных и физических сил, Андреев пишет о желании встретиться с Шмелевым, поспорить и посоветоваться с ним: «...к этому я еще способен, порою только разговором и пробавляюсь. И поговорить бы по поводу Вашего доброго, серьезного, дружеского, но несправедливого толкования моих писательских возможностей, способов и задач... В пресловутую горьковскую „гущу жизни“ лезть не чувствую надобности. Отнюдь это не самомнение и не гордость, а просто знание себя, если хотите, даже эмпирическое. Таков есмь; а уж в искусстве последнее слово всегда за индивидуальностью, какова бы она ни была, плоха или хороша... Может быть, меня и вообще веселить не стоит, и пусть я дохну в сомнениях и тоске, вне „гущи жизни“, столь важной для других... При разговоре я многое еще расскажу Вам из своего писательского опыта (личного, о себе), и, может быть, в конце концов, Вы согласитесь со мною».[6]

Повышенный интерес Андреева к Шмелеву в 1910-е годы не случаен. Разойдясь в эпоху реакции с Горьким, он искал сближения с теми писателями демократического лагеря, которые, по его мнению, были чужды непримиримых «крайностей» основоположника литературы социалистического реализма, с теми, талант которых еще не вполне проявился, на развитие которых можно было повлиять.

В недатированном (видимо, более раннем) письме к Серафимовичу Андреев отмечал, что «Шмелев великолепно талантлив, но из той материи, которую он ткет так чудесно и добротно, он еще не сделал платья, режет на аршины».[7] Здесь правильно подмечено обилие бытовых реалий, загромождавшее некоторые первоначальные произведения Шмелева, его неумение порой сосредоточить внимание читателя на главном, нерасчетливость использования художественных средств. Вместе с тем Андреева, очевидно, привлекала в Шмелеве яркая социальная направленность творчества, внимание к психологии «униженных и оскорбленных», благожелательное отношение к человеческой личности, наконец, сближавшая писателей склонность к модернистским приемам, от которой Горький предостерегал Шмелева в 1910 году: «Искреннейше советую: избегайте сологубовской слащавости и андреевских устрашений!»[8]

Андреев приглашал Шмелева сотрудничать в близких ему изданиях, делился с ним задушевными мыслями, дружески поддерживал его в дни горьких испытаний, неизбежных на жизненном пути. Узнав в период войны о нездоровье Шмелева, его тяжелом душевном состоянии, Андреев, сам больной, обратился к нему с такими сочувственно-ободряющими словами: «Уже давно бы я Вам написал, будь я по-настоящему, а то и для письма силы не хватает. И в Москве потолковал бы с Вами по иному, близкому и откровенному, имей я настоящую власть над своими поступками и хотениями, не поддаваясь каким-то упадкам воли и душевной слабости: в гору еще могу, и под гору могу, а по ровному месту не могу. О Вашем нездоровьи мне писал еще Белоусыч (И. А. Белоусов, — *В. В.*), и всем нутром посочувствовал Вам, а Ваше письмо дало мне и понять состояние Ваше. Что ж, а жить все-таки надо».[9]

Стремление сблизиться со Шмелевым особенно заметно в письмах Андреева военных лет, когда не только углубился разрыв писателя с Горьким, но и осложнились отношения со многими другими литераторами. В 1916 году Андреев выступил в «Современном мире» с полемикой против известных ошибочных положений очерка Горького «Две души», напечатанного в декабре 1915 года в «Летописи». Статья Андреева понравилась Шмелеву, которому автор писал в данной связи: «Думая над ней, я думал и о Вас, о Вашей крепкой и живой любви к русской

[5] Архив А. М. Горького, ПТЛ, 4, 19/1.

[6] Там же. В словах о «гуще жизни» отражены тогдашние расхождения автора письма с Горьким, которого Андреев считал «устаревшим» реалистом. Подробнее см. об этом в исследовании К. Д. Муратовой «Максим Горький и Леонид Андреев» в кн.: «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 43—48. Критику Шмелевым андреевских уклонений от реализма см. ниже, в письме Шмелева Н. А. Альмединген.

[7] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 9, оп. 2, ед. хр. 25, л. 34.

[8] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 109.

[9] ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, № 32, л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

душе — Горький же возмутил меня».[10] Однако в статье Андреева, правильно подчеркивает современный исследователь, «отразилась не столько любовь к русскому народу, сколько неприятие горьковского отношения к войне. В этом он оказался близок критикам, выступления которых в защиту русского человека, „оскорбленного“ Горьким, совпадали в желании сокрушить прежде всего Горького-антимилитариста, редактора „Летописи“».[11] Судя по письму, Шмелев с одобрением отнесся к антигорьковскому выступлению Андреева, в какой-то мере солидаризировался с ним.

В другом, более раннем письме (от 9 января 1916 года) Андреев, видимо основываясь на слухах о поддержке Шмелевым горьковского издания, спрашивал С. С. Голоушева: «Читал ли ты „Летопись“? Вот надменная чепуха. И как Шмелев согласился работать в таком журнале? Спроси его от меня».[12] В действительности же за все время существования этого журнала имя Шмелева в нем не упоминалось, за исключением сочувственного отклика на сборник его рассказов в декабрьском номере «Летописи» за 1915 год.

Вернемся, однако, к посланию Андреева к Шмелеву, которое мы начали цитировать выше: оно весьма любопытно, поскольку демонстрирует отличие темпераментов и характеров сравниваемых писателей. В ответ на предложение Шмелева отдохнуть где-нибудь в центре родной страны Андреев сообщал, что он и сам хотел бы уехать из Финляндии «погреться», «но не в Россию. То, что вы пишете о ее прелести, красках и голосах, близко мне, дорого и мило, а порою овладевает душой и воображением с такой силой, что хоть лети туда. Но сейчас мне хочется и душе моей надобно другое». «Теперешняя война, — пишет Андреев, — наряду с национальным разлившая чувство широкого космополитизма, волнует меня образами стран и народов, еще мне неведомых, тянет не только в глубину, но и в высоту и вширь. И тишина сейчас действует на меня, как самый губительный яд — а что такое Ока и Кама, как не тишина. Я был там в прошлое лето — и не мог, не мог. Хожу по Мурому или Коломне и чувствую: не могу, сейчас сдохну. Там собака, чтобы залаять, минуту разевает рот, а мне надо быстроты, штурма и дранга. Там самый скорый пароход плетется 14 верст в час, а мне надо — аэроплан! Вот-с. Будучи насквозь орловским, на мир я люблю глядеть, как фельдшер Успенского, а воль дуазо. И пусть в этом „птичьем полете“ много и верхоглядства простого, что поделаешь — таков я. Быть может, в этом стремлении взглянуть выше и шире кроется та мучительная потребность в *синтезе*, которую я ощущаю с малолетства».

Размышляя здесь о послевоенном устройстве общества, Андреев считает «неизбежной революцию», которая явится реакцией на «физическое и нравственное утомление» и будет способствовать выработке «нового быта». «Все надо переставить, — подчеркивается в письме. — Вероятно, будет очень интересная жизнь. Говорю это к тому, чтобы несколько пояснить мою нелюбовь к тепер‹ешнему› быту, который есть лишь пережиток, стоит нетвердо и крошится, как гнилой зуб.

И быт России, еще крепкий в глубине, начинает лопаться, как лед на озере. И это счастье, что во многих Ваших вещах Вам удается подчинить быт вечному чувству или идее: и потому так понравился мне Ваш рассказ „При дороге“ — очень понравился, прочел его два раза подряд. Кто знает — умей я так дать тиканье маятника в чайной, дождь, секущий по стеклам, мужика с кошелем и дорогу — я, глядишь, и не захотел бы экзотического, к коему теперь постоянно и упорно склоняюсь».[13]

Возвращаясь вновь к отличиям между собой и Шмелевым, проявлявшимся, конечно, не только в манере письма, но и в несходстве темпераментов, мироощущения, Андреев сетует, что его новые экспрессионистские произведения вряд ли привлекли адресата: «Мне кажется, что ни „Тот“, ни „Самсон“ Вам не понравились, и Вы в душе спрашивали: ну зачем это — и мне жаль, что так. Заключаю об этом потому, что вместо Иерусалима и Багдада Вы советуете мне, как больному художнику, Волгу и черный хлеб. А я *здоров,* но путь мой иной.

Это Вам — Волга, а мне — Иерусалим. И все же, как это ни странно, нам обоим по пути. Я это давно чувствую и вижу, и очень боюсь, что Вы (и другие москвичи) смотрят иначе. Точно вернувшемуся блудному сыну, все в Москве изображали мне прелести отчего дома, а на Финляндию делали страшные глаза и плевали: у-у, бяка. Вот и Вы, голубчик мой, в каждом письме тянете меня за полу „домой“, а я упираюсь.

---

[10] Там же, л. 2.

[11] К. Д. Муратова. Максим Горький и Леонид Андреев. «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 49.

[12] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 124.

[13] Речь, очевидно, идет о рассказе Шмелева 1915 года «На большой дороге», где с характерным для писателя вниманием к сельским будням передана история мужика, потерявшего на войне сына, показано зревшее в крестьянской среде негодование против «устоев» тогдашней жизни.

lib.pushkinskijdom.ru

Нет, не хочется мне теоретизировать, где теория, там и переменная ложь. Начхать на реализм, начхать на символизм, на западничество и народничество, на все мерки и фасоны. Люблю Москву, но люблю и Рим, и без Рима мне труднее прожить, чем без Москвы; люблю Орловскую губ‹ернию› и Волгу, но люблю и шхеры и Норвегию — и все, что есть жизнь. Я и немца, подлеца, временами люблю. И в литературе: люблю Вас — и Блока, и Сологуба (не всего) и Ваничку Бунина (не всего). Мечта моя: жить *во всем*».[14]

После переезда в Петербург и Финляндию (1907 год) Андреев, хотя и сохранил дружеские отношения со многими московскими литераторами, привлекал их к сотрудничеству в столичных журналах, участвовал порой в телешовских средах, — относился к московской литературе в целом снисходительно-иронически, считал ее провинциальной. Кроме цитированных выше строк, такое отношение прослеживается и в других письмах Андреева. В некоторых из них упоминается Шмелев. В ответ на предложение вступить в Московское кооперативное книгоиздательство писателей он спрашивал И. А. Белоусова: «А зачем? Сейчас у меня с ними отношения хорошие, а войду я — непременно произойдет какая-нибудь схватка и принципиальный дебош... И редакционный комитет не спасет от беды: состав его тенденциозно-жизнерадостен, ибо Митрич (Николай Дмитриевич Телешов, — *В. В.*) будет только мирить да стараться кого-нибудь не обидеть; Вересаев же от ума, а милый И‹ван› С‹ергеевич› (Шмелев, — *В. В.*) от нутра будут загибать петербуржцу салазки. Ибо я — петербуржец, это факт, и всегда им был.

...Вот, например, последнее „Слово“ (альманахи, издаваемые Московским книгоиздательством писателей, — *В. В.*) мне совсем не нравится. В отдельности как будто и хорошо, да и то только Шмелев и Митрич, а в целом — серая какая-то затрапеза и почему-то похоже больше на американский патентованный шкаф, чем на литературу. Слишком уж деловито как-то лирой своей чувства добрые они пробуждают, так только гимназистиков в ноябре, в потемках, будят на уроки».[15]

Несколько по-иному Андреев объяснял свой отказ от вступления в пайщики Шмелеву: «В товарищеском издательстве я мог бы издаваться только тогда, если бы я жил в Москве и лично был близок делу. На расстоянии же и при обычном недоверии друг к другу, а в частности — ко мне — боюсь, мое участие поведет только к неприятным недоразумениям. Подчиниться какой бы то ни было редакции я не захочу, и вообще выйдет нехорошо. Лучше так остаться друзьями, и пусть разность наших взглядов и вкусов не будет мешать взаимному уважению и благожелательству».[16]

В письме к С. С. Голоушеву (1915 год) Андреев, называя Москву «великой успокоительницею, а порой и усыпальницей», утверждал, что «взрослый писатель должен бежать из Москвы сюда или просто в деревню, как Толстой, или иначе неизбежно станет Митрофанушкой, недорослем из дворян... Бунина спасли путешествия, но кто из хороших москвичей путешествует? И Ал. Толстой у вас пропадет, как пропадет и Шмелев: все станут златовратскими».[17] Подтверждение своих прогнозов Андреев увидел в слабой пьесе Шмелева из купеческой жизни «На паях»,[18] поставленной в январе 1915 года в Москве, о чем писал тому же Голоушеву год спустя (5 февраля 1916 года): «Прочел я все о драме Шмелева, наконец прочел и самую драму — плохо, брат. Подтвердилось то, что я писал о затхлости московск‹ой› жизни: до чего затхлы эти „Паи“, точно открыл шкаф с дедовским платьем или к букинисту забрел. До чего ужасны эти „светлые личности“, до чего человек отстал от литер‹атурной› жизни на своем Коровьем Валу (угол 3-го и 4-го Коровьих переулков),[19] до чего разительно отсутствуют высшие цели и высшее сознание. Точно горохом из детского пистолетика стреляет и сам падает. Так я и Шмелеву написал, жаль будет, если рассердится: он очень хороший человек и большой талант. Но ободран жизнью и мнителен».[20]

---

[14] ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, № 32, л. 2, 2 об. Машинописная копия. Подлинник письма, датированного 23 марта 1916 года, хранится в архиве А. М. Горького.

[15] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, стр. 70—71. В этом же письме (1914 года) Андреев просит Белоусова «поклониться Митричу и поцеловать Шмелева» (стр. 73).

[16] ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 30.

[17] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, стр. 101.

[18] Это малоизвестное произведение не вошло в библиографию творчества Шмелева, составленную Ю. А. Кутыриной (Париж, 1960).

[19] По этому адресу, в доме № 10/8, жил тогда Шмелев. В 1916 году Л. Андреев говорил в данной связи «раздраженно и зло» своему сыну Вадиму: «Все они, — под «они» подразумевались главным образом московские писатели, — живут на Четвертом Коровьем валу. Наступит революция, сгорит полмира, все станет неузнаваемым и необычайным, а „они“ так и не сдвинутся со своего Коровьего вала, да еще вдобавок Четвертого!» (Вадим Андреев. Детство. «Советский писатель», М., 1966, стр. 142).

[20] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, стр. 126.

lib.pushkinskijdom.ru

Шмелев, однако, не рассердился на нелицеприятное мнение коллеги. Приведем полностью текст единственного известного нам письма его к Л. Андрееву, в котором не только дан ответ на критику последним пьесы «На паях», но и высказаны взгляды писателя на искусство и свой творческий метод. Вот что писал он из Москвы, с 4-го Коровьего переулка, в Финляндию, в Териоки, 28 февраля 1915 года:

«Дорогой Леонид Николаевич,

Так и не выбрался. Сам махнул на себя рукой. Должно быть, болен нутром. Пусто оно. Не отвечал долго — все надеялся поехать и поговорить. А тут еще работу подвалили. Ваше мнение о „Паях", конечно, правильно. „Москва" только тут не виновата. Она меня задевает меньше всего. В былое время я писал бы так и на Гималаях, и в Калифорнии.

Знаете, надо, надо освободить душу от багажа. Она и освободилась написанием. И я больше всего желаю сам, чтобы она, освободившись, взлетела. С высоты видать больше, и ориентировка лучше и чище. Но как бы я ни взлетел, я не оторвусь от земли, и запахи родного во мне пребудут. Я, напр‹имер›, знаю, что „Ростанями" (яркая психологически-бытовая повесть Шмелева 1913 года, одно из лучших его произведений, — *В. В.*) я не запятнал ни жизни, ни глубины искусства и, имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жизнью, я, по крайней мере, в себе и иных вызвал душевные движения и будил мысли порядка высшего. „Гости"! (рассказ Шмелева 1914 года, — *В. В.*) А мне казалось, чувствовалось, что через старуху и старика гляделось лишь загнанное, запуганное жизнью человеческое достоинство. Гляделось человеческое. Да и везде стараюсь болеющее в душе тащить через осязаемые, видимые, простые и близкие формы. Это уж такой способ „опыта" — через реальности к сознанию, но к сознанию, близкому к обонянию чувством. В беседе я постарался бы на примерах доказать. Искусство — жизнь, ее голоса, краски, только. Отсюда через „быт", через бытие типичное, родное. Конечно, я не ищу быт как только быт. Во мне достаточно... (два слова неразборчивы, — *В. В.*). Солнце я люблю — ну и предпочту везде его отражение, пусть даже в луже от лошадей, чем в гастрономич‹еской› трапезе. Ибо лужа может быть искусством, а трапеза никогда. Но, конечно, лужу я не потащу, как только лужу, через свою душу.

Как хотелось бы видеть Вас. И увижу, увижу. Весной увижу. Крепко жму Вашу добрую руку, сердечно желаю здоровья и сил творческих. Почтительный привет мой пламенный. Ваш Ив. Шмелев. Не забывайте!» [21]

Хотя автор письма и считал, что Москва «не задевает» его, — все-таки, в отличие от Л. Андреева, он был коренной москвич. Шмелев родился и долгое время жил в Москве, с ней связан почти весь его творческий путь до эмиграции, воспоминания о ней питали его перо на чужбине. Здесь же протекала его литературно-общественная, редакционно-публицистическая работа, которой он, как и Андреев, также занимался. Она связана с деятельностью созданного в 1912 году кооперативного книгоиздательства писателей, где Шмелев был одним из наиболее активных пайщиков: состоял в Наблюдательном комитете и одно время редактировал выпускаемые издательством сборники «Слово»; здесь же в 1910-е годы вышло в свет восьмитомное собрание его рассказов.

Шмелев был весьма взыскательным редактором, ставил интересы дела выше личных взаимоотношений. «Так грустно огорчать человека, так тяжело. Но дело первее всего», — писал Шмелев Ангарскому (Н. С. Клестову), отказываясь печатать слабый рассказ симпатичного ему автора И. А. Данилина.[22] Известно, что и Андреев, заведуя литературной редакцией в «Русской воле», забраковал немало произведений своего друга С. Голоушева (Сергея Глаголя).

Строгие к другим, оба писателя были так же требовательны к собственному творчеству, и эта требовательность все более возрастала с ростом мастерства. «Живешь больше, больше учишься. И еще больше хочется учиться. Строже относишься к себе», — читаем в одном из писем Шмелева.[23]

В отличие от Л. Андреева, который допускал отступления от реалистического метода творчества, изображая человека «вообще», лишенного примет эпохи и социальной среды, выдавал в некоторых произведениях «призраки, порождаемые потрясенной человеческой психикой, за картины действительности»,[24] Шмелев, как правило, стоял на почве реальных фактов, пропускал через призму творческой индивидуальности картины подлинной жизни. «Я не поэт, не Ив‹ан› А‹лексеевич›

---

[21] ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 230.
[22] ГБЛ, ф. 9, ед. хр. 119.
[23] ИРЛИ, ф. 133, оп. 2, № 559, л. 2.
[24] См.: Л. Афонин. Леонид Андреев. Орловское книжн. издательство, 1959, стр. 184, 195.

lib.pushkinskijdom.ru

(Бунин? — *В. В.*), и не Брюсов, — признавался писатель, — возвышенный стиль мне незнаком, как сказал один модернист, тянет меня больше к прозаическому».[25] Впрочем, мнение о том, что творчество Леонида Андреева развивалось только в одном направлении — «от реализма к модернизму», — вряд ли полностью справедливо. Отдав немалую дань экспрессионизму, писатель развивал традиции русской психологической повести; он до конца своих дней сохранил симпатии к неприкрашенному изображению жизни, что, вероятно, и было одной из причин его неизменного внимания к Шмелеву, по его словам, — «правдивейшему из русских писателей».[26]

## 2

Главными историческими событиями первых двух десятилетий XX века были революция 1905—1907 годов, первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция. Каждое из них вызывало существенные сдвиги в сознании художественной интеллигенции России и влияло на творческий метод. Выяснение восприятия и образного отражения этих событий писателями является необходимым условием сопоставительного анализа их творческого наследия.

Как и другие демократические литераторы, Л. Андреев был захвачен подъемом русского освободительного движения в начале 1900-х годов, с восторгом слушал «благодатный, шумный дождь революции». Вместе со Шмелевым он подписал протест передовой интеллигенции против зверств московской полиции, в котором заявлялось, что «существующий режим более терпим быть не может». В творчестве Андреева этих лет, помимо традиционного для русской литературы внимания к судьбам и нуждам простых людей, звучит характерный для данного периода мотив пробуждения общественного сознания народа, ощущается постепенное понимание им органической связи человеческой индивидуальности с судьбой всей страны. Такие произведения, как «Иностранец», «Весенние обещания», «Марсельеза», «Памяти Владимира Мазурина», «К звездам», «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных» и другие, свидетельствовали, что, несмотря на непоследовательность своего мировоззрения и идейно-психологические срывы, Л. Андреев нередко поднимался тогда, говоря словами А. В. Луначарского, «на большую высоту революционного мирочувствования»,[27] что первая русская революция оставила неизгладимый след в его творчестве.

Под могучим воздействием этого исторического события протекало и художественное становление Шмелева. По собственному признанию, «движение девятисотых годов» «подняло» его, пробудило к творческой активности, «открывало выход гнетущей тоске».[28] Как и некоторые персонажи Андреева, герои его произведений — ремесленники, крестьяне, мастеровые, интеллигенты — выходцы из народных масс — все более ощущают связь своего бытия с неодолимым движением времени. Революционные события 1905 года выводят из подвала сапожника Уклейкина, приобщают к общественной жизни, манят «будущим, которое еще таится, но уже идет и придет, и принесет что-то хорошее. И рождалось трепетное и позывающее ожидание».[29] Эти же события заставляют по-иному взглянуть на перенесенные им несчастья официанта Скороходова («Человек из ресторана»), познавшего «через собственную скорбь» правду простых людей, «которые все проникают». В рассказе «Вахмистр» старый жандарм бросает отточенную шашку и становится на сторону сына и его друзей-революционеров. Характерное для «художника обездоленных», как называли Шмелева современники, внимание к жизни людей труда получает яркое воплощение в повести «Служители правды», где в образе сына сапожника Осипа Евстратова, ставшего знаменитым художником, выражена несокрушимая вера автора в творческую силу народа. В произведениях Шмелева 1900-х годов, по характеристике М. Горького, «всюду звучало драгоценное, наше русское, юное недовольство жизнью».[30]

Наступившая после поражения первой русской революции эпоха реакции, как известно, породила раскол в среде писателей, многие из которых не удержались на идейно-художественной высоте недавнего прошлого, порвали с демократическим лагерем искусства, сосредоточились на «подпольных» инстинктах, подменили изображение социальных конфликтов напряженно-детальным исследова-

---

[25] ГБЛ, ф. 9, ед. хр. 119. Из письма Шмелева Ангарскому (Н. С. Клестову) от 24 мая 1916 года.

[26] Л. А[ндреев]. Ив. Шмелев. Суровые дни. «Русская воля», 1917, № 8, 9 января (рецензия).

[27] А. В. Луначарский. Критические этюды. Л., 1925, стр. 260.

[28] Цит. по: О. Михайлов. О Шмелеве. В кн.: И. С. Шмелев. Повести и рассказы. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 7.

[29] Ив. Шмелев. Распад, т. I. Изд. 2-е, «Книгоиздательство писателей в Москве», 1915, стр. 132.

[30] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

нием болезненных отклонений человеческой психики. В какой-то степени это пережил и Шмелев; в некоторых произведениях 1910-х годов («Под горами», «Пугливая тишина») он углубился в импрессионистическую «живопись настроений», в известной мере отступил от реалистических приемов письма. Однако дань писателя «моде» была недолгой и для него не характерной. В целом же Шмелев оказался в ряду тех литераторов, которые в тяжелые реакционные годы продолжали писать преимущественно в реалистическом духе, отстаивали демократические принципы искусства и его национальные традиции.

Значительный интерес в данной связи представляет письмо Шмелева редактору юношеского журнала «Родник» Н. А. Альмединген от 10 апреля 1910 года, где упоминается и Л. Андреев. В письме говорится о необходимости «большей связи» прогрессивной печати «с жизнью простых людей». На страницах журнала, по мнению писателя, «должна находить свое отражение и истолкование жизнь людей простого уклада, близкое народу, природа, его окружающая, те цели, к которым должна идти масса». В сложившихся под влиянием реакции неблагоприятных условиях общественного развития журналу следует «ободрять... звать к свету, звать к бодрости, к сознанию ценности своей личности, к вере, что и в простых сердцах, и в бедных людях заложены великие возможности». Темы творчества и их обработка «должны быть, при всей их возможной художественности, близки массе читателей, затрагивать ей близкое и, конечно, общечеловечное. Национальны д‹олжны› б‹ыть›, по-моему, темы, как национальна д‹олжна› б‹ыть› и литература, последнее время в молодых представителях своих ушедшая в какой-то тупик». Это особенно сокрушает Шмелева, отстаивавшего заветы классики. «Что сейчас национального, своего, родного, русского в Андрееве. таланте большом? А в Сологубе? и других?» — спрашивает он. «Под творениями их, — по мнению писателя, — могут подписаться и англичанин, и француз. Свидетельствует ли это о гениальности? Нет, это свидетельствует об обезличении литературы, об отсутствии у ней основы, целостности, души живой. Или уж так далеко ушло время Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Короленко, Чехова? Да вот она, *национальная* литература, близкая родному духу. Или уже пропало народ и *наше*, и все надели котелки, брюки и штиблеты, говорят и мыслят одинаково, одинаково чувствуют, и потеряли имена свои и получили штемпеля с №№? Потеряли и плоть и кровь и облеклись в ткани холодных умозаключений, и страшных андреевских вопросов, и мистических переживаний, и легенд сологубовских? И неужели жизнь стала ритмичной и прилизанной? И быт пропал, и потерял народ свои жгучие боли, стремления, свои преступления, и перестали тискать и гнать, и родная природа погасила свои краски? Не по-прежнему ли жизнь трепетна и больна, и красива, и не по-прежнему ли в душах бродит и бурлит, и страсть хмурых человеческих дней не затягивает ли своей паутинкой яркое и вырывающееся? И куда делась русская женщина? Не вся же она перелилась в бледно-больное отображение женщин Сологуба, этой клеветы на женщину? В страстно-трепетную женщину — предмет притязаний Санина? Ведь это восковые фантазии кабинетных беллетристов, приезжающих из Питера в Ялту и обратно. Где же национальное творчество? Горький? Да, пожалуй. Я знаю его взгляды и душу из его писем ко мне».[31] Последнюю фразу необходимо пояснить.

Известны три письма Горького к Шмелеву. Все они относятся к первым месяцам 1910 года. В одном из них, помеченном мартом и, видимо, являющемся ответом на письмо Шмелева от 1 марта, есть такие слова: «Оговорка Ваша насчет национализма — излишня, не беспокойтесь, это отношение к стране я понимаю и в *этом* смысле я тоже — националист, если хотите. Националист — ибо верю в некоторые прирожденные особенности народа, еще не стертые в нем новой его историей, верю в его исключительную талантливость, — ей же имею многочисленные и все растущие доказательства, — и все более надеюсь на *историческую* молодость нашу, обеспечившую нам недурную психику. Мне кажется, что все эти данные должны быть развиты *в интересах человечества*, что мы должны будем влить в общую сумму общечеловеческой работы много свежих сил, много объективно, общезначимо полезного, — ведь мы еще не работали, не жили!

Мне кажется, что Ваш национализм — в грубой схеме, конечно, — приблизительно таков?»[32]

Возвращаясь к письму Шмелева в редакцию журнала «Родник», отметим, что, критикуя модернистские течения в искусстве, упадок реализма, отказ от демократических принципов, распространившиеся в годы реакции среди молодежи настроения пессимизма, неверия в высокие идеалы, отчаяния и тоски, писатель считал необходимой для прогрессивной журналистики активную борьбу со всем этим. «Страшна теперешняя оторванность молодежи от заветов, которые б‹ыли› дороги и дороги лучшим представителям литературы и жизни, — читаем в письме. — Страшны безразличие и легкость отношений к текущей жизни, на-

[31] Полностью это обширное письмо, которое хранится в ИРЛИ, опубликовано нами в журнале «Русская литература» (1966, № 3, стр. 187—188).

[32] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 110—111.

lib.pushkinskijdom.ru

растающий эгоцентризм, „переживания“ личные — отсюда пустота, голость, одиночество, отчаяние, отсутствие бога жива, погоня за мимолетностью, легкий расчет с жизнью. К‹ак› будто пали знамена светлые, и осталась молодежь на мели, с своими неясными переживаниями. И, чуя одиночество и пустоту, — покупает морфий и говорит — надоело, жизнь бесцельна. С этим надо бороться, и, кажется мне, что здоровое в литературе, также в юношеской, что будет звать к жизни реальной и близкой, может бороться с этим».

Содержащиеся в письме упоминания имени Л. Андреева, а также цитировавшиеся ранее материалы с несомненностью свидетельствуют о справедливости мнения вдумчивого биографа И. С. Шмелева и хранительницы его парижского архива Ю. А. Кутыриной: «О моих беседах с Иваном Сергеевичем о творчестве Леонида Андреева. Вкратце скажу, что осталось в памяти. Ив. Серг. искренно приветствовал прекрасный талант большого писателя, но он старался направить его в сторону реалистическую, усмотрев в его произведениях талант и реалиста и символиста».[33]

Начавшееся в эпоху реакции размежевание в писательской среде еще более усилилось в годы первой мировой войны, когда многие литераторы поверили заявлениям царского правительства, что оно ведет «справедливую» борьбу с иноземным захватчиком, и оказались в плену шовинизма, национальных предрассудков и религиозной мистики. К этому лагерю исследователи обычно относят Шмелева и особенно Л. Андреева.[34] Мнение это нуждается, на наш взгляд, в существенных уточнениях: безоговорочное отнесение данных писателей к шовинистической литературе не подтверждается фактами *всего* их творчества военной поры, особенно во втором ее периоде, когда первоначальное «оглушение» войной постепенно проходило.

Взгляды Андреева на задачи литературы в дни войны, кроме печатных выступлений, с предельной ясностью отражены в его большом письме Шмелеву от 24 сентября 1914 года, где он излагал программу нового журнала З. И. Гржебина «Отечество», в котором сотрудничал сам и приглашал к участию в нем Шмелева. «*До времени* оставив в стороне наши внутренние дела и борьбу с правительством — сейчас всеми силами содействовать осознанию происходящего и уяснить его истинный смысл. Для меня смысл настоящей войны велик и значителен свыше всякой меры: это борьба демократии всего мира с цезаризмом и деспотией, представителями каковой является Германия... Разгром Германии будет разгромом европейской реакции и началом целого цикла европейских революций. Отсюда и то необыкновенное и многих смущающее явление, что антимилитаристы и пацифисты, Эрве и Кропоткин, стоят *за войну* до победного конца.[35] Отсюда и я, автор „Красного смеха“ (как никак!), также стою за войну.

Конечно, ни для кого не тайна, что правительство под шумок уже загибает салазки, арестует и сажает — готовится на всякий случай. И цензура жестоко режет, и вообще писать не легко — но наши русские писатели уже научились, слава богу, проскальзывать между пальцами, постараемся и теперь. Повторяю: говорить о внутренних делах сейчас нет надобности.

Есть у нас, писателей, и особой важности задача: противопоставить русскую культуру германской и доказать, что мы не варвары, хотя и нет у нас внешней материальной культуры и богатства. Надобно всеми средствами показать, что русский дух есть вечное устремление к последней свободе, вплоть до анархии, немецкий же стремится к вечному порабощению, к созданию на земле образцовой тюрьмы и военных поселений. Конечно, это все только мое мнение; но не думаю, чтобы в оценке русского, которое Вы так любите, мы особенно разошлись. И уж, конечно, вовсе не следует искать здесь „национализма“, который

[33] Из письма Ю. А. Кутыриной к автору данной статьи от 24 января 1971 года.

[34] Данная точка зрения, отраженная в большинстве работ по русской литературе начала XX века, с особой настойчивостью отстаивалась Орестом Цехновицером в его монографии «Литература и мировая война. 1914—1918» (ГИЗ, М., 1938).

[35] Эрве, Гюстав (1871—1944) — французский социалист. Во время первой мировой войны занимал социал-шовинистические позиции. В сентябре—октябре 1914 года в «Русских ведомостях» «князь-бунтовщик» анархист П. А. Кропоткин опубликовал «Письма о современных событиях», в которых призывал «помогать Европе раздавить врага самых дорогих нам заветов: немецкий милитаризм и немецкий империализм». «Торжество Германии в этой войне, — по мнению автора, — значило бы порабощение всей европейской культуры задачам военного преобладания», невозможность «дальнейшего развития идеалов и нравов свободы, равенства и братства». Разоблачая истинный смысл таких лозунгов, В. И. Ленин писал об их социал-шовинистической сущности, критиковал идею «защиты отечества в теперешней империалистической войне», оправдывавшей союз «социалистов с буржуазией и правительствами „своих“ стран», их отказ от «поддержки пролетарски-революционных действий против „своей“ буржуазии» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 247).

lib.pushkinskijdom.ru

также привезли к нам из Германии, как и военные поселения, и враждебен свободному духу нашему. Свобода для всех, и тюремщиков к черту».[36]

Писатель сложный и весьма противоречивый, Андреев, кроме публицистических выступлений, в том числе известного обращения «Пусть не молчат поэты», плакатной пьесы «Король, закон и свобода», подвергавшихся справедливой критике прогрессивных кругов, написал в те годы антимилитаристскую, по сути, повесть «Иго войны» — незаурядное реалистическое произведение эпохи. С большой впечатляющей силой, в духе Достоевского, здесь раскрыт сложный духовный мир «маленького человека», осознавшего ужас и несправедливость войны, принесшей море страданий людям, в том числе и герою повести, скромному бухгалтеру Илье Петровичу Дементьеву. Он возмущен тем, что «убивают тысячами, сотнями тысяч, а еще и убивают как-то особенно, с каким-то дьявольским вывертом, грохотом, ревом, огнем; пока придет смерть, еще тысячу раз напугают человека до сумасшествия, всю его душу измочалят своими фокусами и неожиданностями!» «Подлым и преступным» считает Дементьев мнение «одного из корифеев нашей литературы», что война приносит «необыкновенное счастье» людям. Он возмущен, что есть писатели, которые говорят о простом человеке как «клеточке», удобрении для будущего, примитивной статистической единице и не видят, какие неисчислимые муки принесла война миллионам людей. «...Не имеет права эта проклятая война врываться в наш дом, как грабитель, и опустошать его... — решительно заявляет Дементьев в своем дневнике. — Не признаю я злых богов, не признаю войны, и чем больше твердят мне о каком-то ее „великом смысле“, тем меньше я вижу смысла вокруг меня...»

Запоминаются страницы, рисующие изувеченных на фронте солдат — «обрубков кровавого обеда», а также сцены, показывающие мир тех, кто нажился на войне. Они «и грабят, и предают, и детей морят, — и все по самой чистой совести... И кому война и слезы, а мошенникам купцам и фабрикантам все в жир идет... каких домов потом понастроят, на каких автомобилях закатывать будут — восторг и упоение! Их бы перевешать всех...» — гневно восклицает Дементьев.[37]

Несмотря на искусственно-примитивную концовку повести (герой раскаивается в своих «грешных» мыслях), явно противоречащую ее основному содержанию и, вероятно, вызванную цензурными соображениями,[38] это произведение в целом представляет собой протест против мировой бойни. Повесть эта подтверждает известный тезис марксистской эстетики, что правдивое изображение действительности заставляет порой художников пойти дальше своих политических симпатий и предрассудков.

Требует оговорок и пьеса Л. Андреева «Король, закон и свобода», которая обычно оценивается как сугубо монархическая. Слабое в художественном отношении, это плакатное произведение было написано в определенных исторических условиях, о которых не следует забывать. Мужественная борьба бельгийского народа с германским империализмом в первую мировую войну вызвала всеобщее сочувствие и восхищение культурного мира. О ней писали тогда Джек Лондон, Ромен Роллан, Фритьоф Нансен и многие другие видные деятели мировой цивилизации. В 1916 году в Петрограде, как «знак преклонения перед маленьким народом, озарившим мир строгою красотою духа», был выпущен специальный «Бельгийский сборник», в котором приняли участие и литераторы, в целом занимавшие по отношению к войне сдержанную позицию (например, А. Блок). В этих условиях и появилась пьеса Андреева — свидетельство его восхищения подвигом свободолюбивого народа, защищавшего, как тогда представлялось многим, европейскую цивилизацию от средневекового варварства.

Известная непоследовательность в восприятии войны отразилась в письмах Л. Андреева к находившемуся в армии младшему брату Андрею. Если в начале военных действий писатель сообщал об «огромном, высоком и небывалом» всеобщем подъеме духа, жалел, что годы и здоровье мешают ему пойти на фронт, — то в последующих письмах проскальзывают и другие, пессимистические, нотки: «неподвижность», «охлаждение публики», «бездеятельно-тревожное напряжение», «утомление от войны», противоположность народных чаяний интересам «неожиданных богачей, вчера не имевших штанов», а сегодня «обжирающихся семгой» и с «глупыми и подлыми рожами» катающихся в «лощеных авто».[39]

---

[36] ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 30. Справедливо, на наш взгляд, суждение сына писателя о позиции отца в те годы: «Он принял войну с ужасом и радостью, личное отошло в его жизни на второй план, у него появилось то новое, всепоглощающее чувство, которое я не умею назвать иначе, как болезнь Россией» (Вадим Андреев. Детство, стр. 93).

[37] Литературные альманахи издательства «Шиповник», кн. 25. Пгр., 1916, стр. 163, 179, 180, 169—170, 192.

[38] В письме к брату Андрею от 7 апреля 1916 года писатель сообщал, что «Иго войны» цензура вначале не разрешала печатать (ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, ед. хр. 4, л. 62).

[39] ИРЛИ, ф. 9, оп. 2, ед. хр. 4, л. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

Противоречивость позиции писателя проявилась и в том, что, призывая литераторов не стоять в стороне от происходивших событий и сам подавая в этом пример, Андреев в то же время лучшие свои произведения этих лет посвящал темам, не связанным с войной.

«В течение военных лет, несмотря на уходящее здоровье, отец продолжал много писать, — свидетельствует Вадим Андреев. Однако в лучших вещах его за этот период — „Тот, кто получает пощечины", „Собачий вальс", „Самсон в оковах", „Реквием", „Не убий", в повестях „Полет" и „Жертва" — нет ни слова о войне. О войне он пишет в „Ночном разговоре", „Иге войны" и в „Короле, законе и свободе" — вещах, которые сам отец считал неудачными».[40] Упомянутая здесь психологически-бытовая повесть «Жертва» — одно из последних художественных произведений писателя, свидетельствующих о его верности реализму. Хотя в ней и ощущается характерное для Андреева стремление подменить социальное «общечеловеческим», общественный накал этого произведения значителен. В образе главной героини, Таисии, обнажены уродливые черты психики, порожденной собственническим миром, который не признает ни подлинного благородства человеческих отношений, ни чистоты родственных чувств. Незаслуженно забытая в наши дни, повесть прошла незамеченной и в пору ее создания (декабрь 1916 года), так как была напечатана в непопулярной газете «Русская воля», основанной на «темные деньги» группой банковских воротил во главе с махровым реакционером Протопоповым. Сюда пошел работать Андреев, ослепленный «финансовым великолепием» издания, не разобравшийся в его истинных целях и наивно поверивший в возможность сохранения своей независимости. Этот роковой опрометчивый шаг писателя вызвал осуждение многих органов печати и литераторов, в том числе Шмелева, обратившегося к Андрееву с письмом, которое последний охарактеризовал как слишком «решительное и ненужно-страстное». «Мое близкое, фактическое и действительное участие в каком бы то ни было издании, — подчеркивал в ответном письме Андреев, — служит гарантией полной чистоты этого издания... Боюсь, что наше понимание свободы совершенно разно. Для меня единственным моим судьей является моя совесть, личная и общественная. Ваша свобода — это рабство перед общественным мнением и хроникерами: „дабы никто, — пишете Вы, — не осмелился сказать про меня — вот какому богу он служит". Да, Вы правы: про Вас никто не скажет дурного — про меня же говорили и будут говорить. И очень возможно, что среди говорящих дурно будет И. С. Шмелев — он уже сделал это на основании „заметок",[41] а их будет много еще! Но как это ни горько мне, я останусь на своем месте, освященном и совестью моею и сознанием народного блага».[42]

В этих словах проявилось свойственное писателю непонимание того, что в буржуазном обществе невозможна подлинная свобода творчества, позиция «независимого» художника бесперспективна. Не понимал он и целей и задач искусства в условиях революционной борьбы. Несомненно, отразилась в этих словах и обида Андреева на литераторов, не поддержавших «Русской воли». Обеспокоенный, в частности, молчанием московских писателей, он спрашивал С. С. Голоушева: «Почему никаких вестей о приглашенных литераторах, падающих в наши объятия? Спеши. Сейчас в сущности в *этом* все дело. Обольщай всеми средствами. Усыпи Шмелева и внуши. Действуй гипнозом!» [43]

В сентябре 1916 года Андреев специально ездил в Москву для вербовки сотрудников газеты и посетил Шмелева на подмосковной даче. Вот как рассказывает об этом поэт И. А. Белоусов. «Леонид Николаевич приехал в Москву с целью пригласить сотрудников в газету „Русская воля", в которую он был приглашен заведующим литературным отделом. С этой целью он и поехал к Шмелеву. Шмелев жил в крохотной дачке, к которой примыкал очень маленький, в виде треугольника, палисадничек.

„Словно в тюрьме живет", — говорил мне после Леонид Николаевич. Всю ночь до рассвета мы просидели на терраске, на рассвете пошли купаться на Оку, а после легли вздремнуть в мезонине под самой крышей... И. С. Шмелев отказался от сотрудничества в газете, да и все москвичи отнеслись подозрительно к этому изданию, инициатором которого был министр Протопопов, и Леонид Николаевич уехал из Москвы недовольным. С тех пор я не видел его и переписка наша прекратилась».[44]

---

[40] Вадим Андреев. Детство, стр. 117.

[41] Подразумеваются осуждающие вступление Андреева в «Русскую волю» заметки, напечатанные летом 1916 года в «Русских ведомостях», «Речи», «Утре России», «Киевской мысли» и других газетах.

[42] Архив А. М. Горького, ПТЛ, 4, 19/1. Письмо Л. Андреева И. С. Шмелеву от 30 июля 1916 года.

[43] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева, стр. 134.

[44] И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1928. Изд. «Никитинские субботники», М., 1928, стр. 169—170.

lib.pushkinskijdom.ru

Свиданию писателей предшествовало второе письмо Андреева Шмелеву, от 21 августа 1916 года, по тону более мягкое, чем цитировавшееся выше послание его от 30 июля. «Боюсь, что, не вполне поняв Вас, я был слишком резок, — читаем в нем. — Ваше письмо избавило меня от многих горьких мыслей и тяжелого чувства, родившегося при чтении первого. И теперь я больше понимаю Вас, но совсем едва ли когда-нибудь пойму — как и Вы меня, впрочем. Тут просто сказывается наша разность и разность нашего отношения к жизни, что замечалось и раньше». Поясняя свой план организации новой газеты, которую первоначально предполагалось назвать «Зарей», Андреев писал далее: «О фактах газеты говорить не стоит, их слишком много для письма, и они со временем сами о себе скажут. Скажу только несколько слов о моем личном отношении и намерениях. Из газеты „Заря" я надеюсь сделать общественно-полезное и, конечно, вполне чистое дело; и работать я буду в интересах моих собственных, т. е. интересах демократии, а отнюдь не буржуазии. Если мои надежды не оправдаются, я из газеты уйду.

Серафимович также отказался работать в газете. Возможно, что и вся группа москвичей „Слова" (кроме Сергеича, к<аково>го поделом и не приняли),[45] а также все русско-богатенцы[46] откажутся принять участие. Конечно, это сильно затруднит работу, ибо вся она в людях, но не остановит меня, пока все мои силы и средства не будут исчерпаны.

В заключение два слова о Короленке — вот где особенно сказывается наша разность: Вам он кажется чуть ли не святым, а мне — наоборот. Писатель, который два года молчал, молчал во время великого смятения умов и совести, в период такой войны, как настоящая, — мне не кажется человеком, исполнившим свой долг писателя и гражданина. Во мне Короленко вызывает чувство глубокого негодования.[47]

В сентябре буду в Москве и тогда надеюсь продолжить этот разговор, совершенно невозможный для письма. А пока жму Вашу руку и желаю всего доброго».[48]

Переписка Андреева с Шмелевым по поводу «Русской воли» на этом не оборвалась. Помимо реакционного характера издания и его коммерческой нечистоплотности, на что обращали преимущественное внимание демократические органы печати,[49] Шмелев предостерегал дорогого ему писателя от излишнего увлечения публицистической работой. Отвечая ему, Андреев писал в начале 1917 года: «Ваше сожаление, что я газетой отвлекаю себя от беллетристики, принимаю только с одной стороны. Конечно, художество заброшено и в голове сплошной репортаж, и это жаль, и так хорошо бы по-прежнему творить уединенно и глубоко, но... Надо! Не знаю, насколько я прав, но на мое участие в газетной прессе (с первых дней войны) я смотрю как на повинность, тяжелую и в то же время в тяжести своей радостную, как и всякая повинность. Надо!»[50]

Приход в «Русскую волю» в общем-то был закономерен для Л. Андреева, хотя и отразившего в «Иге войны» и некоторых письмах чуждость народу происходивших событий, в целом, однако, не понявшего империалистического смысла войны за передел мира и отнюдь не чуждого характерных для той эпохи

---

[45] С. С. Голоушев (Сергей Глаголь) эпизодически сотрудничал в «Русской воле» вместе с такими «петербургскими» литераторами, как Аверченко, Амфитеатров, Айзман, В. Князев, Муйжель, Ф. Сологуб и др.

[46] Подразумеваются сотрудники журнала «Русское богатство» во главе с В. Г. Короленко, к которому Шмелев относился с большой симпатией. «Особенно полюбил Успенского и Короленко», — писал он в своей автобиографии (ГБЛ, ф. 387, карт. 10, ед. хр. 1).

[47] Одной из форм протеста прогрессизных писателей против шовинистического угара, охватившего литературу в годы войны, была позиция «умолчания». Помимо Короленко, перестал писать тогда и Сергеев-Ценский, которого Андреев также приглашал сотрудничать в газете Протопопова. Отвечая ему, Ценский писал: «Война задела меня гораздо больше, чем можно было думать, и вот уже 2 года я совершенно ничего не пишу» (ИРЛИ, ф. 9, оп. 3, № 49). См. также письма Сергеева-Ценского 1916 года к М. Горькому и В. С. Миролюбову («Русская литература», 1971, № 1, стр. 156, 157).

[48] ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 30.

[49] Пролетарский поэт И. Логинов писал, например, в данной связи о Л. Андрееве:

«И для меня пора настала
Забыть „Повешенных" своих,
И для магнатов капитала
Творить героев дорогих.
За 36 тысчонок в год
Талант мой много накует
Рассказов, повестей, романов,
Публицистических статей,
Что позавидует Плеханов
Патриотичности моей»

(«Солдат», 1917, № 38, 29 сентября).

[50] ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 30.

lib.pushkinskijdom.ru

шовинизма и «немцеедства». В известной степени сказанное относится и к Шмелеву, который также обратился в некоторых произведениях (сборник «Суровые дни») от критического изображения сословно-классового общества к утверждению единства его интересов перед лицом общего врага, писал о готовности деревни «не останавливаться перед любыми жертвами для священной войны» и т. п.

Встреченный сдержанными похвалами критики, названный сборник получил восторженную оценку Андреева, откликнувшегося на него специальной рецензией в «Русской воле». «Ив. Шмелев — правдивейший из русских писателей, — читаем в ней. — Правдив он, как на исповеди, правдив торжественно и просто, как в предсмертный час... Кто еще умеет плакать над книгой, тот не может не заплакать над многими ‹ее› страницами»; «за всеми ними» стоит «жуткая скорбь мужицкого царства, призванного на кровь, его смутные и несмелые надежды, его темный труженнический лик, напорно обращенный к богу правды и справедливости». Андреева особенно радовало (и в этом опять проявилась присущая ему тяга к реализму), что, не в пример многим авторам тех дней, Шмелев подошел к русскому крестьянину без ложной идеализации, отнесся к нему «нежно и любовно, трепетно и чутко... и новой красотой озарил его лапти и зипуны, бороды и морщины, его трудовой пот, перемешанный с неприметными для барских глаз стыдливыми слезами. Нет на этом мужике сусальной позолоты прекраснодушного народничества, ничего он не пророчествует и не вещает в даль, но в чистой правде души своей стоит он, как вечный укор несправедливости и злу, как великая надежда на будущее...» [51]

В ответ на благодарность Шмелева за благожелательную рецензию Андреев писал ему 11 февраля 1917 года: «О „Суровых днях“ разве так нужно было писать! Не коротенькую, хотя бы и густую заметку, а настоящую длинную статью. Но некому поручить. Мало народу талантливого, и мало людей, к‹отор›ые серьезно и по-настоящему любили бы „мужицкое царство“».[52]

Приведенные цитаты не означают, однако, что позиции Андреева и Шмелева в годы войны полностью совпадали. Критика автором «Человека из ресторана» вступления Андреева в «Русскую волю», конечно, не была случайной. В ней проявилась демократическая, последовательно-реалистическая основа художественного мировосприятия Шмелева, которая позволила ему раньше и острее Андреева почувствовать и изобразить обнажившийся в ходе войны глубочайший антагонизм интересов господствующих классов и подлинных интересов страны. В рассказах писателя 1915—1916 годов показано постепенное осознание участниками войны напрасности огромных жертв и перенесенных страданий, передан назревавший на фронте и в тылу революционный протест. Находясь в отпуске, подпоручик Сушкин наблюдает в дорогом московском ресторане обжорство капиталиста с «рачьими глазами» и, вспоминая солдат с оторванными ногами, горько размышляет: «этому никогда не оторвут, а сам всем поотрывает». Он думает также о лицемерии знакомого богача Евсеева, который, жестоко притесняя бедняков, при проводах их на фронт «громче других кричал — братцы родные!» Не понимая, во имя чего ведется война («не для этих же!»), Сушкин приходит к осознанию справедливости слов капитана Шеметова: «мой бедный народ... он меньше всех виноват в этой „мясной“ вакханалии» («Лик скрытый»). Ненависть к тем, кто нажился на войне, оставшись в стороне от ее ужасов (как и в «Иге войны» Андреева), а также уверенность в грядущей народной расправе над ними звучат в реплике солдата об откупщике-спекулянте Карасеве в шмелевском рассказе «Забавное приключение»: «Не таким морду набивал... Чего не воюет?.. Почему такой с девками... Дознать про его надоть!.. Обижали, будя!» [53]

Однако исторически неизбежный путь подлинного обновления России не был понят ни Шмелевым, ни Андреевым: победа буржуазно-демократической революции в феврале 1917 года их удовлетворила вполне. Восприняв взгляды Временного правительства на войну, Андреев считал ее победоносное окончание благом для народов обоих воевавших лагерей, осуждал тех, «которые не хотят войны, ни работы, ни России»; связав свою судьбу с обреченными на гибель эксплуататорскими классами, он оказался в эмиграции. Там вскоре очутился и Шмелев, враждебное отношение которого к советской власти определила гибель любимого сына — белогвардейского офицера, расстрелянного в 1921 году в Крыму.

Произведения, созданные Шмелевым за рубежом, весьма неравноценны, ко многим из них применимо автопризнание Л. Андреева: «Нет России. Нет и творчества».[54]

Любовь к Родине, национальному искусству слова была той *первооснове*, которая объединяла Андреева и Шмелева; разрыв с отчизной определил их тра-

[51] «Русская воля», 1917, № 8, 9 января.

[52] ГБЛ, ф. 387, карт. 9, ед. хр. 30.

[53] Ив. Шмелев. Лик скрытый. Рассказы 1915—1916 гг. (т. VIII). М., 1917, стр. 40, 41, 26, 86—87.

[54] Из предсмертного письма Л. Андреева художнику Н. К. Рериху. Цит. по: Л. Афонин. Леонид Андреев, стр. 217.

lib.pushkinskijdom.ru

гическую судьбу, на долгие годы лишил права на «счастье быть писателем родным, национальным в лучшем смысле слова, тем, под трудами которого может смело стоять подпись русскими буквами...» [55]

---

*А. М. ПАНЧЕНКО, И. П. СМИРНОВ*

# К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА ЕСЕНИНА «НЕ ПОРА ЛЬ ПЕРЕД НОВЫМ ПОСЕМЬЕМ...»

Стихотворение «Не пора ль перед новым посемьем...» впервые было опубликовано в 1968 году по записи, сделанной Зинаидой Райх в ноябре 1917 года.[1] Впоследствии этот текст неоднократно перепечатывался без всяких изменений. Между тем с эдиционной точки зрения он не выдерживает критики: даже без сверки с записью Райх очевидно, например, что в двух последних стихах глаголы должны стоять не в первом лице мн. ч., а в третьем лице единственного. После сверки (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 4)[2] выяснилось, что количество и характер ошибок значительно серьезнее, чем первоначально предполагалось. Текст в записи выглядит следующим образом:

(1) Не пора ль перед новым посемьем
(2) Отплеснуться Вам, слова, от Каялы.
(3) Подымайтесь малиновым граем,
(4) Сполыхните сухояловый омеж,
(5) Скряньте настно белесые обжи,
(6) Оборатуйте кодолом Каму.
(7) Что шумит, что звенит за курганом,
(8) Что от Нудыша мутит осоку?
(9) Распевает в лесу лунь-птица,
(10) Причитает над тихим Доном.
(11) Не заря оседлала вечер
(12) Аксамитником алым расшитым,
(13) Не туман во степи белеет
(14) Над сукроем холмов сохатых —
(15) Оторочилось синее небо,
(16) Оск‹л›обляет облако зубы.
(17) К‹а›к сидит под ольхой дорога,
(18) Натирает зеленые скулы,
(19) Чешет пуп человеческим шагом...[3]

Сохранившееся в сделанной на слух записи есенинское стихотворение представляет собой, без сомнения, одно из наименее понятных для читателя произведений поэта. Чтобы интерпретировать этот «темный» отрывок, мы вынуждены дополнить внутритекстовой анализ сопоставлениями со стихами самого Есенина той же поры, с произведениями поэтов, ему близких, и с материалом тех источников, которыми автор мог пользоваться.

Однако прежде чем начать «беловую» интерпретацию стихотворного отрывка, мы вынуждены «вчерне» расшифровать диалектную лексику. Мы тем более обязаны это сделать, что до сих пор никто не пытался ни прокомментировать стихотворение, ни каким-либо образом истолковать — потому, видимо, что отпугивала экзотическая лексика. Это, собственно, относится и к другим изобилующим диалектизмами произведениям Есенина, например к первой редакции «Сказания о Евпатии Коловрате», опубликованной в 1918 году в газете «Голос трудового крестьянства».

*Посемье.* Даль с помстой «старинное» приводит глагол «семьиться» в синонимическом ряду «скопляться, сходиться для заговоров, крамол».[4] В пользу того,

---

[55] Архив А. М. Горького. КГП-89-2-4. Из письма Шмелева Горькому от 1 марта 1910 года.

[1] Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 192 (далее ссылки приводятся в тексте).

[2] Мы глубоко признательны А. П. Ломану за сверку печатного текста с автографом Райх. Явные орфографические ошибки исправляются без оговорок.

[3] Знаки препинания проставлены нами и будут обоснованы несколько позже. В стихах *16* и *17* в записи Райх — очевидный пропуск букв, отмеченный нами угловыми скобками.

[4] Владимир Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1955, стр. 173 (далее ссылки приводятся в тексте сокращенно: Даль; римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

lib.pushkinskijdom.ru

что Есенин имел в виду именно это значение, свидетельствуют стихи из «Марфы Посадницы»:

Возговорит царь жене своей:
«А и будет пир на красной браге!
Послал я сватать неучтивых *семей*,
Всем подушки голов расстелю в овраге».

(I, 312)

Напомним, что «Марфа Посадница» опубликована в том же 1917 году (дата написания нашего отрывка) в первом сборнике «Скифы». Сочетание «неучтивых семей» относится к новгородским бунтовщикам, и тогда слово *посемье* имеет синонимом «мятеж, бунт»: «Не пора ль перед новым мятежом...» Заметим кстати, что и Райх в своей записи, и Есенин в «Марфе Посаднице» (точнее — издатели «Скифов») пишут приведенные слова через «е», а не через «ѣ» (более того, первоначальная графема «ѣ» переправлена рукою Райх на «е»). Это дополнительный и, пожалуй, самый сильный аргумент в пользу нашего перевода, потому что при чтении первого стиха является естественный соблазн связать посемье с «*семенем*», которое имеет «ѣ» в корневой морфеме. *Посемье* можно считать есенинским неологизмом, созданным на реальной диалектной основе.

*Сполыхните* — «всколыхните, сдвиньте».[5] А. В. Марков в рукописи «Областные великорусские слова центральных губерний» приводит песню Вяземского уезда: «Шитый, бранный полог, *сполыхнися*».

*Сухояловый омеж.* В словарике, приложенном к сборнику «Словесных рек кипение и шорох», указано: «Омеж (Омовжа) — русское название реки в Ливонии, на которой русские победили рыцарей Ливонского ордена».[6] Авторов словаря в данном случае подвела публикация стихотворения в собрании сочинений, где *Омеж* напечатан с прописной буквы. Это гипотетическое толкование не выдерживает критики, так как здравый смысл подсказывает, что всколыхнуть *сухояловую* (иссохшую) реку — невозможно. На помощь приходит сам Есенин, который писал в «Преображении» (1917):

Под плугом бури
Ревет земля.
Рушит скалы златоклыкий
*Омеж.*

(II, 15)

Здесь полное согласие с Далем и многочисленными источниками, приведенными в Картотеке: «сошник, ральник, лемех» (Даль, II, 672), «железный наконечник, надеваемый на рожок сохи для того, чтобы земля сыпалась на сторону» (Картотека). Метафорический эпитет «златоклыкий» делает эту семантическую идентификацию применительно к «Преображению» бесспорной (ср. метафору «солнечный сошник» в стихотворении 1916 года «Прощай, родная пуща»). В разбираемом тексте дело несколько осложняется. Определение *сухояловый* в доступных нам материалах встретилось практически только однажды — в былинном фразеологизме «сухояловая кость»: «И нашел Василий косточку *сухояловую*».[7] Можно предположить, что это слово в разбираемом стихотворении эквивалентно прилагательному «яловый» в значении «не в деле, лежащий впусте» (Даль, IV, 676—677). Тогда на основе межтекстовой синонимии у Есенина строка *Сполыхните сухояловый омеж* переводится приблизительно так: «Всколыхните лежащий втуне сошник». Однако если обратиться к поэтам есенинского круга, то обнаруживается возможность иного подхода. Мы имеем в виду некоторые стихи Н. Клюева:

Что ты, нивушка, чернешенька,
Как в нужду кошель порожнешенька...
. . . . . .
Оттого я, свет, чернотой пошла,
По *омежикам* замуравела...[8]

Луговые потемки, *омежки*, стога,
На пригорке ракита — сохачьи рога...[9]

---

[5] Здесь и в последующем мы используем Картотеку словаря русских народных говоров (Ленинград, Институт языкознания АН СССР) (далее — Картотека).

[6] Сергей Есенин. Словесных рек кипение и шорох. Лениздат, [Л.], 1965, стр. 831.

[7] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. III. Народные былины, старины, побывальщины и песни. Петрозаводск, 1864, стр. 240.

[8] Н. Клюев. Песнослов, кн. I. Пгр., 1919, стр. 213.

[9] Там же, стр. 221.

lib.pushkinskijdom.ru

Ясно, что у Клюева «омежик» отсылает к понятию «межа»; не исключено, что можно наложить эту семантику на есенинское стихотворение, и тогда *сухоязловый омеж* будет определен как «пустопорожняя, залежная земля», которую, между прочим, называли «яловой», а смысл всей строки сведется к призыву распахать межи, преодолеть границы. С полной определенностью присоединиться к первой или второй интерпретации мы не вправе, хотя, конечно, нужно учитывать, что первая из них подтверждается все же самим Есениным, а не Клюевым.

Основное значение *посемья* как мятежа подкрепляет и формула *малиновый грай* (от грая́ть» — «шумно играть, оглушая криком,... зубоскалить,... дурить» — Даль, I, 391), причем эпитет *малиновый* у Есенина всегда включает в себя в неявном виде положительную оценку. Мотив мятежа осложняется «разбойным» оттенком.

*Скряньте настно... обжи.* Эта строка не требует особых пояснений, поскольку все диалектизмы точно переведены в словарике, составленном Н. И. Хомчук и А. П. Ломаном.[10] Смысл ее таков: «Сдвиньте твердо (упорно) рукоятки сохи».

*Оборатуйте* — императив глагола «оборать, обороть», т. е. «одолевать, возмогать, побеждать, подчинять,... осилить» (Даль, II, 611). Ср. устойчивое сочетание «оборатель неправды» = «поборник правды».

Что касается словоформы *кодолом*, то это — творительный пад. ед. ч. м. р. от существительного «кодол» — «железные путы, вязы, цепи», а также «веревка для тяги невода» (Даль, II, 130). Оба значения здесь равно вероятны.

Одно из самых загадочных мест текста — это есенинское выражение *от Нудыша.* Если прописная буква действительно отражает есенинский замысел, то под *Нудышем*, видимо, следует понимать реку Нудовшу, протекающую в Зарайском уезде Рязанской губернии.[11] Наше объяснение как будто находит поддержку в «Сказании о Евпатии Коловрате», которое вообще много дает для понимания стихотворения «Не пора ль перед новым посемьем...»:

За поемами *Улыбыша*
Кружат облачные вентери.

Закурилася ковыльница
Подкопытною танагою.

Ой, не зымь лузга заманница
Запоршила переточины, —

Подымались злы татарове
На *зарайскую сторонушку.*

(I, 396)

Обратим внимание не только на упоминание «зарайской сторонушки», но и на название реки «Улыбыш», которое Есенин часто употреблял, между прочим, в дарительных надписях, называя себя «От поемов Улыбыша... баяшником соломенных суемов».[12] Намечается топонимическое противопоставление *Нудыш/Улыбыш.* Кажущуюся логичность этого построения нарушает, однако, та же первая редакция «Сказания о Евпатии Коловрате», где есть выражение «по нудышу», вероятно, этимологически связанное со значением «нужда»:

Отворялась божья гридница
Косятым окном *по нудышу,*
Выходила троеручица
На крылечко с горней стражею.

(I, 401)

Трудно сказать, на каком из вариантов интерпретации можно остановиться с большим основанием.

Завершающая часть фрагмента не вызывает особых затруднений. Напомним только, что *аксамитник* — это одежда из бархата-аксамита и что фольклор охотно пользуется этой вещественной реалией. Она встречается и в «Слове о полку Игореве» — факт, особенно важный для нас, как будет видно из последующего анализа. Что же касается существительного *сукрой* (вариант «скрой»), то это слово, присутствующее у Кирши Данилова, означает «ломоть хлеба или пласт земли» (Картотека). Под *сукроем* («скроем») всегда подразумевали именно отрезанный

[10] Сергей Есенин. Словесных рек кипение и шорох, стр. 831—832.

[11] См.: Список населенных мест по сведениям 1859 года. СПб., 1862, стр. 55.

[12] В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, стр. 86.

lib.pushkinskijdom.ru

пласт с неровными краями; изобразительный план есенинской метафоры оказывается остро ощутимым и зрительно легко восстанавливается. Интересно отметить, наконец, возвращение Есенина — в согласии с общей архаизирующей тенденцией стихотворения — к утраченному значению слова *сохатый* (=рогатый). Смысл «рогатый» сохранился в загадке о блохе: *«Сохатый*, а не бык».[13]

После этого чернового перевода обратимся к более подробному прочтению стихотворного отрывка.

Начиная членить текст, мы должны выделить в самостоятельную композиционную часть первые два стиха (*1—2*), которые противопоставляются последующим как замкнутая интонационно-синтаксическая структура. Эта часть представляет собой обычный риторический зачин, встречающийся в различных жанрах красноречия. Конкретный источник, которым пользовался Есенин, — несомненно «Слово о полку Игореве», тесно соотнесенное, как показал И. П. Еремин,[14] с торжественным красноречием. И грамматически (синтаксическое ядро: наречие+глагол), и семантически есенинский зачин близок к начальной части «Слова о полку Игореве»: «Не лѣпо ли ны бяшеть, братие, начяти старыми словесы трудных повѣстии о пълку Игоревѣ, Игоря Святъславлича?» На этот источник указывает и топографическая реалия *Каяла*.

Известно, что Есенин как раз в то время, когда писалось стихотворение, увлекался чтением «Слова о полку Игореве». Известно также, что многие поэты того периода опирались на «Слово о полку» (в частности, Н. Клюев), создавая иногда свободные переложения древнерусского памятника. Сошлемся хотя бы на стихотворение М. Волошина «Гроза» (1918), которое производит впечатление вариации тех же мотивов, что и у Есенина, хотя реальная связь между этими текстами практически исключена:

Запал багровый день. Над тусклою водой
Зарницы синие трепещут беглой дрожью.
Шуршит глухая степь сухим быльем и рожью,
Вся млеет травами, вся дышит душной мглой,

И тутнет гулкая. Див кличет пред бедой
Ардавде, Корсуню, Поморью, Посурожью, —
Земле незнаемой разносит весть Стрибожью:
Птиц стоном убуди и вста звериный вой.

С туч ветр плеснул дождем и мечется с испугом
По бледным заводям, по ярам, по яругам...
Тьма прыщет молнии в зыбучее стекло...

То Землю древнюю тревожа долгим зовом,
Обида вещая раскинула крыло
Над гневным Сурожем и пенистым Азовом.[15]

По свидетельству И. Розанова, сам Есенин признавался: «Знаете ли, какое произведение произвело на меня необычайное впечатление?! — „Слово о полку Игореве". Я познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил как помешанный. Какая образность! Вот откуда, может быть, начало моего имажинизма».[16]

Во вступительном двустишии признак *новый* контрастирует с определяемым объектом *посемье* (мятеж) как общелитературное с диалектным, нейтральное с раритетом; тем самым, поскольку семантика диалектизма (или неологизма на диалектной основе) затемнена, логический акцент переносится в воспринимающем сознании на определение. Поэт, как и многие близкие ему художники и мыслители, разделял сформулированное в сборнике «Россия и Инония» убеждение, что «поражение и смерть — залог нового рождения, новой победы».[17] В этом плане становится ясным, почему Есенин в качестве заместителя Игорева похода избрал тот самый символ, который в «Слове о полку» выступает как знак скорби, поражения (*Каяла*). Другими словами, привлекая внетекстовые связи стихотворения, можно сказать, что для Есенина старая Россия гибла в революции, чтобы возродиться в России вселенской, призванной обновить и спасти мир (ср. мессиан-

---

[13] Гр. Потанин. Юго-западная часть Томской губернии в этнографическом отношении. В кн.: Этнографический сборник Русского географического общества, вып. VI. СПб., 1864, стр. 22.

[14] И. П. Еремин. Литература древней Руси. (Этюды и характеристики). Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 144 и сл.

[15] Максимилиан Волошин. Иверни. М., 1918, стр. 36.

[16] Цит. по: В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, стр. 23.

[17] Россия и Инония. Изд. «Скифы», Берлин, [1920], стр. 30—31.

lib.pushkinskijdom.ru

ское название сборника Н. Клюева «Четвертый Рим», а также известные стихи Андрея Белого: «И ты, огневая стихия, Безумствуй, сжигая меня, Россия, Россия, Россия — Мессия грядущего дня!»).[18] Есенин писал в «Иорданской голубице»:

Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.

(II, 50)

Обильное использование диалектизмов в стихотворной речи имеет непосредственное отношение к центральной идее Скифства, которая заключалась в том, что крестьянство, отождествляемое со всей нацией, объявлялось хранителем некоей «древней Тайны», утраченной в новое время. Цель поэта — дешифровать эту тайну. В трактате Есенина «Ключи Марии» находим следующие рассуждения: «...наших предков сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти» (IV, 183). «Единственным расточительным и неряшливым, — заявлял далее Есенин, — но все же хранителем этой тайны была полуразбитая отхожим промыслом и заводами деревня» (IV, 189). Иначе говоря, в иерархии культурных ценностей вершина перемещалась в самое начало русской истории. Древние тексты, и прежде всего «Слово о полку Игореве», становились словесным отображением таинственного «золотого века», когда человек еще не порвал связи с природой. Чтобы возродить эти связи, поэт должен обратиться к старинным памятникам, а также к диалектному слову, которое объявлялось рудиментом древности. «Люди должны научиться читать забытые ими знаки», — требовал Есенин в тех же «Ключах Марии» (IV, 191). Теперь более ясен смысл второго стиха — призыв к возвращению древних слов. Язык включается в пантеистическую картину мира, из социального феномена становится явлением живой природы.

4 января 1918 года А. Блок записал беседу с Есениным, в которой тот объявил, что «слово — не предмет и не дерево; это — другая природа».[19] Есенин часто повторял, и говорил это, к примеру, в той же беседе с Блоком, что «слова до́роги — только „проткнутые яйца“». Это одушевление слов, по-видимому, и заставило Есенина в метафоре второй строки сообщить им признак «влажности», противопоставить *слова* безжизненному *сухояловому омежу*. Влажное здесь отождествлено с живым в полном соответствии с «Ключами Марии», в которых сказано: «Вода есть символ очищения и крещения во имя нового дня» (IV, 181). Звуковая форма глагола *отплеснуться* содержит в себе звукоподражательный момент; повтор фонем «л» и «с» в следующих за глаголом лексических единицах (*слова*, *Каялы*) усиливает признак влажности относительно строки в целом.

Содержательное начало находит отражение и в метрической организации. Первый стих создает анапестический фон; эта анапестическая инерция нарушается во втором стихе внеметрическим ударением, которое падает на местоимение *Вам* (2′2′2′1//2′3′2′1) и подчеркивает отношение к *словам* как к субъекту действия. Симметричное по отношению ко второму стиху построение обнаруживаем в стихе *4*, который принадлежит новой, композиционно самостоятельной части стихотворения (строки *3—6*). В стихе *4* — тот же сверхсхемный слог во второй доле, то же сгущение свистящего и плавного. Эта симметрия вполне закономерна, поскольку стихи *2* и *4* противопоставлены по признаку *влажное/сухое*.

Второй отрывок (строки *3—6*) отчленен от остальных и по смыслу и формально: нагнетение однотипных конструкций, скрепленных между собой грамматической анафорой (этот отрывок можно назвать императивным). В серии глаголов движения *слова* заклинаются принять участие в акте ритуально-мифологической пахоты. Вот что писал об обрядовом прототипе этой картины В. Я. Пропп: «Процессия с плугом производилась под новый год и должна была обеспечить в наступающем году плодотворную обработку земли и обильные всходы... Плуг носили во время новогодней процессии колядования и подражали пахоте».[20] Мистическая пахота была предметом изучения многих русских исследователей, в том числе и А. Н. Афанасьева, автора трехтомного труда «Поэтические воззрения славян на природу». Есенин несомненно был знаком с книгой Афанасьева. В последней своей работе В. Б. Шкловский свидетельствует: «Помню, как Есенин увлекся

---

[18] Андрей Белый. Стихотворения. Изд. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 205 (Библиотека поэта, малая серия).

[19] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 314.

[20] В. Я. Пропп. Русские аграрные праздники. (Опыт историко-этнографического исследования). Изд. ЛГУ, [Л.], 1963, стр. 50.



lib.pushkinskijdom.ru

этой книгой как откровением и написал под ее влиянием брошюру; называлась она „Ключи Марии“».[21]

Итак, вторая часть стихотворения продолжает совмещение настоящего (тема мятежа) и языческого прошлого (фольклорная, мифолого-обрядовая тема). Революция становится фактом национального предания, мифологизируется. Первый и второй разделы текста находятся между собой в относительно тесном единстве. Поэтому понятно возвращение к символам влаги в строке *6*, которая замыкает обе части стихотворения. *Оборатуйте кодолом Каму* можно истолковать как «скопите, задержите влагу». Общая архаизирующая установка, выразившаяся, как было показано, в скоплении обрядово-фольклорных тем и в использовании диалектизмов, подчеркнута и отсутствием рифмы. Есенин сравнительно редко прибегал к белому стиху, и тем примечательнее, что он употребил его в этом стихотворении и в «Сказании о Евпатии Коловрате».

Прежде чем перейти к анализу новой части (строки *7—16*), заметим, что в публикации в собрании сочинений ее первые два стиха пунктуационно присоединены к строке *Оборатуйте кодолом Каму*. Эта пунктуация вызывает сильное сомнение. Во-первых, против свидетельствует уже упомянутая семантическая замкнутость императивного куска и его общность с зачином. Во-вторых, стих *7* есть почти буквальная цитата из «Слова о полку Игореве»: «Что ми шумить, что ми звенить далече рано предъ зорями?» В «Слове о полку» эта фраза открывает раздел об Игоревом поражении и имеет вопросительную интонацию. Точно так же вся третья часть есенинского текста, несмотря на ее кажущееся эпическое спокойствие, окрашена в скорбные, зловещие тона. В-третьих, *курган* — принадлежность степного пейзажа, с которым *Кама* никак не может ассоциироваться. Наконец, если справедливо толкование *Нудыша* как реки Рязанской губернии, ее объединение с Камой абсурдно (и, наоборот, естественно объединение с *Доном*). Правомерность же ограничения третьей части стихом *16* подтверждается тем, что далее идет новый эпический зачин (ср. хотя бы: «Как во городе было во Казани...»).

Начиная со строки *7* намечается переход от ораторских приемов построения фразы (подразумевающих наличие адресата — в данном случае эту функцию выполняют *слова*) к эпико-изобразительным. В строке *7* Есенин контаминировал две цитаты из «Слова о полку Игореве». Введение в эту строку могильного *кургана*, который в древнерусском памятнике символизировал рубеж между «своим» и «чужим» пространством («О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!»), предупреждает о переломе настроения. Что бы ни означал *Нудыш*, этимологически он имеет негативную окраску. Дальше происходит наращивание того же эмоционального тона, о чем говорит отбор символов предметной среды. *Осока* — болотная трава, а в традиции фольклора и суеверий «болото как главное местонахождение нечисти связано с лесом... с застойной, гнилой водой (то есть с *нечистой* водой, противопоставляемой ритуально *чистой* или *проточной* воде)»[22] (ср. глагол *мутит* в выражении «мутить воду»). В «Слове о полку» трава также выступает как символ беды: «Ничить трава жалощами...»

В фольклорной модели мира устойчивая отрицательная характеристика приписывается и *лесу*, и всем ночным птицам — таковы: *лунь*, сова, филин. Прямую аналогию этим негативным символам находим не только в разбираемом, но и во многих других стихотворениях Есенина:

Кому-то пятками уже не мять по рощам
Щербленый лист и золото травы.
Тягучий вздох, ныряя звоном тощим,
Целует клюв нахохленной *совы*.

(I, 233)

На первый взгляд *лунь-птица* у Есенина и загадочный Див в «Слове о полку» не имеют между собой ничего общего. Между тем Даль указывает, что сова — «*стар.* див» (IV, 254). (Сейчас мы отвлекаемся от оценки этого разъяснения, целиком сосредоточиваясь на возможных есенинских источниках).[23] И тогда, возможно, лунь, причитающий в лесу, и Див, кличущий с верхушки дерева, могут быть отождествлены.

В систему реалий, отраженных «Словом о полку», входит и географическая реалия — *Дон*. Наряду с эпическим *Доном* в девятнадцатистрочном стихотворении Есенина упомянуты еще две или три (если считать *Нудыш*) реки. В этом гидронимическом перечне только *Кама* выглядит неожиданной. Но и *Кама* находит приемлемое объяснение, если мы учтем, что она, как и *Дон*, — порубежная река исто-

---

[21] Виктор Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. Изд. «Советский писатель», М., 1970, стр. 299.

[22] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). Изд. «Наука», М., 1965, стр. 156.

[23] Есенина к словарю Даля отсылал И. И. Ясинский. См.: З. Ясинская. Мои встречи с Сергеем Есениным. «Литературная Армения», 1959, № 4.

lib.pushkinskijdom.ru

рической России. Набор рек в данном контексте становится знаком национального пространства, причем акцент падает на топонимику Рязанской губернии.

Стихи *11—16* не могут быть сочтены прямой цитатой из «Слова о полку», и тем не менее большинство их элементов в рассредоточенном виде содержится и в повествовании об Игоревом походе. В конструкции есенинского отрицательного параллелизма отрицательные члены создают изображение вечерней степи. Аналогия этому — в описании ночлега Игорева войска перед поражением: «Заря свѣтъ запала, мъгла поля покрыла...» (древнерусское «мъгла» = «туман»). Утвердительная часть параллелизма у Есенина приурочена к другому времени суток — это утро или день. Такое противопоставление отражает событийно-временное движение «Слова о полку»: «Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ, чрьныя тучя съ моря идутъ... а в нихъ трепещуть синии млънии. Быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону Великаго». И в «Слове о полку», и в стихотворении Есенина картина утра выдержана в одинаковой эмоциональной гамме; ощущение тревоги создает неразрешенное напряжение. Резко противопоставлены небо и земля. В отрицательной части параллелизма снимается возможность их соединения. Нет *тумана*, а он в фольклорно-мифологической традиции обычно играет роль посредника между землей и небом; отвергается космическая гармония, зафиксированная в метафоре *не заря оседлала вечер*, отсылающей к двуединству, слитности всадника и лошади. То, что это не было у Есенина случайностью, доказывают «Ключи Марии»: «...опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба. Пространство будет побеждено...» (IV, 191). Вместо этого устанавливается автономность и враждебность неба, что подкреплено агрессивным жестом (*Осклобляет облако зубы*). Это напряжение в стихах *15—16* сочетается с инструментовкой, основанной на четырехкратном повторении подряд взрывного «б» (эта звуковая тема в предыдущих стихах подавлена; она всплывает лишь дважды — *оборатуйте*, *белеет*).

Третья часть интенсивно окрашена, и поэтому уместно сказать несколько слов о колористике стихотворения в целом. Вся цветовая гамма этого стихотворения покрывается «Словом о полку Игореве».[24] Важно, что цветовые характеристики имеют у Есенина ослабленную изобразительную функцию. Это, как правило, устойчивые эпитеты и сочетания (*туман... белеет, синее небо*) или оценочные определения (*малиновый грай*). Относительно сочетания *белесые обжи* можно утверждать следующее: признак *белесые* дает не столько цветовую характеристику, сколько указывает на то, что рукоятки сохи вытерты, побелели от времени (ср. *сухояловый омеж*). В сочетании *алый аксамитник* Есенин «оживляет» цвет, разбивая, если пользоваться термином А. Н. Веселовского, поэтическую «окаменелость» «алая заря» (ср.: *зеленые скулы*).

И третья и четвертая (заключительная) части текста отмечены метрическим преобладанием дольника. Если в двух первых частях имеются внеметрические акценты, то третий и четвертый отрывок изобилуют пропусками слогов. Применительно к началу мы должны говорить, видимо, о нарушениях трехстопного анапеста, а далее скорее — о дольнике с анапестической основой. Чаще всего (7 случаев) опускается первый слог третьей доли, что выделяет крайние слова и отчасти компенсирует отсутствие рифмы. Исключение — *16*, где стяжение приходится на середину стиха; эта ритмическая обособленность сигнализирует, очевидно, о пограничном положении строки *16*, замыкающей третью часть, и может быть поставлена в связь с резкой смысловой выделенностью стиха.

Анализ завершающего трехстишия сильно затруднен тем, что возможно его двоякое истолкование. Мы не знаем определенно, было ли оно задумано как вступление к новой теме — в пользу этого свидетельствует эпический зачин и мотив дороги, который в сказке и в былине «служит обычно завязкой действия»,[25] или же оно и впрямь заключало текст, — что мало вероятно. О последнем трехстишии можно лишь с некоторой долей уверенности сказать, что в нем есть намек на рождающее начало. Это подтверждается текстами близких Есенину поэтов. Во втором сборнике «Скифы», например, были напечатаны стихи Н. Клюева:

Мы — рать солнценосцев, *на пупе земном,*
Воздвигнем стобашенный, пламенный дом...
. . . . . .
*Из пупа вселенной* три дуба растут...[26]

Сам Есенин в «Ключах Марии» замечал, что «пуп есть узел человеческого существа» (IV, 187—188). Таким образом, появляется возможность опознать в дороге замещение фольклорной матери-земли, символ рождающего начала. Любо-

[24] См.: А. М. Панченко. О цвете в древней литературе восточных и южных славян. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XXIII, 1968.

[25] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, стр. 166.

[26] «Скифы», сб. 2, 1918, стр. 11.



lib.pushkinskijdom.ru

пытно, что этот мотив сопровождается признаком «лени, неги», что также ведет нас к символическим атрибутам материнства.

*Ольха*, которая никак не может быть истолкована в контексте данного стихотворения, получает объяснение при привлечении есенинского «Пугачева»:

Стоп, Зарубин!
Ты, наверно, не слыхал.
Это видел не я...
Другие...
Многие...
Около Самары *с пробитой башкой ольха,*
*Капая желтым мозгом,*
*Прихрамывает при дороге.*
Словно слепец, от ватаги своей отстав,
С гнусавой и хриплой дрожью
В рваную шапку вороньего гнезда
Просит она на пропитанье
У проезжих и у прохожих.
Но никто ей не бросит даже камня.
В испуге крестясь на звезду,
Все считают, что это *страшное знамение,*
*Предвещающее беду.*

(II, 179)

Если подстановка *дороги* и *ольхи* в эти синонимические ряды справедлива, то, значит, в конечном трехстишии совмещены символ рождающего начала и эмблема, «предвещающая беду». Это сообщает заключительным стихам внутреннюю неуравновешенность, конфликтность и семантическую зыбкость. Есенин создал лишь художественное напряжение. Должно ли было оно разрешиться и каким образом — об этом можно только гадать. Впрочем, большинство стихотворений Есенина того времени, как правило, подытоживалось оптимистическим финалом.

Весь текст «Не пора ль перед новым посемьем...» пронизан реминисценциями из «Слова о полку Игореве». Увлечение диалектизмами у Есенина вскоре миновало, и поэтому, видимо, он не вернулся к незавершенному опыту вольного переложения «Слова» в диалектных терминах.

---

*Д. С. БАБКИН*

# МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

## (ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ)

Внешность типичная для крепкого средних лет русского крестьянина: широкоплечий, плотного сложения, с высокой хорошо развитой грудью, кудлатый. В нем было много силы, энергии. Лицо, если не вглядываться пристально, кажется самым обыкновенным: мягкие черты, окладистая короткая борода. Пахарь, шагающий по весенней дымящейся борозде за сохой, деревенский кузнец, стоящий с молотом у пылающего горна, цирковой борец?.. — И одет он был соответственно: простой пиджак, расползавшийся по швам на широких плечах, или длинная холщевая рубаха, подпоясанная тонкой веревочкой.

Только глаза наводили на мысль, что перед вами человек незаурядный. Глаза у Максимилиана Александровича Волошина были темно-карие, лучистые, проницательные, глаза художника-поэта. По художнической привычке он смотрел на людей и окружающую природу с небольшим прищуром, словно отыскивал нужный ракурс, чтобы запечатлеть видимое на полотне или на бумаге.

Бо́льшую часть времени Волошин проводил на вольном ветре, на солнце. Он жил в Коктебеле. Обитатели этого небольшого черноморского дачного поселка часто видели его на берегу моря или в горах с этюдником под мышкой, отыскивающим новую, необыкновенную игру светотени, яркие блики на поверхности моря.

Мое знакомство с Волошиным относится к концу гражданской войны. В ноябре 1920 года я участвовал в знаменитом штурме Перекопа. После разгрома врангелевских укреплений в составе армии Фрунзе оказался в Крыму. Был я тогда командиром пулеметной тачанки. Наша 7-я Сибирская стрелковая бригада, сминая цепи противника, промчалась через Джапкой, Карасу-Базар и вышла на берег моря в Судаке. Затем мы переехали через Коктебель в Феодосию, где расположились на зимние квартиры.

В Феодосии, в декабре 1920 года, Максимилиан Александрович организовал Народный университет. Случилось так, что я был одним из первых его слушателей. Занятия были назначены вечерние.

lib.pushkinskijdom.ru

Обстановка в Феодосии тогда была неспокойная. Вечерами по улицам шныряли разгульные махновцы, которые в период штурма Перекопа наступали вместе с нами на Врангеля. Теперь Махно замышлял установить на Украине свою «независимую» республику и искал поводов, чтобы отколоться от Красной Армии. В связи с этим махновцы часто заводили с нами ссоры. Одновременно из подвалов и с чердаков приходилось извлекать укрывшихся врангелевских офицеров. Поэтому нам было приказано всегда иметь при себе оружие.

На первое занятие меня доставили мои товарищи на тачанке с пулеметом. Я взял с собой винтовку, прицепил к поясному ремню две бутылочные гранаты и в таком виде явился в аудиторию. Таких красноармейцев, как я, оказалась среди слушателей добрая половина.

Народный университет занял белый каменный двухэтажный дом, принадлежавший ранее, как говорили местные жители, феодосийской портовой таможне. В нем имелся большой зал с зарешеченными окнами. В зале было поставлено несколько рядов скамеек. В дальнем углу его было сооружено из ящиков от артиллерийских снарядов нечто похожее на кафедру. Скамеек оказалось недостаточно. Многие, пришедшие на занятия, сидели на полу, на подоконниках. Ждали лектора. Громко разговаривали.

В зал вошла хрупкая черненькая секретарша с испуганным бледным лицом. Она, по-видимому, не ожидала увидеть перед собой так много вооруженных с ног до головы людей, которые во многом ей были непонятны. Секретарша объявила, что через несколько минут войдет Максимилиан Александрович, и робко попросила соблюдать тишину.

За спиной секретарши в дверях появился Волошин. Он нес над головой старый массивный диван, который под силу было бы поднять четырем человекам. Максимилиан Александрович был без пиджака, в белой рубашке, которая высоко вздернулась на животе и обнажила его крепкое загорелое тело. Он поставил диван около кафедры. На нем разместилось около десятка преподавателей местной гимназии, которые согласились читать нам лекции.

Занятия начались вступительным словом Волошина. Максимилиан Александрович говорил о том, что Октябрьская революция — революция народная, о том, что в идеологической подготовке этой революции принимали участие многие выдающиеся русские писатели и революционеры. За идеалы свободы шли в ссылку поколения русской интеллигенции. Теперь интеллигенция должна отдать все свои силы и знания на строительство новой жизни.

Мы горячо аплодировали Волошину. Поздним вечером после занятий мы еще долго беседовали с ним, задавали ему разные вопросы. Он обладал огромной эрудицией и охотно отвечал нам. Его исключительная простота и искренность покорили нас. О том, какую симпатию он вызвал к себе, может свидетельствовать следующий эпизод.

На первом занятии присутствовал красноармеец из моего отделения, бывший сибирский крестьянин Гордей. Мужчина огромного роста, с широкой черной бородой. Он жил до революции где-то в глухом таежном поселке Тобольской губернии, был неграмотен, но, несмотря на свои сорок лет, страстно стремился учиться. Во время лекции Волошина он стоял в дверях позади всех и очень внимательно слушал его.

В конце выступления Волошин упомянул о некоторых трудностях, с которыми приходится сталкиваться на первых порах Народному университету. Он сказал, что в Феодосии нет многих нужных книг для наших занятий, мало наглядных учебных пособий.

Гордей запомнил эти слова и решил помочь Волошину. На следующий день он разыскал в городе, в чьей-то заброшенной квартире, целый шкаф книг. Погрузил эти книги на нашу тачанку и вечером доставил их в университет Волошина. В содержании этих книг Гордей не разбирался. Это оказалась библиотека местной повивальной бабки. Она вся состояла из пособий по акушерству.

Максимилиан Александрович, осмотрев книги, улыбнулся лишь одними глазами. Эта улыбка не ускользнула от наблюдательного сибиряка.

— А что, разве не то я вам доставил? — с тревогой спросил он. — Вы только объясните, мы все вам найдем. Из-под земли достанем.

Последними словами Гордей, может быть сам того не сознавая, очень верно выразил Волошину наше общее одобрение.

Вскоре о Народном университете заговорили во всем городе. Инициативу Волошина поддержал Феодосийский горком партии. Командир 1-го стрелкового полка нашей бригады, бывший руководитель партизанского движения в Сибири Щетинкин принес в дар университету политические брошюры и книги, которые он всегда имел при себе. Сам Волошин получил несколько книжных посылок из Москвы от своего давнего друга Валерия Брюсова. Брюсов прислал ему свои стихи, «Двенадцать» Блока, стихи Маяковского и сборник стихов «Красный звон», в котором были напечатаны революционные произведения Есенина, Клюева, Орешина, Ширяевца.

lib.pushkinskijdom.ru

При университете была организована небольшая читальня, где все эти книги были выставлены в витрине. Часто сам Волошин знакомил нас с этими изданиями.

Состав слушателей университета пополнился местной молодежью. Популярность университета особенно возросла после литературного вечера, на котором артист Столяров читал стихи Есенина и «Двенадцать» Блока. На вечере выступал Вересаев, читал один из своих рассказов.

В зале была организована выставка картин феодосийского художника Константина Федоровича Богаевского и акварелей самого Волошина.

Однако не обошлось дело и без некоторых курьезов. Однажды вечером во время наших занятий в лекционный зал вкатилась с большим шумом, гармонью и песнями компания подгулявших махновцев. Услыхав, что в народном университете проводятся интересные вечера, они решили, что здесь можно повеселиться. Вместе с ними было декольтированное существо в широченнейшей шляпе, на полях которой разместилась целая оранжерея. Эта дама под гармонь начала танцевать.

Однако махновцы быстро разочаровались в своих надеждах. Вожак их, длинноногий верзила в зеленом берете, увидав, что в зале нет ни буфета, ни столиков, что около лектора на скамьях тихо сидят молодые люди и что-то старательно записывают в свои тетради, с огорчением свистнул:

— Фюить, братишки! Не фартит нам здесь. Поворачивай оглобли назад!

Вся компания повернулась и под веселый марш гармониста высыпала на улицу.

Многих привлекла художественная выставка. Она была открыта по воскресеньям, так как в будние дни в зале шли занятия слушателей университета. Около стендов всегда толпился народ, разгорались горячие споры. Особенно много разговоров было вокруг акварелей Волошина.

Выставленные акварели изображали крымскую природу, в частности изумительный по своей суровой красоте пейзаж юго-восточного Крыма. Изображенные Волошиным горы и море воспринимаются не только зрительно. Они необыкновенно ритмичны, музыкальны. Художник как бы подслушал тот извечный, неумолкаемый гул, который исходит из земных недр. На вернисаже Волошин прочитал свое стихотворение «Коктебель», в котором отметил эту «музыкальную» особенность коктебельской каменной гривы:

Как в раковине малой — океана
Великое дыхание гудит,
Как плоть ее мерцает и горит
Отливами и серебром тумана,
А выгибы ее повторены
В движении и завитке волны, —
Так вся душа моя в твоих заливах
О, Киммерии темная страна,
Заключена и преображена.
С тех пор, как отроком у молчаливых
Торжественно-пустынных берегов
Очнулся я — душа моя разъялась,
И мысль росла, лепилась и ваялась
По складкам гор, по выгибам холмов.
Огнь древних недр и дождевая влага
Двойным резцом ваяли облик твой —
И сих холмов однообразный строй,
И напряженный пафос Карадага,
Сосредоточенность и теснота
Зубчатых скал, а рядом широта
Степных равнин и мреющие дали
Стиху разбег, а мысли меру дали.

Как-то, проезжая на своей тачанке по феодосийской набережной, я встретил Максимилиана Александровича. Посадил его рядом с собой. Волошин опасливо отодвинулся от моего пулемета. Он повернулся ко мне и, слегка прищурившись, посмотрел на меня в упор, словно видел впервые.

— Вы стреляли из этой машинки? — спросил он, показывая глазами на пулемет.

— На войне без этого нельзя.

— Вы не можете показать, как это делается? Мне хочется изобразить вас у тачанки.

Я, конечно, удивился. Мне никогда не приходилось встречаться с художниками.

— Стало быть, не возражаете, если я буду вас писать? — продолжал Волошин. — Приходите завтра ко мне на сеанс. Позировать будете по утрам.

— С удовольствием бы, но не от меня это зависит. Я должен спросить разрешение у своего комиссара.

По служебным обстоятельствам я не мог отлучаться из своей части. Комиссар штаба нашей бригады Катункин сделал большое одолжение, разрешив мне посещать вечерами Народный университет. Теперь идти к нему с новой просьбой я не решался.

В таких колебаниях прошло несколько дней. Однажды я стоял на карауле у городского театра, в котором по случаю Нового года шел концерт. Ко мне подошел разводящий караула и сказал, что комиссар требует меня в театр по какому-то срочному делу. Комиссар часто посылал меня с разными поручениями в полки нашей бригады, которые стояли на страже вдоль Крымского побережья от Керчи до Судака. Я решил, что мне придется срочно выехать из Феодосии

lib.pushkinskijdom.ru

в какой-нибудь полк. Оказалось совсем другое. Волошин сам явился к Катункину, чтобы попросить его отпускать меня на сеансы.

В партере театра, освещенном яркими праздничными огнями, я увидел комиссара, беседующего с Максимилианом Александровичем.

— Вот с товарищем Волошиным мы говорили о тебе. Я разрешаю тебе позировать ему, — сказал комиссар, оглядывая меня с ног до головы. Заметив, что на мне старая полинявшая гимнастерка, он добавил:

— Скажи командиру роты, что я приказал выписать тебе новое обмундирование.

На следующий день я явился в мастерскую Волошина, расположенную на горе под застекленной крышей двухэтажного дома. На мне был новенький трофейный английский офицерский френч цвета хаки, выданный на полковом складе. Светлые ремни и портупея плотно стягивали юношескую фигуру. Волошин, увидев меня в новом заграничном обмундировании, засмеялся.

— Что, разве некрасиво? — спросил я, ослабляя немного на себе ремни, которые сковывали движения.

— Вы просто душка! Вам бы в таком наряде на свиданье к невесте идти, — подшучивал он надо мной.

Я смутился и не знал, что мне делать. Стоял перед ним и переминался с ноги на ногу.

— Нет, это не по-русски, — сказал он. — Я хочу писать вас на поле боя. Разве вы в таком костюме воевали? Нет? Ну, вот видите! Стало быть, не годится. Идите и переоденьтесь. Наденьте свою прежнюю гимнастерку.

Через час я вновь к нему явился; на этот раз в скромном красноармейском обмундировании, в стареньких обмотках, прицепив к ремню пару бутылочных гранат, с которыми во время нашего наступления я никогда не расставался.

Волошин обошел вокруг меня и остался доволен моим видом.

— Вот таким вы и нужны мне, — сказал он.

На первом сеансе Волошин много разговаривал со мной, интересовался, откуда я родом, давно ли служу в Красной Армии, в каких боях участвовал. Пока он делал первоначальный набросок картины, я рассказывал ему о том, как меня, уральского деревенского парня, Октябрьская революция втянула в круговорот больших событий.

— В восемнадцатом году крестьяне избрали меня секретарем волисполкома. В начале апреля девятнадцатого года нашу местность заняли колчаковцы. Меня арестовали и приговорили к смертной казни, к отсечению головы. Вывели на лед сельского мельничного пруда и поставили в шеренгу с другими осужденными. Пустили на нас казаков с обнаженными шашками.

— Какой ужас! — воскликнул Волошин, закрывая глаза рукою, точно кто-то его ударил. — Но как же вы остались живы?

— Защитили крестьяне, собранные к месту казни для острастки. Они с криком бросились навстречу казакам и оттеснили их от нас.

— Сколько вам лет было тогда?

— Восемнадцать.

Волошин подробно расспрашивал, что я при этом чувствовал, было ли жалко мне расставаться с жизнью. Потом он интересовался тем, что я делал дальше. В заключение Волошин попросил рассказать о штурме Перекопа — последней цитадели белогвардейской армии.

С этого дня начались наши сеансы. Приходя в мастерскую, я садился у широкого окна на отведенную мне тахту. Волошин работал сосредоточенно, но не показывал мне своих набросков. Каждый раз после окончания сеанса он повертывал картину вместе с мольбертом в угол и задвигал ее другими предметами, чтобы я случайно не увидел ее. Мне очень хотелось взглянуть на картину, и я раза два робко спрашивал:

— Ну, как, получается?

— Сейчас еще ничего нельзя сказать определенного, — сухо отвечал он.

Иногда он хмурил брови, становился замкнутым и, выражая явное недовольство, ворчал:

— Не глазейте вы по сторонам. Сидите смирно, не шевелитесь. Это вам не из машинки вашей стрелять. Здесь большое искусство надобно.

А у меня был большой соблазн «глазеть» по сторонам. На стенах мастерской висело много разных интересных картин. Я был захвачен разнообразием сюжетов и красок. Ничего подобного я еще не видел в своей жизни.

Развешенные на стенах картины Волошина были тематически шире его крымских пейзажей, которые он выставил для обозрения в Народном университете. Как я узнал впоследствии, здесь была представлена большая серия сочных, праздничных видов Франции, Испании, Греции, выполненных им во время путешествия по этим странам накануне империалистической войны.

Однажды Волошин показал мне небольшую книжечку стихов Верхарна, переведенных и изданных им в Москве в 1919 году с очень интересным его, Волошина, предисловием. В этом предисловии Волошин рассказал о последней своей встрече

lib.pushkinskijdom.ru

с Верхарном в 1916 году. «Судьба в эпоху Великой Европейской войны была особенно безжалостна к поэтам, — писал он, имея в виду и Верхарна, и себя самого, и многих других. — Она как бы хотела символически указать, что в наступающие железные времена человечеству больше не понадобятся ни поэты, ни художники. Англия за эти трагические годы повесила лучших ирландских поэтов. Франция в первый же год войны швырнула на убой все свое молодое искусство».

Картины, созданные Волошиным в период империалистической войны, исполнены тяжелых философских раздумий о жизни нашей планеты. На этих картинах представлены пустынные горы-громады, гигантские желтые гребни холмов, лишенные живого растительного покрова. «Ржавые холмы» — так называется одна из таких картин. На них нет ни одного зеленого куста, ни единого цветка; не звенят ручьи, не играет солнце. Нет ничего такого, что могло бы радовать человека или хотя бы отдаленно напоминать ему о лучшем мире. Все кругом омертвело, высохло, покрылось жесткими складками, давно уже не знавшими дождевой влаги. Даже птицы не летают над этой голой, безрадостной землей.

Мне хотелось расспросить Максимилиана Александровича о его жизни во время империалистической войны. Я впервые встретился так близко с русским интеллигентом, и мне не менее интересно было познакомиться с его психологией, как бы я сказал сейчас, чем ему с моей биографией.

Нелегкое дело было позировать Волошину. Художник сам трудился без передышки и от меня требовал того же. С меня, не привыкшего еще к усидчивой работе, сходило семь потов.

Через несколько дней комиссар послал меня с поручением в один из наших полков, стоявших в Керчи. Целых три дня я отсутствовал в Феодосии. Когда вернулся и зашел в мастерскую Волошина, то застал в ней большой беспорядок. Около широкого кресла, задрапированного кусками желтой материи, валялись на полу пустые винные бутылки, а на круглом столике лежали апельсинные корки и остатки разных закусок. Волошин, смахивая все это тряпкой в мусорную корзину, сказал:

— Без вас я делал портрет Сони.

Я не знал, кто такая Соня, однако выразил удивление по поводу того, что ей понадобилось так много угощений.

— Несчастная женщина, — пояснил Волошин. — Она была замужем за писателем. Когда-то я бывал у них на квартире в Москве. Писатель бросил ее и в девятнадцатом году удрал с деникинцами из Одессы за границу. На днях она пришла ко мне с улицы совершенно голодная. Теперь она ведет богемную жизнь.

Волошин начал рассказывать о феодосийской богеме, которая под крылом Врангеля спасалась от большевиков.

— Кого только среди них не встретишь! И красивые женщины, бывшие аристократки, и модные поэты, известные литераторы. С некоторыми из них я раньше встречался в редакциях московских журналов. Теперь они клянут меня за то, что я начал работать с большевиками. Однако (Волошин засмеялся) это не мешает им ходить ко мне обедать.

В тоне Волошина я уловил не только горькое порицание этой публике, но и жалость. Я сказал ему об этом.

— Но ведь, черт бы их побрал, среди них имеются талантливые люди! — ответил он.

Волошин много работал, руководил занятиями в Народном университете, читал нам лекции по литературе, писал картины, но от этих людей он почему-то не требовал трудовой целеустремленности, необходимой в новом обществе. Они пользовались его слабостью, и не только объедали, но и обирали его.

Дня через три, когда я позировал Волошину, в мастерскую вошла Соня, статная женщина, бывшая жена эмигрировавшего писателя. Оказалось, что я уже видел ее однажды в компании махновцев, заходивших несколько недель тому назад в аудиторию Народного университета, в которой мы занимались. Тогда она была навеселе и довольно эффектно танцевала. Теперь вид у нее был блеклый, цветы на ее широкополой шляпе были помяты. Лицо у нее было бледное, опухшее. Она протянула Волошину руку для поцелуя и, боясь помешать его работе, спросила:

— Макс, Вы не могли бы подарить мне мой портрет?

Она вскоре дружески попрощалась с Волошиным и ушла.

Вечером того же дня я еще раз встретил ее. Она стояла у театрального подъезда и продавала собственный портрет, подаренный ей Волошиным.

— Она когда-то окончила московскую консерваторию по классу рояля и подавала большие надежды, — сказал мне Волошин, когда на следующий день я сообщил ему о ней. — Выбилась из колеи, и все ее искусство пошло прахом.

Наши сеансы продолжались до 2 марта с некоторыми перерывами, вызванными моими служебными поездками в Керчь и Судак. Однажды, после очередной своей поездки, я пришел к Волошину немного раньше условленного времени. В мастерской его не было, но мольберт был уже выставлен из угла и около него лежали краски. Я слегка приподнял холстину и взглянул на изображение.

lib.pushkinskijdom.ru

Я увидел юношу в краснозвездном шлеме, в солдатских обмотках, гордо стоявшего на гребне вражеских окопов. В глубине между рядами искореженной колючей проволоки лежали цепи поверженных врангелевцев в мутно-зеленых шинелях. Слева два красноармейца чистили взмыленных гнедых лошадок. Ствол пулемета-«максима» был устремлен в небо. Ночная атака только что отгремела. Солнечное зимнее утро поднималось над полем затихшего боя. В голубой прозрачной дымке чувствовалось еле уловимое, трепетное дыхание утренней свежести.

Пока я разглядывал изображение, на лестнице раздались шаги Волошина. Я быстро отскочил от картины и сел на приготовленную для меня тахту. Я почувствовал себя виновным, что нарушил запрет художника, но тем не менее не мог скрыть на своем лице охватившей меня радости.

Волошин вошел легкой размашистой походкой. Весь сеанс он работал с большим воодушевлением, широко взмахивал кистью, словно парил где-то в воздухе, напевал какую-то французскую песенку и радостно притопывал.

— А ведь неплохо получается! Вам нравится?

— Дайте посмотреть, — ответил я.

— Чего уж там смотреть! Вы думаете, я не заметил, что вы уже заглядывали здесь без меня. Я это угадал по вашему лицу.

— Покажите еще.

— Потерпите. Два-три сеанса — и картина будет готова.

К сожалению, позировать Волошину мне больше не пришлось. В тот день наша бригада получила приказ срочно выступить из Крыма в район Мелитополя на поимки отколовшихся от Красной Армии отрядов Махно. Ночью мы снялись с квартир и покинули Феодосию. В этой спешке я не имел возможности сходить попрощаться с Волошиным. Я послал ему лишь короткую записку, в которой горячо поблагодарил его за все хорошее, что он для меня сделал.

17 марта 1921 года я демобилизовался из Красной Армии. Командование дало мне путевку на учебу в рабфак. С этой путевкой и с удостоверением от Феодосийского Народного университета, которое было подписано Волошиным, я уехал на свою родину, на Урал. В 1923 году окончил Пермский рабфак, а затем Высший литературно-художественный институт им. В. Я. Брюсова и филологический факультет Ленинградского государственного университета. Волошину я обязан тем, что он пробудил во мне глубокий интерес к литературе и искусству.

В дальнейшем моя жизнь сложилась так, что я не мог навестить Максимилиана Александровича в его любимом Коктебеле, где он жил безвыездно.

В тридцать третьем году я приехал в Коктебель в Дом творчества Союза советских писателей. Я не застал в живых Волошина. Среди его картин не нашлось той, для которой я позировал. Она куда-то бесследно исчезла. Свои картины художник легко раздавал друзьям и знакомым. До сих пор они еще не все собраны. Хочется верить, что когда-нибудь найдется и эта картина. Всякое бывает в жизни. Например, в период гражданской войны я не думал о том, что мне придется когда-нибудь быть одним из устроителей выставки картин Волошина в Ленинграде.

Прошло сорок лет. Судьба еще раз свела меня с Волошиным, точнее говоря, с той частью его творчества, которую он ценил дороже своей жизни. Это было в 1961 году. В это время я был заведующим литературным музеем Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

Вдова Волошина Мария Степановна подарила Пушкинскому дому его рукописный архив. Научная общественность высоко оценила ее великодушный дар. Мы устроили в своем музее выставку: представили на ней акварели, рисунки Волошина, его рукописи, сборники стихотворений, документальные фотографии.

Для нашей выставки мы отобрали картины разных лет, чтобы показать по возможности весь творческий путь художника. Акварели, выполненные в конце 20-х годов, значительно отличаются от прежних работ Волошина. Те же Крымские горы, которые он писал раньше, теперь кажутся совсем иными. Окружающая их стихия солнца, воды и перистых облаков не давит, не угнетает сознание. Среди них нет уже былых сюжетов с мрачными названиями «Ржавые холмы». Появились другие, оптимистические произведения: «Облако в лазури» (1928), «Янтарный свет» (1928) и т. п. Надписи к новым картинам — это радостный гимн живой природе, юности, человеческому счастью. В надписи к акварели «Ущелье» (1928) сказано:

«В какую синюю страну
Ведет цветущее ущелье?»

В другой надписи 1930 года читаем:

«Счастливым, юным, полным сил.
Максимилиан Волошин».

Присутствовавшая на выставке публика — ленинградцы и гости из Москвы, Симферополя, Киева, Одессы, Харькова — высоко оценили художественное наследие Максимилиана Александровича. Посетители выставки каждый день окружали

lib.pushkinskijdom.ru

Марию Степановну Волошину плотным кольцом, подробно расспрашивали ее о жизни и творчестве этого замечательного художника. В книге отзывов было сделано много записей.

Один из посетителей написал:

«Я давно знал и любил Волошина-поэта, но я не думал, что он такой великолепный художник».

Выставку посетил бывший комиссар Борис Тимофеевич Горянов, который хорошо знал Волошина в годы гражданской войны. Вот его запись в книге отзывов:

«Я имел счастье работать вместе с Максимилианом Волошиным в 1919 году. Будучи комиссаром просвещения Феодосийского ревкома, я застал его в числе многих других деятелей литературы и науки в Отделе нар‹одного› образования, где работал В. В. Вересаев, Н. А. Маркс, Соловьева-Аллегро и много других. Тем более дорого мне снова смотреть изображенные Волошиным места, где протекала общая работа в боевой 1919 год.

Ст‹арший› научный сотрудник ЛОИИ АН СССР ‹Ленинградское отделение Института истории Академии наук СССР› Б. Горянов».

Выставка живо воскресила в моей памяти наши встречи с Волошиным, его работу над картиной, запечатлевшей в ярких красках мгновение солдатского счастья.

---

*М. В. ЧЕРКЕЗОВА*

# ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАГЕДИИ

## (ДРАМАТУРГИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО)

В первые же годы Октября с необычайной остротой встал вопрос о создании новой революционной драмы.

В театральных спорах, как и в театральной практике тех лет, явственно проступали две линии, две тенденции. Первая ориентировалась на высокую романтическую драму прошлого. Вторая опиралась, с одной стороны, на новаторски преобразованные традиции народного балаганного театра («Мистерия-буфф» В. Маяковского), с другой, — на массовые народные зрелища, пропагандируемые деятелями Пролеткульта. Внешне эти тенденции резко отличались друг от друга, но их объединял отказ от реалистической аналитики, тяготение к монументальности и романтизму. О романтическом театре как театре революции говорят и Луначарский, и Горький, и Блок, до известной степени и деятели Пролеткульта.

Конечно, в этих ранних театрально-драматургических опытах — массовых народных празднествах, так называемых агитсудах, условно-аллегорических пьесах и т. п. — было много наивного и художественно несовершенного. Все же эти поиски были принципиально важны, так как именно тогда закладывались основы нового театрально-драматургического мышления, рождались элементы новой художественной структуры, а именно: разрушалась замкнутая сценическая коробка, происходило слияние актеров со зрителями, пьесы строились как ряд эпизодов, а в роли главного героя выступала монолитно сплоченная народная масса; при этом театр ориентировался на романтическую символику и сатирический гротеск. Подобного рода художественные принципы в дальнейшем во многом определили практику ряда советских драматургов — Билль-Белоцерковского, Вишневского и др.

Наряду с поисками новых форм в эти годы делаются попытки возродить и преобразовать традиционные романтические жанры. Среди них особое место занимает жанр романтической трагедии. Советская романтическая трагедия начала 20-х годов создавалась в основном на историческом или условно-историческом материале, но при этом ставила острейшие проблемы современности.

Большую роль в создании романтической трагедии сыграл А. Луначарский, автор «Оливера Кромвеля» (1920), «Фомы Кампанеллы» (1920), «Канцлера и слесаря» (1921), «Освобожденного Дон Кихота» (1922). Пьесы А. Луначарского в 20-е годы ставились многими театрами и пользовались успехом. Тем не менее драматургия его не была достаточно оценена современной да и последующей критикой. В его обширном литературно-критическом наследстве она считалась наиболее слабым звеном. Лишь в последнее время пьесы Луначарского привлекли специальное внимание исследователей и были оценены по достоинству. Анализу драматургии А. Луначарского посвящены три кандидатские диссертации (В. Айзенштадт. Драматургия А. Луначарского. М., 1962; С. Говоров. А. Луначарский как теоретик драмы и писатель-драматург. М., 1963; Е. Рогова. Творческий путь А. В. Луначарского-драматурга. М., 1964).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако по установившейся традиции совершенно недостаточно, за некоторым исключением,[1] учитывается романтическая направленность драматургии Луначарского, то, что было вполне очевидно для первых зрителей его пьес.[2] И. Альтман в своей статье «Луначарский-драматург» (1934) применил странный, на наш взгляд, принцип классификации, по которому «Оливер Кромвель», «Канцлер и слесарь» оказались реалистическими пьесами, «Фома Кампанелла» — полуромантической, а «Освобожденный Дон Кихот» — романтической.[3] Близкие образы Канцлера и Дон Кихота трактуются им один как реалистический, другой как романтический. О «принципах реалистической художественной индивидуализации» в связи с пьесой «Канцлер и слесарь» пишет в своей диссертации В. Айзенштадт.[4] Е. Рогова отмечает «элементы романтизма» в «Оливере Кромвеле» и «Фоме Кампанелле»,[5] но безо всяких оговорок относит к реалистическим пьесы «Канцлер и слесарь», «Освобожденный Дон Кихот», «Поджигатели».[6] А в диссертации С. Говорова даже всеми исследователями признанный романтическим характер Фомы Кампанеллы назван «ярким реалистическим».[7]

Нам кажется, что по отношению к драматургии А. Луначарского нужно смелее применять термин «романтическая», а не ограничиваться робким словом «элементы». Важно отметить и то, что романтические образы Луначарского содержали в себе трагедийное зерно, поэтому его пьесы можно рассматривать как поиски в области жанра советской романтической трагедии.

«Оливеру Кромвелю» А. Луначарский предпослал подзаголовок «мелодрама». Это не было случайностью. Пьесы Луначарского в чем-то перекликались с мелодрамами начала 20-х годов — в них также акцентировались острые, драматургически эффектные ситуации. Но в отличие от мелодрамы, подчеркивавшей момент внешней занимательности, трагедии Луначарского выдвигали общие и широкие трагические коллизии, содержали более емкие и глубокие философские обобщения. В соответствии с этим и конфликт строился не в плоскости внешней сюжетности, и самый романтический характер получал более глубокую разработку.

Темы для первых двух своих романтических трагедий А. Луначарский почерпнул из исторического прошлого. Это обращение к истории было вполне осознанным. Луначарский считал, что история революционного движения народных масс является богатейшим материалом для создания трагедий больших масштабов. «Античный театр... — пишет он, — строился на борьбе выдающегося человека с роком. Европейский романтический театр, театр Шекспира, Шиллера, Гюго, строился на борьбе людей между собою и в особенности на борьбе различных чувств в груди одного и того же человека... Марксизм весь насквозь драматичен, ибо всю историю он представляет себе как борьбу классов... В прошлом у пролетариата нет побед. Он всегда, во всякой фазе истории был разбит, — он или его предшественники. И так как мы знаем, что из всех этих поражений он, великий Титан, подлинный Прометей человечества, встает снова для новых битв и для окончательных побед, то мы имеем здесь налицо — в величайшем напряжении притом — все элементы трагедии. Мы имеем здесь искупляющее страдание, мы имеем здесь плодотворную гибель».[8] Мысль о трагическом и вместе с тем оптимистическом характере прошлого пролетариата и воплощает Луначарский в своем творчестве. Он закладывает основы оптимистической трагедии.

Можно говорить о двух жанровых вариантах романтической трагедии Луначарского. Один строился на историческом материале революционного прошлого, который своей проблематикой был обращен к современности. При этом конкретно-историческое содержание образов мало интересовало драматурга, исторический характер был лишь поводом для развертывания философской проблематики. Про

---

[1] А. Дейч. Драматургия А. В. Луначарского. В кн.: А. В. Луначарский. Пьесы. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 36.

[2] В. Волькенштейн в рецензии на 1-й том двухтомника драматических произведений А. Луначарского, появившийся в 1923 году, писал: «...его театр в целом нужно приветствовать как резкий и решительный разрыв с тем мещанским псевдореализмом, который долгие десятилетия царил на русской сцене, якобы осуществляя традиции Островского и Чехова. Драмы Луначарского по заданию своему героичны, монументальны: основной, органический путь театра — и труднейший» («Печать и революция», 1923, кн. 5, стр. 287).

[3] См.: И. Альтман. Луначарский-драматург. В кн.: И. Альтман. Избранные статьи. «Советский писатель», М., 1957, стр. 283.

[4] В. Айзенштадт. Драматургия А. В. Луначарского. Автореферат дисс., М., 1962, стр. 18.

[5] Е. Рогова. Творческий путь А. В. Луначарского-драматурга, т. 1. Рукопись дисс., М., 1964, стр. 221.

[6] Там же, стр. 353.

[7] С. Говоров. А. В. Луначарский как теоретик драмы и писатель-драматург. Автореферат дисс., М., 1963, стр. 20.

[8] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II. изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 314—315, 233—234.

lib.pushkinskijdom.ru

такие пьесы сам Луначарский писал, что они «имеют отнюдь не исторический интерес... Это все... животрепещущие современные пьесы».[9] В центре этих произведений была трагическая коллизия, проистекавшая из того, что герой выступал в роли слишком ранней предтечи революции.

В других трагедиях Луначарский или вообще отказывался от исторического материала и обращался непосредственно к современности, правда, воссоздавая ее в обобщенных и условных образах, или же пользовался литературными образами, насыщенными чрезвычайно широким культурно-историческим содержанием. Для трагедий первого типа характерны «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла». Для трагедий второго типа — «Канцлер и слесарь» и «Освобожденный Дон Кихот».

Широта и сложность социально-философских проблем современности, решавшихся в пьесах А. Луначарского, т. е. то, что составляло их основное достоинство, далеко не всегда бывали поняты ультралевыми современниками. В этом отношении любопытна та дискуссия, которая развернулась вокруг статьи известного деятеля Пролеткульта П. Керженцева «Драматургия тов. Луначарского», опубликованной 20 ноября 1920 года в «Правде». Автор статьи, грешивший пролеткультовской прямолинейностью и вульгарной социологичностью, требовавший чисто агитационного искусства, касаясь пьесы «Оливер Кромвель», недвусмысленно обвинил Луначарского в идеализации буржуазного вождя Кромвеля. Он писал: «„Оливер Кромвель“ — пьеса историческая. Автор восхваляет Дантона английской революции — Оливера Кромвеля и посрамляет ее Маратов — левеллеров (смотрите особенно картину 6-ю). Это настоящий гимн политическому соглашательству и суровое порицание коммунистическим настроениям эпохи».[10]

А. Луначарский не оставил без ответа эту полную грубых нападок статью, к тому же появившуюся на страницах центрального партийного органа. 26 ноября 1920 года в Доме печати состоялся открытый диспут. Это был острый обмен мнениями, порой совершенно противоположными и высказанными резко и определенно. Главным обвинителем Луначарского выступил П. Керженцев. В диспуте приняли участие многие видные литературные и театральные деятели: В. Маяковский, В. Брюсов, В. Шкловский, А. Таиров, В. Волькенштейн, А. Мгебров и др.

Диспут был полной победой А. Луначарского, которому удалось доказать несостоятельность точки зрения П. Керженцева. Помимо «Оливера Кромвеля», на нем подверглись обсуждению еще две пьесы А. Луначарского: «Маги» и «Иван в раю». Мы не будем специально останавливаться на спорах вокруг этих пьес, ибо это было уже сделано другими исследователями. Ряд замечаний по этому поводу есть в статье А. Дейча «Луначарский и театр».[11] Целиком реконструирован этот диспут в диссертации В. Айзенштадта. Мы хотим ограничиться только указанием на то, что причиной непонимания и неприятия образа Кромвеля, созданного Луначарским, было отсутствие в его пьесе элементов открытой агитационности, плакатной однозначности характеров, всего того, что сам Луначарский назвал «изжитой полосой митинговой агитации».

Выступая на диспуте, П. Керженцев заявил, что «если коммунистический поэт захочет изобразить историю в прошлом, то он будет искать не „гениальных оппортунистов“, а будет искать какие-то идеи, которые являются провозвестниками наших идей. А Луначарский, подойдя к английской революции и едва прикоснувшись к левеллерам-коммунарам, сейчас же отходит от этих образов, посрамляет их и прославляет „великого оппортуниста“ —Оливера Кромвеля».[12]

Очевидно, что при таком подходе к историческим фактам на первый план выдвигался буквально, непосредственно воспринимаемый идеологический смысл явления. По мнению Керженцева, только левеллеры своими прямыми высказываниями могли перекликаться с нашей современностью. Луначарский же ратовал за более глубокое, философское осмысление истории, его интересовало познание ее глубинной сути. Фигура Кромвеля давала материал для понимания сложной диалектики исторического развития, поэтому именно Кромвель утверждался Луначарским как центральный образ пьесы.

Но своего Кромвеля Луначарский не рассматривал как историческую реконструкцию. В блестящей ответной речи «Комментарии к моим драмам», опубликованной почти полностью в журнале «Вестник театра», Луначарский заявил о праве художника на свою интерпретацию исторического события. Он утверждал, что в исторических драмах нельзя искать «документальной правды», ибо «всякое поэтическое произведение, которое носит название исторической драмы, есть известная элегия, лирика, проповедь или на основании, или по поводу исторических событий; поэт пользуется лишь историческими материалами или историче-

---

[9] А. Луначарский. Драматические произведения, т. 1. ГИЗ, 1923, стр. 6.

[10] П. Керженцев. Драматургия тов. Луначарского. «Правда», 1920, 20 ноября.

[11] См.: А. Дейч. Луначарский и театр. В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Изд. «Искусство», М., 1958, стр. 31.

[12] «Вестник театра», 1920, № 76—77, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

ским костюмом».[13] Исторический костюм, в который задрапирован герой, так же как известная романтическая условность, нужны для решения проблем сегодняшнего дня.

А. Луначарский объяснял, что характер Кромвеля заинтересовал его отнюдь не в связи с проблемой оппортунизма. Его привлекла психология «вождя-реалиста», который стоит перед трудностями в решении революционных задач. Пусть Кромвель ограничил себя задачами буржуазной революции, но именно они были реальны и осуществимы и тем самым могли рассматриваться как шаг, ведущий в будущее и подготавливающий социалистическую революцию. А левеллеры, несмотря на то, что в их взглядах были элементы социалистического учения, «не чувствовали исторического этапа», они были утопистами. Именно мотив реализма исторического мышления был выдвинут Луначарским на первый план в связи с образом Кромвеля.

Несколько позднее, в статье «О коммунистической драматургии», Луначарский писал о двух разновидностях трагического конфликта, который вынуждены были переживать революционные деятели прошлого. С одной стороны, — «трагедия пророков», с другой, — «трагедия реализаторов».[14] Трагедия пророков — это трагедия слишком ранних предтеч, которые не могут воплотить в жизнь свою идею. Революционер-реализатор для того, чтобы выполнить свою историческую миссию, сознательно не делает прямых попыток осуществить в данных исторических условиях свои идеалы, идет на компромиссы, и это становится для него источником внутреннего трагического разлада. Именно к этому второму типу исторической трагедии принадлежит «Оливер Кромвель».

Споры вокруг этой пьесы продолжались долго. Вслед за П. Керженцевым целый ряд других авторов обвинил Луначарского в идеализации Кромвеля. И. Альтман, например, утверждал, что пролетарский писатель, пишущий об Оливере Кромвеле, «должен не просто возвеличивать его, а показать все его стороны».[15] Ближе других к пониманию образа Кромвеля, данного Луначарским, подошел Ю. Оснос, который писал об «идее исторической необходимости и революционного долга», воплощенной в образе Кромвеля.[16] Известную идеализацию образа Кромвеля отмечал А. Дейч, но, в отличие от других исследователей, он справедливо связывал это с тем, что «Кромвель показан Луначарским романтически, в монументальных тонах».[17] В. Айзенштадт увидел в «Оливере Кромвеле» «некоторый отход от исторической правды».[18] Е. Рогова в своей диссертации, напротив, утверждает, что Луначарский показывает Кромвеля «близко к исторической правде», поскольку он изображает Кромвеля «как буржуазного революционера с его антимонархизмом и чуждостью интересам народных масс».[19] За исключением А. Дейча, все исследователи не увидели главного в образе Кромвеля, созданного Луначарским, — его романтической приподнятости, обращенности к нашей эпохе, присущего Кромвелю понимания великой «конечной правды».

Наивные упреки в идеализации буржуазного деятеля, предъявлявшиеся и предъявляемые Луначарскому, по сути своей глубоко неверны. Дело не в сочувствии буржуазному революционеру, не в том, что Луначарский закрывал глаза на ограниченность буржуазной революции. Историческую узость задач, которые стояли перед Кромвелем, драматург понимал не хуже Керженцева и других своих оппонентов. Но его пьеса не была простой иллюстрацией исторического момента. Образ Кромвеля мыслился им не только как образ деятеля определенной эпохи, но и как героизированный образ революционного борца, подготавливающего нашу революцию, нашего предшественника. На возражения тех, кто считал, что Кромвель был типичным представителем средней буржуазии, что в нем не было ничего коммунистического, Луначарский отвечал: «...убеждены ли вы в том, что перед Кромвелем не носились величественные образы настоящей сознанной правды? Быть может, только его гениальный оппортунизм, поддержанный, конечно, его классовым происхождением, принудил его (и хорошо, что принудил) сделаться не просто Исаией социалистической революции, который в книгах или речах прорицает о ней, будучи несвоевременным для своего времени, а человеком, заложившим чрезвычайно прочную базу для всего дальнейшего развития капитализма в Англии, а вместе с тем и для всего мирового прогресса. Право историка, конечно, доказывать, что такой Кромвель не историчен, но ведь Мария Стюарт

---

[13] Там же, стр. 16.

[14] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, стр. 234.

[15] И. Альтман. Луначарский-драматург, стр. 300.

[16] Ю. Оснос. Советская историческая драматургия. «Советский писатель», М., 1947, стр. 46.

[17] А. Дейч. Луначарский и театр, стр. 33.

[18] В. Айзенштадт. Драматургия А. В. Луначарского. Автореферат дисс., стр. 15.

[19] Е. Рогова. Творческий путь А. В. Луначарского-драматурга, т. 1, стр. 248.

lib.pushkinskijdom.ru

Шиллера не тускнеет от того, что любому историку нетрудно доказать, что она не исторична».[20]

Луначарский создает образ революционера, стремящегося к реальной деятельности и в силу этого вынужденного идти на компромиссы. Драматурга легко упрекнуть в нарушении исторической достоверности. Но Луначарский не ставил своей задачей с полной конкретностью изобразить историческую фигуру, романтическое обобщение героя входило в его замысел. Поэтому он акцентирует внимание на сложности, многообразии, величественности фигуры Кромвеля, затушевывает отрицательные стороны его деятельности — террор, подавление свободы Шотландии и Ирландии — и выдвигает на первый план его прогрессивные начинания. Кромвель — это активная натура, проповедующая философию практического действия, это мощный и гибкий ум, разбирающийся во всех тонкостях и сложностях политической игры, умеющий для достижения своей цели искусно лавировать между враждующими сторонами. Выступая против короля заодно с парламентом, он в нужный момент делает ставку на короля, чтоб разгромить парламент. Кромвель обладает сильной волей, подчиняющей себе окружающих. Даже король оказывается игрушкой и орудием в его руках. В сцене, в которой он заставляет короля подписать письмо о роспуске войска, внешне все выглядит так, будто король выполняет свое собственное желание. Лишь в подтексте чувствуется, что король не может противиться воле Кромвеля.

Но Кромвель Луначарского не только хитроумный политик, человек воли и действия. Этот образ трагедиен в самой своей основе. Источник трагических переживаний героя в сознании высоты конечного идеала подлинной свободы и необходимости ограничиться малой правдой. Его одолевают мрачные раздумья относительно того, оправданна ли его жестокая политика, и вместе с тем он верит в историческую правоту своего дела. «Может быть, мы все-таки подвинули человечество вперед!» — с надеждой говорит он.[21]

Трагический разрыв между внутренними симпатиями, убеждениями и реальной действительностью Луначарский предельно акцентирует, раскрывает в самых крайних, театрально наиболее эффектных выражениях. Он заставляет Кромвеля, в душе сочувствующего левеллерам, подавить их восстание, собственноручно застрелить левеллера Сексби, ставшего на его пути, а затем плакать над телом убитого. «Айртон, Айртон. Мне тяжело... мне стыдно...», — говорит он, обращаясь к своему другу.[22]

Трагедия Кромвеля своеобразно подчеркивается образом его дочери Бригитты, испытывающей чувство раздвоения, страдающей оттого, что ее отец проливает невинную кровь. Бригитта задумана Луначарским как символическое воплощение той внутренней смятенности, которую переживает сам Кромвель. И устами Бригитты, которую Луначарский называет «душой Кромвеля», ему выносится конечное оправдание. Бригитта говорит отцу: «Ты иди своей дорогой, и в этом твое оправдание...»

Кромвель был задуман как характер монументальный, трагический. На такой концепции образа Луначарский всячески настаивал. Любопытно, например, что при подготовке пьесы к постановке на сцене Малого театра в сезон 1921—1922 годов драматург переработал заключительную ее картину. Судя по режиссерскому экземпляру пьесы,[23] эта сцена игралась в спектакле не по тому тексту, который до сих пор воспроизводится в печати. В сценическом варианте финальной сцены Луначарский открыто и подчеркнуто разъяснял свой замысел: умирающий Кромвель в монологе, обращенном к тени умершей дочери Бригитты, раскрывает свое отношение к левеллерам, доказывает, что им двигало не честолюбие, не личная корысть. «Левеллеры хотели всей справедливости. Но я видел, что время не пришло, их химеры погубили бы все дело... Я все рассчитал, я так полно победил... Я был верен правде своего сердца».

Кромвель защищал себя от обвинителей справа, людей с «сморщенными и дряблыми» сердцами, осуждавших его за расправу с королем, и от обвинителей слева, которые упрекали его за то, что он не пошел впереди левеллеров. Сердца левеллеров были полны горячей крови, но бились как у подростков. Обращаясь к своим далеким потомкам, современникам социалистической революции, Кромвель говорит: «Вы понимаете: я делал то, что муж твердый должен был сделать в мой век... Да, да, мы с вами одно, и самые ошибки мои вам в поучение и пользу... Вы поняли меня... Вы мои дети... Вы не осудите своего предтечу».

Философский подтекст пьесы «Оливер Кромвель», поднимавшей проблему реализма исторического мышления, был более существен и важен, более связывал пьесу с современностью, чем прямые аналогии с ней, которые характерны для советской драматургии раннего этапа. Эта пьеса учила пониманию сложной диа-

[20] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, стр. 236—237.

[21] А. В. Луначарский. Пьесы. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 325.

[22] Там же, стр. 295.

[23] Экземпляр этот хранится в музее Малого театра.

lib.pushkinskijdom.ru

лектики истории, была направлена против наивного догматизма революционного мышления. Философская концепция пьесы предвосхищала те сомнения, которые возникли вскоре, в годы НЭПа. Новая экономическая политика противопоставила наивной догматике глубокое и дальновидное представление о судьбе коммунистической революции. Сам А. Луначарский в статье «Мысли о коммунистической драматургии» писал: «...изучая действительность, — коммунист перед лицом необходимости в наше время попадает почти в такую же позицию, как мой Кромвель в свое время по отношению к левеллерам. Кто этого не понимает, тот о марксистском понимании истории должен помолчать. Говорить, что во всякое время все симпатии коммуниста должны быть на стороне несвоевременных мечтателей-утопистов, более близких к нашему идеалу, но зато в корне по духу не марксистских, потому что... они не способны чувствовать окружающей действительности... — значит впадать в утопическую фразеологию, в утопическую романтику».[24]

Глубокая по замыслу пьеса А. Луначарского стала событием в жизни Малого театра. При чтении она произвела сильное впечатление на коллектив театра. По словам М. Нарокова, в пьесе привлекали внутреннее движение, острота внешних столкновений, «превосходный язык, звучавший местами в высоком библейском стиле».[25] В спектакле, поставленном И. Платоном и А. Южиным, оказалось на высоте актерское исполнение. По свидетельству Н. Луначарской-Розенель, «играли превосходно все: от артистов старшего поколения — Южина, Яблочкиной, Турчаниновой, Садовского, до самых молодых исполнителей — Гоголевой, Аксенова».[26] Превосходен был А. Южин, создавший монументальный, эпический образ Кромвеля. Уже позднее, когда эта драма сошла со сцены, Луначарский с благодарностью вспоминал Южина в роли Кромвеля.[27] Сцена встречи с королем, которого очень хорошо играл П. Садовский, была «поединком двух поистине великолепных мастеров».[28] И все же театр не нашел красок для раскрытия философско-романтического строя пьесы. Постановщики, сделав акцент на исторической достоверности, не почувствовали убыстренного, романтического ритма действия. Это было отмечено современной критикой. Н. Волков писал, что пьеса «не укладывается в русскую реалистическую традицию, но вполне находит себе место в романтическо-патетическом ее уклоне», и считал поэтому неудачной попытку «воссоздать на сцене бытовую правду, превратить пьесу в картину эпохи».[29]

Другой вариант трагедии революционного деятеля прошлого, охарактеризованный Луначарским как «трагедия пророков», он воплотил в пьесе «Фома Кампанелла». Это была трагедия революционера-утописта, игнорирующего реальные исторические условия. «...В такое время, — писал Луначарский, — когда сознание и совесть лучших среди лучших целой пропастью отделены от остальной массы, создается коммунистическая трагедия пророчества и вместе с тем трагедия одиночества, трагедия одиночества человека, которому нужно было бы жить в 1921-м году, а который живет в 1700-м! И эта трагедия подчеркивается мучительно страстной любовью к массе. Даже когда эта масса изменяет, даже когда она выдает своего пророка врагам, сам пророк и затем драматург-коммунист могут только простить от всего сердца».[30]

Пьеса «Фома Кампанелла» была задумана как трилогия и должна была состоять из трех частей: 1-я часть — «Народ», 2-я — «Герцог», 3-я — «Солнце». Написаны только две первые части. Почти легендарная личность Кампанеллы, который на протяжении всей своей жизни не переставал бороться за счастье людей, 27 лет провел в тюрьмах, но, не сломленный нравственно, написал свою замечательную книгу «Город Солнца», давала благодарный материал для создания яркой романтической трагедии. Пьеса была задумана автором как широкое историческое полотно, которое, изображая трагедию одного из первых социалистов-утопистов, вместе с тем показывало бы и яркую, многокрасочную эпоху итальянского Возрождения, породившую такого гиганта мысли и чувства, каким был Кампанелла.

Жизнерадостная эпоха итальянского Возрождения изображена Луначарским в романтических красках. Сцены, подобные той, когда два маленьких итальянских мальчика танцуют тарантеллу, «танец любви, изобретенный дьяволицей Венерой», великолепно передают самый воздух ренессансной эпохи, источник и покоряющей

---

[24] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, стр. 237.

[25] М. С. Нароков. Биография моего поколения. ВТО, М., 1956, стр. 219.

[26] Н. Луначарская-Розенель. Память сердца. Воспоминания. Изд. «Искусство», М., 1965, стр. 70.

[27] Там же, стр. 70.

[28] М. Нароков. Биография моего поколения, стр. 219.

[29] Н. Волков. После «Кромвеля». «Театральное обозрение», 1921, № 1, стр. 7.

[30] А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, стр. 235.

lib.pushkinskijdom.ru

красоты, и вакхического исступления танца. С таким же романтическим пафосом изображается в пьесе любовь — могучее чувство, которое может творить чудеса. В противоположность средневековым взглядам на греховность любовных наслаждений, любовь провозглашается одним из самых прекрасных свойств человеческой натуры. Кампанелла готов отдать простому крестьянину Таддо в жены знатную испанку донну Пиа не только из желания попрать сословные аристократические предрассудки, но, в гораздо большей степени, исходя из ренессансного понимания любви как чувства, которое должно преодолеть все преграды и бросить влюбленных в объятия друг другу.

Луначарский романтизирует женщину, преклоняется перед ее нравственной и физической красотой. Сцена любовного свидания Кампанеллы и Марии изображена как торжественный гимн в честь свободной и прекрасной любви.

Через всю пьесу проходит тема солнца. Фома обожествляет его, создает как бы новую религию солнца. В его поклонении есть элемент языческого культа. «Все создало и всем правит солнце во вселенной», — говорит он.[31] Все, что живет по законам солнца, — естественно, красиво и безгрешно. Кампанелла приходит к выводу, что и жизнь надо устроить так, чтобы люди подчинялись единственно правильным и прекрасным законам солнца. На этом основано его утопическое, коммунистическое, учение, эти же мысли развиваются в его книге «Civitas solis» («Город Солнца»), в которой образ Солнца выступает как символ справедливости, равноправия и свободы.

Кампанелла в пьесе Луначарского — это яркий представитель своей великой эпохи. Его образ романтически приподнят. Выразительна его внешность: «высокий, широкоплечий, лицо упрямое, смуглое, с шапкой черных волос, курчавых почти по-негритянски».[32] Речи его полны страстной убежденности и силы. В сцене диспута, когда он одерживает победу над францисканским монахом Хименецом, Кампанелла в яркой, исполненной патетики речи обличает социальное неравенство, призывает бороться за справедливость.

Чтобы сильнее подчеркнуть мощь и величие души Кампанеллы, драматург использует в пьесе прием антитезы. Широко, масштабно дано противопоставление личности Кампанеллы иезуитскому священнику Дзаху. В основе конфликта между ними — столкновение двух враждебных идеологий. Кампанелла силен своими солнечными, гуманистическими идеалами. Дзах олицетворяет все мрачные, темные стороны средневековья. Это два ярких, сильных характера. В каждом из них романтически заостряется одна черта, которая определяет все их поступки. Патетическая страстность в защите своих воззрений, острота и напряженность диалогов, гиперболический накал чувств любви и ненависти — все это создает вокруг этих образов пьесы романтический ореол. Дзах фанатически предан своим идеям, в Кампанелле он видит антихриста, который пришел разрушить заветы Мессии. Дзах не мелкий завистник, а достойный идейный противник. Он говорит Кампанелле: «Ты поступаешь по вере твоей, я поступаю по вере моей, — рассудит нас бог».[33] Преследование Кампанеллы становится единственным смыслом его жизни. В течение 17 лет он неустанно сторожит его в тюрьме, оберегает от его влияния людей, жестоко страдает, когда герцог Осунна освобождает Кампанеллу и делает своим советником. Но Дзах не только ненавидит Кампанеллу, он и преклоняется перед этим титаном мысли, который, даже распростертый на скамье пыток, не теряет силы духа и презирает его. Видя Кампанеллу, спокойно спящего накануне своей казни, он со стоном произносит: «Спит... Спит спокойно... О, Фома, мучитель!» [34]

Побежденный, но не сломленный Кампанелла одерживает моральную победу над своими врагами. К нему, в камеру побежденного, приходит предавший его монах Бильбиа и просит у него «милостыню духа». Об этом же молит его и монахиня Мария дель Долор, в прошлом испанская инфанта донна Пиа.

В пьесе постепенно развертывается тема трагического одиночества Кампанеллы. Ему противостоят трусливые сподвижники, которые в решительный момент покидают его. Это Диониссио, его любимый ученик, в первой части дилогии и герцог Осунна, некоторое время поддерживавший Кампанеллу, — во второй. Диониссио изменяет учителю и оставляет его, герцог трусливо на него клевещет. Покидают Кампанеллу его возлюбленные: Мария («Народ») и Иоганна («Герцог»), Иоганна готова была полюбить в нем победителя, но отказывается от побежденного.

Но самым мучительным и трагичным оказывается предательство народа, которому Кампанелла обещает государство-солнце, основанное на справедливости, братстве, равенстве. Сцена, в которой рыбак за несколько монет продает Кампанеллу, приобретает символическое значение. «Народ спит крепко», — говорит Кам-

---

[31] А. В. Луначарский. Фома Кампанелла. ГИЗ, 1922, стр. 8.
[32] Там же, стр. 7.
[33] Там же, стр. 70.
[34] Там же, стр. 124.

lib.pushkinskijdom.ru

панелла.[35] В преждевременной попытке разбудить сознание народа и была его трагедия. Вторая часть рисует уже знакомое по «Оливеру Кромвелю» трагическое противоречие между величием конечной цели и необходимостью в определенных условиях идти на политический компромисс. Кампанелла надеется, что герцог поможет ему осуществить его идею. Но герцог, как и народ, предает его.

Одиночество Кампанеллы — это трагедия слишком раннего пророка. Она внутренне оптимистична. В пьесе звучит мотив нравственной победы Кампанеллы, он велик и в поражении. Это чувствуют даже его враги. Но главное заключается в том, что образ Кампанеллы осознается не как образ деятеля прошлого, а как звено истории, продолжающейся в наши дни. Кампанелла не одинокий мечтатель, а предтеча современности. Это подчеркнуто в его монологе в финале пьесы, где он прямо обращается к зрителям:

Потомки! Нет, я временем ошибся.
Но с вечностью в согласьи билось сердце!
Для вас я жил! И в вас живу я вновь! [36]

Кампанелла — это не одетый в старинный костюм герой нашего времени, бросающий в зал лозунги сегодняшнего дня, как это было в целом ряде исторических драм. Суть пьесы заключается в идее неразрывной связи, внутренней преемственности коммунистических идеалов.

В трагедии «Освобожденный Дон Кихот» связь с философско-нравственной проблематикой современной эпохи еще прозрачнее и убедительнее. В ней Луначарский обращается к образам, имеющим определенное, уже вековое культурно-историческое содержание, к образам Дон Кихота и Санчо Пансы, но рассматривает их как некие символы. Страна, в которой происходит действие, — это не подлинная Испания XVI века, хотя автор и пользуется испанским реквизитом. Сам драматург писал, что «Освобожденный Дон Кихот» не «опирается вовсе ни на какие мало-мальски исторические события», хотя и «выдержан верно в стиле определенной эпохи».[37] Луначарский изображает условную революционную ситуацию, которая используется для решения философско-этической проблемы гуманизма в суровой обстановке революционной борьбы.

От этой трагедии тянутся прямые нити к «Оливеру Кромвелю». И там и здесь коллизия строилась на противоречии между возвышенным утопическим идеалом и возможностями реальной действительности. Но в «Оливере Кромвеле» проблема ставилась в плоскости политической, здесь — в плоскости этической.

Пьесу «Освобожденный Дон Кихот» иногда истолковывают в плане конкретных политико-публицистических задач, которые стояли перед Луначарским в те годы. Так, например, Е. Рогова в своей диссертации объединяет эту пьесу с пьесой «Яд» и утверждает, что они «непосредственно посвящены жизни нашей страны».[38] «„Дон Кихот“ — пишет она, — высказывает, по существу, соображения, которые выдвигали в то время всякие оппортунисты в нашей стране»,[39] под именем его, считает исследовательница, скрывается русский меньшевик.[40] Узость такой трактовки очевидна. Меньшевики были прямыми политическими врагами, а Дон Кихот не трактуется А. Луначарским как объект разоблачения.

Закономернее другая интерпретация, связывающая проблему Дон Кихота с сомнениями и колебаниями выдающихся гуманистов — М. Горького, Р. Роллана, В. Короленко. Основание для нее есть в суждениях самого А. Луначарского. Это, например, его известное высказывание о том, что «идея современного донкихотизма» особенно ярко возникла в его уме, когда он присутствовал при беседе Ленина с М. Горьким.[41] А вот строки, относящиеся к Р. Роллану: «Тип подобного человека, не только глубоко благородного вообще, но, в сущности говоря, как это

[35] Там же, стр. 59.
[36] Там же, стр. 127.
[37] А. Луначарский. Драматические произведения, т. 1, стр. 6.
[38] Е. Рогова. Творческий путь А. В. Луначарского-драматурга, т. 2, стр. 95.
[39] Там же, стр. 110.
[40] Там же, стр. 111.
[41] «Горький жаловался на обыски и аресты у некоторых людей из интеллигенции Петрограда. „У тех самых, — говорил писатель, — которые когда-то всем нам — вашим товарищам, и даже вам лично, Владимир Ильич, оказывали услуги, прятали нас в своих квартирах и т. д.“ Владимир Ильич, усмехнувшись, ответил: „Да, славные, добрые люди, но именно потому-то и надо делать у них обыски. Именно потому приходится иной раз скрепя сердце арестовывать их. Ведь они славные и добрые, ведь их сочувствие всегда с угнетенными, ведь они всегда против преследований. А что сейчас они видят перед собой? Преследователи — это наша ЧК, угнетенные — это кадеты и эсеры, которые от нее бегают. Очевидно, долг, как они его понимают, предписывает им стать их союзниками против нас“» (А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. IV, стр. 438).


lib.pushkinskijdom.ru

я указывал в моих этюдах о Короленко, очень ценного в те годы, когда борьба прошумит и когда мы начнем строить действительно братскую жизнь, перековывая мечи на орала, тип такого человека, который в силу несвоевременности своего некритического братолюбия становится на самом деле врагом своего идеала... меня очень интересовал. Я посвятил этому типу мою пьесу „Освобожденный Дон Кихот“».[42]

Н. Трифонов в статье «Соратники» пишет: «В образе Дон Кихота отразились черты выдающихся современников Луначарского — прежде всего В. Г. Короленко и отчасти Р. Роллана. Но в этот образ несомненно вошло что-то и от Горького первых лет Октября».[43] Подобная точка зрения более справедлива, чем отождествление Дон Кихота со «всякими оппортунистами», в частности с меньшевиками. Но думается, что это еще не все. Полемика с Горьким могла быть отправной точкой для создания образа Дон Кихота, но самый образ — это не просто попытка нарисовать «идеологический» портрет современников, а явление более общего значения. Пьеса Луначарского решала широкую философско-этическую проблему, которая на разных этапах истории вставала перед человечеством.

Образу Дон Кихота присуща трагедийность, которой не было бы, если б целью автора явилось простое разоблачение интеллигентского прекраснодушия. Гуманистический пафос героя глубоко нравственно обоснован. Но логика истории обнажает его несостоятельность, и в этой несостоятельности — источник трагедии Дон Кихота.

Пьеса «Освобожденный Дон Кихот» состоит из 10 картин. В первых пяти развивается и углубляется изображенный еще Сервантесом конфликт благородного и доверчивого до наивности рыцаря с растленными, погрязшими в пороках представителями герцогского двора. Но далее драматург придает действию неожиданный поворот. В романе Сервантеса есть эпизод, когда Дон Кихот освобождает заключенных разбойников. Пьеса Луначарского начинается с этого эпизода, но «разбойники» здесь оказываются политическими борцами.

В стране происходит революция. Новое революционное правительство возглавляют освобожденные Дон Кихотом кузнец Дриго Пас и студент дон Балтасар. И Дон Кихот, носитель идеи справедливости, оказывается лицом к лицу уже не с силами зла, деспотизма, а с победившим народом. И как это ни парадоксально, Дон Кихот в этих условиях оказывается врагом тех, за спасение и освобождение которых он ратовал. Дон Кихот провозглашает отвлеченный принцип добра и милосердия. Главе революционного правительства он говорит: «Вы должны противопоставить насилию старого мира милосердие нового. У вас же тюрьмы полны заключенными за убеждения. У вас всякий льет свою и чужую кровь. У вас смерть и казни. И я, старый рыцарь, вынужден выступить против вас, ибо теперь вы, вы, вы — насильники, а они — угнетенные».[44]

Обращаясь к строителям нового мира, он патетически восклицает: «Где я увижу угнетенных, хотя бы вами, хотя бы под видом новой справедливости, родной сестры старой, я так же брошусь им на помощь, как когда-то вам»,[45] и добавляет: «Моя правда самая великая. Она вне пространства и времени и она гласит: не твори зла».[46]

Следуя этому принципу, Дон Кихот, введенный в заблуждение графом Мурсио, поверив в искренность его раскаяния, помогает ему бежать из тюрьмы, передав ему снотворные таблетки. Оказавшись на свободе, Мурсио не медля ни минуты собирает новые войска и обрушивается на революцию.

Правда Дон Кихота вступает в конфликт с революционным гуманизмом строителей нового общества. Не случайно Дриго Пас в ответ на слова Дон Кихота о том, что его правда самая великая, говорит: «А наша (правда, — *М. Ч.*) во времени и пространстве; она гласит — сейчас в Испании революция. Ты солдат ее, отдай себя ей. Все для победы. Только так сгинет зло».[47]

Так происходит завязка драмы. Дон Кихот движим чувством сострадания к угнетенным, готов протянуть руку раскаявшемуся преступнику, но объективно становится игрушкой в руках врагов. Отвлеченный принцип добра и милосердия, провозглашенный Дон Кихотом, терпит крах. В сцене страшного суда, данной как сон героя, драматург осуждает его философию. Действие развертывается в подчеркнуто романтической обстановке: багровые тучи, гром, судья с лицом, сияющим так, что на него нельзя смотреть. Властный голос бросает Дон Кихоту слова упрека: «Ты смеешь считать себя праведником? Ты не понял долга твоего

---

[42] Там же, стр. 440.

[43] Н. Трифонов. Соратники. (Луначарский и Горький после Октября). «Русская литература», 1968, № 1, стр. 32.

[44] А. В. Луначарский. Освобожденный Дон Кихот. В кн.: А. В. Луначарский. Пьесы, стр. 489—490.

[45] Там же.

[46] Там же, стр. 491.

[47] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

времени. Из самой дряблой праведности твоей вырастет гибель тех, кто творит великое благо своего времени».[48] Другой голос просит не осуждать его...

Этот полузабытый сон Дон Кихот вспоминает постепенно. Интересно, что он улавливает связь между речью неведомого из сна и словами Дриго Паса, пытавшегося объяснить ему точку зрения социалистического гуманизма. И не случайно уже совершенно отчетливо вспоминает он свой сон на могиле дона Мурсио, готового каждую минуту воспрянуть к жизни и обрушиться на революцию.

Пошатнулась вера Дон Кихота в непогрешимость его идеалов. Недоумение и горечь звучат в его словах: «Я вижу, что, делая добро, самое непосредственное добро, человек тоже может посеять огромное зло... Но что вообще делать нам, людям? Я ничего теперь не знаю. Поистине я — как слепец».[49] Так появляется в пьесе мотив исторической слепоты и как результат ее — трагической обреченности героя. Рыцарь добра и правды приносит вред людям, которые борются за это добро и правду. Дон Кихот изгоняется за пределы страны.

Но идеал его не опорочивается вообще, а провозглашается ошибочным лишь в определенных исторических условиях, и его трагедия становится трагедией непонимания долга времени. Дон Кихот так и не понял великой революционной правды, хотя и проникся к революционерам любовью и сочувствием. Они остались для него «странными собратьями по рыцарству». Прощаясь с ними, Дон Кихот говорит: «Я... поцеловал вас поцелуем, в котором сознание нашей общечеловеческой слабости и нашего в ней братства».[50]

В пьесе о Дон Кихоте Луначарский ставит вопрос о подлинной свободе человека в обществе. Дон Кихот противопоставляет свободу своих поступков скованности революционеров, которым, по его мнению, революционная дисциплина диктует определенные нормы поведения. Но свобода Дон Кихота оказывается мнимой и, в сущности, он играет на руку врагам. Подлинную свободу рыцарь добра и правды сможет обрести лишь в новом мире, где будет уничтожена сама возможность делать зло. И потому дон Балтасар, отправляя Дон Кихота в изгнание, говорит ему: «Но когда придем мы в обетованную землю, когда снимем мы кровавые жаркие доспехи, вот тогда-то позовем вас, бедный Дон Кихот, вот тогда скажем мы: войдите под завоеванные нами кущи помочь нам творить добро. И как вольно тогда будет дышать ваша грудь и каким естественным покажется вам все вокруг. О, тогда вы станете поистине освобожденным Дон Кихотом».[51]

Дон Кихот — высокий трагический образ, который отнюдь не осмеивается драматургом. Об этом свидетельствуют, в частности, приведенные нами слова дона Балтасара, убежденного в том, что Дон Кихот вернется в свободную страну и сможет осуществить в ней свои идеалы.

В книге «Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия» В. Щербина пишет о неоправданности попыток «отвергать с порога всякие виды так называемого „абстрактного гуманизма“», но отмечает, что, сочувствуя искренней человечности художников, не пошедших дальше отвлеченного гуманизма, тем не менее следует видеть «ахиллесову пяту» такого гуманизма — историческую неопределенность, во многом лишающую его действенной силы.[52] Именно против «исторической неопределенности» и выступал автор «Освобожденного Дон Кихота».

Философско-историческая проблематика, лежащая в основе романтических трагедий Луначарского, по-своему выявилась и в пьесе, построенной не на историческом, а на современном материале. В 1921 году он создает пьесу «Канцлер и слесарь», темой которой является уже революция в современности. Однако современные события изображаются им не на конкретно-историческом материале, а в условно-аллегорической форме, хотя пьеса и питалась вполне определенными фактами немецкой и русской революций.

В диссертации Е. Роговой прослежен целый ряд любопытных параллелей между сюжетом «Канцлера и слесаря» и событиями политической жизни Германии 1918—1920 годов, а также устанавливаются некоторые прототипы действующих лиц пьесы. Однако было бы неправильно рассматривать пьесу как зашифрованную иллюстрацию конкретных событий. Историческая реальность была для драматурга лишь сырьем, из которого он хотел вылепить образы общего значения. Поэтому, например, образ центрального персонажа пьесы — Канцлера — не опирается ни на какие жизненные прототипы, а дан как синтетический, вымышленный.

«Канцлер и слесарь» Луначарского — это образец романтической трагедии с большой социально-философской проблематикой, выраженной в аллегорической форме. Эта пьеса как бы вобрала в себя эстетические принципы агиттеатра первых лет и художественно усовершенствовала их.

---

[48] Там же, стр. 512.
[49] Там же, стр. 519—520.
[50] Там же, стр. 520.
[51] Там же, стр. 519.
[52] В. Щербина. Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия. «Советский писатель», М., 1964, стр. 36.



lib.pushkinskijdom.ru

Задачей Луначарского было раскрыть философско-историческую закономерность революционного процесса, показать, что победа революционных сил не является случайной, а продиктована внутренней, неопровержимой логикой истории. Личность, не способная понять этой логики, неизбежно сметается с пути.

Трагическая коллизия в этой пьесе приобретает другой характер, нежели в «Оливере Кромвеле» и «Фоме Кампанелле». Там была трагедия несвоевременности. Трагическую участь переживал положительный герой, революционер, исповедующий прогрессивные идеалы, но выступивший в эпоху, когда они не могли реализоваться; потому герой обрекался на одиночество или был вынужден идти на компромиссы со своей совестью. Теперь, когда события пьесы разворачиваются в революционной действительности нашего времени, созревшей для победы, трагическим героем становится защитник неправого дела. Но он носитель не индивидуальной вины, а вины исторической, жертва не собственных порочных страстей, а ложных представлений об обществе и истории. Луначарский трактует Канцлера как «рыцаря ложной идеи». Вера в незыблемость самодержавия живет в его душе. «Вы — символ, — говорит он императору. — Вы непогрешимы, ваше величество».[53] Драма его в том, что все, вплоть до своих детей, он готов принести в жертву этому ложному кумиру. Канцлер искренне и честно стремится соблюсти интересы страны, а не свои личные. Он требует, чтоб был взят в армию не только его старший сын, но и младший сын Роберт: «У отцов отнимают детей ради войны. Надо начинать с меня».[54] Он суров и непреклонен во всем, что касается интересов родины. Не задумываясь, посылает миллионы людей на гибель, мужественно переносит смерть близких, считая это необходимыми жертвами для блага родины. Он убежден, что его ум, преданность и честность спасут государство. Историческая слепота Канцлера, символически выраженная в физической слепоте, которая его поражает, сближает этот образ с образом Дон Кихота. Но в отличие от Дон Кихота Канцлер — рыцарь, посвятивший себя заведомо ложной идее.

По своим человеческим качествам Канцлер резко противостоит всем тем, чье дело защищает и от имени которых говорит. Мир этих людей, исчерпавших свои творческие потенции, многолик и разнообразен. Он объединяет и представителей уже обреченного капитала, и приверженцев монархии, и предателей социал-демократов. И все они в одинаковой степени противны Канцлеру, он решительно отгораживается от них. Преуспевающему буржуа, коммерции советнику Курту Гаммеру, Канцлер дает понять, что промышленникам не место у руля государства.

Эти циничные корыстные люди даны в гротескно-сатирическом плане. Наиболее ярко и колоритно выписан драматургом образ Франка Фрея, вождя социал-демократии, предавшего рабочих и пошедшего на сделку с капиталистами. Свое предательство Фрей прикрывает красивыми фразами: «Только цветущий капитализм может стать почвой, на которой вырастает этот высший цветок человечества»,[55] т. е. социализм. Но скоро он сбрасывает маску и в опасный для государства момент захватывает в руки власть. Подлинная сущность его политического авантюризма очень скоро становится очевидна. Это жажда власти, а не забота об интересах государства. Став президентом, Фрей не считает нужным дальше скрывать свое истинное лицо узурпатора. Он упивается властью, которая оказалась в его руках, подчеркивает свое превосходство, глумится над окружающими, заставляет их пресмыкаться перед собой. «Существую только я... Я единственный по-настоящему умный человек на свете», — заявляет он.[56]

Сатирическое изображение этого образа достигает своего предела в сцене пьяной оргии, где Фрей, отбросив элементарные нормы поведения, уподобляется свинье. Фрей — воплощение того мира, на страже которого стоит Канцлер.

Канцлер не находит опоры и в своих детях. Один из его сыновей Роберт, поэт, болезненный юноша, очень далек от мира, в котором живет его отец. Старший сын Канцлера, Лео, отважный воин, честен и смел. Его способна очаровать красота яркой личности. Так, например, он отпускает Фрица Штарка, Слесаря, арестованного по обвинению в коммунистической агитации среди солдат, потому что покорен целеустремленностью, мужественностью и поэтичностью его натуры. Но это сочувствие не распространяется на идеи, за которые борется Штарк. Лео способен понять нравственную красоту идеалов Фрица, но он считает их неосуществимыми, а революцию бессмысленной. У самого Лео нет никакого своего идеала.

Безусловной слабостью пьесы является то, что в ней недостаточно убедительно обрисован антагонист Канцлера Слесарь, вождь восставших рабочих. Слесарь задуман как человек целеустремленный, с богатым духовным миром, но на него не хватило тех ярких красок, которыми очерчена фигура Канцлера.

---

[53] А. В. Луначарский. Канцлер и слесарь. В кн.: А. В. Луначарский. Пьесы, стр. 337.

[54] Там же, стр. 333.

[55] Там же, стр. 340.

[56] Там же, стр. 404.

lib.pushkinskijdom.ru

Мотив обреченности мира, на страже которого стоит Канцлер, пронизывает ряд сцен и придает им зловещий колорит. Прощальный вечер в доме Канцлера перед отъездом на фронт Лео — это «пир во время чумы»: «прямая чопорная черная» фигура Канцлера, сообщающего об отступлении нордландской армии, оставившей на поле боя 30000 юношей, появляется в тот момент, когда графиня Митси исполняет свой коронный танец — «безумие любви перед глазами смерти».

Финал пьесы переносит зрителя за пределы Нордландии, где собрались спасшиеся эмигранты. Среди них, но не примкнувший к их кругу — Канцлер, осознавший банкротство своей идеи. Герой Луначарского не гибнет физически, но терпят крах его вера, убеждения. И нравственная гибель героя воспринимается не менее остро и трагически, нежели смерть физическая.

Все пьесы А. Луначарского обрели сценическую жизнь, но здесь их постигла в большей или меньшей степени печальная участь. Театр не раскрывал монументально-романтического, трагического пафоса драм Луначарского. Об этом мы говорили уже в связи с постановкой «Оливера Кромвеля» на сцене Малого театра. Однако, по сравнению с другими спектаклями, эта постановка была наиболее интересной.

В пьесе «Народ», впервые поставленной в Москве в театре Незлобина в 1920 году, театр не сумел передать ее подлинного трагизма, ее пафоса и размаха. Сценическая судьба «Освобожденного Дон Кихота» и «Канцлера и слесаря», поставленных в театре Корша, была столь же неудачна. «Освобожденный Дон Кихот» строился на подчеркивании аналогий с современностью, что вело к утрате широты содержания этой трагедии. При всей ее обращенности к событиям наших дней пьеса требовала философского прочтения. В постановке «Канцлера и слесаря» также не был раскрыт философско-романтический план пьесы. Она трактовалась приземленно, с помощью всяких бытовых аксессуаров. Пьеса, поражающая своими поворотами, динамизмом (ряд трагических смертей, сумасшествие графини, слепота Канцлера — все это переплетается с событиями общегосударственного значения: крушением монархии, социальным переворотом, натиском революционной власти, сметающей правительство), была неверно истолкована, поставлена как бытовая драма, что помешало восприятию ее философского замысла. На это указывала и современная критика.

Романтические трагедии Луначарского, действие которых происходило в прошлом или в несуществующей стране, были значительным достижением в этом сложном жанре драматургии. Проблематика трагедий Луначарского при всей их философской обобщенности всегда перекликалась с современностью. Несомненно также и то, что именно героическая революционная эпоха была той питательной почвой, на которой вырастали эти трагедии, насыщенные пафосом, с яркими героико-романтическими характерами.

Любопытно также, что уже в трагедиях Луначарского выкристаллизовалась и главная особенность советской трагедии — ее оптимистический характер; А. В. Луначарский дал и теоретическое обоснование этой особенности.[57] В его собственных опытах трагедии, особенно в двух исторических пьесах — «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла» — отчетливо звучит мысль о бессмертии трагического героя, отдавшего свою жизнь за дело народного освобождения и через века протягивающего руку нашим современникам.

Советская трагедия с первых же своих шагов отрицала идею жертвенности, которую и сейчас пропагандирует буржуазная эстетика (например, Х. Дж. Маллер, автор книги «The Spirit of Tragedy», «видит подчас заслугу автора трагедии именно в том, что подвиг героя лишен какой-либо исторической целесообразности»).[58] Советская трагедия первых лет Октября утверждала подвиг героя, ведущий его к гибели, как разумную и осмысленную историческую закономерность.

Историческая закономерность, ее обязательный, неизбежный характер играют в трагедии Луначарского такую же роль, какую некогда в античной трагедии играл рок. Трагический герой или противится этой закономерности, не понимает ее, вступает с нею в конфликт и тогда бесславно гибнет, становясь жертвой исторической слепоты, или, ощущая свою историческую преждевременность, тем не менее продолжает бороться, расчищая пути для следующих поколений. В трагической гибели такого героя заложено ядро оптимизма.

---

[57] Вспомним его мысль о том, что пролетариат из всех своих поражений вставал снова для новых битв и окончательных побед и что поэтому поражение его носило характер «плодотворной гибели».

[58] См.: Е. Старинкевич. Проблемы трагедии и современность. «Вопросы литературы», 1962, № 2, стр. 77.

lib.pushkinskijdom.ru

# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## ОДИН ИЗ ОТЗЫВОВ В. И. ЛЕНИНА О НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

### (К ВОПРОСУ ОБ АВТОРЕ ВОСПОМИНАНИЯ)

Интерес советских фольклористов к ленинскому наследию всегда был велик. В их работах широко используются не только труды В. И. Ленина, но и многочисленные воспоминания, принадлежащие родным Владимира Ильича и его товарищам по революционной работе, воспоминания, которые расширяют наши представления об отношении величайшего из теоретиков и практиков научного коммунизма к вопросам культурного строительства, к наследию прошлого, к различным видам искусства.

На сегодняшний день в мемуарной литературе вряд ли можно найти что-либо об отношении В. И. Ленина к народной поэзии, что в той или иной мере не было бы уже использовано фольклористами. На одно из таких воспоминаний нам и хочется обратить внимание. Оно хорошо знакомо фольклористам по книге С. М. Буденного «Боец-гражданин» и касается отзыва В. И. Ленина о «завоенных плачах», собранных и опубликованных Е. В. Барсовым.

Яркая характеристика, данная В. И. Лениным произведениям народного творчества, в которых выражалось отношение широких народных масс к службе в царской армии, органически связана в книге с рассказом автора о бесправном положении солдата в царской армии, с воспоминаниями об унижениях и надругательствах, перенесенных им самим. В этом нетрудно убедиться, если обратиться к самой книге. В ней С. М. Буденный приводит удивительно четкую и краткую характеристику, данную В. И. Лениным «завоенным плачам»: «В литературе и устном народном творчестве сохранилось очень много поговорок, шуток, частушек и песен о солдате. Владимир Ильич Ленин, неоднократно указывавший на большое значение устного творчества народа — фольклора, исключительное внимание уделял „Завоенным плачам“, собранным в середине XIX века Барсовым.

„Какая это замечательная вещь, — говорил Ленин, — какие богатые материалы о военных истязаниях, которые допускали цари, особенно Николай I. Как эти истязания отразились великолепным образом в народных сказаниях и песнях“».[1]

Ниже в книге приводятся народные частушки и пословицы о тяжелой службе в царской армии. Но для нас важно отметить, во-первых, органическое включение в повествование автора отзыва В. И. Ленина о «завоенных плачах» и, во-вторых, отсутствие ссылок на источник. Именно это и ввело исследователей в заблуждение, а многие из них, приводя в работах высказывание В. И. Ленина, не только указывали в качестве источника книгу С. М. Буденного,[2] но и говорили о нем, в сущности, как об авторе приведенного воспоминания.[3] Однако из книги С. М. Буденного этого не следует. Более того, если мы внимательно прочитаем его последнюю книгу «Встречи с Ильичем», то увидим, что среди воспоминаний о встречах с вождем нет ни слова об оценке В. И. Лениным «завоенных плачей», хотя в ней и есть страницы о тяжелой судьбе солдата царской армии,[4] аналогичные тем, которые мы встречаем в книге «Боец-гражданин».

Цитированное С. М. Буденным высказывание В. И. Ленина о «завоенных плачах» появилось в печати несколькими годами ранее книги Буденного, в небольшой литературной хронике, автор которой подписался только двумя буквами — А. Н. В хронике сообщается о совещании писателей и фольклористов, состоявшемся 15 декабря 1933 года, и рассказывается о выступлении В. Д. Бонч-

---

[1] С. М. Буденный. Боец-гражданин. Партиздат ЦК ВКП(б), 1937, стр. 16.

[2] См., например: Народные лирические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. Я. Проппа. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 38.

[3] См.: Э. С. Литвин. Поэзия Исаковского и народное творчество. Смоленск, 1955, стр. 63.

[4] См.: С. М. Буденный. Встречи с Ильичем. Изд. ДОСААФ, М., 1970, стр. 151—152.

lib.pushkinskijdom.ru

Бруевича. В. Д. Бонч-Бруевич «напомнил совещанию исключительно большое внимание к фольклору В. И. Ленина, которое он обнаруживал даже в периоды самой острой политической борьбы. Ленин вел разговоры о народной поэзии в дни октябрьских боев, интересовался сектантским фольклором, которым занимался Бонч-Бруевич, с жадностью „впился“ в „завоенные плачи“, собранные в 50-х годах Барсовым. „Какая это замечательная вещь, говорил В. И. Ленин, какие богатые материалы о военных истязаниях, которые допускали цари, особенно Николай I. Как эти истязания отразились великолепным образом в народных сказаниях и песнях! А мы этого не знали. Это было как-то записано, в небольшом количестве экземпляров издано, но не дошло до широких масс. Надо немедленно по этому поводу писать статьи, книги“».[5]

Публикация последней редакции воспоминаний «В. И. Ленин об устном народном творчестве» на страницах «Советской этнографии» (1954, № 4) еще раз подтверждает тот факт, что высказывание В. И. Ленина о «завоенных плачах» стало известным впервые из воспоминаний В. Д. Бонч-Бруевича.

*А. И. КРЕТОВ*

---

## КОГДА НАПИСАНО «ИСКУШЕНИЕ»?

8 мая 1914 года В. Г. Короленко писал А. Г. Горнфельду: «Вскоре пошлю в „Русск. Богатство“ очерк из воспоминаний „Искушение“. Написал я его давно. Но не надеялся, что он прошел бы в то время через цензуру, а затем — задумал ввести его в „Историю соврем.“. Но сия история затянулась, да и очерк может идти и самостоятельно».[1]

В «Искушении» рассказано о попытке побега Короленко из Тобольской военно-каторжной тюрьмы, в которую он был заключен на пути в якутскую ссылку. Дело происходило в 1881 году. Но когда написан очерк?

При жизни Короленко были три публикации очерка;[2] даты написания там отсутствуют. В посмертных публикациях появилась дата — 1891 год, взятая из рукописи.[3]

Готовя издание «Истории моего современника», где в приложении напечатано «Искушение», я обратил внимание, что дата под рукописью прочитана неверно — там значится 1894 год, хотя последняя цифра написана нечетко.[4]

Это подтвердил и анализ текста. В «Искушении» Короленко вспоминает слова, сказанные ему впоследствии в департаменте полиции: «Мы должны согласиться, ...что первоначальная ваша ссылка была результатом „печального недоразумения“...»[5] В автобиографии Короленко писал, что эти слова он «имел удовольствие услышать от директора департамента полиции Зволянского».[6] Из документов известно, что разговор Короленко со Зволянским состоялся 20 октября 1893 года.[7]

Таким образом, в 1891 году Короленко не мог писать о том, что он услышал в 1893 году.

М. А. Соколова, подготовившая сборник произведений Короленко, изданный в 1971 году, не согласилась с новой датировкой «Искушения», оставила старую дату — 1891 год, полемически заявив в примечаниях, что именно эта дата значится в рукописи.[8] На анализ текста она вообще не обратила внимания.

---

[5] А. Н. Первое совещание писателей и фольклористов. «Советская этнография», 1934, № 1—2, стр. 205; см. отдельный оттиск: Фольклор. Бюллетень фольклорной секции Института антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1934, стр. 17.

[1] Письма В. Г. Короленко к А. Г. Горнфельду. Л., 1924, стр. 112—113.

[2] «Русское богатство», 1914, № 7; В. Г. Короленко, Полное собрание сочинений, т. VIII, Пгр., 1914; В. Г. Короленко. Очерки и рассказы, кн. IV, Пгр., 1915.

[3] Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 135, 4.150, л. 21 об.

[4] В. Г. Короленко. История моего современника. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 1019.

[5] Там же, стр. 890.

[6] В. Г. Короленко, Полное собрание сочинений, посмертное издание, т. V, Гиз Украины, [Полтава], 1929, стр. 190.

[7] «Былое», 1918, № 13, стр. 23; ср.: Владимир Короленко. Дневник, т. II, Гиз Украины, [Полтава], 1926, стр. 170.

[8] Вл. Короленко. Повести, рассказы, очерки. «Московский рабочий», [М.], 1971, стр. 439—440.

lib.pushkinskijdom.ru

М. А. Соколовой, очевидно, неизвестно также, что есть еще одна рукопись «Искушения», в конце которой очень четко рукой Короленко поставлена дата: «31 Сент. 1894 г.».[9]

*А. В. ХРАБРОВИЦКИЙ*

---

# РАССКАЗ «ПО ПУТИ» В. Г. КОРОЛЕНКО И РОМАН «ШТУНДИСТ ПАВЕЛ РУДЕНКО» С. М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО

Имена Короленко и Кравчинского переносят нас в мир русского народничества, в эпоху 1870—1880-х годов, когда это могучее движение расцвело, чтобы потом прийти в упадок. Личное знакомство Короленко с Кравчинским состоялось во время пребывания Короленко в Лондоне в июле 1893 года; Кравчинский беседовал с писателем и весьма охотно ввел его в круг английских радикалов.[1] Впрочем, и раньше они слышали друг о друге; к тому времени Кравчинский уже перевел на английский язык несколько рассказов Короленко[2] и не раз упоминал о нем в своих произведениях.[3] Короленко же давно было известно имя легендарного убийцы Мезенцева: из-за обысков и проверок, последовавших за покушением, будущему писателю в 1878 году пришлось просидеть целые сутки в Третьем отделении.[4] Спустя три года Короленко встретил в иркутской тюрьме другого славного деятеля народничества, Рогачева,[5] который осенью 1873 года один из первых пошел в народ вместе с Кравчинским.[6] Итак, встреча Короленко с Кравчинским была не случайной; она послужила началом переписки, которая сохранилась, к сожалению, очень плохо.[7]

Мы думаем, что можем прибавить новый штрих к истории взаимоотношений двух писателей, проследив влияние рассказа Короленко «По пути»,[8] опубликован-

---

[9] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 15476.XCIVб.5.

[1] См.: В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, М., 1956, стр. 187; С. Протопопов. О нижегородском периоде жизни В. Г. Короленко. В кн.: В. Г. Короленко в воспоминаниях современников. М., 1962, стр. 194—196; Е. Таратута. Русский друг Энгельса. М., 1970, стр. 130—131.

[2] «Слепой музыкант» (The blind musician. From the Russian of Korolenko. By Sergius Stepniak... and W. Westall. London, 1890); «С двух сторон» и «В дурном обществе» (Korolenko. In two moods. In bad society (two tales). From the Russian of Korolenko by S. Stepniak and W. Westall. London, 1892). Кроме того, журнал «Free Russia», во главе которого стоял Кравчинский, издал рассказ «Чудная» (V. Korolenko. A queer girl. A sketch. «Free Russia», 1892, 1.IV, 1.V) и «Старый звонарь» (V. Korolenko. Easter Eve. «Frée Russia», 1893, 1.IV).

[3] См.: Stepniak. King Stork and King Log. A study of modern Russia, v. I, London, 1895, p. 123; Stepniak. La Russie sous les tsars, Paris, 1887, p. 305; S. Stepniak. The lessons of the calamitous year. «Free Russia», 1892, 1.VII; Stepniak. The Russian peasantry. London, 1888, p. 487.

[4] См.: В. Г. Короленко. История моего современника. М., 1965, стр. 444—446.

[5] Там же, стр. 704—709. Добавим, что семья Короленко скрыла у себя на квартире революционера В. И. Иохельсона, привезшего из Москвы пролетку, на которой Кравчинский должен был убежать после покушения на Мезенцева (см.: В. И. Иохельсон. Воспоминания о В. Г. Короленко. В кн.: Короленко. Петербургский сборник. Под редакцией А. Б. Петрищева. Пгр., 1922, стр. 75).

[6] См.: П. А. Кропоткин. Записки революционера. М., 1966, стр. 285—286; С. М. Степняк-Кравчинский. В лондонской эмиграции. М., 1968, стр. 370—371; Б. Итенберг. Дмитрий Рогачев, революционер-народник. М., 1960, стр. 24—27; Революционное народничество семидесятых годов XIX века, т. I. М., 1964, стр. 461.

[7] См.: А. В. Храбровицкий. В. Г. Короленко, Констанция Гарнет и С. М. Степняк-Кравчинский. «Русская литература», 1962, № 4, стр. 170—171. В Центральном государственном архиве литературы и искусства сохранилось два письма Короленко к вдове Кравчинского (ф. 1158, ед. хр. 871).

[8] В. Г. Короленко. По пути. «Северный вестник», 1888, № 2, стр. 1—49. Это уже вторая редакция рассказа «Федор Бесприютный», не пропущенного цензурой в 1886 году. Первоначальный текст был издан только в 1927 году. Мы использовали издание Маркса 1914 года, где текст рассказа лишь незначительно изменен по сравнению с «Северным вестником» (В. Г. Короленко,

lib.pushkinskijdom.ru

ного в 1888 году, на последние две главы романа Кравчинского «Штундист Павел Руденко», написанного в 1892—1893 годах.[9]

Канва этого романа хорошо известна: один молодой штундист возвращается к своей вере после ряда сомнений и колебаний, ради нее он переносит самые ожесточенные преследования со стороны государства. В двух последних главах книги герой находится в пути к месту поселения вместе с женой и ребенком; их присоединяют к колонне уголовных арестантов, когда уже свирепствует сибирская зима. Начинается страшный буран, и арестанты с большим трудом спасаются в этапной тюрьме; там, отравленный удушливым воздухом общей камеры, ребенок умирает ночью на руках у матери.

В рассказе Короленко тоже показана колонна арестантов, проходящих через Сибирь; действие происходит осенью; арестанты избрали старостой одного из своих, Фролова, по прозвищу «Бесприютный»; этот бывалый каторжник и неисправимый бродяга подружился с молодым «политиком» в очках, которого также направляют в ссылку. На этапе какой-то полковник, производящий ревизию, приказывает, чтобы к нему привели Фролова; он его уже встречал в молодости, когда конвоировал свою первую партию, и хочет его снова увидеть. Но свидание чуть не кончается плохо. Слова офицера, вид его сына — «краснощекого мальчугана» — пробудили в Фролове тоску по домашнему очагу, сожаление о напрасно прожитой жизни; чтобы забыться, он напивается и буйствует так, что другим арестантам приходится привязать его на ночь к нарам. А на следующее утро Фролов опять принимается за обычные занятия, как будто ничего не случилось, жизнь опять течет своим руслом.

Из изложенного уже видно, что̀ из рассказа Короленко могло быть заимствовано Кравчинским. Несомненно и некоторое сходство отдельных действующих лиц. Залесский, интеллигент из рассказа «По пути», имеет двойника у Кравчинского: это Валериан, студент-медик, которого сослали по тем же самым причинам. Поручик Миронов, который «был большой мастер сквернословить и любил щегольнуть этим при случае» (стр. 179), так же грубо обращается с арестантами, как и полковник Семен Семенович (стр. 277). Тот и другой чувствуют себя неловко в присутствии политических, так как не привыкли к общению с такими людьми; они испытывают некое беспокойство, даже стыд перед ними; полковник, собираясь играть любимую роль снисходительного начальника перед арестантами, видит Залесского: «Он на мгновение насупился» (стр. 278). Миронов, намеревавшийся было ударить арестанта, «заметил своего приятеля из политических, доктора, смотревшего на него упорным, строгим взглядом. Руки Миронова опустились» (стр. 180).

Другие совпадения также заслуживают внимания. Фролов, чувствующий, что конец этапа близок, призывает арестантов: «Подтягивайся, братцы, подтягивайся...» (стр. 271). Поручик Миронов, когда буран приближается, кричит: «Прибавь шагу, подтянись!» (стр. 179). В обоих случаях арестанты видят вдали тот же самый этап «с высоким частоколом» («По пути», стр. 273; «Штундист...», стр. 183). В общей камере, освещаемой керосиновой лампой («По пути», стр. 281; «Штундист...», стр. 185), где заперли партию на ночь, — духота («...воздух, несмотря на открытые окна, был спертый, затхлый и душный...» («По пути», стр. 274—275); «Дух тут тяжелый какой» («Штундист...», стр. 185)). Однако все арестанты скоро крепко засыпают («Через час камера спала тяжелым сном усталости» («По пути», стр. 275); «...вскоре... послышался громкий храп на всевозможные мотивы и тоны» («Штундист...», стр. 185)). Залесский один плохо спит, ему снятся страшные кошмары (стр. 275), так же как и Гале, жене штундиста (стр. 187). Ночью пьяный Фролов вынимает нож (стр. 286), в романе «Штундист Павел Руденко» в руках у картежника арестанта тоже оказывается нож (стр. 192).

Центральная тема последних глав романа Кравчинского — тема невинного ребенка, погибающего среди преступников. Короленко в своем рассказе замечает, что в колонне ехала арестантка с младенцем: «Да вон еще ребенок, который жалобно плачет в другой телеге... Он родился весной на одном этапе, умрет на другом осенью...» (стр. 271).

Все эти примеры, в особенности присутствие тех же трех лиц (интеллигент — представитель народа — представитель самодержавия), не позволяют сомневаться в том, что существует связь между романом Кравчинского и рассказом

---

Полное собрание сочинений, т. 8, Пгр., 1914, стр. 263—288; далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[9] Кравчинский начал писать роман вместе с английской писательницей Хесбой Стреттон, но затем он не согласился с ее толкованием событий, происходящих в книге. Поэтому роман вышел в свет без ссылки на его имя (Hesba Stretton. Highway of sorrow at the end of the 19-th century. London, 1894). Вариант Кравчинского был издан впервые его женой в Женеве в 1900 году. Мы использовали следующее издание: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения в двух томах, т. 2, М., 1958, стр. 5—194 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Короленко. В самом деле, Кравчинский не был лично «знаком» ни с русскими тюрьмами, ни с Сибирью. Мы знаем, что он обращался за справками к товарищам, чтобы написать интересующие нас главы.[10] Он следил за произведениями Короленко[11] и без сомнения прочитал рассказ «По пути», опубликованный в хорошо известном журнале.

Однако сходство остается внешним, ибо авторы поставили перед собой совершенно разные задачи и выполнили их с помощью разных художественных средств.

Рассказ Короленко весь пронизан личными наблюдениями и воспоминаниями, которые придают ему несравнимое ощущение правды.[12] Писатель передает всю сложность человеческих характеров. Полковник нам антипатичен своей грубостью и самодовольством, однако он любит по-своему арестантов и оказывается нежным отцом. Фролов — необыкновенная личность, настоящий вожак, которого все слушаются и боятся, однако нам удается узнать и другую его сторону: стремление к обыкновенному существованию среди прочих людей. Залесский, другое «я» автора, одновременно и трогателен и смешон; он наблюдает за Фроловым, которого наивно считает образцом народного характера, и старается приобщить его ум к благам просвещения.[13] Единственный напряженный и драматический момент рассказа — короткая встреча полковника с Фроловым, а остальное Короленко написал в очерковой манере, заботясь в основном о психологической и человеческой правде.

Приемы, использованные в «Штундисте Павле Руденко», прямо противоположны; там Кравчинский старается поразить читателя, вызвать его возмущение. Он драматизирует «данные», почерпнутые из рассказа Короленко; у него осень превращается в свирепую зиму, сопровождаемую страхом и страданиями; во время метели погибает пять арестантов. Колонна шла непринужденно у Короленко, ибо Фролов дал слово предупреждать всякий инцидент; у Кравчинского солдаты конвоя грубо относятся к арестантам, наводя на них ужас. А что касается центральной темы, выбранной Кравчинским, т. е. агонии ребенка, она описана до такой степени подробно, что становится нестерпимо больно. Драматизация сопровождается упрощением характеров: отчаяние и материнская любовь воплощены в образе Гали, жены штундиста; примитивная натура поручика — олицетворение «административного» рвения. В романе Кравчинского преступники избирают старостой Валериана, интеллигента, ушедшего в народ. Это отвечало чаяниям народников, но, конечно, было сделано в ущерб жизненному правдоподобию.

Все это в какой-то мере снижает художественный уровень рассматриваемых глав «Штундиста Павла Руденко». Да и хотел ли Кравчинский написать чисто беллетристическое произведение? Такая задача оставалась для него, наверное, на втором плане, ведь он считал себя прежде всего пропагандистом. Во всех своих сочинениях, написанных после 1878 года («Подпольная Россия», «Россия под властью царей», «Андрей Кожухов»), Кравчинский разоблачает самодержавие с целью повлиять на западное общественное мнение.[14] «Штундист Павел Руденко», по всей вероятности, был предназначен для английской публики, со времен Реформы очень высоко ставящей принцип религиозной свободы. Поражать воображение описанием государственных злоупотреблений и страданий невинных жертв казалось Кравчинскому лучшим средством достигнуть поставленной цели; такую задачу преследует не только «Штундист Павел Руденко», но и все сочинения Кравчинского того периода.

---

[10] См.: С. Степняк-Кравчинский, Сочинения, т. 2, стр. 575. Что касается остальных глав «Штундиста Павла Руденко», то, по-видимому, несколько эпизодов заимствованы из воспоминаний одного штундиста, напечатанных в журнале «Free Russia» (The history of Elisey Sukach, — the Stundist. «Free Russia», 1893, 1.V, 1.IX). Впрочем, Кравчинский, по его собственным словам, встречал не раз штундистов: «Во время своих похождений среди крестьян я видел штундистов...» (S. Stepniak. Mr. W. T. Stead upon Russia. «Free Russia», 1892, 1.III, p. 6), Хесба Стреттон утверждает, якобы он лично знал прототипа Лукьяна (Hesba Stretton. A story of modern Russia. The highway of sorrow. London, 1908, p. VI).

[11] См. примечание *3*.

[12] В «Истории моего современника» Короленко рассказывает, как не раз во время ссылки он находился вместе с уголовными арестантами (В. Г. Короленко. История моего современника. М., 1965, стр. 473, 635). Он сам видел детей, сидевших вместе с матерью в тюрьме (см. там же, стр. 624, 640).

[13] Фролов цинично объявляет, что использовал одолженную книгу на «цыгарки»! (стр. 285).

[14] См.: Письмо Кравчинского к Исполнительному Комитету «Народной Воли» от марта 1882 года (в кн.: Революционное народничество семидесятых годов XIX века, т. II. М.—Л., 1965, стр. 345); см. также: С. Степняк. Заграничная агитация. Лондон, 1892.

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, сравнение двух текстов позволяет не только установить зависимость Кравчинского от Короленко, но и лучше понять своеобразие каждого из авторов. Короленко остается прежде всего художником, а Кравчинский является скорее талантливым пропагандистом, для которого политические цели стоят на первом плане. Чисто литературная форма не имела для него главного значения. Поэтому можно предпочесть его сочинениям, написанным за границей, свежесть и сочность первых его сказок, предназначенных для простых людей, таких как «Сказка о копейке» или «Мудрица Наумовна».

*М. И. КОМТЕ (Франция)*

---

## НЕОБХОДИМОЕ ВОЗРАЖЕНИЕ

В 10-м номере «Вопросов литературы» за 1970 год помещена рецензия С. Небольсина на книгу И. Машбиц-Верова «Русский символизм и путь Александра Блока». Полемизируя с автором этого исследования и говоря, в частности, о сборнике В. Брюсова «Urbi et Orbi», появление которого, по И. Машбиц-Верову, означает движение поэта к демократизму, С. Небольсин останавливает свое внимание на широко известном стихотворении В. Брюсова «Каменщик». «Никто не станет спорить... — пишет рецензент, — что „Каменщик"... произведение не символистское. Но непонятно, почему это пессимистическое стихотворение о человеке, довольно равнодушно и вполне покорно строящем тюрьму „своему брату", автор книги называет „произведением о рабочем, который уже сознает несправедливость и неприемлемость мира богатых". Совершенно неоправданное смешение темы улицы с демократической идейностью! По Брюсову, угрюмо-флегматичный каменщик действительно знаменует собой „мудрость простой жизни". Но почему же И. Машбиц-Веров безоговорочно принимает такую оценку? Вытекает это, очевидно, именно из ошибочного молчаливого предположения, что все несимволистское уже обязательно отмечено знаком демократизма...».

Надо сказать, что такая интерпретация «Каменщика», по меньшей мере, вызывает недоумение. Анализируя это стихотворение, мы не только видим, что оно не символистское, но и учитываем тот факт, что сборники В. Брюсова «Третья стража» и «Городу и миру», где, как известно, помещен «Каменщик», намечали собою разрыв поэта с декадентско-индивидуалистическим мировоззрением. Уйдя от конкретно-исторического анализа стихотворения, С. Небольсин явно не хочет считаться с тем, что Брюсов воплотил в герое «Каменщика» тот тип рабочего и тот уровень его социального и политического сознания, который действительно существовал в те годы. А разве М. Горький в романе «Мать» показал только Павла Власова и Ниловну — передовую часть российского пролетариата, ставшую под руководством партии на путь политической борьбы с самодержавием и буржуазно-дворянским строем? Великий пролетарский писатель познакомил нас с разными слоями рабочего класса, в том числе и с теми, кто сознавал свое рабское положение, но на известном этапе освободительного движения еще не видел средств избавления от социального гнета.

Стихотворение «Каменщик» правильнее было бы истолковывать по формуле: раб, сознающий, что он раб, это уже не раб. В каменщике мы видим вынужденное смирение или, гораздо вернее, терпение, выжидание, скрытую угрозу. Такой, примерно, комплекс мыслей вызывает брюсовский «Каменщик», а вовсе не пессимизм или что-нибудь похожее на это! И прав был Д. Максимов, когда писал, что в «Каменщике» и некоторых других стихотворениях Брюсова («Ночь», «Слава толпе», «Братья бездомные») «...говорится о могильщиках капитализма в самом определенном значении этого понятия, об униженных и могучих людях, затаивших свою угрюмую угрозу и готовых ее осуществить...».[1]

Не случайно «Каменщик» Брюсова вошел в народный песенный репертуар и стал одним из популярных, хрестоматийных произведений русской поэзии.

*Б. М. СИВОВОЛОВ*

---

[1] Д. Максимов. Поэтическое творчество Валерия Брюсова. В кн.: Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1961, стр. 40.

lib.pushkinskijdom.ru

# СЛЕДУЕТ ИСПРАВИТЬ

Во втором номере журнала «Русская литература» за 1971 год была опубликована статья З. С. Ефимовой «Отклики журнала „Дело“ на события Парижской Коммуны по материалам, изъятым цензурой». Статья представляет интерес для историков литературы, журналистики и общественной мысли нашей страны.

Хотелось бы вместе с тем внести в статью одно разъяснение. На стр. 130 З. С. Ефимова пишет: «В цензурном архиве сохранилась изъятая из печати корректура интересной *анонимной* (курсив мой, — *В. Б.*) повести (?) „Последовательные люди“, написанной для мартовского номера „Дело“ 1872 года. В предисловии сообщалось, что рукопись была найдена во Франции на трупе раздавленного поездом человека, а ее автор неизвестно куда исчез, и нельзя разобрать, с какого языка сделан русский перевод».

Неосведомленный читатель может подумать, что автор статьи стремился, но, к сожалению, пока не сумел раскрыть имя анонима и оставляет право решения этой загадки другим исследователям. Однако ничего загадочного в этом анониме нет. Автором сочинения был Петр Лаврович Лавров, крупнейший идеолог революционного народничества в России. Статья была написана им в конце 1871—начале 1872 года и предназначалась для журнала «Дело». После запрещения статьи в журнале «Дело» (цензором С. Юферовым, март 1872 года) она была по просьбе Лаврова передана его приятельнице Е. А. Штакеншнейдер. Именно ей Лавров дал право сделать в статье необходимые поправки и попытаться опубликовать ее в «Вестнике Европы» или в любом другом подходящем журнале. Лавров стремился довести свои идеи до русского читателя. Он беспокоился лишь о том, чтобы статья не была испорчена, а мысли его не были искажены «совсем неподходящими прибавками к речам или сокращением одной речи...» [1]

Потерпев в России неудачу с публикацией статьи «Последовательные люди», Лавров напечатал ее в значительно переработанном и расширенном виде во втором томе «Вперед» (1874). Работа получила новое название: «Кому принадлежит будущее? Разговор последовательных людей». С тех пор произведение идеолога народничества стало весьма популярным и неоднократно переиздавалось.

Статью «Последовательные люди» впервые обнаружил в архиве цензуры Б. П. Козьмин и опубликовал ее в «Звеньях» с собственным предисловием и комментариями.[2] Последний раз этот труд Лаврова был переиздан в 1934 году И. С. Книжником-Ветровым.[3]

Непонятно также, почему З. С. Ефимова называет труд Лаврова «повестью». Лавров избрал оригинальную форму подачи социологических идей. Это обстоятельство способствовало популярности сочинения. Но Лавров никогда не причислял этот труд к художественным произведениям.

*В. В. БОГАТОВ*

---

[1] «Звенья», I, 1932, стр. 413.

[2] Там же, стр. 413—458.

[3] П. Л. Лавров, Избранные сочинения на социально-политические темы в восьми томах, т. III, М., 1934, стр. 79—144.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

*Л. Н. НАЗАРОВА*

## ТУРГЕНЕВЕДЕНИЕ 1968—1970 ГОДОВ

150-летие со дня рождения И. С. Тургенева явилось значительным стимулом для дальнейшей разработки многих вопросов, связанных с изучением творчества писателя.

В юбилейном году было завершено полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева в двадцати восьми (фактически в тридцати) томах,[1] вышли также в свет его «спутники» — «Тургеневские сборники», тома IV и V.[2] Эти издания в немалой степени способствовали появлению новых работ о мировоззрении писателя, его поэтике и стиле, об отдельных произведениях, о взаимосвязях творчества Тургенева как с русской, так и с зарубежными литературами, наконец, разысканиям в области его биографии.

В журнальной статье нет возможности подробно охарактеризовать все работы, вышедшие в данное трехлетие (наибольшее количество их, естественно, приходится на юбилейный 1968 год). Поэтому мы остановимся главным образом на тех исследованиях, которые представляются принципиально важными, способствующими дальнейшей разработке поставленных в них проблем.

Для характеристики мировоззрения и общественно-политических взглядов писателя в 1850-х годах чрезвычайно значительным документом является записка Тургенева 1857 года о крепостном праве, опубликованная Т. П. Ден с ее вступительной статьей и комментариями.[3] Эта записка составляет бо́льшую часть очерка Луи Виардо «Histoire de Dmitri (étude sur la situation des serfs en Russie)» («История Дмитрия (этюд о положении крепостных в России)»), напечатанного в «Revue de Paris» (v. XXXV, 1857, 1 janvier, pp. 356—397). Т. П. Ден приводит сведения об авторе записки, сообщаемые Л. Виардо, а также сопоставляет ее текст, в частности, с таким официальным документом, как «Несколько замечаний о русском хозяйстве и русском крестьянине», представленном Тургеневым в 1842 году в Министерство внутренних дел вместе с заявлением о зачислении на службу. Это позволяет Т. П. Ден прийти к выводу о несомненном авторстве Тургенева. Во вступительной статье Т. П. Ден на основании переписки писателя отмечает занятия его в период ссылки в Спасское-Лутовиново (1852—1853 годы) историей русского народа, критику Тургеневым теории родового быта в работах С. М. Соловьева и К. Д. Кавелина, несогласие с К. С. Аксаковым, идеализировавшим крестьянскую жизнь, чтение писарской копии «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, а затем встречи с Герценом в Лондоне в 1856 году и споры с ним о России и Западе, о путях освобождения крестьян. Таким образом, Т. П. Ден закономерно подводит читателя к восприятию записки Тургенева 1857 года о крепостном праве и сообщает, что после публикации в «Revue de Paris» Л. Виардо включил очерк «История Дмитрия» в свою книгу, вышедшую в июле того же 1857 года. В России книга была внесена в список книг, запрещенных цензурой, именно из-за записки Тургенева о крепостном праве, в которой содержалась «критика самодержавия» (стр. 120).

Т. П. Ден приводит полностью текст записки Тургенева (из «Revue de Paris») в оригинале и в переводе на русский язык (стр. 120—144). Записка Тургенева ха-

---

[1] См. о нем: А. И. Корчагин. Академическое издание сочинений и писем И. С. Тургенева. «Вестник Академии наук СССР», 1968, № 11, стр. 92—96; Л. Н. Назарова. Тургенев в полном издании (к завершению академического собрания сочинений и писем И. С. Тургенева). «Русская литература», 1968, № 3, стр. 131—142; L. N. Nasarova. Die neue sowjetische Gesamtausgabe der Werke und Briefe I. S. Turgenevs. «Zeitschrift für Slawistik», 1970, Bd. XV, H. 2, S. 261—266; Г. Антонова, Н. Белова, И. Винникова. Академический Тургенев. «Вопросы литературы», 1970, № 2, стр. 203—210.

[2] См. рецензию Г. Ионас на III (1967), IV (1968) и V (1969) тома «Тургеневского сборника» («Zeitschrift für Slawistik», 1970, Bd. XV, H. 4, S. 620—623).

[3] Тургеневский сборник, IV, Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 107—144.

lib.pushkinskijdom.ru

рактеризуется прежде всего резким и безоговорочным осуждением крепостного права и требованием уничтожения его. В ней прослеживается вся история возникновения и развития крепостного права в России, указываются все его специфические особенности по сравнению с западноевропейским феодализмом.

Тургенев допускает и прямые выпады против самодержавия, когда, например, утверждает, что «русский царь, ничем не ограниченный в своем самовластии, создавал одновременно и феодализм, и крепостное право» (стр. 136). Подчеркнув полное отсутствие взаимопонимания между помещиками и крепостными крестьянами, хотя те и другие принадлежат к одной и той же нации, Тургенев в заключение указывает, что, поскольку из пятидесяти миллионов крепостных четырнадцать миллионов «принадлежат одному только царствующему дому», то именно от него должна исходить инициатива, пример в деле раскрепощения крестьян.

Записка Тургенева 1857 года о крепостном праве в России — новое важное и яркое свидетельство антикрепостнических (в известной степени и антисамодержавных) взглядов автора в период, предшествовавший реформе 1861 года. Она, несомненно, должна учитываться всеми исследователями мировоззрения и творчества писателя.

Попытка собрать и проанализировать высказывания Тургенева по общественно-политическим вопросам начала 70-х годов сделана Д. С. Гутманом в статье «И. С. Тургенев о франко-прусской войне и Парижской коммуне».[4] Рассматривая письма Тургенева 1870—1871 годов, Гутман указывает на принципиальный историзм Тургенева и пытается проследить, как и почему менялось отношение писателя к Германии и Франции по мере развития военных событий. В статье сопоставлены некоторые мысли Тургенева о франко-прусской войне с тем, что писали о ней К. Маркс и Ф. Энгельс. В частности, Д. С. Гутман указывает, что Тургенев ощутил тот подспудный исторический поворот в судьбе Европы, который был определен К. Марксом следующим образом: «Нынешняя война перенесла центр тяжести континентального рабочего движения из Франции в Германию».[5] Пользуясь гегельянской фразеологией, указывает Д. С. Гутман, Тургенев сформулировал безошибочное понимание назревшего перелома в одном из писем: «Мы живем в весьма знаменательное время: на наших глазах руководящая роль в истории переходит от одного племени — латинского — к другому — германскому».[6]

Говоря о Коммуне, Гутман пишет, что в обстановке ужаса перед ней, непонимания буржуазией ее социальной природы и исторической закономерности, Тургенев многое видел ясно. В частности, проницательным было его замечание о том, что март 1871 года, хотя и ненадолго, но осуществил чаяния парижских блузников июня 1848 года.

В заключение автор указывает, что события франко-прусской войны и разгром Коммуны, а затем установление буржуазной республики Тьера вызвали в Тургеневе отвращение к буржуазному политиканству, но не уничтожили его веры в Россию, в которой он теперь видел страну, способную собственным путем прийти «к подлинной свободе и народному благу» (стр. 123). Если первая половина утверждения Д. С. Гутмана вытекает из анализа материалов, содержащихся в его статье, то вторая (о вере в Россию и пр.), сама по себе справедливая, звучит чисто декларативно.

О связях Тургенева с представителями народовольческой молодежи в 1881 году сообщается в статье Б. Г. Окунева «Авторитетный противник самодержавия» («Подъем», 1968, № 6, стр. 20—24). На основании архивных материалов (письма Тургенева к В. Н. Шаталову,[7] воспоминания последнего) рассказывается о предполагавшемся участии писателя в литературном сборнике «Отклик». Сборник этот подвергся жестоким гонениям сразу же по его напечатании (цензура и полиция собирались целиком уничтожить его, но затем с обширными изъятиями он был все же выпущен в свет).[8] Анализируя воспоминания В. Н. Шаталова о его визите (вместе с П. Ф. Якубовичем) к Тургеневу в Петербурге в 1881 году, Окунев подчеркивает, что эти воспоминания помогают выяснению сложного вопроса о политических взглядах писателя в последние годы его жизни. Из мемуаров В. Н. Шаталова, цитируемых в статье Окунева, становится известным, что Тургенев собирался написать для сборника «Отклик» воспоминания о М. А. Бакунине. В статье Б. Г. Окунева приведены также два отклика на смерть и похороны Тургенева из нелегального гектографированного журнала «Студенчество», издававшегося в Пе-

[4] «Новая и новейшая история», 1969, № 2, стр. 117—123.

[5] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 17, стр. 273.

[6] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. VIII, Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 279—280. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. При ссылке на серию «Письма» дополнительно указывается название серии.

[7] Впервые опубликованы в полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева (Письма, т. XIII, кн. I, стр. 23, 64, 66).

[8] См. также: Б. Г. Окунев. Тургенев и литературный сборник «Отклик». «Русская литература», 1968, № 1, стр. 183—187.

lib.pushkinskijdom.ru

тербурге революционной учащейся молодежью в 1882—1883 годах (в редактировании его участвовал П. Ф. Якубович).

Интересную и своевременную тему — «И. С. Тургенев и русское освободительное движение» [9] — избрал для своего исследования известный болгарский тургеневед проф. В. Велчев. Написанная с учетом статей советских литературоведов, вышедших в юбилейном 1968 году и ранее, работа болгарского ученого привлекает прежде всего постановкой вопроса.

В начале своей статьи В. Велчев справедливо указывает, что еще до недавнего времени творчество писателя не ставилось в непосредственную связь с русским освободительным движением. Тургенева относили к числу передовых русских писателей, но либерализм его, проявившийся в какой-то определенный момент идейного развития, преувеличивался и считался присущим писателю на всем протяжении творческого пути. В. Велчев считает, что теперь, когда изучен парижский архив, вышли в свет полное собрание сочинений и писем Тургенева и сопутствующие ему «Тургеневские сборники», представляется возможность более правильно и точно определить место писателя в истории русского освободительного движения и русской литературы, его национальное и международное значение.

Остановившись сначала на тех факторах общественного порядка, которые содействовали формированию Тургенева как писателя-гражданина, демократа и гуманиста, В. Велчев анализирует далее под определенным углом зрения все творчество Тургенева, от «Записок охотника» и до последних замыслов писателя, оставшихся неосуществленными. Велчев подчеркивает, в частности, что Тургенев — автор романов «Накануне» и «Отцы и дети» — стоит на позициях общественного прогресса, защищает интересы народа, поддерживает революционно-демократическую интеллигенцию, «не поднимаясь, однако, в этом отношении целиком до уровня революционных демократов». В то же время, утверждает автор, «сила жизни, верность тому, что неизбежно рождается, преодолевают политическую ограниченность Тургенева» (стр. 284). Потому-то в этих романах он верно изображает новых людей (демократов-разночинцев) и с их позиций развенчивает даже лучшую часть дворянской интеллигенции.

Отметив далее, что Тургенев поддерживал связь с революционными народниками и преклонялся перед их самоотверженностью, что нашло отражение в «Нови», болгарский ученый особое внимание уделяет последним неосуществленным замыслам Тургенева. Опираясь на работы советских исследователей,[10] на письма самого Тургенева и воспоминания его современников, В. Велчев обращается к наброскам Тургенева к неосуществленному им произведению «Natalia Karpovna» и к задуманному писателем роману о французском и русском социалистах.

В заключение статьи В. Велчев пишет и о том, что, продолжая традиции Пушкина и Гоголя на новом этапе русского общественного движения, Тургенев не становится на идейные позиции революционных демократов, хотя всем внутренним смыслом своих произведений он содействует их борьбе. Болгарский ученый подчеркивает свое согласие с акад. М. П. Алексеевым, отметившим, что, изображая впервые русского фабричного рабочего (Павла в романе «Новь»), Тургенев проявил «удивительное историческое предвидение».[11] Велчев считает весьма показательным процесс возрастания интереса Тургенева к русскому освободительному движению и изживания писателем его идейных противоречий и либеральных иллюзий. По мнению В. Велчева, неосуществленные замыслы Тургенева позволяют более углубленно осмыслить весь творческий путь писателя, «точнее определить и его место между либералами и революционными демократами, с одной стороны, и представителями третьего этапа русского освободительного движения, с другой» (стр. 293). Главная заслуга В. Велчева — отказ от предвзятых точек зрения на мировоззрение и творческую деятельность Тургенева, долгое время бытовавших в нашей науке о литературе и, к сожалению, сохранившихся в известной степени до сих пор.

Вслед за советскими литературоведами В. Велчев указывает на революционеров Г. А. Лопатина, И. Н. Мышкина и П. С. Поливанова как на прототипов героев последних неосуществленных произведений Тургенева.

В этом отношении его дополняет Л. Н. Афонин, который в содержательной статье «И. С. Тургенев и П. Г. Зайчневский» [12] выдвигает в качестве прототипа «жизнерадостного революционера» Пимена Пименыча («Natalia Karpovna») известного революционера, уроженца Орловской губернии, П. Г. Зайчневского. Кружком

---

[9] В кн.: Изследвания в чест на акад. Михаил Арнаудов. Юбилеен сборник. Издателство на Българската Академия на науките, София, 1970, стр. 277—293.

[10] См.: М. П. Алексеев. Слово о Тургеневе. «Литературная газета», 1968, № 46, 13 ноября; А. Дубовиков. Он был полон симпатии к революционерам. «Литературная газета», 1968, № 45, 6 ноября; И. Зильберштейн. Страницы последнего романа Тургенева. «Литературная газета», 1968, № 32, 7 августа.

[11] «Литературная газета», 1968, № 46, 13 ноября.

[12] «Русская литература», 1969, № 3, стр. 154—158.

lib.pushkinskijdom.ru

его, объединявшим орловскую революционную молодежь, писатель интересовался еще в 1874 году.

В обоих случаях вопрос о прототипах героев неосуществленных произведений Тургенева приобретает особый интерес именно потому, что свидетельствует о пристальном внимании писателя в последнее десятилетие его жизни к различным представителям русской революционной молодежи. А это обстоятельство в свою очередь говорит о весьма симптоматичных сдвигах в мировоззрении Тургенева, в его общественно-политических взглядах 1870-х—начала 1880-х годов.

Как известно, Тургенев был одним из любимых писателей В. И. Ленина. Еще в 1934 году вышла небольшая книжечка И. Ипполита «Ленин о Тургеневе». В 1968 году Орловская областная организация общества «Знание» выпустила (тиражом 500 экземпляров) брошюру Л. Н. Афонина «В. И. Ленин о творчестве И. С. Тургенева». В ней, кроме общеизвестных материалов, приведены редкие отзывы молодого Владимира Ильича о творчестве Тургенева (в передаче А. И. Ульяновой-Елизаровой, Н. И. Веретенникова и Н. К. Крупской).

Представляет также интерес статья Е. Я. Кирилиной «Тургеневские литературные персонажи в сочинениях В. И. Ленина».[13]

О художественном мастерстве и эстетических взглядах Тургенева нередко писали советские литературоведы и в предшествующие годы. Тем не менее отрадным является факт обращения к проблемам художественного своеобразия творчества Тургенева ряда исследователей в 1968—1970 годах. Это прежде всего новая книга С. Е. Шаталова,[14] представляющая собой некоторый итог работы данного автора в избранном им направлении.[15] Книга «Проблемы поэтики И. С. Тургенева» — обширный труд, состоящий из введения, четырех глав и заключения.

Во введении С. Е. Шаталов обосновывает свое обращение к тем проблемам поэтики Тургенева, которые представляются ему наиболее значительными и важными. В главе первой («Структура повествования у Тургенева») рассматриваются как произведения с посредниками (т. е. рассказчиками), так и без них (ряд повестей и романы). Автор приходит к выводу, что «множественность точек зрения», воссоздаваемых Тургеневым в его творчестве, не свидетельствует тем не менее о наличии «разноголосицы и стихийной субъективности повествования», так как «ни один голос, ни одна точка зрения не вводится в произведение без авторского сопровождения» (стр. 128). В разнообразии способов совмещения авторского голоса с голосами героев, их восприятием действительности и мнениями о ней заключается, утверждает С. Е. Шаталов, главная особенность структуры тургеневского повествования.

Глава вторая («Структурно-жанровое своеобразие „Стихотворений в прозе“») отнюдь не является простым повторением того, о чем этот же автор писал в своей более ранней работе «„Стихотворения в прозе“ И. С. Тургенева» (Арзамас, 1961). В частности, представляют интерес соображения С. Е. Шаталова по поводу принципов отбора самим Тургеневым ряда стихотворений в прозе с целью объединения их в цикл (для печати), равно как и анализ тех миниатюр, которые не были опубликованы при жизни писателя. Не совсем понятно только одно: почему автор на протяжении всей книги упорно называет тургеневские миниатюры «фрагментами», несмотря на то, что сам писатель считал их вполне законченными произведениями. Вызывает также некоторые сомнения утверждение С. Е. Шаталова, что в цикле «Стихотворений в прозе» налицо «преобладание» «оптимистических» миниатюр (стр. 152).

Наибольшее значение имеет, на наш взгляд, глава третья («Эволюция психологизма в художественной прозе Тургенева»). Автор рассматривает в ней психологический метод Тургенева не как нечто застывшее, неизменное на всем протяжении творческого пути писателя, а в непрерывном развитии. И притом на широком фоне как предшествующей, так и современной литературы.

С. Е. Шаталов убедительно опровергает точку зрения некоторых исследователей о «неполноценности» психологизма Тургенева, наиболее отчетливо выраженную в работах К. М. Григорьева, Ю. И. Айхенвальда, Н. Н. Заколпского и др.

Автор отмечает большую заслугу Тургенева в «расширении диапазона русского психологического реализма» (стр. 223), указывая, что писатель применил психологический анализ при изображении многих сторон русской жизни. Особенно велик вклад Тургенева-психолога в изображение духовного мира русского крестьянина, русской женщины и так называемых «людей сороковых годов».

---

[13] В кн.: Вопросы литературы и методики ее преподавания. Рязань, 1970, стр. 3—18 («Ученые записки Рязанского педагогического института», т. 61).

[14] С. Е. Шаталов. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. Изд. «Просвещение», М., 1969, 328 стр. См. рецензию: Л. Долотова. Проблемы поэтики Тургенева. «Вопросы литературы», 1971, № 3, стр. 210—214.

[15] См.: С. Е. Шаталов. Поэтика художественной прозы И. С. Тургенева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филолог. наук. М., 1970, 39 стр. (Московский педагогический институт им. В. И. Ленина).

lib.pushkinskijdom.ru

Анализируя психологический метод Тургенева, начиная от ранних его произведений («Андрей Колосов», «Бретёр») и кончая «Стихотворениями в прозе», С. Е. Шаталов раскрывает своеобразие его по сравнению с психологизмом Л. Толстого и Достоевского.

По мнению автора, в психологизме Тургенева отчетливо проявились созерцательность, стремление к поэтизации, романтичность и лиризм, свойственные его творческому методу, его таланту. Тургенев-психолог постоянно обращает внимание на романтические порывы своих героев, стремится воспроизвести то облагораживающее начало, которое приподнимает их над обыденной жизнью и приближает к гуманным общечеловеческим идеалам.

С. Е. Шаталов считает, что такая особенность мироощущения Тургенева, как его «созерцательно-элегический лиризм (с оттенком романтичности и иронии, переходящей в скрытую сатиру)» (стр. 229), придает особое качество его психологизму по сравнению с болезненным психологизмом Достоевского, «диалектикой души» Л. Толстого, сатирическим психологизмом Салтыкова-Щедрина. Как художник-психолог, Тургенев положил начало тому психологизму лирической прозы, который получил дальнейшее развитие в творчестве Чехова, Бунина, Куприна, а в советскую эпоху — Пришвина, Паустовского, В. Пановой.

Глава четвертая книги С. Е. Шаталова носит название «Палитра Тургенева». Палитра писателя подобна палитре живописца, утверждает автор, ибо цвета, краски, переливы света и тени — все это доступно писателю и при помощи определенного «круга словесно-речевых средств» (стр. 230) осуществляется им в его творчестве.

С. Е. Шаталов указывает, что, несмотря на то, что имеются, например, некоторые работы о пейзаже Тургенева (Г. Салонен, А. Багрий), тем не менее вопрос о его палитре остается одним из наименее изученных в поэтике писателя. Поэтому автор рассматривает в данной главе портрет, интерьер и, в особенности, пейзаж с точки зрения отражения в них всей совокупности средств тургеневской палитры. В результате С. Е. Шаталов приходит к выводу о том, что постоянное обращение к игре света, цвета и тени, стремление с их помощью решать идейно-творческие задачи является важным признаком индивидуального стиля Тургенева.

Если исследованию психологизма Тургенева отведено значительное место в монографии С. Е. Шаталова, то статья Г. А. Бялого[16] целиком посвящена этой теме. Г. А. Бялый считает, что мнение «о кардинальной противоположности психологической манеры Тургенева и Достоевского... сильно преувеличено». Исследователь сопоставляет «родственные» произведения обоих писателей — «Дневник лишнего человека» Тургенева и «Записки из подполья» Достоевского, «Отцы и дети» и «Преступление и наказание». В первом случае Г. А. Бялый усматривает «разительные черты сходства в самом психологическом облике героев» (стр. 35), при сопоставлении романов — не менее явное сходство в идейно-психологической трактовке образа нового человека. В то же время автор статьи подчеркивает, что Тургенев «решительно расходился с Достоевским в самом принципе психологического анализа, в понимании его возможностей и границ» (стр. 50).

Внимание некоторых литературоведов закономерно было обращено к таким темам, как своеобразие реализма Тургенева, сочетание реалистического и романтического начал в его творчестве. Г. Б. Курляндская назвала свою статью «Особенности реализма И. С. Тургенева (на материале повести «Вешние воды»)».[17] По ее мнению, интерес Тургенева к духовному началу в человеке, к его способности отдаваться романтическим порывам и тем самым возвышаться над низменными устремлениями повседневной жизни, наслаждаясь искусством, природой и чувством, — все это сближает Тургенева с поэтами-романтиками 30-х годов (Н. В. Станкевич и др.), поклонниками философии Фихте и Шеллинга.

Полемизируя с П. И. Гражис, Г. Б. Курляндская пишет, что романтическую струю в реализме Тургенева нельзя подвести под категорию «лишь некоторых элементов романтического образного отражения».[18] Г. Б. Курляндская справедливо считает, что в произведениях Тургенева наблюдается синтез реалистических и романтических тенденций, что сказывается в первую очередь в «самой манере художественного обобщения действительности, в самом характере типизации» (стр. 12).

Анализируя во второй части своей статьи повесть Тургенева «Вешние воды», автор приходит к выводу о том, что внимание к внутреннему миру человека получает здесь «романтическую окраску, связанную со стремлением к синтетическому изображению» (стр. 33).

В том же сборнике в разделе «Тургенев-художник (проблемы мастерства)» помещены статьи молодых исследователей Л. Герасименко «К концепции лично-

---

[16] Г. А. Бялый. О психологической манере Тургенева. (Тургенев и Достоевский). «Русская литература», 1968, № 4, стр. 34—50.

[17] В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1968, стр. 3—34 («Ученые записки Курского государственного педагогического института», т. 51).

[18] П. И. Гражис. Тургенев и романтизм. Изд. Казанского университета, 1966, стр. 19.



lib.pushkinskijdom.ru

сти в эстетике Тургенева» и В. Тихомирова «Традиции романтизма в творчестве Тургенева и Гончарова».[19] Обе эти статьи тесно связаны со статьей Г. Б. Курляндской, открывающей раздел (и сборник в целом).

Л. Герасименко[20] подчеркивает, что Тургенев воспринимал идейно-художественные достижения романтизма и что симпатии его к романтическому искусству были длительными. Однако разойдясь с романтиками из-за самой основы их метода и признав влияние на человека объективной действительности, Тургенев естественно пришел к реализму. Преемственную же связь с романтизмом писатель сохранил, и это сказалось прежде всего при решении им проблемы личности. Из трех направлений русского романтизма[21] 30-х годов наиболее близок Тургеневу был «романтический идеализм» Станкевича. Писатель создал тип романтика, в котором привлекательными были не «обаяние зла» и индивидуализм в его крайних проявлениях, а «тихая» поэзия души, гуманизм. Сославшись на В. В. Виноградова,[22] который отметил возвращение литературы 40—50-х годов (после Гоголя) к сентиментальным и романтическим формам, автор статьи подчеркивает, что Тургенев не остался вне этого движения. Почувствовав веяние освободительных идей в предреформенный период, писатель в конце 40-х и в 50-е годы показал в своих произведениях не «избранные натуры», а простых, обыкновенных, средних людей (не только Пасынкова, Рудина, Лаврецкого, но и Калиныча, Касьяна с Красивой Мечи).

Тургенев поднял на пьедестал духовно близкий ему тип идеалиста 30-х годов, изобразив его в единстве «неоспоримых духовных достоинств и слабостей перед лицом нового исторического момента, тем самым подготовив почву для нового героя — разночинца-деятеля» (стр. 48).

В. Тихомиров в своей статье ставит целью выяснить (в основном на материале романов «Дым» и «Обрыв»), как отразились традиции романтизма в мировоззрении, методе и стиле Тургенева и Гончарова. Автор статьи подчеркивает различие между писателями в трактовке типов практика и романтика-идеалиста, обусловленное специфичностью мировоззрения художников, своеобразием их методов типизации. В заключение В. Тихомиров подчеркивает, что «романтическое заострение в романах Тургенева сочеталось с социально-историческим изображением человека и среды» (стр. 85—86).

Статья А. В. Чичерина,[23] богатая интересными и свежими наблюдениями над стилем Тургенева, состоит из трех глав: 1. В поисках автора; 2. Исходя от первоэлемента; 3. Строение образа, строение романа. Автор приходит к выводу, что «простые и ясные линии», составляющие основу архитектоники всего созданного Тургеневым, «так нужны современному нам художнику (во всех сферах искусства) и современному человеку вообще, что Тургенев мог бы и должен бы стать в один ряд с наиболее насущно нужными писателями прошлого, все более и более удаляющегося от нас» (стр. 152).

В юбилейном тургеневском году и в следующие за ним состоялись три защиты кандидатских диссертаций.

И. А. Винникова,[24] как это явствует из автореферата ее диссертации, рассматривает роман «Дым» как итог творческих исканий Тургенева в 60-е годы. С точки зрения эволюции идейно-философских воззрений писателя И. А. Винникова производит анализ статьи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), романов «Накануне» (1860) и «Отцы и дети» (1862). Общественные и мировоззренческие позиции писателя она определяет также на основании изучения полемики Тургенева с Герценом в 1862—1863 годах и произведений, созданных писателем незадолго до написания романа «Дым» — «Призраки» (1864) и «Довольно» (1865).

Отметим, что И. А. Винникова учла некоторые из критических замечаний, сделанных одним из рецензентов ее ранее опубликованной работы.[25] В частности, более четкими стали определение И. А. Винниковой отношения Тургенева к философии Шопенгауэра (стр. 12—14), показ отличия писателя от идеологов либера-

---

[19] Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 35—49, 72—86.

[20] См. также ее статью «Проблема романтизма в эстетике Тургенева 50-х годов» в «Ученых записках Томского университета» (1969, № 77, стр. 90—100).

[21] См.: Л. Гинзбург. О лирике. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 143.

[22] См.: В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. «Academia», Л., 1929, стр. 134.

[23] А. В. Чичерин. Тургенев, его стиль. В кн.: Мастерство русских классиков. «Советский писатель», М., 1969, стр. 124—152.

[24] См.: И. А. Винникова. Роман «Дым» в творческом развитии И. С. Тургенева шестидесятых годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. Саратов, 1968, 27 стр. (Саратовский университет им. Н. Г. Чернышевского).

[25] И. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. (Очерки и наблюдения). Под ред. проф. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского университета, 1965, 115 стр. См. рецензию: Е. Кийко. И. С. Тургенев в 60-е годы. «Русская литература», 1966, № 1, стр. 228—231.

lib.pushkinskijdom.ru

лизма, осуждения их Тургеневым за сближение с реакцией и правительством (стр. 18—19).

В целом автореферат кандидатской диссертации И. А. Винниковой свидетельствует о вдумчивом и всестороннем анализе ею одного из самых сложных романов Тургенева.[26]

Н. Ф. Буданова,[27] занявшись исследованием последнего романа Тургенева «Новь», вкладывает в понятие «творческая история» широкий смысл. Основываясь на теоретических работах Н. К. Пиксанова, она в то же время учитывает следующие обстоятельства. В творческой истории «Нови» — романа злободневного и полемического, написанного под непосредственным влиянием русского революционного движения конца 1860-х—1870-х годов, — прежде всего (наряду с тщательным анализом рукописных материалов) должны быть изучены общественно-политические и идейные воздействия эпохи, а также реальные события и прототипы. Это и сделано Н. Ф. Будановой,[28] как о том свидетельствует автореферат ее кандидатской диссертации. Рассмотрена подробно история текста романа и кратко — история публикации «Нови». Исследована русская народническая печать за рубежом, как один из важнейших источников романа «Новь». Прослежен процесс создания художественных образов «Нови», «у истоков которых почти всегда можно отыскать живую модель — так называемые реальные прототипы» (стр. 10). Несомненный интерес представляет сделанный Н. Ф. Будановой опыт характеристики той концепции человеческой личности, которая была свойственна Тургеневу и на формирование которой оказали значительное воздействие образы мировой литературы — Гамлет и Дон-Кихот.[29]

Интересные наблюдения и выводы, к которым приходит Н. Ф. Буданова (в особенности при трактовке образа Соломина) как в автореферате, так и в опубликованных ранее и в тот же период работах,[30] не могут не быть учтены в тургеневедении.

Третьей кандидатской диссертацией, посвященной творчеству Тургенева, является работа Н. Р. Левиной.[31] В ней идет речь об изучении «Стихотворений в прозе» со времени их появления и до наших дней; устанавливается по произведениям и письмам Тургенева «диалектика тех настроений, мотивов и образов», которые получили художественное отражение в Semilia; освещается также вопрос о ритмической природе «Стихотворений в прозе» и дается сравнительный анализ тургеневского цикла и книг Алоизия Бертрана и Шарля Бодлера.

Обратимся теперь к статьям, посвященным творчеству Тургенева и отдельным его произведениям.

Обстоятельна и насыщена разнообразными материалами статья И. Г. Ямпольского «Поэзия И. С. Тургенева».[32]

На современность и злободневность произведений Тургенева, на близость его творческого метода в литературе к театральным поискам будущих преобразователей русской сцены указывается в талантливой, но спорной в ряде своих положений статье И. Вишневской «Проза и поэзия времени».[33] В частности, более чем сомнительной кажется попытка автора «поднять» образ Варвары Павловны, жены

---

[26] См. также: И. Винникова. И. С. Тургенев и русский роман. К 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева. «Дон», 1968, № 10, стр. 180—184.

[27] Н. Ф. Буданова. Творческая история романа И. С. Тургенева «Новь». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. Л., 1969. 18 стр. (Институт русской литературы АН СССР).

[28] См. также ее комментарий к роману «Новь» в полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева (XII, 478—524, 543—552).

[29] См. об этом подробнее: Н. Ф. Буданова. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон Кихота. «Русская литература», 1969, № 2, стр. 180—190.

[30] См. в кн.: Библиография литературы о И. С. Тургеневе. 1918—1967. Изд. «Наука», Л., 1970, №№ 1964, 2029, 2079, 2114, а также: Н. Ф. Буданова. «Новь». В поисках «сильного героя». (Из творческой истории романа). В кн.: Тургеневский сборник, V, Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 310—312.

[31] Н. Р. Левина. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филолог. наук. Л., 1970, 16 стр. (Ленинградский педагогический институт им. А. И. Герцена). См. также: Н. Р. Левина. 1) «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и произведения этого жанра, Алоизия Бертрана и Шарля Бодлера. В кн.: Герценовские чтения, XXII, филологические науки. Л., 1969, стр. 117—119; 2) «Трилогия о дураках» и ее место в тургеневских «Стихотворениях в прозе». В кн.: Филологический сборник. Л., 1970, стр. 133—139 («Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», т. 460).

[32] В кн.: И. С. Тургенев. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. Ямпольского. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1970, стр. 5—59.

[33] «Театр», 1968, № 11, стр. 102—112.



lib.pushkinskijdom.ru

Лаврецкого («Дворянское гнездо»), наделив некими положительными качествами пустую, лживую и насквозь фальшивую женщину. Полагаем, что сближать эту тургеневскую героиню (пусть даже в одном каком-то плане) с Ириной («Дым»), Одинцовой («Отцы и дети»), Натальей Петровной («Месяц в деревне») совершенно нет оснований.[34]

Интересны статьи В. А. Громова, посвященные изучению «Записок охотника»: «Очерк, рассказ, повесть у Тургенева (из наблюдений над черновыми автографами «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего человека»)»,[35] «Фольклорно-этнографические источники рассказа И. С. Тургенева „Бежин луг“»[36] и «Источники и топография „Записок охотника“ И. С. Тургенева».[37] В. А. Громов напечатал также небольшую книжку «Предания Бежина луга. Рассказ И. С. Тургенева „Бежин луг“ в цикле „Записок охотника“» (Тула, 1969, 64 стр.). Основанная на архивных и малоизвестных материалах, книжка В. А. Громова адресована не только исследователям творчества Тургенева, но и широкому кругу читателей.

«Запискам охотника» посвящена также одна из центральных глав в книжке Н. М. Беловой «Художественное изображение народа в русской литературе середины XIX в.» (Изд. Саратовского университета, 1969). В главе содержится ряд новых и свежих наблюдений.

Об отказе Тургенева (в начале 50-х годов) от так называемой «старой манеры», характерной, как считали некоторые из его современников, а позднее и исследователи, для периода создания «Записок охотника», рассказано подробно в статье Е. А. Гитлиц «К вопросу о формировании „новой манеры“ Тургенева (анализ повестей 50-х годов)».[38]

О первом романе Тургенева пишет М. О. Габель в статье «Роман И. С. Тургенева „Два поколения“».[39]

Статья В. Баевского носит название «„Рудин“ И. С. Тургенева. Три этюда о главном герое».[40] «Проблема нравственного долга и личного счастья в творчестве И. С. Тургенева. (По роману «Дворянское гнездо»)» — так назвала свою статью Е. Н. Осиновец.[41] О Н. Катранове — прототипе тургеневского Инсарова («Накануне») — идет речь в статье А. В. Манько «Славный сын Болгарии».[42]

Наибольшее внимание исследователей по-прежнему было обращено на роман «Отцы и дети». Несмотря на прошедшую дискуссию,[43] вызванную статьей В. А. Архипова «К творческой истории романа И. С. Тургенева „Отцы и дети“» («Русская литература», 1958, № 1, стр. 132—162), в тургеневедении до сих пор не существует единого мнения, в частности, о политической позиции и мировоззрении Базарова. Этот тургеневский герой продолжает оставаться загадочной личностью и вызывает прямо противоположные суждения о себе.

В 1968 году вышло второе издание книги Г. А. Бялого «Роман Тургенева „Отцы и дети“». Отличие этого издания от первого (1963) заключается в том, что для подкрепления некоторых из своих выводов автор обратился теперь к рукописному источнику текста романа (хранится в Парижской Национальной библиотеке и опубликован впервые в VIII томе полного собрания сочинений И. С. Тургенева, вышедшем в 1964 году). Так, например, когда Павел Петрович Кирсанов спрашивает Базарова: «Вы одни с целым народом?» (то есть вы одни думаете сладить с целым народом?), — тот отвечает ему весьма знаменательными словами (они имеются в беловом автографе): «Мы не одни, и народ не против нас» (VIII, 453). Г. А. Бялый (на стр. 54) делает отсюда совершенно правильный вывод — что Тургенев имел все основания сказать о Базарове: «...если он называется нигилистом, то надо читать: революционером» (Письма, IV, 380).

---

[34] К сожалению, статья И. Вишневской, написанная, повторяем, с блеском, видимо, оказала сильное воздействие на постановку кинофильма «Дворянское гнездо» (1969). Авторы сценария этого фильма — А. Михалков-Кончаловский и В. Ежов, по справедливому мнению одного критика, «не шли во след Тургеневу и не старались быть ему верными» (Н. Игнатьева. Назад, в минувший век... «Советская Россия» (московский выпуск), 1969, № 222, 21 сентября).

[35] Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 143—159.

[36] «Советская этнография», 1969, № 6, стр. 105—112.

[37] В кн.: Литературное краеведение. Воронеж, 1968, стр. 59—69.

[38] «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1968, т. XXVII, вып. 6, стр. 489—501. Отчасти этого же вопроса касается С. В. Протопопов в статье «Заметки о прозе И. С. Тургенева 40—50-х годов» (в кн.: От Пушкина до Блока. Краснодар, 1968, стр. 116—131).

[39] Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 87—101.

[40] «Ученые записки Смоленского и Новозыбковского педагогических институтов», т. VII, филологические науки, 1968, стр. 71—87.

[41] В кн.: Романтики и реалисты. Статьи о русской и зарубежной литературе XIX и XX вв. Краснодар, 1970, стр. 62—72.

[42] «Вопросы и ответы», 1969, № 11, стр. 59—64.

[43] См. о ней: Библиография литературы о И. С. Тургеневе. 1918—1967, № 1207.

lib.pushkinskijdom.ru

Иные точки зрения на образ Базарова — в статьях Ф. Я. Приймы «Великий художник русского слова»[44] и Ю. В. Манна «Базаров и другие».[45]

Первый из этих исследователей, высказав ряд справедливых суждений по поводу сложности и противоречивости образа Базарова и отношения к нему Тургенева, считает, однако, что, «награждая своего героя грубым антиэстетизмом, автор „Отцов и детей" хотел несомненно дискредитировать эстетические воззрения Добролюбова и Чернышевского» (стр. 13).

Что же касается Ю. В. Манна, то в его талантливой статье также имеются весьма спорные положения. В частности, Ю. В. Манн стремится доказать, что образ тургеневского героя имеет главным образом значение внеисторическое и общефилософское, так как «во многом образ Базарова с революционными демократами просто не соотносится» (стр. 240).

Против этого утверждения Ю. В. Манна выступил А. М. Гаркави в своей интересной статье «Заметки о романе Тургенева „Отцы и дети"».[46] Этот исследователь правильно указывает, что точка зрения Ю. В. Манна опровергается свидетельствами самого автора «Отцов и детей», а также высказываниями современников (Д. И. Писарев, Г. З. Елисеев) о романе Тургенева. По мнению А. М. Гаркави, причина ошибки Ю. В. Манна в его суждениях о Базарове заключается в том, что он «не учел особых соотношений между прототипом и типом, имеющих место в данном случае» (стр. 109). А. М. Гаркави считает, что образ Базарова — «широчайшее художественное обобщение» и не может быть сведен к одному или даже нескольким прототипам. Исследователь полагает, что Базарова следует отнести не к «вождям», которым были ясны конечные цели борьбы, а к деятелям «меньшего масштаба» (они ведь также имелись в революционном движении), хорошо усвоившим лозунг «отрицания» старого мира, но не сумевшим «выработать положительную программу действий» (стр. 109).

Построению романа «Отцы и дети» как единого целого, взаимодействию основных составляющих его частей и элементов, определяемых идеей произведения, посвящена статья В. Ф. Манаенкова «Архитектоника романа И. С. Тургенева „Отцы и дети"».[47] Исследователь приходит к выводу, что «один из главнейших принципов архитектоники романа „Отцы и дети" состоит в концентрическом характере его двух основных коллизий — общественной и любовной» (стр. 196).

Укажем еще на две статьи: И. С. Тимошенко «Об авторской позиции в романе „Отцы и дети"»[48] и М. С. Горенштейн «Базаров и Одинцова. (Из темы «Роман И. С. Тургенева „Отцы и дети"»)».[49]

Роману «Дым» посвящены статьи Ю. С. Сазонова «Образ автора в романе И. С. Тургенева „Дым"»,[50] содержащая ряд интересных наблюдений и выводов, и А. Б. Муратова «К истории борьбы вокруг романа И. С. Тургенева „Дым"».[51]

Кроме упомянутых выше статей Н. Р. Левиной, тургеневский цикл Senilia рассматривается также в статьях Л. А. Озерова «„Стихотворения в прозе" Тургенева»[52] и Т. Н. Федоровой «„Стихотворения в прозе" Тургенева в литературоведении последних лет».[53] Вызывает недоумение, почему Т. Н. Федорова, рассматривая работы, посвященные этому тургеневскому циклу, и, естественно, указывая всюду фамилии авторов, делает «исключение» лишь для одного из них. Речь идет о большой статье (7 печ. л.) — введении к комментариям в XIII томе полного собрания сочинений И. С. Тургенева, автором которой является академик М. П. Алексеев. Его имя в статье по непонятным для читателей причинам утаено от них.

О Тургеневе — литературном критике говорится в статье покойного исследователя А. Г. Цейтлина «Критический дар художника».[54]

---

[44] «Русская литература», 1968, № 4, стр. 3—19.

[45] «Новый мир», 1968, № 10, стр. 236—255.

[46] «Ученые записки Калининградского университета», вып. V, кафедра русской и зарубежной литературы, 1970, стр. 108—132.

[47] См. в кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы, вып. IV. Метод, стиль, мастерство. Материалы межвузовской конференции (май 1967 года). Ярославль, 1970, стр. 192—200.

[48] «Литература в школе», 1968, № 5, стр. 4—11.

[49] В кн.: От Пушкина до Блока, стр. 101—115.

[50] В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 50—71.

[51] «Ученые записки Ленинградского университета», № 339, серия филологических наук, вып. 72, русская литература, 1968, стр. 221—223.

[52] В кн.: Мастерство русских классиков, стр. 153—218.

[53] «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1968, т. XXVII, вып. 6, стр. 541—543.

[54] «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 62—83. См. также: Е. Лимонова. Эстетические взгляды И. С. Тургенева 70—80-х годов. В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 102—107; С. В. Протопопов. И. С. Тургенев о творчестве Л. Н. Толстого. В кн.: Романтики и реалисты, стр. 73—81; В. Е. Барыкин. И. С. Тургенев-редактор. В кн.: Книга. Исследования и материалы, сборник XIX. Изд. «Книга», 1969, стр. 44—66.

lib.pushkinskijdom.ru

Из большого количества статей о языке Тургенева, в основном носящих научно-популярный характер, отметим лишь некоторые. О вкладе Тургенева в сокровищницу русского литературного языка пишет П. Г. Пустовойт в статье «Великий художник слова».[55] Представляет интерес и статья М. И. Литвинова «Авторская речь в „Записках охотника" И. С. Тургенева. (Наблюдения над лексикой)».[56]

Издание полного собрания писем И. С. Тургенева вызвало особый интерес к изучению эпистолярного мастерства писателя. В частности, языку писем Тургенева посвящены две статьи Н. В. Климовой: «Неологизмы в „Письмах" И. С. Тургенева»[57] и «Структура и стилистические функции обращений в письмах И. С. Тургенева».[58]

Значительное место занимают статьи о взаимосвязях творчества Тургенева с русской литературой предшествующего периода, а также современной и последующей русской литературой.

Так, Н. В. Фридман[59] рассматривает поэмы Тургенева в связи с пушкинской традицией, впадая иногда в явные преувеличения. В частности, в статье этого автора содержится утверждение о том, что «и по своей сути, и в своих художественных деталях все поэмы Тургенева (исключение делается лишь для «Разговора», — *Л. Н.*) развивают ситуацию судьбы Ленского» (стр. 236). В целом статья Н. В. Фридмана содержит и некоторые верные наблюдения.

В статьях Л. В. Павлова[60] и М. К. Садовской[61] речь идет о лермонтовских традициях в поэмах, драматургии и лирике Тургенева. Л. В. Павлов указывает, что «Баллада» (1841) и поэмы «Разговор» (1844) и «Филиппо Стродзи» (1847) принадлежат к лермонтовской школе в русской поэзии 30—40-х годов, в которой продолжали развиваться мотивы декабристского романтизма. Воздействие «Маскарада» Лермонтова сказалось, по мнению Л. В. Павлова, в первой пьесе Тургенева «Неосторожность» (1843).

М. К. Садовская подчеркивает, что творческие контакты молодого Тургенева и Лермонтова были многообразны (сходство идейно-художественных принципов, общность проблематики, отдельные реминисценции, близость мелодико-синтаксического строя стиха). В заключение автор пишет, что лирика Тургенева, в которой отразилось его глубокое внимание к внутреннему миру человека, представляла собой, как и поэзия Лермонтова, своеобразную форму протеста против подавления человеческой личности в условиях николаевского самодержавия.

В статье «Тема народа в творчестве писателя-разночинца ранней поры И. Т. Кокорева. (Кокорев и Тургенев)»[62] О. Я. Самочатова, анализируя ряд произведений этого писателя из народной жизни («Саввушка», «Сибирка» и др.), приходит к следующему выводу: самые принципы изображения Кокоревым народных характеров несомненно были близки Тургеневу — автору «Записок охотника». В связи с этим О. Я. Самочатова ставит вопрос о возможностях обоюдного влияния писателей друг на друга.

Довольно обширен раздел статей, посвященных проблеме тургеневских традиций, а также типологических параллелей с творчеством Тургенева у писателей 80—90-х годов: А. П. Чехова,[63] В. М. Гаршина,[64] П. Ф. Якубовича,[65] В. Г. Коро-

---

[55] «Русская речь», 1968, № 6, стр. 3—9.

[56] В кн.: Русский язык. Литература. Иваново, 1970, стр. 21—36 («Ученые записки Ивановского педагогического института им. Д. А. Фурманова», т. 59).

[57] В кн.: Исследования по русскому языку. Сборник работ кафедры русского языка. Днепропетровск, 1970, стр. 120—126 (Днепропетровский университет имени 300-летия воссоединения Украины с Россией).

[58] Там же, стр. 127—133.

[59] Н. В. Фридман. Поэмы Тургенева и пушкинская традиция. «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1969, т. XXVIII, вып. 3, стр. 232—243.

[60] Л. В. Павлов. Молодой Тургенев и М. Ю. Лермонтов. В кн.: Вопросы реализма. Петрозаводск, 1968, стр. 81—97 («Ученые записки Петрозаводского университета», т. XIV, вып. IV).

[61] М. К. Садовская. Лермонтов в лирике Тургенева. В кн.: Материалы VI конференции по итогам научной работы [Шадринского] института (20—22 апреля 1968 года), филологические науки. Шадринск, 1969, стр. 31—32.

[62] «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1968, № 3, стр. 13—22.

[63] Сри Сукапты. Тургеневские традиции в изображении народа у Чехова. В кн.: Студенческие научные работы, вып. XIII. Вопросы литературы. М., 1970, стр. 24—31 (Университет дружбы народов им. П. Лумумбы).

[64] А. Земляковская. Тургенев и Гаршин. В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 128—137.

[65] Б. Двинянинов. Стихотворение И. С. Тургенева «Сон» в композиции рассказа П. Ф. Якубовича «Чертов Яр». В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 138—142.

lib.pushkinskijdom.ru

ленко,[66] Д. Н. Мамина-Сибиряка,[67] С. М. Степняка-Кравчинского[68] и др. Это и понятно, так как одни из них сами причисляли себя к «тургеневской школе», о других в этом же плане писали уже их современники.

В ряде статей рассматривается вопрос о воздействии творчества Тургенева в целом (или отдельных его произведений) на писательскую деятельность шестидесятников и семидесятников. Отметим прежде всего интересную статью И. В. Столяровой «Н. С. Лесков и „Записки охотника" И. С. Тургенева».[69] К этой же группе относятся следующие статьи: Н. Н. Мостовской «И. С. Тургенев и А. М. Жемчужников (по материалам неопубликованной переписки 1866—1869 гг.)»,[70] Е. М. Ефимовой «Тургенев и Писарев. (Из темы «Тургенев и революционно-демократическая общественность»)»,[71] С. Д. Лищинер «Герцен и Тургенев. (Тема преемственности передовых поколений)»,[72] Т. А. Никоновой «Тургенев и Гончаров. (Один полемический эпизод)»[73] и С. Б. Михайловой «Н. Н. Златовратский в полемике вокруг романа И. С. Тургенева „Новь"».[74]

Благодаря появлению перечисленных выше работ выясняется громадное значение творчества Тургенева для русской литературы второй половины XIX века, а также намечаются пути дальнейшего, еще более углубленного, изучения данного вопроса.

Выход за пределы XIX века — в статьях Л. Н. Иссовой «Жанр стихотворения в прозе у И. С. Тургенева и И. А. Бунина»,[75] Н. В. Тимохиной «Бунин и Тургенев. (К вопросу об идейных и творческих исканиях Бунина в начале 900-х годов)»,[76] Л. Н. Назаровой «Тургенев и молодой А. Н. Толстой»[77] и «И. С. Тургенев и М. Горький. (Образ рассказчика в «Записках охотника» и в цикле «По Руси»)»,[78] Т. П. Голованова «Тургенев и советская литература».[79]

Представляет интерес публикация В. А. Громовым статьи С. Г. Скитальца «Певец лишних людей. (К 50-летию со дня смерти И. С. Тургенева)».[80]

Юбилейная тургеневская дата была отмечена и в братских республиках Советского Союза.

«Слово о Тургеневе» напечатал лауреат Ленинской премии Чингиз Айтматов.[81] С. Даронян выступил со статьей «И. С. Тургенев и М. Л. Налбандян»,[82]

---

[66] О. Я. Самочатова. И. С. Тургенев и В. Г. Короленко. (Из наблюдений над особенностями лиризма писателей). В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 174—194. См. также: О. Я. Самочатова. К проблеме творческого метода («Два помещика» И. С. Тургенева и «Смиренные» В. Г. Короленко). «Ученые записки Смоленского и Новозыбковского педагогических институтов», 1968, т. V, серия филологическая, стр. 21—37.

[67] М. Семакова. И. С. Тургенев и Мамин-Сибиряк. В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 195—203; Л. Н. Назарова. Тургенев и Д. Н. Мамин-Сибиряк. В кн.: Тургеневский сборник, IV, стр. 212—223.

[68] В. Г. Яшина. Проблема положительного героя в романах И. Тургенева «Новь» и С. Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов». В кн.: От Пушкина до Блока, стр. 132—144. Об отношении Степняка-Кравчинского к Тургеневу, о тургеневских традициях в его творчестве говорится также в ряде работ, посвященных анализу произведений автора «Андрея Кожухова» (см., например: Т. П. Маевская. Слово и подвиг. Жизнь и творчество С. М. Степняка-Кравчинского. Изд. «Наукова думка», Киев, 1968). Интересно отметить, что в статье самого Степняка-Кравчинского «Русская грозовая туча», опубликованной в Англии в 1885 году (у нас перевод ее издан лишь совсем недавно, в 1968 году), приведен полностью текст стихотворения в прозе «Порог». Таким образом, подтвердилось предположение акад. М. П. Алексеева о том, что это стихотворение в прозе Тургенева было переведено на английский язык и напечатано в Англии ранее, нежели появилось в русской легальной печати (XIII, 652—653).

[69] «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1968, № 2, стр. 16—28.

[70] В кн.: Второй межвузовский тургеневский сборник, стр. 219—226.

[71] Там же, стр. 108—127.

[72] «Русская литература», 1970, № 2, стр. 35—46.

[73] Там же, стр. 96—101.

[74] В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 167—173.

[75] В кн.: Литературное краеведение, стр. 70—78.

[76] В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1968, стр. 331—355 («Ученые записки Московского педагогического института им. В. И. Ленина», № 288).

[77] «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1969, № 4, стр. 12—20.

[78] В кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона», стр. 437—443.

[79] «Русская литература», 1968, № 4, стр. 20—33.

[80] Там же, стр. 73—80.

[81] «Литературный Киргизстан», 1968, № 6, стр. 7—8.

[82] «Литературная Армения», 1968, № 11, стр. 74—84.

lib.pushkinskijdom.ru

в которой излагает историю знакомства, а также личных и творческих взаимоотношений русского писателя с армянским революционером-демократом и писателем, активным сотрудником изданий Герцена и Огарева, привлекавшимся по «процессу 32-х», Микаэлом (Михаилом Лазаревичем) Налбандяном (Налбандовым). Автор статьи, в частности, сопоставляет с Рудиным героя первой повести Налбандяна «Одному — слово, другому — невесту» — Геворга Шаумяна (стр. 75). В статье поставлен также вопрос о восприятии образа «медика» Базарова «медиком» Налбандяном, ибо «естественные науки формировали мировоззрение „новых людей" как просветителей-материалистов в их борьбе за светлые идеалы» (стр. 79).

Впервые на русском языке напечатана статья Мухтара Ауэзова «О переводе романа „Дворянское гнездо"»,[83] написанная в 1962 году. В статье дана оценка этого произведения Тургенева. В частности, М. Ауэзов пишет: «Роман Тургенева в истории русской литературы — это поэма в прозе. Роман лиричен: ни в одном из своих произведений Тургенев не обнажал себя так, как в „Дворянском гнезде". Глубоко поэтично изображение природы, природа и переживания Лаврецкого, переплетаясь, сливаются в одну мелодию, живут одною жизнью». Далее М. Ауэзов пишет о том, что он старался перевести роман «по возможности дословно», что означает «перевод каждого предложения отдельным предложением» (стр. 105), без добавлений в речь героев или автора казахских пословиц и поговорок, образных выражений, афоризмов, метафор.

Переводам сочинений Тургенева на туркменский и грузинский языки посвящены статьи З. Мухаммедовой «Заметки по поводу одного перевода»[84] и Н. Чхеидзе «Повести Тургенева на грузинском языке».[85] В первой из этих статей речь идет о переводе Х. Исмаиловым в 1950 году «Записок охотника», причем дан положительный отзыв о качестве перевода, хотя и высказан ряд критических замечаний. Оценка переводов повестей «Затишье», «Три портрета», «Яков Пасынков», «Три встречи», «Несчастная» и других (переводчик Нина Кучукашвили) содержится в статье Н. Чхеидзе. Говоря о требованиях, которые предъявляются ныне к реалистическому переводу, Н. Чхеидзе считает, что важнейшей задачей является нахождение «стилистического ключа» к переводимому тексту. Знакомство с переводами Н. Кучукашвили позволяет говорить о том, что она «исходит именно из осмысления и восприятия творчества Тургенева в целом, — когда каждое слово перевода прочувствовано, продумано, творчески осознано, и все частности и малые детали подчинены задачам целостного воссоздания оригинала в новой языковой сфере» (стр. 86).

О Тургеневе писали и литературоведы других братских республик. Отметим, что в Киеве вышла на украинском языке книга Е. С. Шаблиовского и Н. Ф. Гнатюка «И. С. Тургенев и украинская дооктябрьская литература».[86] Одной из основных проблем, освещенных в книге, является история взаимоотношений Тургенева с Шевченко.

В разделе о Тургеневе и Марко Вовчок рассказывается не только о деловых, но и о творческих связях писателей. Так, в нем рассмотрен вопрос о переводческой деятельности Тургенева, но недостаточно освещены вопросы мастерства и национального своеобразия творчества Тургенева и Марко Вовчок. Много интересного содержится в разделе, посвященном осмыслению творческого опыта Тургенева украинскими писателями второй половины XIX века (И. Франко, И. Нечуй-Левицкий, М. Коцюбинский, Леся Украинка, О. Кобылянская, М. Драгоманов, М. Грабовский, Б. Гринченко).

Но отношение Тургенева к двум борющимся направлениям в украинской литературе освещено недостаточно. Между тем русский писатель, поддерживая дружеские связи с передовыми украинскими писателями, выступал против «консервативных тенденций и национальной ограниченности»,[87] в частности, П. Кулиша. В целом издание книги Е. С. Шаблиовского и Н. Ф. Гнатюка — положительный факт, который будет способствовать дальнейшей разработке темы «Тургенев и украинская литература».

Подолгу живя за границей, Тургенев лично был знаком с многими из западноевропейских писателей-современников. Еще при жизни писателя произведения его были переведены на французский, немецкий, английский и другие иностранные языки. Естественно, что тема «Тургенев и западноевропейская литература» привлекала и продолжает привлекать внимание многих исследователей.

---

[83] «Простор», 1968, № 11, стр. 104—105.

[84] «Ашхабад», 1969, № 2, стр. 88—90.

[85] «Литературная Грузия», 1970, № 10, стр. 85—90.

[86] Є. Шабліовський, М. Гнатюк. І. С. Тургенев і українська дожовтнева література. Изд. «Дніпро», Київ, 1968, 171 стор.

[87] См.: З. Кирилюк. Страницы дружбы. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 229.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга М. Г. Ладарии носит название «И. С. Тургенев и классики французской литературы»;[88] она состоит из вступления, четырех глав и краткого заключения, после которого приведен перечень источников.

Автор собрала большой материал о взаимоотношениях (личных и творческих) Тургенева с Мериме, Флобером, Золя и Мопассаном. В книге использованы переписка и статьи как русского, так и французских писателей, освещены вопросы влияния и полемики. М. Г. Ладария ставит также ряд теоретических вопросов, связанных с проблемами реализма и творческого метода.

Эпиграфом к своей книге автор сделала известные слова Белинского из его статьи «Русская литература в 1841 году»: «...влияние великого поэта заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу...»[89] И этим словам Белинского М. Г. Ладария стремится следовать при рассмотрении интересного и важного вопроса о взаимовоздействии творчества Тургенева и творчества французских писателей, его современников. Опираясь в значительной мере на работы своих предшественников — советских и зарубежных литературоведов, — а нередко и полемизируя с ними, М. Г. Ладария сделала немало собственных наблюдений и выводов.

В противоположность многим исследователям прежних лет М. Г. Ладария при сопоставлении тех или иных произведений французских писателей с рассказами, повестями и романами Тургенева учитывает различие общественно-политической обстановки Франции и России второй половины XIX века, особенности мировоззрения русского и французских писателей, их литературно-эстетических взглядов. На протяжении всей книги автор стремится показать не только черты сходства, обусловленные взаимовлияниями, но и полемику между Тургеневым и знаменитыми французскими писателями.

В главе первой рассматривается вопрос о дружеских отношениях между Тургеневым и П. Мериме, сложившихся в силу глубокого интереса обоих писателей к русской реалистической литературе, о той дани влиянию драматургии французского писателя («Театр Клары Газуль»), которая налицо в пьесе Тургенева «Неосторожность» (1843).

С другой стороны, в главе говорится о тех советах, которые давал Тургенев Мериме в конце 60-х годов, когда последний писал свою новеллу «Локис». В ней, по мнению М. Ладарии, при создании образа героини сказалось влияние повести Тургенева «Первая любовь» (стр. 41). Говоря о творческих связях Тургенева с Флобером (глава вторая), автор книги считает несомненным воздействие «Живых мощей» Тургенева на повесть Флобера «Простое сердце». М. Г. Ладария полагает, что выразилось это не столько в обращении к одной и той же теме или в художественной структуре произведений, сколько «в авторском стремлении понять душу... крестьянки, проникнуть в ее духовный мир». В то же время автор подчеркивает и различие между писателями в стиле, трактовке образов и даже характере гуманизма, отражающее «специфику русского и французского реализма» (стр. 94).

Глава третья посвящена анализу взаимоотношений Тургенева с Эмилем Золя, успеху которого в России, как известно, русский писатель весьма способствовал и радовался. Отметив, что о влиянии Тургенева на Золя — автора «Жерминаля» (1885) писали еще современники, а также М. К. Клеман в книге о Золя (Л., 1934, стр. 170), М. Г. Ладария справедливо обращает внимание на следующий факт. Один из героев романа Золя — русский рабочий Суварин, прототипов которого автор не мог наблюдать во Франции. Поэтому «естественно предположить, что... Суварин — литературное детище Тургенева, гостеприимно введенное Эмилем Золя на страницы романа „Жерминаль“» (стр. 117). Отметив, что о близости Суварина к Нежданову из «Нови» уже писала критика, автор указывает и на различие между этими героями, жившими в разные периоды времени.

В четвертой главе книги речь идет о связях Тургенева с Ги де Мопассаном, о влиянии русского писателя на его младшего современника. М. Г. Ладария убедительно полемизирует здесь с интересной, но спорной в ряде своих положений статьей французского исследователя А. Виаля «Мопассан — наследник Бальзака, Тургенева и некоторых других»,[90] усматривающего «определенную творческую зависимость Мопассана от Тургенева в его романах „Жизнь“, „Милый друг“, „Пьер и Жан“, „Сильна как смерть“» (стр. 126). «В сюжетно-психологической ситуации романа Мопассана „Наше сердце“ А. Виаль узнает тему обольщения

---

[88] М. Г. Ладария. И. С. Тургенев и классики французской литературы. Изд. «Алашара», Сухуми, 1970, 156 стр.

[89] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 562.

[90] André Vial. Maupassant, héritier de Balzac, de Tourguéniev et de quelques autres. «Europe», 1963, Septembre, № 413, pp. 99—124.

lib.pushkinskijdom.ru

Санина светской кокеткой Марией Николаевной из повести Тургенева „Вешние воды"; в дуэли Санина находит... ситуацию, подготовившую эпизод дуэли Дюруа с оскорбившим его журналистом в романе Мопассана „Милый друг"; Чертопханов... и его мучения, по мысли критика, отводят нас к образу Пьера — героя романа Мопассана „Пьер и Жан"» (стр. 126—127), — пишет М. Г. Ладария.

Она считает, что для определения творческой близости писателей более плодотворен «путь сопоставления эстетических воззрений, психологической тональности отдельных произведений, сходство тем и стилей» (стр. 127). Так, «для сближения „Вешних вод" Тургенева и „Жизни" Мопассана... гораздо бо́льшее значение имеет общность настроений, связанных с мыслью о крушении иллюзий личного счастья, нежели обнаружение сходства отдельных эпизодов». Подчеркнув, что «тема крушения счастья и веры в возможность его» разрешается у каждого из писателей «самобытно, с учетом социальной среды, эпохи, национальных особенностей в характерах героев», Ладария указывает и на «творческое созвучие» писателей, выразившееся в показе того, как «грубое, прозаическое, низкое врывается и разрушает чистое, высокое, идеальное» (стр. 127).

Книга М. Г. Ладарии о Тургеневе и классиках французской литературы, написанная живо, эмоционально, думается, с интересом будет прочитана не только исследователями русской и французской литератур, но и более широкими кругами читателей.

Той же проблеме, что и книга М. Г. Ладарии, посвящена статья Ю. В. Удеревского «И. С. Тургенев и французские писатели XIX в.».[91] В ней идет речь о творческих контактах русского писателя с Ж. Санд, Мериме, Флобером и Мопассаном. Сопоставив образы Рудина и Ораса (из одноименного романа французской писательницы), Удеревский подчеркивает, что своеобразие тургеневского реализма состояло в том, что у русского писателя было больше социального критицизма по сравнению с Ж. Санд, творчеству которой была свойственна утопичность в обрисовке тех процессов, которые происходили тогда во французской общественной жизни.

Говоря о творческих связях Тургенева с Мериме, автор статьи приходит к выводу, что, внимательно прочитав текст новеллы «Локис», можно утверждать, что «некоторые использованные в ней штрихи и детали сообщены И. С. Тургеневым» (стр. 6).

Дружба между Тургеневым и Флобером возникла прежде всего благодаря родственности их мировоззрений, близости эстетических взглядов, указывает Удеревский. В «Песни торжествующей любви», посвященной Флоберу, Тургенев воспроизвел некоторые художественные приемы французского писателя, в частности метод стилизации. Однако Тургенев пользовался этим приемом очень тактично и осторожно, так как его в противоположность Флоберу гораздо более интересовала психология героев, нежели описания экзотической и красивой обстановки, вещей и т. п.

Если в творчестве Мопассана есть поэтические женские образы, облагороженные своим страданием, то этим он обязан Тургеневу. О влиянии автора «Записок охотника» свидетельствуют и те рассказы французского писателя, в которых ощутим гуманистический подход к изображению крестьянской жизни.

Менее интересной, на наш взгляд, является статья Д. Гутмана «Тургенев и европейский реализм середины XIX века».[92] Автор собрал и систематизировал материал (в основном известный из писем, а также литературно-критических статей и заметок Тургенева), позволяющий высказать некоторые суждения об отношении русского писателя к творчеству Бальзака, Диккенса и других писателей.

Спорной является другая статья того же автора, посвященная вопросу об отношении Тургенева к Гете и созданным им образам.[93] Если утверждение автора, что Гете был вечным спутником Тургенева, соответствует истине, то сомнительным кажется отрицание Д. С. Гутманом значения мировых образов Гамлета и Дон Кихота для творчества Тургенева. Попытка Д. С. Гутмана поставить на их место Фауста и Мефистофеля, сопоставив с ними реальное содержание многих тургеневских типов, не убедительна.

Творчество Тургенева в соотношении с творчеством его немецкого современника Теодора Шторма рассматривается в статье Б. Д. Вальдман «К вопросу

---

[91] «Вестник Московского университета», 1968, № 6, серия X, филология, стр. 3—13.

[92] «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1968, № 5, стр. 42—54.

[93] Д. С. Гутман. Гетеанство Тургенева. В кн.: Материалы межвузовской литературоведческой конференции, посвященной 20-летию Германской Демократической Республики. Горький, 1969, стр. 140—141 (Горьковский педагогический институт).

lib.pushkinskijdom.ru

о связях И. С. Тургенева и Т. Шторма».[94] Анализируя параллельно тургеневскую «Асю» и новеллу Т. Шторма «Из-за моря», автор статьи устанавливает сходство в композиции, в обрисовке характеров героинь и их социального положения, в мастерстве пейзажа. Одновременно Б. Д. Вальдман отмечает и различие между русским и немецким писателями. В заключение автор подчеркивает, что вопрос о возможном влиянии Тургенева на Шторма требует дальнейшего тщательного анализа творчества обоих писателей в связи с литературной и общественно-политической обстановкой в Западной Европе 50—70-х годов XIX века.[95]

Представляет интерес большая статья К. А. Зубаревой «Генрих Манн и русская литература»,[96] основанная отчасти на изучении архивных материалов, хранящихся в Берлине (ГДР). Одна из глав этой статьи называется «Генрих Манн и И. С. Тургенев». Автор статьи анализирует первое крупное произведение Г. Манна — роман «В одной семье» (1893), усматривая воздействие на него романов Тургенева (в частности, «Дворянского гнезда»). По мнению К. А. Зубаревой, «творческое освоение отдельных приемов художественного мастерства И. С. Тургенева (психологический портрет, роль пейзажа, пристальный интерес к внутренней жизни героев, простота фабулы)» чувствуется и в ранних новеллах Г. Манна «Джемма», «Чудесное», «Собака», «Контессина».

Вопрос о воздействии романов Тургенева на ранний роман Голсуорси рассматривается в статье Т. Ф. Разумовской «„Вилла Рубейн“ Голсуорси и тургеневская традиция».[97] Полемизируя с рядом предшественников, усматривавших воздействие романов Тургенева на «Виллу Рубейн» в тождественности ситуации, Т. Ф. Разумовская считает, что при параллельном анализе следует исходить прежде всего из внутреннего идейно-художественного родства писателей.

Своей задачей автор статьи поставила показ того, «насколько идейно-композиционные особенности романа («Вилла Рубейн», — *Л. Н.*), его архитектоника, специфика конфликта, характеристики образов определились „манерой“ русского автора» (стр. 69). В результате, сопоставив «Виллу Рубейн» с такими романами Тургенева, как «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», Т. Ф. Разумовская приходит к выводу, что, хотя «гуманистический идеал Голсуорси более исторически и классово ограничен, чем у Тургенева», тем не менее влияние Тургенева было глубоко и органично. Оно сказалось «в тематическом плане произведения — характеристике образов, лирико-драматической ситуации и „атмосфере“» (стр. 79).

О воздействии Тургенева на творчество еще одного английского писателя говорится в статье Е. С. Себежко «И. С. Тургенев и Дж. Конрад. (Из истории русско-английских литературных связей)».[98] Автор пишет о том, что традиции Тургенева сказались в созданных английским писателем женских образах, в лиризме, во всей духовной атмосфере произведений Дж. Конрада. Е. С. Себежко опубликовал в своей статье (в переводе на русский язык) письмо Дж. Конрада к Эдварду Гарнету (май 1917 года), содержащее развернутый отзыв о Тургеневе.

С предисловием А. Чуркина («Герберт Уэллс о Тургеневе») опубликовано (впервые на русском языке) несколько заметок английского писателя.[99]

О влиянии Тургенева на художественное творчество его норвежского переводчика и критика К. Эльстера убедительно рассказано в статье Гейра Хетсо «И. Тургенев в Норвегии».[100]

Высказывания о Тургеневе выдающегося датского критика Г. Брандеса проанализированы в статье Д. М. Шарыпкина «Георг Брандес и Тургенев».[101]

Е. Н. Любимова в статье «Сервантес и Тургенев»[102] трактует эту тему, учитывая некоторые (к сожалению, не все) работы советских тургеневедов (Ю. Д. Левина, Т. П. Головановой и др.), опубликованные за последние годы. Кроме того,

---

[94] В кн.: Проблемы лингвистики и зарубежной литературы. Рига, 1968, стр. 135—143 («Ученые записки Латвийского государственного университета им. П. Стучки», т. 89).

[95] Тема «Тургенев и немецкая литература» освещена и в ряде работ немецких исследователей. См. об этом: Р. Ю. Данилевский. Немецкая славистика — к юбилею И. С. Тургенева. «Русская литература», 1969, № 4, стр. 204—208.

[96] В кн.: Вопросы зарубежной литературы. Омск, 1970, стр. 119—136 («Ученые записки Омского педагогического института им. А. М. Горького», вып. 57).

[97] В кн.: Литературные связи и традиции. Горький, 1970, стр. 66—79. («Ученые записки Горьковского университета им. Н. И. Лобачевского», вып. 120).

[98] В кн.: Страницы истории русской литературы. Калуга, 1969, стр. 151—156 (Тульский педагогический институт им. Л. Н. Толстого).

[99] «Дон», 1968, № 10, стр. 185—189.

[100] «Вопросы литературы», 1969, № 12, стр. 243—245.

[101] В кн.: Скандинавский сборник, XIII. Таллин, 1968, стр. 166—184 (Тартуский университет).

[102] См. в кн.: Сервантес и всемирная литература. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 181—196.

lib.pushkinskijdom.ru

автор статьи сопоставляет с Дон-Кихотом образы Рудина, Бабурина («Пунин и Бабурин»), Чертопханова и др. Говоря о речи Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», Е. Н. Любимова указывает, что она неоднократно была издана в Испании. И не только в кругах писателей, но и у читателей эта статья Тургенева получила высокую оценку.

О значении романа Тургенева для литератур славянских стран говорится в статье Н. И. Кравцова «Тургеневский тип романа и славянские литературы XIX века».[103] Автор статьи приводит высказывания о Тургеневе многих славянских критиков и писателей, в частности Ивана Вазова (Болгария), Крашевского (Польша), Иозефа Вацлава Фрича (Чехия), Г. Ваянского (Словакия), Кумичича, Джальского (Хорватия).

В статье югославского ученого Витомира Вулетича «И. С. Тургенев и сербская литература»[104] рассказывается о переводах на сербско-хорватский язык (в 60—80-е годы XIX века) романов Тургенева, «Записок охотника», ряда повестей и стихотворений в прозе. Указано также, что большинство сербских переводчиков сопровождало издания своих переводов из Тургенева предисловиями или послесловиями. Сербские критики отмечали поэтичность произведений русского писателя, эстетическую и психологическую функцию его пейзажа. В период становления реализма в сербской литературе особенно привлекали «Записки охотника», в которых было оценено «мастерское умение автора сочетать жанровое своеобразие рассказа, новеллы с элементами очерка, с очевидной установкой на реальный жизненный факт и на всесторонний его анализ» (стр. 31). В. Вулетич указывает, что, в частности, эта особенность знаменитой книги Тургенева благотворно повлияла на творчество Лазу Лазаревича — одного из наиболее крупных сербских писателей-реалистов XIX века.

В 1968 году в Братиславе вышла книга А. Червеняка «Ваянский и Тургенев».[105] Автор указывает, что Тургенев «принципиально повлиял на формирующуюся модель реализма Ваянского», так как последний использовал «разные черты тургеневских лишних людей, дон-кихотов, в значительной мере черты тургеневской девушки, реже эгоистов — представителей высших кругов и меньше всего черты героев из народа». Словацкий писатель, работая над своим общественно-психологическим романом, обращался также к композиционным принципам аналогичного романа Тургенева. Кроме сюжетных и композиционных принципов Тургенева, Ваянский использовал в своих произведениях «целый ряд его сюжетных ситуаций и сцен, отличающихся особенной выразительностью и пластичностью». А. Червеняк приходит к выводу: «Разнообразные филиации тургеневских элементов в творчестве Св. Г. Ваянского имеют двоякое значение: во-первых, значение материала, из которого Ваянский создает свои оригинальные произведения, во-вторых, значение моделей, по которым Ваянский создал свои тургеневские ценности» (стр. 186).

Укажем кратко некоторые биографические материалы. Среди них прежде всего следует отметить публикации текстов новых писем, не вошедших в полное собрание писем Тургенева.

Так, Л. Р. Ланский опубликовал письма Тургенева к Т. Н. Грановскому, М. Дюкану и Ж. Ф. А. Фукье.[106] З. Н. Потапова напечатала неизвестные письма Тургенева 1872 и 1877 годов к итальянским литераторам — С. П. Де Губернатис (урожд. Безобразовой) и ее мужу графу Анджело Де Губернатису.[107] Письма Тургенева к граверу П. И. Пожалостину и Э. Перрену — директору парижского театра Comédie-Française — опубликовали Л. И. Кузьмина и Н. А. Леонтьевский.[108]

Представляют также несомненный интерес два письма А. А. Фета к Тургеневу, относящиеся к 1858 году[109] (до этого времени было известно шесть писем Фета к Тургеневу).

Сведения о некоторых документах Орловского государственного областного архива, относящихся к истории рода Лутовиновых (предков писателя со стороны матери) и к истории села Спасского-Лутовинова, сообщены в статье В. В. Шапочки и Б. В. Богданова «Новые документы о И. С. Тургеневе».[110]

---

[103] «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1968, т. XXVII, вып. 6, стр. 502—512.

[104] «Советское славяноведение», 1969, № 1, стр. 24—32.

[105] A. Červeňák. Vojanský a Turgenev. Bratislava, 1968, 193 s. См. рецензию в журнале «Советское славяноведение» (1969, № 4, стр. 108—109).

[106] «Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1968, т. XXVII, вып. 1, стр. 47—50.

[107] «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 84—95.

[108] «Русская литература», 1969, № 3, стр. 152—153.

[109] Н. Пахомов. Неизвестные страницы. «Огонек», 1970, № 49, декабрь, стр. 14—15.

[110] «Советские архивы», 1968, № 6, стр. 97—99.

lib.pushkinskijdom.ru

Содержательны статьи Н. М. Чернова «Лутовиновская старина»,[111] «Еще одна Салтычиха»,[112] «Глава из детства»[113] и «Летопись жизни»,[114] основанные главным образом на изучении архивных материалов семейной хроники предков Тургенева.

Отрывок из любопытного документа-донесения А. А. Панова в департамент полиции приведен в статье Л. Т. Сенчаковой «На похоронах И. С. Тургенева».[115]

В. Громов в статье «Сибирская печать — И. С. Тургеневу»,[116] цитируя отклики сибирских газет («Восточное обозрение», «Сибирская газета») на смерть и похороны писателя, приходит к следующему выводу: независимая точка зрения этих изданий на значение Тургенева для всего культурного человечества во многом определялась «свободолюбивыми традициями ссыльных декабристов» (стр. 147), учавших, в частности, об антикрепостнических взглядах автора «Записок охотника».

Новые биографические сведения о талантливой мемуаристке Н. А. Островской, близкой знакомой Тургенева, сообщает в своей статье Т. К. Шлыгина.[117]

Из работ литературно-краеведческого характера отметим книги: Л. Афонин, А. Мищенко — «На родине Тургенева» (М., 1968);[118] А. Тимрот — «Тургеневские встречи. Страницы из московской жизни И. С. Тургенева» (Изд. «Московский рабочий», 1970); Г. А. Бялый, А. Б. Муратов — «Тургенев в Петербурге» (Лениздат, 1970).[119]

Значительное место отведено тургеневским местам в книге Н. М. Чернова.[120] О жизни писателя в Буживале, в доме, ему принадлежавшем и сохранившемся до наших дней, рассказала в интересной статье, написанной по личным впечатлениям, Е. М. Хмелевская.[121]

В 1969 году вышел двухтомник «И. С. Тургенев в воспоминаниях современников» (Л., 1969) со вступительной статьей С. М. Петрова, подготовка текста С. М. Петрова и В. Г. Фридлянд. К сожалению, никаких новых, ранее неизвестных мемуаров о Тургеневе это издание не содержит (если не считать перепечатки некоторых воспоминаний, опубликованных недавно в «Тургеневских сборниках», т. III (1967), т. IV (1968), а также в томе 76 «Литературного наследства»).

Наконец, вышли в свет два библиографических указателя: «Тургенев и Орловский край»[122] (под редакцией И. И. Самодуровой и Б. В. Богданова. Орел, 1968) и «Библиография литературы о И. С. Тургеневе. 1918—1967», составленная тургеневедами — научными сотрудниками Пушкинского дома (ответственные редакторы Л. Н. Назарова и А. Д. Алексеев. Изд. «Наука», Л., 1970),[123] — а также «Описание материалов государственного музея И. С. Тургенева. I. И. С. Тургенев» (Орел, 1968), составленное А. И. Понятовским.

Обзор литературы о Тургеневе за 1968—1970 годы хочется закончить словами Чингиза Айтматова: «Встреча с Тургеневым ждет каждого человека на его жизненном пути. Так было до нас и так будет впредь из поколения в поколение, покуда живет в мире вечная устремленность людей к добру, к совести... Покуда живет на земле бессмертный русский язык, чистейшим слогом которого писались книги Тургенева».[124]

---

[111] «Литературная газета», 1968, № 35, 28 августа; № 36, 4 сентября; № 38, 18 сентября.

[112] «Неделя», 1968, № 35, 25 августа.

[113] «Литературная газета», 1970, № 29, 15 июля.

[114] «Литературная Россия», 1970, № 34, 21 августа.

[115] «История СССР», 1968, № 5, стр. 142—146.

[116] «Сибирские огни», 1968, № 11, стр. 144—147.

[117] Т. К. Шлыгина. Н. А. Островская — автор воспоминаний о Тургеневе и Добролюбове. В кн.: Казань в истории литературы. Сборник второй. Казань, 1968, стр. 110—111.

[118] См. рецензию Б. Г. Окунева («В мире книг», 1969, № 3, стр. 33).

[119] См. рецензию: Н. Н. Мостовская. Писатели в Петербурге. «Русская литература», 1971, № 3, стр. 228—234.

[120] Н. М. Чернов. Орловские литературные места. Изд. 3-е, доп. Тула, 1970.

[121] «Волга», 1970, № 3, стр. 187—192.

[122] См. рецензию: Н. Н. Мостовская. Новая библиография о Тургеневе. «Русская литература», 1969, № 4, стр. 219—221.

[123] См. рецензию Н. Мацуева («В мире книг», 1971, № 3, стр. 41).

[124] «Литературный Киргизстан», 1968, № 6, стр. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

*В. А. КОВАЛЕВ*

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ *

Рецензируемая книга принадлежит к числу немногих теоретических работ последнего времени, дающих цельную концепцию словесного искусства, охватывающих в определенной системе все важнейшие проблемы современного литературоведения. Написать такую книгу под силу лишь автору, обладающему не только обширными специальными познаниями и дисциплинированной мыслью, но и огромным опытом литературоведческой деятельности, превосходным пониманием истории и самой логики развития советской науки о литературе на протяжении десятков лет; автору, способному подвести итоги многолетних творческих исканий литературоведов, знающему, какими путями борьбы за утверждение марксистско-ленинских принципов прошло советское литературоведение, и поэтому чутко воспринимающему особенности нынешнего этапа филологической науки; автору, сильному не только в своей критике тех или иных точек зрения, но и в позитивном обосновании собственного подхода к рассматриваемым проблемам.

Заглавие книги кажется на первый взгляд узким, не охватывающим ее богатого и разнообразного содержания. Ведь в книге говорится не только о творческой индивидуальности писателя (этому посвящен второй раздел), но и о роли идей в искусстве слова, о проблемах стиля, о творческих принципах и методе социалистической литературы, о восприятии художественных произведений в различные исторические эпохи, о типологическом изучении литературы, о том, что такое прогресс в искусстве. Но при внимательном чтении обнаруживается, во-первых, что во всех без исключения разделах автор вновь и вновь возвращается к понятию творческой индивидуальности писателя, все более обогащая представление о ней; во-вторых, что самое это понятие автор считает коренным и важнейшим в сфере искусства, отказываясь сводить проблемы литературы, как это делают подчас иные литературоведы, к тем или иным разрозненным и абстрактным соображениям о различных сторонах и особенностях художественного творчества, к арифметической сумме проблем, отъединенных от простой и очевидной истины, гласящей, что литература состоит из художественных произведений, созданных определенными творческими индивидуальностями, живыми неповторимыми творческими личностями. Так что заглавие книги вполне соответствует ее содержанию. Основная тема не отсечена от других сращенных с нею больших тем.

Мне представляется избранный автором аспект чрезвычайно верным и плодотворным. Проблемы искусства, особенно литературы, живописи и музыки, невозможно изучать и разрабатывать так, как разрабатываются и изучаются проблемы в других гуманитарных дисциплинах — экономической науке, философии, истории и т. д., с широким применением методов статистической обработки фактов, с выделением на первый план однотипного и повторяющегося, сходного и аналогичного, с анализом в индивидуальном преимущественно общезначимого. Суть произведений искусства слова состоит в познании и изображении художественного объекта — событий общественной истории и бытовой жизни, анализе внутреннего мира современника — под самобытным, индивидуальным углом зрения писателя, художественного субъекта, в самораскрытии автора-художника главным образом и прежде всего в конкретной, индивидуализированной форме. В этом индивидуальном ви́дении реальности, индивидуальном постижении объективной истины, индивидуальном чувствовании природы, человека и общества заключается сила искусства, его увлекательность, его новизна, обаяние и гуманистическая природа. Не отвлеченное представление о человеке, не «четверть процента» человека, не некий туманный субстрат, а живая личность своего времени, свидетель жизни действующих, страдающих и радующихся людей является создателем произведений искусства, воплощая в них свою человеческую сущность, свои думы и чувства, стремления и надежды. Человековедение (по слову М. Горького) потому и оправдывает свое существование и предназначение, что оно, составляя совершенно оригинальную область общественного сознания, всегда держит в центре внимания живого человека и обогащается оригинально мыслящей и чувствующей, неповторимой личностью творца. Разумеется, личность эта, личностный угол зрения автора — не самодовлеющий феномен, а концентрированное выражение целого, его составная частица, явление, генетически обусловленное историей общества. Это само собой разумеется.

Пристальное внимание автора книги к творческой индивидуальности в искусстве объясняет его тягу к осмыслению творческого процесса, его сущности и его многогранности. М. Б. Храпченко находит все новые и новые поводы для возврата все к той же сквозной теме, рассматривая ее и в связи с проблемами

* М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1970 (вышла в свет в 1971 году), 392 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

идейности литературы, и в ходе рассуждений о стиле и художественном методе, и в своей характеристике особенностей советской литературы, и т. д. Помещенные в конце книги две статьи «Тургенев и связи эпох» и «Горький и современность» дополнительно подкрепляют конкретными материалами ранее высказанные теоретические соображения о роли творческой индивидуальности в литературном процессе.

Другая сквозная тема в книге — исследование функции литературы, ее общественной роли, ее взаимодействия с читателями разных эпох — также стоит в связи с главной проблемой, рассматриваемой автором. М. Б. Храпченко напоминает, что писатель всегда пишет в расчете на определенные круги читателей, широкие или узкие, что он подчиняет даже свои жанровые искания и стилистику предполагаемому предназначению произведения, предчувствуемым судьбам своего детища. Функция литературы определяется активной позицией писателя, его намерениями и стремлениями, его желанием не только объяснять, но и «делать жизнь», ибо всякий крупный писатель по своей сущности исторический деятель своей эпохи, активный участник борьбы за социальный прогресс. Он совершает определенный выбор, приходит к определенному решению, сознавая свою ответственность за судьбы современников, свой моральный долг перед обществом. В литературе находит выражение накал эмоций автора, живые черты его личности, своеобразный тип его мышления, и притом образного мышления, его духовная биография. М. Б. Храпченко решительно отвергает «историю литературы без имен».

Книга М. Б. Храпченко дает итоговые определения по важнейшим разделам современного литературоведения — итоги творческие, включающие собственные открытия и собственные искания, частично уже известные по предшествующим работам автора. Она уточняет терминологию науки о литературе, помогает в дальнейшей разработке той системы абстракций, которой пользуется и руководствуется литературоведение. Причем теоретическая мысль автора в необходимых случаях полемически противостоит другим точкам зрения и учитывает движение науки не только в нашей стране, но и за рубежом. Чрезвычайно точны и доказательны страницы книги, посвященные критике зарубежного структурализма, вульгаризаторских воззрений Г. Лукача, ревизионистских концепций Р. Гароди и Э. Фишера, субъективистских высказываний некоторых зарубежных писателей и т. д. О сложном и запутанном («мифотворчество», «интеллектуализация прозы», «поэзия грамматики» и пр.) М. Б. Храпченко умеет говорить ясно, убедительно. С позиций марксистской эстетики автор дает четкие оценки самых разнообразных методологических построений и концепций.

Книга содержит ряд развернутых примеров и иллюстраций, лаконичных, но весьма содержательных этюдов, имеющих самостоятельное значение, например о сущности и характерных особенностях символизма, о своеобразии русского реализма XIX века сравнительно с реалистическими системами других национальных литератур, об исторической смене типов творчества от эпохи Возрождения до периода утверждения социалистического реализма и др.

Автор идет нелегким путем изучения всей сложности главных проблем литературы, показывает однобокость и поверхностность скороспелых, малопродуманных решений, предлагаемых отдельными литературоведами, неоднократно демонстрирует, как именно следует избегать упрощенных объяснений, критически анализировать кажущиеся «благополучными» и «очевидными» истины и формулировки, вдумчиво углублять наши знания о закономерностях, внутренних связях и внутренних качествах художественной литературы.

Остановлюсь на отдельных разделах книги.

В разделе «Мировоззрение, идейность, искусство слова» раскрывается роль общих идей и принципов в художественном творчестве. Весь раздел полемичен, четко обрисовывает принципиальные методологические позиции автора книги. Автору удается аргументированно изложить свое мнение по вопросам, которые вызывали споры и разноречия уже десятки лет (художник и мыслитель, мировоззрение и художественное творчество, влияние жизни на творческий процесс и его результаты, роль художественной интуиции, сущность принципа жизненной правды, мировоззрение и художественный метод). Очень часто М. Б. Храпченко вторгается в теоретические споры по актуальным проблемам советской литературы на современном этапе.

Особенно важен и интересен раздел «Творческая индивидуальность писателя», проникнутый мыслью о недопустимости принижения роли художника, творческого начала в искусстве, нацеленный как против структурализма, равнодушного к личности писателя, к конкретным социально-историческим обстоятельствам создания и бытования произведений, так и против всякого рода противопоставлений творческой индивидуальности общим потокам и закономерностям литературного процесса. При этом М. Б. Храпченко не минует вниманием биографический метод, представители которого своим дотошным интересом к мелочам и случайностям писательского бытия и художнического быта в сущности дискредитируют, мельчат понятие творческой индивидуальности в искусстве. Автор так формули-

lib.pushkinskijdom.ru

рует свое понимание творческой индивидуальности: «...это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее ви́дение и художественное претворение мира, это личность художника слова в ее отношении к эстетическим запросам общества...» (стр. 82).

Раздел «Проблемы стиля» — самый большой в книге. В нем предпринята попытка обозреть почти все аспекты данной проблемы. Правда, зарубежные концепции в этом разделе привлечены в меньшей степени, нежели в предшествующих разделах, хотя в этом есть большая необходимость: ряд зарубежных искусствоведов и литературоведов объявляют проблему стиля проблемой № 1 и склонны вообще свести проблемы эстетики к проблеме стиля; само изучение этой проблемы за рубежом имеет давнюю и сложную историю.

М. Б. Храпченко подвергает вдумчивому критическому анализу существующие точки зрения на стиль (замечу в скобках, что приводимая в книге характеристика стиля из одной работы автора настоящих строк является лишь частичным определением, которое в этой и других работах развертывается более многоаспектно) и дает собственное определение стиля. Он пишет: «...стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей». Стиль — это «оригинальные пути и средства воплощения... идей и образов», позволяющие писателю «сделать их интересными, „заразительными", близкими читательской аудитории». В стиле «особенно рельефно выступает функциональная определенность художественных явлений» (стр. 109). Это во-первых. Во-вторых, «помимо своей функции „передатчика" художественной энергии, стиль выполняет важную функцию в формировании внутренней структуры литературных явлений» (стр. 110). Это не надо понимать в том смысле, что стиль ограничивается областью формы; нет, он включает в себя особенности раскрытия идеи, темы, обрисовки характеров, интонационные начала, архитектонику. «Стиль характеризуют не те или иные отдельные элементы формы и содержания сами по себе, а особый характер их „сплава"» (стр. 119—120).

В этом определении стиля много интересного, нового. Оригинальны сам ход мысли автора, сама цепь силлогизмов, их внутреннее единство. Свои суждения М. Б. Храпченко подкрепляет большим количеством примеров из русской и зарубежной литератур. Но я бы лично предпочел в первом приведенном определении стиля словам «способ выражения образного освоения жизни» слова — «характер образного, поэтического мышления». А для обозначения слагаемых стиля было бы удобно использовать выражение Л. Леонова — «структура стиля». Что касается «функционального» оттенка в этом определении стиля, то я не склонен придавать ему универсального значения, ибо общее назначение произведения всегда предусматривается автором и приноравливать каждый раз свой творчески индивидуальный стиль к частному заданию вряд ли необходимо; ведь стиль возникает органически, в некоторых отношениях непроизвольно, естественно. (Здесь я оставляю в стороне такие возникающие в творческой практике элементарные стилевые задания, как, положим, приспособление писателя к слаборазвитому читателю, к потребностям детей и подростков или следование установившимся канонам жанровых стилей и пр.).

Дав определение стиля, М. Б. Храпченко далее рассматривает взаимосвязи стиля и метода, видя в первом конкретное осуществление последнего. Мне лично кажется более точной формулировка, гласящая, что стиль складывается *на основе* художественного метода и целой суммы художественных традиций (жанровых, стилевых и т. д.) данной национальной литературы.

Говоря о проблеме стиля и литературных направлений, М. Б. Храпченко исходит из того, что собственно стилевых течений не существует, что стиль — категория индивидуальная. Такая точка зрения имеет основания, и дальнейшее обсуждение этого вопроса позволит выяснить лучше, кто же стоит ближе к искомой истине — сторонники существования стилевых течений в литературе или те, кто подвергает сомнению их возникновение и бытование.

Раздел «Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы» характеризует становление советской литературы как литературы нового типа, обращенной к широким народным массам, проникнутой началом народности. Весьма справедливо замечание автора, что «никак нельзя игнорировать несомненные различия в глубине раскрытия жизненной правды, объемности художественных обобщений, в мере и силе воплощения народных чувств и стремлений, различия, которые существуют и не могут не существовать в литературе» (стр. 185). Ведь «народность — не только идейная позиция, но и эстетическое качество» (стр. 184). И далее: «Произведения подлинно народного звучания создают писатели большого таланта и яркой творческой индивидуальности... Народность... как раз и раскрывается в творческих свершениях самобытных, оригинальных художников слова, глубоко преданных революции, народу, социализму» (стр. 186).

Подробно характеризуется утвердившийся в новых исторических условиях метод социалистического реализма, причем автор привлекает яркие и свежие высказывания самих писателей (правда, к числу таковых нельзя отнести приво-

lib.pushkinskijdom.ru

димую цитату из Арагона, в которой говорится о вещах общеизвестных). М. Б. Храпченко придерживается той точки зрения, что социалистический реализм является не только творческим методом новой литературы, но и литературным направлением XX века. Автор говорит об индивидуальных методах писателей как конкретном выражении богатства социалистического реализма. Много других вопросов затронуто в этом разделе, — всех их здесь не перечислить.

Включаясь в споры о соотношении социалистического реализма и социалистической литературы, М. Б. Храпченко отстаивает необходимость различения этих понятий, что позволяет, не умаляя ведущей, авангардной роли социалистического реализма, подчеркнуть существование в нашей литературе различных течений, кроме этого основного. Что ж, возможен и такой взгляд на эту сложную проблему, но меня сильно смущают конкретные историко-литературные суждения, основанные на этом взгляде. Так, например, автор книги отказывает М. Пришвину в звании социалистического реалиста; уверенно включает Б. Пастернака в социалистическую литературу. Здесь не место вдаваться в подробное обсуждение этих соображений, но нельзя не заметить их недостаточной убедительности. Лично я придерживаюсь мнения, что социалистическая литература в советский период это и есть литература социалистического реализма, — не надо двух терминов. Что касается таких литературных явлений, как например, творчество И. Эренбурга и Б. Пастернака 20-х годов, то они вполне охватываются общим термином «советская литература». Иногда указывают на романтические произведения или элементы романтизма в произведениях реалистических и спрашивают, как истолковывать такие явления в контексте советской литературы. Но романтические тенденции не противоречат социалистическому реализму: социалистический реализм органически освоил (и осваивает) все ценное в романтизме и тем самым, во-первых, так сказать, узаконил существование романтических тенденций в нашей литературе и, во-вторых, стал реализмом нового типа — гуманистически одухотворенным, крылатым, перспективным.

Чрезвычайно важен раздел «Время и жизнь литературных произведений». В общем виде поставленные вопросы вроде бы ясны, но их внимательное, детальное рассмотрение позволяет автору книги высказать много любопытного и нового. Тем более, что в этот раздел введены обширные историко-литературные материалы. Историко-функциональное изучение словесного искусства безусловно получило здесь новые аргументы и дало ценные результаты. Извечная проблема традиций и новаторства, связи классической литературы с современностью освещена глубоко и разносторонне. Большое внимание уделено действенной роли нашей литературы в жизни советского общества.

Типологический аспект обоснован в разделе «Типологическое изучение литературы». М. Б. Храпченко, уточняя задачу исследования, говорит, что, «в отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе, типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений и не просто их сходных черт и не связей как таковых, а раскрытие их принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду» (стр. 256). При этом М. Б. Храпченко признает неверной ту мысль, «что типологическая общность включает в себя единообразные явления, что общность эта „снимает“, исключает индивидуальное и особенное» (стр. 257). «Права» творческой индивидуальности в искусстве сохраняются и в этом случае.

Говоря о «разных уровнях типологических исследований», М. Б. Храпченко выделяет следующие: типологию литературных направлений, типологию жанров, типологию стилей, типологию литературных процессов. Внутри каждой из названных областей он усматривает значительную дифференциацию тем и проблем. Очень важно проведенное автором книги принципиальное отграничение марксистского подхода к типологическим исследованиям от формалистического понимания всех этих вопросов. Останавливается автор и на структурных особенностях литературных явлений. Он считает, что «структурную основу литературных произведений составляет конфликт в его определенном художественном выражении... Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяют и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования... Развитие конфликта обусловливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение» (стр. 267). Мне представляется более оправданным видеть в основе структуры произведений не конфликт, не только конфликт, но прежде всего их идейно-образную концепцию, а из категорий поэтики — композицию, понимаемую не формально, не внешне. Понятие структуры М. Б. Храпченко распространяет на литературное направление: элементами этой структуры являются течения, стилевые потоки и индивидуальные стили. Нет оснований возражать против характера анализа и дифференциации направлений, но возникает вопрос: подходит ли в данном случае термин «структура»?

Раздел «О прогрессе в литературе и искусстве», в сущности, завершает книгу (последние главы — о Тургеневе и Горьком — имеют иллюстративное значение).



lib.pushkinskijdom.ru

Он нацелен против современной буржуазной науки, рьяно отрицающей какое бы то ни было поступательное развитие, всякий прогресс в искусстве. Вместе с тем М. Б. Храпченко предостерегает против отождествления социального прогресса и поступательного развития искусства, а также против упрощенного подхода к этой проблеме. Такое упрощение он видит в утверждениях, что художественный прогресс состоит в расширении и усложнении образного познания мира, в освоении новых явлений действительности, в «расширении возможностей искусства». Автор связывает поступательное развитие искусства прежде всего с «теми творческими открытиями, которые совершаются талантливыми художниками» (стр. 303), отмечая, что «творческие открытия возникают не только в сфере, в полной мере неизведанной, но и в областях, которые в той или иной мере художественно освоены» (стр. 303). Признание роли крупных творческих индивидуальностей нисколько не противоречит тому, что художественный прогресс проявляется также в общих принципах творчества, в способах и средствах образного освоения мира. «Непосредственное отношение к прогрессу в искусстве имеет смена художественных направлений...» (стр. 304). И, наконец, тут важна роль национальных литератур, вклад того или иного народа в художественное развитие человечества.

М. Б. Храпченко выдвигает понятие типов художественного творчества как исторически развивавшихся этапов, ступеней прогресса в искусстве (Ренессанс, классицизм, просветительский реализм, романтизм, критический реализм, социалистический реализм) и дает их подробную характеристику.

Заглавие книги и названия разделов набраны типографским шрифтом, сходным с шрифтом пишущей машинки. Это напоминает заглавия машинописи. Я лично понимаю эту внешнюю особенность книги таким образом, что автор как бы не настаивает на непререкаемости тех или иных высказанных им соображений и приглашает читателя поразмышлять над тем, что он, читатель, найдет в книге, и если нужно с его, читателя, точки зрения, то и творчески подискуссировать с автором.

В целом труд М. Б. Храпченко представляется мне новаторским, чрезвычайно содержательным, интересным и принципиально важным для современного читателя.

---

*А. Е. ХОДОРОВ*

## НОВАЯ КНИГА О ПОЭТЕ-ДЕКАБРИСТЕ *

В исследованиях, посвященных жизни и творчеству К. Ф. Рылеева, совершенно справедливо отмечалась малая изученность раннего периода его биографии и в первую очередь времени, которое поэт провел в Острогожском уезде Воронежской губернии. Конечно, этой поре уделено должное место в капитальной монографии В. И. Маслова «Литературная деятельность К. Ф. Рылеева», вышедшей еще в 1912 году (особую ценность в разделе об острогожском периоде представляет установление литературных источников ранних рылеевских стихотворений), острогожский период отражен в биографическом труде К. В. Пигарева «Жизнь Рылеева» (1949), в позднейших исследованиях В. Г. Базанова, А. Г. Цейтлина и других. И тем не менее в изучении творческого пути поэта-декабриста до 1820 года остается еще немало пробелов. Новый труд воронежского исследователя Б. Т. Удодова во многом способствует их устранению.

Отказавшись от строго хронологического повествования, Б. Т. Удодов строит свою книгу как серию очерков, задачей каждого из которых является освещение того или иного вопроса, связанного с творческой биографией Рылеева. Первый из них уточняет само понятие «острогожский период», в определении которого до последнего времени не было достаточной ясности. Следующий посвящен характеристике Острогожска, города с весьма своеобразной историей и этнографией, бывшего в первой половине XIX века, по замечанию столь авторитетного свидетеля, как А. В. Никитенко, немаловажным культурным центром юга России.[1] Далее очерчивается круг ближайших товарищей Рылеева по армейской службе (и впервые это делается с исчерпывающей по сути дела полнотой). В одном из интереснейших, по нашему мнению, очерков идет речь об острогожском окружении поэта в более широком понимании, что проливает дополнительный свет на формирование его взглядов и, в свою очередь, позволяет показать его влияние на

---

* Б. Т. Удодов. К. Ф. Рылеев в Воронежском крае. Изд. Воронежского университета, Воронеж, 1971, 93 стр.

[1] А. В. Никитенко. Повесть о самом себе. «Русская старина», 1888, кн. X, стр. 73.

lib.pushkinskijdom.ru

местное общество; два посвящены истории его отношений с семьей Тевяшовых — семьей его будущей жены Натальи Михайловны.

В большом разделе характеризуется ранняя поэзия Рылеева, в двух следующих — связь острогожского и петербургского периодов его жизни как в плане личной и общественной биографии, так и в отношении особенностей художественного творчества. Завершает книгу очерк о судьбе рылеевского наследия на воронежской земле.

Во вступлении к книге исследователь так формулирует цель и задачи своего труда: «прежде всего воспроизвести более или менее полно, в жизненных деталях и документальных подробностях значительный период в жизни и творчестве поэта-декабриста, именуемый острогожским... привести к реальному единству раздробленные, противоречивые документально-исследовательские данные, относящиеся к указанной поре жизни Рылеева, сделав необходимые поправки и уточнения; ввести в оборот новые факты и сведения, привлекая с этой целью неизученные, малоизвестные источники и публикации, архивные и другие материалы; обозначить в отдельных случаях возможные пути дальнейших разысканий и исследований материала» (стр. 7). Действительно, круг источников, привлекаемых Б. Т. Удодовым, весьма широк, о чем можно судить как по основному тексту его книги, так и по обширным к ней примечаниям. Сюда входят и архивные материалы (из рукописного отдела ИРЛИ, ЦГАЛИ, Воронежского областного архива) и малоизвестные издания типа книги «Воронежское дворянство в Отечественную войну», опубликованной губернским предводителем дворянства в 1912 году, или выпусков «Воронежской старины». В труде воронежского литературоведа в новом свете предстают и, казалось бы, широко известные публикации.

Изданные А. Г. Цейтлиным воспоминания рылеевского однополчанина А. И. Косовского[2] долгое время оставались вне поля зрения биографов поэта. Можно без преувеличения сказать, что Б. Т. Удодову принадлежит заслуга введения в активный научный оборот этого ценного материала, позволяющего уточнить некоторые факты рылеевской биографии. Используя неизвестные и забытые источники, сопоставляя мемуары Косовского с послужным списком Рылеева и его официальным рапортом, исследователь вполне убедительно доказывает, что острогожский период для Рылеева исчисляется не с 1816 года, как считалось до сих пор, а не ранее чем с апреля 1817 года. Это дает право пересмотреть установившиеся датировки некоторых стихотворений поэта. Так, используя, кроме писем и мемуаров, данные местной топографии и топонимики, Б. Т. Удодов с полным основанием относит к 1816 году стихотворения «К друзьям» и «К Лачинову», которые традиционно датировались 1818 годом. Убедительно и сопоставление стихотворений «Бой» и «Утес», заставляющее предполагать, что последнее написано не в Острогожске, а во время заграничного похода в 1815 году. Из других многочисленных дополнений и уточнений укажем на установление адресата послания «К И. А-ву». Анализируя мемуарные источники, Б. Т. Удодов устанавливает, что это — товарищ поэта по 1-му Кадетскому корпусу Асосков, одновременно ориентируя исследователей на разыскание переписки между Рылеевым и Асосковым — ценнейшего материала для характеристики взглядов молодого Рылеева.

Одна из основных мыслей книги — мысль о «важности, внутренней значимости (пока еще недооцениваемой) острогожского периода для формирования Рылеева не только как революционного деятеля, но и как поэта» (стр. 7). В последних разделах своего труда Б. Т. Удодов показывает, как идейные и художественные искания острогожской поры преломляются в творчестве зрелого периода. Интересен и убедителен сопоставительный анализ стихотворений «К временщику» и «Пустыня» (кстати, автор книги «К. Ф. Рылеев в Воронежском крае» обоснованно исправляет здесь указанную А. Г. Цейтлиным хронологическую соотнесенность этих стихотворений). Справедливы замечания Б. Т. Удодова о том, что синтез интимного и гражданского начал в поэзии Рылеева произошел прежде всего в жанре дружеского послания, и это наметилось еще в острогожские годы. Весьма ценно с этой точки зрения также обращение к редко привлекавшему внимание литературоведов стихотворению «Давно мне сердце говорило...».

Замечания ученого о думах и поэмах Рылеева носят в книге вынужденно беглый характер, однако и тут мы находим меткие и верные наблюдения. Так, по поводу думы «Курбский» говорится: «В основе здесь по-прежнему лирика, исповедь, но уже не лирического героя, сливающегося с автором, а героя в какой-то степени объективированного» (стр. 65). Это весьма существенно не только для «Курбского», но и для думы в целом, для характеристики ее как жанра.

Тем не менее ряд положений рецензируемой книги вызывает возражения. Так, в ней явно чувствуется тенденция дать несколько завышенную оценку художественного уровня ранних рылеевских стихотворений и содержащихся в них поэтических находок, несмотря на оговорку, что «острогожский период отмечен печатью поэтического ученичества, и переоценивать его не следует». Здесь надлежит сразу разделить два момента: оценку роли этого периода в эволюции Ры-

[2] «Литературное наследство», т. 59, ч. I, 1954, стр. 236—250.



lib.pushkinskijdom.ru

леева как поэта и эстетическую оценку стихотворений из острогожских тетрадок. Анализ ранних стихотворений показывает, что неожиданность качественного скачка Рылеева от этих стихотворений к достижениям 20-х годов была лишь кажущейся, и речь идет о постепенном переходе, что убедительно доказано Б. Т. Удодовым. Но о художественных достоинствах ранних опытов Рылеева следует судить в первую очередь с точки зрения поэтических достижений 10-х годов XIX столетия. Юношеские произведения некоторых других поэтов того времени, в отличие от рылеевских, такому критерию отвечают.

Если уж на последних страницах книги о Рылееве в Воронежском крае речь зашла о «Думах», то следовало бы ожидать большего внимания к думе «Петр Великий в Острогожске». Это оригинальнейшее произведение не имеет типичного для дум героя, но скорее всего ее героем является город Острогожск, что не безразлично для темы исследования.

Уже не впервые в литературе о Рылееве проводятся параллели между стихотворением Рылеева «Я ль буду в роковое время...» и лермонтовской «Думой». Сближение этих произведений не кажется нам убедительным, не сделала его таковым и книга Б. Т. Удодова. Слишком различны стихотворения Рылеева и Лермонтова по столь существенному признаку, как место в них лирического героя. У Рылеева предельно четко разграничены и противопоставлены «я» — поэт-гражданин и «ты» — «изнеженное племя», у Лермонтова же эти «я» и «ты» представляют органическое целое.

Вслед за В. И. Масловым автор рецензируемого труда приписывает К. Ф. Рылееву стихотворение «Навсегда с друзьями...» и даже настаивает на включении его в собрание сочинений поэта хотя бы в раздел Dubia (см. стр. 76). Между тем оснований для этого нет: стихотворение это под названием «Друзьям» опубликовано на стр. 57 в разделе «Поэзия» в «Северных цветах» на 1830 год за подписью Вал. Шемиота.

Эти возражения, конечно, не мешают оценить труд Б. Т. Удодова как оригинальный и ценный вклад в изучение отличающегося максимальным количеством «белых пятен» острогожского периода жизни Рылеева и творчества поэта-декабриста в целом.

В заключение отметим, что книга написана очень живо, язык ее не перегружен усложненными стилистическими оборотами и специальной терминологией и доступен не только специалисту, но и широкому читателю, что отнюдь не снижает ее научного уровня, ибо приемами беллетризации автор не злоупотребляет. Это, как нам кажется, следует подчеркнуть как далеко не последнее достоинство литературоведческого труда.

---

*Е. П. НИКИТИНА, Т. В. ОШАРОВА*

## ХОРОШЕЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ *

В Калуге вышел второй сборник «Русская литература XX века». В поле зрения его авторов — почти все крупнейшие писатели дооктябрьского периода: Горький, Серафимович, Короленко, Вересаев, Бунин, Гарин-Михайловский, Мамин-Сибиряк, Андреев, Телешов, Блок. Сложным дискуссионным проблемам их творчества и отдельным, малоизученным произведениям посвящены специальные статьи. Значительное внимание уделено явлениям так называемой массовой литературы.

В авторском коллективе книги есть «новички», но больше имен, уже знакомых по первому сборнику, — факт отрадный, свидетельствующий о том, что формируется и крепнет научная группа исследователей русской литературы XX века.

Примечательна общая озабоченность авторов неудовлетворительным состоянием изучения этого периода истории отечественной литературы. Существенные пробелы не позволяют проследить процесс завершения классическим реализмом своего развития и всесторонне охарактеризовать контактные и противоборствующие отношения социалистического искусства с другими течениями. Сборник открывается статьей К. Д. Муратовой, в которой подводятся итоги многолетней работы советских ученых по созданию истории русской литературы конца XIX—начала XX века и ставятся задачи дальнейшего изучения. В истории литературы XIX века давно определены черты литературных направлений и школ, интенсивно

* Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник второй. Калуга, 1970, 279 стр. См. сборник первый: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968, 292 стр. Отзыв о первом сборнике содержится в статье К. Д. Муратовой «Изучение русской литературы конца XIX—начала XX века» («Русская литература», 1969, № 1, стр. 194—198).

lib.pushkinskijdom.ru

выявляются этапы формирования романтизма и реализма, обследованы большие и малые явления, критика и журналистика. Что же касается литературы XX века — здесь царит еще разноречивость и методологическая неупорядоченность в оценке некоторых сторон и фактов литературного процесса.

Среди намеченных К. Д. Муратовой задач необходимость тщательного и всестороннего изучения источников (печатного и рукописного фондов) представляется нам первостепенной и неотложной. В самом деле, о каком восстановлении объективной картины литературной эпохи может идти речь, если заново не прочтены даже известнейшие журналы эпохи! К. Д. Муратова называет «Современный мир», «Летопись», «Весы», но то же самое можно сказать о «Русской мысли», «Заветах», «Вестнике Европы», «Ежемесячном журнале», «Аполлоне» и т. д. и т. п. Выпали из поля зрения литературоведов многие стихотворные сборники, альманахи, критические статьи и нашумевшие в свое время дискуссии.

В рецензируемой книге этот долг «погашается» рядом авторов, попутно привлекающих и специально анализирующих новые источники и документы. Такова содержательная работа Н. В. Карпова «Антирелигиозная тематика в русской подпольной поэзии конца XIX—начала XX века (по архивным и забытым материалам)». Ценность вновь найденных автором литературных документов определяется и самостоятельной их идейной значимостью, и соотнесенностью произведений массовой поэзии с передовой демократической традицией (Некрасов и поэты революционного народничества), и спором или согласием с религиозно-нравственным учением Толстого, что тоже было серьезнейшим показателем идеологической борьбы времени.

В статье И. З. Баскевича «М. Горький и движение писателей-самоучек» вновь привлечено внимание к характернейшему явлению эпохи — приходу в литературу большого числа «писателей из народа». Сам М. Горький, по мнению автора статьи, «вошел в литературу на гребне движения писателей-самоучек». В подтверждение этого заявления приводятся примеры идейно-тематических параллелей в творчестве пролетарского писателя и опытах этой группы, раскрывается влияние Горького на формирование идеологической и эстетической программы рабочих писателей и «суриковцев», говорится о его роли литературного наставника.

К сожалению, в работе, обосновывающей необходимость исследования творчества писателей-самоучек как самостоятельной историко-литературной проблемы, нет строгого разграничения различных ее аспектов. Новый материал, введенный в научный оборот, весьма разнороден. В одном случае он дает основания для выводов социологического и историко-культурного характера, в другом — позволяет уточнить собственно литературоведческие представления о специфике стиля и художественного метода. Некоторое сходство суждений и настроений героев Нечаева, Травина, Шкулева, Крупнова, Савина и горьковских героев очень симптоматично. Но зачастую такие совпадения доказывают лишь жизненную достоверность и социальную характерность горьковских персонажей, таким же образом убедительность его Коновалова может быть подтверждена и документальным, и мемуарным свидетельством, а травинский герой встанет в этот ряд, не приобретя дополнительных прав на художественные достоинства. Эстетическая «несовместимость» сближаемых в анализе произведений в ряде случаев усиливается и тем, что стихотворные пробы самоучек ставятся в один ряд с повествовательными жанрами горьковской прозы.

Появление писателей-самоучек было фактом громадного социального, исторического значения, вызвавшим важные последствия в развитии искусства настоящего и будущего, но Горький выделяется среди «писателей из народа» не только «подвигом самообразования». Самые принципы сопоставления должны быть в данном случае более сложными и гибкими, научно дифференцированными. Аналитическая и итоговая части статьи И. Баскевича вступают здесь в противоречие с первоначальным намерением опровергнуть представление о Горьком-художнике «как одиночном феномене на фоне литературной жизни 90-х годов». Для Горького отношения с писателями-самоучками, как явствует из фактов, указываемых автором, были отношениями зрелого мастера с начинающими, при самом горячем чувстве классовой солидарности. А это уже совершенно иной аспект исследования, более теоретический, чем историко-литературный.

С новой статьей о журнале «Северный вестник» выступает П. В. Куприяновский. В сочетании с другими, ранее публиковавшимися, она воспринимается как одна из глав монографии.[1] Сложная картина истории одного журнала на протяжении всех лет его существования (1885—1898 годы) позволяет отчетливее предста-

[1] Имеются в виду работы, печатавшиеся с 1946 года, а также вышедшие совсем недавно: Из истории раннего русского символизма. В кн.: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник статей. Калуга, 1968; Поэты-символисты в журнале «Северный вестник». В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. (Материалы межвузовской конференции). М., 1969; История журнала «Северный вестник». В кн.: Русский язык. Литература. Иваново, 1970 («Ученые записки Ивановского государственного педагогического института им. Д. А. Фурманова», т. 59).

lib.pushkinskijdom.ru

вить грани более крупных явлений литературного процесса, в данном случае символизма в период его становления и контактов с другими литературно-эстетическими и идеологическими течениями эпохи. Судьба символизма в русской литературе и основные вехи его существования намечены давно. Творчество крупнейших писателей дает основание проследить их постепенный отход от символизма. Но многие звенья этого противоречивого процесса все еще пропускаются, оттенки стушевываются, часто исследователи удовлетворяются общей оценкой по формуле «в конечном счете». В своих работах П. Куприяновский тщательно прослеживает, как складывалась повседневность литературной и идеологической журнальной жизни, привлекая много дополнительных, архивных документов наряду с главным источником — книжками журнала, изученными в разных аспектах и систематически.

В новой статье, озаглавленной «К проблеме: символисты и „легальные марксисты“», П. Куприяновский выходит за пределы исследования литературно-художественных позиций журнала и устанавливает черты общности его философской, общественно-политической и социально-экономической платформы с «легальным марксизмом». Это существенно проясняет закономерность дальнейшей эволюции сотрудничавших в «Северном вестнике» идеологических группировок. Изучение истории журналов, как названного, так и других, еще ждущих своих исследователей, позволит ликвидировать ту искусственную изолированность ряда литературных явлений конца XIX—начала XX века, которая еще имеет место в историко-литературных трудах.

Тому же способствует и возросшее в современной науке внимание к отдельным писателям, в творчестве которых наглядно проявилось тесное соприкосновение и противоборство самых разнохарактерных идейно-художественных тенденций той эпохи. Исключительный интерес в этом плане представляет фигура Л. Андреева, освещенная в сборнике многоаспектно. С. П. Ильев выявляет спорные «пункты» во взглядах писателя, послужившие поводом для острой полемики между реалистами и символистами. Ю. В. Бабичева, продолжая изучение драматургии Андреева, вводит читателя в атмосферу литературно-критической борьбы вокруг «Анатэмы» и предлагает свою, во многом убедительную трактовку этого произведения. Кажется только, что, сразу жестко закрепив за пьесой определение «богоборческая», исследователь сужает свои возможности в истолковании ее идейного содержания. «Анатэма» —не однопроблемное произведение. Это целый сгусток пронизавших друг друга жгучих вопросов, мучительно волновавших художника на протяжении всей жизни. Возможности анализа здесь, как и в характеристике специфической поэтики пьесы, явно не исчерпаны. Натяжкой выглядит и причисление Андреева к той «ветви богоборческой мысли», которая сопутствовала «развитию марксистского научного атеизма» (стр. 178).

Работа Л. А. Гальцевой «О творческих принципах Л. Андреева и о проблематике его прозы (1898—1904)» по своему содержанию более традиционна и скорее, пожалуй, говорит о вхождении автора в тему, чем о продвижении в ее глубины. Однако для будущей разработки обозначенный аспект исследования плодотворен.

В последнее время наметился серьезный пересмотр концепции русского реализма на рубеже двух веков. Центральный в дебатах вопрос о наличии или отсутствии (как считает теперь большинство ученых) кризиса реализма потребовал не умозрительных решений, а исчерпывающего исследования всей совокупности конкретных фактов. В связи с этим несомненную актуальность приобретает обращение к забытым или слабо изученным произведениям писателей-реалистов XX века. Значительная часть статей сборника посвящена анализу подобных произведений, прежде всего прозаических.

Е. Н. Евстафьева, Т. П. Прокаева, Х. Касимова расширяют и уточняют представление о многогранной художественной практике Мамина-Сибиряка, Вересаева, Телешова в жанре рассказа. Л. С. Волкова освещает творческую историю повести Короленко «Не страшное». В. М. Колос обстоятельно рассматривает тетралогию Гарина-Михайловского, опровергая установившийся взгляд на характер эволюции главного героя. И хотя излишний «реабилитационный» пафос кое-где приводит автора к завышенным оценкам и известным передержкам (более всего в интерпретации повести «Инженеры»), в целом его точка зрения представляется небезосновательной. Небольшой этюд О. В. Сливицкой, как и другие ее работы о Бунине (на этот раз анализируется рассказ «Казимир Станиславович»), демонстрирует тонкое филологическое чутье и одновременно умение возвести анализ частностей в существенное обобщение, связанное с бунинской концепцией человека и мира. Заметим кстати, что стремление к научному синтезу, к соотнесению отдельных наблюдений с проблемой индивидуального своеобразия реализма художника оказалось ослабленным в статьях о Телешове, Короленко. Известная рядоположность характеристик, особенно в последней части, присуща и работе о Мамине-Сибиряке. Статья же о Вересаеве напрасно загружена не идущими к делу ссылками на авторитетные суждения, которые плохо помогают в аргументации основных положений.

Большое место в сборнике отведено анализу «Деревни» Бунина, что вполне оправданно. Не осмыслив этого крупного явления, толкуемого по-разному, невозможно судить об эволюции реализма не только в творчестве данного писателя,

lib.pushkinskijdom.ru

но и шире — в литературе 1910-х годов. Работа Н. М. Кучеровского содержательна, хорошо оснащена цитацией художественного текста с привлечением разновременных его редакций, остро полемична и последовательна в выражении самостоятельной позиции, уже заявленной в ряде других выступлений автора. Все это не может не располагать к ней. Однако читатель вынужден будет констатировать, что для Бунина в критике и теперь, к сожалению, не миновала пора взлетов и падений, сопровождаемых обрисовкой его портрета то излишне высветленными, то сгущенно-темными красками. У Н. Кучеровского возобладали последние.

Здесь не место для развернутых обсуждений. Но стоит вдуматься в главные истоки все еще бытующих в работах о Бунине крайних тенденций. Разговор о них на уровне личных упреков в том или ином предвзятом отношении к писателю сегодня выглядел бы по меньшей мере несерьезным. Важнее позаботиться о совершенствовании научной методологии в подходе к такому сложному и противоречивому материалу, каким является наследие Бунина.

Один из методологических просчетов Н. Кучеровского (а отсюда, на наш взгляд, многие уязвимые стороны общей концепции его статьи) — в попытке постичь идейную суть повести, не войдя полностью в ее художественную органику. Небесполезно вспомнить, сколь поразило еще первых читателей «Деревни» — современников Бунина — усиление эпического начала в его таланте. И даже самая требовательная марксистская критика, указавшая на ограниченность и неполноту бунинского мировосприятия, в воспроизведенной им «части» общей картины русской жизни увидела немало объективной правды, ценной для осмысления существенных сторон действительности, в частности «причины памятных неудач» 1905 года (В. Воровский). Н. Кучеровским же художественная реальность повести трактована так, что в конце концов она оказывается целиком сведена к выражению субъективно-авторского, тенденциозно-искаженного представления о деревне России между двумя революциями.

Бунин сейчас — один из самых «изучаемых» писателей, и это отрадно. Но, видимо, установление научно-объективной ценности его творчества, а следовательно, и важных моментов в развитии реализма XX века, еще впереди.

Среди неотложных проблем, перспективно намеченных во вводной статье сборника, особо выделен вопрос о происхождении и природе романтизма в литературе конца XIX—начала XX века. Конкретные исследования, вошедшие в книгу, не претендуют на его развернутое решение, но отдельных аспектов касаются не однажды.

Одним из ведущих этот вопрос стал в работе П. Г. Пустовойта «О стиле М. Горького («Мать», памфлеты 1906 года)». Она привлекает обилием текстуальных наблюдений, выявляющих богатство художественной палитры основоположника социалистического реализма, его мастерство в создании разножанровых произведений тех лет. Романтические же элементы в них, и прежде всего в романе «Мать», расценены как элементы стиля. Истоки горьковской романтической патетики, присущей его реалистическим произведениям, объяснены спецификой мироощущения автора и его героев, которое было порождено пафосом борьбы за новую жизнь в эпоху первой русской революции.

С этим же историческим периодом связывает и Л. П. Егорова яркое проявление романтических тенденций в творчестве Серафимовича. И вновь они рассмотрены как стилевое явление. Метод Серафимовича той поры автор не считает «романтизмом в традиционном понимании этого слова». Обнаруженные в его рассказах свойства стиля, по мнению исследователя, «характеризуют качество метода, *тип* реализма, указывают на принадлежность тех или иных произведений писателя ...к определенному художественному течению „внутри“ социалистического реализма, которое по преобладающей типологической тенденции логично назвать романтическим» (стр. 84).

Проблема определения художественного метода А. Блока является одной из главных и в раскрытии его теоретических суждений (И. Т. Крук — «К вопросу о мистицизме и „фантастическом реализме“ А. Блока»), и в конкретном анализе «Соловьиного сада» — вершинного, итогового произведения предреволюционных лет (А. М. Микешин — «„Соловьиный сад“ в творческой эволюции А. Блока»; А. С. Карпов — «Поэма А. Блока „Соловьиный сад“. (Проблемы жанра)»). Все авторы единодушно видят в Блоке романтика, причем истолкование его романтизма проводится осмотрительно, ответственно, с проникновением в диалектику творческого развития поэта. И все-таки надежность общих отправных положений не охраняет от заблуждений и передержек, коль скоро исследователь начинает вольно обращаться с текстом произведения.

Так, герой «Соловьиного сада» в статье А. Микешина приобретает излишне точную социальную биографию и усложненный домыслами автора психологический комплекс: «И по характеру мышления, и по содержанию духовных исканий, и по манере выражать свои чувства лирический герой поэмы скорее воплощает в себе мысли, чувства, переживания и порывы рефлектирующего интеллигента, оказавшегося в положении рабочего в силу каких-то неизвестных нам причин. В этом смысле романтический герой близок личности самого автора» (стр. 253).

lib.pushkinskijdom.ru

Отметим, что сам А. Микешин спорит с другими исследователями, которые «буквально», слишком конкретно и прямолинейно понимают «поэтическое содержание произведения, где многое мыслится символически» (стр. 253). Не грешит ли подобной прямолинейностью представление о «соловьином саде» как о выражении эстетического идеала дворянской поэзии, не сопротивляется ли поэма такому заключению: «Иными словами, мы находим здесь поэтический суд над культурой дворянских гнезд с позиций демократически настроенного художника, для которого слово „товарищ" — уже далеко не пустой звук» (стр. 256)? Не приближают читателя к романтическому поэтическому тексту и собственно авторские формулы научного изложения: «чашу весов перевешивает „соловьиный сад"» (стр. 254), «герой остался не у дел, у *разбитого корыта*» (стр. 259; курсив наш, — *Е. Н., Т. О.*), «столкновение мира идеального и мира реального на *плацдарме души* лирического героя» (стр. 254; курсив наш, — *Е. Н., Т. О.*). В статье А. Микешина есть интересные и самостоятельные заявки и наблюдения, но в ряде случаев он сам разрушает то, что создает.

В работах последнего времени существенно обогащен литературный, историко-культурный, биографический комментарий к «Соловьиному саду». Плодотворно привлечение лирического цикла «Кармен» и других произведений Блока для уяснения жанровой природы этой поэмы в работе А. С. Карпова. Автор успешно открывает в ее лирическом строе новаторские черты, оказавшиеся перспективными в дальнейшей судьбе жанра. Напрасно только поиски и свершения Блока отрываются от предшествующей традиции,[2] изучение которой усилило бы аргументацию и избавило от необоснованной категоричности некоторых заявлений.

Заключая обзор этого в целом очень разнообразного и свежего по материалу сборника, хотелось бы сделать одно общее замечание — его можно адресовать современным исследователям литературы рубежа двух эпох. Среди профильных, основополагающих вопросов, с которыми мы сегодня обращаемся к литературе этого времени, не зазвучал еще со всей настойчивостью вопрос об отношении к русской классической традиции. Между тем каждое направление, каждый журнал и писатель этот вопрос перед собой ставили. Богатейший статейный материал, яркая мозаика критико-библиографических отделов толстых журналов тех лет еще не осмыслены концептуально, не обобщены. Эпизодические извлечения фактов не могут обеспечить решения кардинальных проблем — выяснения сущности реализма и романтизма XX века, соотношения типологического и индивидуального в творчестве каждого художника, уточнения периодизации.

---

*М. Л. МИРЗА-АВАКЯН*

## ТРИ КНИГИ О РУССКИХ ПОЭТАХ-СИМВОЛИСТАХ *

В литературоведении последних лет усилился интерес к проблематике русского символизма. Это закономерно, так как с ним связан ряд имен крупных поэтов и прозаиков XX века, и углубленное изучение их творчества невозможно без уяснения общих вопросов метода символизма.

В рецензируемых исследованиях творчество Брюсова и Блока рассматривается на широком литературном фоне, в связи с эстетикой и поэтикой символизма, в сложных процессах преодоления его влияния. Это монографии о поэтах и в то же время о символизме как литературном направлении.

Д. Е. Максимов в своей книге «Брюсов. Поэзия и позиция» не ставит перед собой задачу восстановить идейную и эстетическую позицию поэта во всей ее полноте. Это талантливое эссе, раздумья исследователя о личности Брюсова-поэта, о типе его художественного мышления, о вкладе, внесенном им в русскую поэзию. Книга привлекает многоплановостью анализа, позволяющего показать сложные, подчас противоречивые искания Брюсова, динамику его роста. Процесс становления поэта справедливо характеризуется как история «эстетических завоеваний и разведок», «больших достижений и больших утрат» (стр. 6), как путь к монументальным формам и своеобразным поэтическим решениям, важным не только для современников, но и для последующего развития поэзии.

---

[2] Иной подход — в статье А. Н. Кукушкиной «К типологии романтической поэмы. («Мцыри» Лермонтова и «Соловьиный сад» Блока)» (в кн.: Сборник научных работ студентов. Изд. Саратовского университета, 1968, стр. 66—71). Нельзя, на наш взгляд, обойти и опыт Некрасова.

* Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. «Советский писатель», Л., 1969, 240 стр.; И. Т. Крук. Поэзия Александра Блока. Изд. «Просвещение», М., 1970, 264 стр.; И. Машбиц-Веров. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышевское книжное издательство, 1969, 352 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

В книге рассмотрены этапы творчества Брюсова, в общем совпадающие с этапами развития литературы конца XIX—начала XX века.

Первая глава («Начало») посвящена ранней поэзии Брюсова (книги «Chefs d'oeuvre», «Me eum esse» и выпуск сборников «Русские символисты»), в которой проявилась субъективность отъединенного от общества поэтического мира, выраженного в художественных формах импрессионизма.

Рассматривая «тип мышления» раннего Брюсова, Д. Е. Максимов в то же время выявляет то, что предвещает дальнейший рост молодого поэта. Так, в его стихах 90-х годов, «задолго до знаменитого блоковского цикла, — пишет Д. Е. Максимов, — уже возникает образ „страшного мира" со всеми его гримасами и гротескными атрибутами» (стр. 28).

900-е годы характеризуются в книге как время «усиления и укрепления» связей «с жизнью в самых больших ее разворотах» (стр. 56), как период напряженной работы над словом, расширения пределов жанров, выхода к прозе и драматургии (сборники «Tertia Vigilia», «Urbi et Orbi», «Stephanos», «Все напевы»).

Исследователь убедительно показывает противоречивость развития творческой индивидуальности Брюсова, в которой одновременно проявлялись рационализм и чувственность, трезвость и порывы в «фантастические миры», «академизм» и «дерзновения» (стр. 69). Эти особенности личности Брюсова нашли выражение не только в его тяготении к эстетизации и вместе с тем героизации действительности, но и в отягощении его стиля иносказаниями, перифразами, словесными эмблемами и усложненной символикой. Общее направление поэзии Брюсова 1900-х годов определяется Д. Е. Максимовым как путь к «поэзии монументального стиля» (стр. 79).

Нам представляется, что тип лирики Брюсова этого времени закономерно связан с логической очерченностью ее границ, с «математичностью» мышления поэта. Потому ослабление лирических мотивов, о котором не без сожаления пишет Д. Е. Максимов (в поэзии Брюсова, по его словам, «позвякивает схема» — стр. 73), — естественное следствие избранного поэтом пути, укрепление объективных, эпических начал.

Учитывая противоречивость эстетической позиции Брюсова и «маски», под которыми он часто скрывал свой духовный мир, следует с некоторой осторожностью оценивать многие его теоретические выступления, в частности статью «Ключи тайн» («Весы», 1904, № 1). Она, как нам кажется, прежде всего определяла тактику взаимоотношений с журналистикой символизма («Новый путь»), и ее положения не нашли отражения в художественной практике поэта. «Ключи тайн» — скорее средство мимикрии, чем проявление совершенно чуждых Брюсову мистическо-христианских настроений.

Д. Е. Максимов весьма тонко анализирует теоретические высказывания Брюсова, но нам кажется, что следовало бы уделить больше внимания позиции Брюсова как «главы» литературной школы, ведь именно так воспринимался он в начале века и именно это определило характер ряда его выступлений.

После 1905 года накопленный в революционные годы опыт способствовал «сближению Брюсова с действительностью и изживанию декадентских увлечений» (стр. 178—179). Это, уже общепринятое положение получило в работе Д. Е. Максимова дальнейшее развитие. Исследователь показал тяготение поэта к идее революции, его сложное восприятие революции как стихии (отсюда его страх за судьбы культуры, работа в кадетском органе «Русская мысль» и т. д.), его отношение к родине, характерный для него утопический взгляд на будущее. В связи с развитием эстетической концепции Брюсова рассмотрено и его художественное творчество — политическая лирика, социальная утопия и научно-фантастическая проблематика, а также тема труда как оздоровительное начало его поэзии.

Годы Октября, как показывает исследователь, привели Брюсова к пониманию той героики, «которая лишь на короткое время открылась ему в социальных бурях 1905 года. Революция покорила Брюсова своими масштабами, размахом и могуществом» (стр. 220). Новое художественное ви́дение поэта нашло отражение в сборниках «В такие дни», «Дали» и «Меа». В книге раскрыты сложные процессы духовной перестройки Брюсова, названные «операцией по пересадке сердца», и как ее следствие — торжественность поэтического стиля, абстрактность и риторика.

Нам представляется, что можно было бы отметить в данном случае связь творчества Брюсова с советской поэзией 20-х годов, в частности с поэтикой Пролеткульта и «Кузницы». Отмеченные болезни стиля не были индивидуальными качествами Брюсова, а являлись чертами стиля поэзии, ищущей новых средств для выражения колорита революционной эпохи. У Брюсова, как отмечено Д. Е. Максимовым, эти процессы протекали только более сложно и болезненно, так как были сопряжены с духовной перестройкой поэта.

В целом книга Д. Е. Максимова — значительное явление в советском брюсоведении. Она богата раздумьями, сопоставлениями и вносит много нового в понимание художественного своеобразия поэзии Брюсова. Для нас особенно важен метод анализа в этой книге, создающий возможность многопланового изучения поэтики символизма.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга И. Т. Крука «Поэзия Александра Блока», адресованная учителям, также представляет опыт осмысления творчества одного из символистов в связи с поэтикой символизма в целом. «Касаясь творчества Блока, — пишет И. Т. Крук, — необходимо дать краткую характеристику символизма, ибо без осмысления его общественных и эстетических позиций, особенностей поэтики трудно постигнуть сложный мир блоковских образов...» (стр. 5). Тенденция сопоставления поэтики Блока с поэтикой символизма в книге не проведена последовательно, но сама постановка данного вопроса весьма своевременна.

Структура книги определена канвой творческого развития Блока, но И. Т. Крук не ограничивается при этом, как некоторые исследователи, эволюцией проблематики, а раскрывает ее в органическом единстве со стилевыми исканиями поэта и в сопоставлении с опытом других символистов. Так, идея музыкальности словесных образов в творчестве Блока анализируется в связи с теорией музыки у символистов, а стихи Блока о России рассматриваются в связи с анализом исторической концепции символистов, преодолеваемой поэтом. Особо прослежены различия в осмыслении гоголевского образа России у Блока и А. Белого.

Большое внимание обращено в книге И. Т. Крука на преодоление Блоком поэтики символизма, на наполнение символико-мистических эпитетов реальным содержанием (так, например, традиционный в символистской поэзии эпитет «туманный» используется Блоком в его реально-конкретном значении). Однако, как нам кажется, исследователь, рассматривая поэзию Блока, недостаточно учитывает роль предшествующей традиции. Корни поэтического словаря раннего Блока и его образной системы в творчестве его предшественников — А. Фета, Я. Полонского, поэтов «пятниц» К. Случевского и др.

Из теоретических вопросов, затронутых в книге, важен вопрос (его затрагивает и Д. Е. Максимов) о характере художественного обобщения в символизме, обусловленного особым типом художественного мышления: в произведениях представителей этого направления жизненные впечатления получали образное выражение не в синтезе индивидуально-неповторимого и типологического, а в символе и аллегории.

Творческую эволюцию Блока исследователь рассматривает как путь от мистического романтизма к революционному романтизму, как «процесс наполнения романтизма дыханием жизни» (стр. 89, 93). Однако в решение этого вопроса автору не удалось внести достаточную ясность. И. Т. Крук утверждает, что поэтика Блока начала 1900-х годов — «типичный образец поэтики символизма» (стр. 29), но что уже в первом сборнике поэта можно обнаружить противоречия: «реальные моменты» отражены в нем романтично. Произведения же зрелого Блока (так называемый «чердачный цикл», поэма «Возмездие» и др.) названы в исследовании «реалистическими», так как в них дана «трезвая оценка соотношения между реальным положением вещей и мечтой героя» (стр. 67).

Нам представляется, что процесс утверждения реалистических элементов в художественном видении Блока-символиста был значительно сложнее, чем это показано в книге. Впрочем, и сам исследователь при анализе поэмы «Возмездие» скажет, что путь Блока к реализму был очень труден и даже поэма «Двенадцать» все-таки не знаменует его полной победы.

Поэма «Двенадцать» рассматривается на фоне развития советской поэзии 20-х годов, при этом показан эмоциональный отклик на нее в произведениях ряда поэтов («Христос воскрес» А. Белого, «Железный Мессия» В. Кириллова, «Красное евангелие» В. Князева, «Инония» С. Есенина и др.). К сожалению, эта тема, видимо из-за ограниченных размеров книги, недостаточно разработана.

Трактовка образа Христа в книге И. Т. Крука спорна. Исследователь усматривает в нем символ мятежа, связанный с блоковской концепцией революционной стихии в его набросках и замыслах 1909—1914 годов (образы русских раскольников). Ссылаясь на известные строки из набросков к сборнику «Родина»

И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе

исследователь говорит о несомненной связи их с концепцией Христа в поэме «Двенадцать» (стр. 238). Это сопоставление убедительно, но хотелось бы видеть данную часть работы лучше аргументированной. Варианты и наброски к сборнику «Родина» дают такую возможность.

Несколько конспективен в книге анализ цикла «Кармен»; автор даже не упомянул о ведущем мотиве цикла — искусстве, переплавляющем образы действительности («творческие сны»).

Слишком бегло рассмотрено стихотворение «Новая Америка», очень важное для понимания структуры сборника «Родина». Как это видно из черновых набросков, поэт задумал цикл о России новой эпохи; это опровергает мнение некоторых литературоведов о Блоке как певце крестьянской Руси.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга И. Т. Крука, как уже сказано, создана в помощь учителям, но значение ее гораздо шире. Она содержит немало новых наблюдений, в ней по-своему рассмотрена творческая эволюция поэта, и это делает ее интересной для всех, кто занимается поэзией Блока.

В книге И. Машбиц-Верова «Русский символизм и путь Александра Блока» предпринято, как и в двух вышеназванных исследованиях, сопоставительное изучение творчества Блока.

Книга открывается главами «У истоков символизма» и «Поэзия символистов старшего поколения». Далее следуют разделы, посвященные творчеству К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова. Вслед за этим исследователь снова обращается к освещению символизма как литературного явления: главы «Об оценке эстетики и социальной сущности символизма», «Русский и западный символизм», «Значение символизма в русской литературе». Анализ творческого пути Блока (ему посвящена значительная часть книги) завершает работу.

Однако столь широкий охват материала привел к беглости и схематичности в освещении многих серьезных проблем. Творчество символистов — за исключением Блока и Брюсова — почти совсем не изучено. Исследователю, пожелавшему дать характеристику творческого пути наиболее крупных символистов, необходимо было многое переоценить, а многое изучать заново. Такая большая работа оказалась не под силу автору.

В книге И. Машбиц-Верова мы найдем немало интересных страниц, посвященных освоению символистами идей Ф. Ницше, связям символизма с музыкой, выявлению различий литературных школ и т. д. Однако параллельное рассмотрение творчества А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова и К. Бальмонта оказалось оторванным от основной задачи — раскрыть эстетическую и художественную практику символизма. Каждый из этих персональных разделов не связан органически с центральной темой книги. В результате у читателя не создается цельного впечатления о русском символизме. Главы, посвященные ему, скорее только определяют круг вопросов, заслуживающих специального рассмотрения (например, вопрос о западном и русском символизме), но не содержат глубокого анализа этих вопросов. Весьма беглы и характеристики представителей символизма. Так, несколько однолинейно рассмотрен К. Бальмонт. Оценку поэта как «певца весны» в современной ему критике И. Машбиц-Веров называет «легендой о Бальмонте». По мнению исследователя, основной тон его поэзии пессимистичен. Между тем поэзия Бальмонта неоднозначна. Она представляет сложнейший сплав, в котором органически слились и бурная радость, и индивидуалистический анархизм, и элегические настроения. Для уяснения истинного лица Бальмонта и его места в поэзии символизма необходим более широкий анализ, который к тому же нельзя произвольно ограничивать первыми годами XX века. Необходимо помнить, что путь Бальмонта не был столь простым и что в эпоху первой русской революции он занимал более радикальные идейные позиции, чем другие символисты. И. Машбиц-Веров почему-то не упоминает об этом. Не раскрыто в главе о Бальмонте и значение его творчества для развития русской поэзии.

Путь В. Брюсова представлен в книге слишком выпрямленным. Так, например, очерчивая круг тем, имеющих для поэзии Брюсова оздоровляющее значение, — к ним относятся темы труда, жажды познания и др., — И. Машбиц-Веров не анализирует их художественных решений, не свободных от влияния поэтики символизма.

Критическое отношение к наследию символистов не должно исключать исторически справедливой оценки того, что ими сделано. Роман «Петербург» А. Белого — характернейшее явление времени — в книге И. Машбиц-Верова явно недооценен. Исследователь вступает в полемику с В. Перцовым,[1] оспаривая историчность характеров, созданных А. Белым. Так, в частности, утверждается, что образ сенатора Аблеухова «ни в коей мере не отражает исторически правдивый „характер царского сенатора“» (стр. 198). Нам представляется, что победа остается все же за В. Перцовым. Образы романа «Петербург» историчны, но их историчность проявляется в символической форме. Писатель, осмысляя историю, прибегает в своих обобщениях к гротеску, символу, аллегории, к фантастическому и исключительному. Символизация как принцип видения мира придает исторически-конкретным образам и событиям особое звучание. Роман «Петербург» с его грозными символами «Васильевских островов», нигилистами «с глазами великомучеников», с мечущимся по улицам, как смерч, «красным домино» — немыслимо воспринять вне истории.

Раздел о поэзии Блока, рассмотренной автором в плане духовной эволюции поэта, не содержит сколько-нибудь спорных положений, но в то же время не вно-

[1] Речь идет о выступлении В. Перцова во время дискуссии о реализме в Институте мировой литературы им. Горького «Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века» (см.: Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957). Гослитиздат, М., 1959, стр. 148—172).

lib.pushkinskijdom.ru

сит, к сожалению, ничего принципиально нового в научное осмысление творчества А. Блока.

Ценность книги И. Машбиц-Верова не в освещении пути Блока, а в заострении внимания на необходимости глубокого изучения символизма и творчества отдельных его представителей.

Замысел книги интересен, но в настоящем ее виде она носит скорее научно-популярный, а не исследовательский характер. Со многим в ней трудно согласиться, многое кажется упрощенным. Эстетическая и философская позиция символистов была несомненно более сложной и противоречивой, был более сложен и путь их творческого развития. И. Машбиц-Верову удалось дать только первичные представления об этом.

Следует подчеркнуть, что вопросы, затронутые в книге, вообще мало изучены в нашем литературоведении. Обобщающей работе о символизме должны, очевидно, предшествовать более узкие исследования, посвященные определенному кругу проблем.

В советском литературоведении последних лет разработан сложный синтетический метод анализа, при котором характеристика творческого облика писателя создается в результате изучения проблематики его произведений и ее образных решений. Такой тип анализа необходим и при исследовании столь сложного литературного явления, как русский символизм. Необходимо учитывать при этом, что символизм в России не был монолитным направлением, он распадался на литературные школы, связанные единой философской основой, но имевшие ряд отличий в своей эстетической системе. Определение границ этих литературных школ и сфер их влияния, а также конкретное выявление роли поэтики символизма в творческом развитии отдельных писателей позволит в дальнейшем точнее уяснить роль символизма в литературном процессе эпохи. Тогда и полемика в журналах символизма («русская истерия XX века», как назвал ее один современник) предстанет перед нами как столкновение эстетических платформ отдельных школ. Давно уже необходимо изучение символизма в этом плане. На очереди всесторонний анализ творчества писателей одного круга: сопоставление их поэтики, образной системы, жанрового и поэтического своеобразия. Все это поможет выяснить в каждом отдельном случае характер влияния символистской эстетики на писателей, с ней связанных, и форм ее выражения, а также позволит осмыслить пути преодоления этого влияния.

Разработанность общей проблематики русской литературы начала XX века — этому посвящены многие работы 1950—1960-х годов — позволяет вплотную подойти к более обстоятельному изучению отдельных литературных направлений и школ того времени. Это относится и к русскому символизму, сыгравшему значительную роль в судьбах ряда писателей XX века.

Рецензируемые исследования показывают, что советское литературоведение уже приступило к решению этих вопросов.

---

*В. В. БАЗАНОВ*

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ХРОНИКА «СЕРГЕЙ ЕСЕНИН» *

«...Слишком долго мы, литераторы и литературоведы, пребывали по отношению к Есенину в летаргическом состоянии, не находя в себе мужества и желания распутать примитивно и грубо намотанный еще при жизни поэта клубок парадоксально невежественных концепций о кулацкой идеологии, крестьянской ограниченности, буржуазно-индивидуалистической психологии, безнравственности и враждебности поэзии Есенина новому миру»,[1] — отмечал в октябре 1965 года П. С. Выходцев в своем выступлении на Всесоюзной научной есенинской конференции, посвященной 70-летию со дня рождения поэта. Слова эти в основе своей справедливы: несмотря на то, что еще полвека назад творчество Есенина получило высокую оценку многих его выдающихся современников, среди которых были не только писатели (А. Блок, М. Горький, В. Маяковский, А. Луначарский, А. Серафимович, Д. Фурманов, Л. Леонов, Н. Тихонов и др.), но и крупные, всенародно известные политические деятели (М. И. Калинин, С. М. Киров, М. В. Фрунзе и др.), — научное изучение литературного наследия поэта и осмысление его сложного, не лишенного

---

* В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, 304 стр.; ч. 2, 1970, 448 стр. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[1] П. С. Выходцев. О народности творчества Есенина. В кн.: Есенин и русская поэзия. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

противоречий и даже драматизма творческого пути началось лишь сравнительно недавно. Это не значит, конечно, что творчество поэта было целиком забыто, а само имя Есенина, как то утверждают наши зарубежные недруги, находилось «под запретом» (его произведения практически не переставали издаваться,[2] постоянно печатались, за исключением трех-четырех лет, статьи и воспоминания о нем), однако лишь в последние десять-пятнадцать лет наметились пути подлинно научного и объективного изучения жизни и творчества одного из крупнейших советских поэтов.

Сегодня осмысление обширного наследия Сергея Есенина, его историко-литературной роли в становлении и развитии нашей поэзии идет в целом весьма успешно. Стремительно увеличивается число посвященных поэту исследований и воспоминаний, успешно защищено уже несколько диссертаций о творчестве Есенина, состоялись первые научные есенинские конференции в Ленинграде (1965 и 1970 годы) и в Рязани (1965 год). Несколько менее активно изучается собственно биография поэта. Нельзя, конечно, сказать, что в этом отношении ничего не сделано, однако столь же очевидно, что научная биография Есенина еще не написана, в биографической канве поэта еще много «белых пятен»; не только в истолковании, но даже и в датировке некоторых существенных событий его жизни мнения исследователей расходятся. Наконец, несмотря на уже проделанную составителями пятитомных собраний сочинений Есенина (Гослитиздат, М., 1961—1962; изд. «Художественная литература», М., 1966—1968) большую работу по сбору и систематизации рукописного наследия поэта, выявлению первых публикаций его произведений и их комментированию, и в этой области предстоит еще немало сделать. Достаточно сказать, что и в последнем — наиболее полном, но не исчерпывающем — издании сочинений Есенина значительное число произведений поэта и более двух третей его эпистолярного наследия датируются предположительно.

Малоизученными вопросами биографии Есенина сегодня занимаются, в сущности, лишь очень немногие исследователи. Следует назвать прежде всего В. А. Вдовина, работы которого значительно расширили наше представление о поэте и уточнили ряд существенных фактов его жизненной и творческой биографии, а также Ю. Л. Прокушева, разыскавшего и введшего в научный оборот большое число неизвестных ранее текстов Есенина и наиболее полно осветившего юношеский период жизни поэта. Совершенно недостаточное внимание этому уделяют авторы обобщающих работ о Есенине: в монографиях о нем порой не только не исправляются бытующие самоочевидные ошибки и неточности, но и не всегда учитываются результаты разысканий других авторов, уточняющие тот или иной факт; не обращают, как правило, внимания на это и рецензенты таких монографий, нередко ограничиваясь лишь рассмотрением общей концепции книги и оставляя в стороне фактологические вопросы, не отмечая даже явные ошибки.[3] Именно поэтому читатель с большим интересом воспринял появление работы В. Г. Белоусова «Сергей Есенин. Литературная хроника», являющейся, как это отмечает издательская аннотация, результатом многолетней работы автора «над биографией и литературным наследием великого русского поэта» (ч. 1, стр. 4).

Нет, очевидно, необходимости говорить о том, каким требованиям должна отвечать «Литературная хроника», летопись жизни и творчества писателя. Со времени первого опыта такой работы, выполненного академиком Я. К. Гротом (1887), прошло более 80 лет; за эти годы наукой накоплен богатейший опыт по созданию таких справочных пособий, давно определена методика их построения, а главное, метод и принципы отбора материала и его организация в работе. Являясь важным

---

[2] См.: А. П. Ломан, Н. И. Ховряков. Библиография сборников и отдельных изданий произведений С. А. Есенина. В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 386—387.

[3] Приведу лишь один, быть может, не очень яркий, но достаточно показательный пример. Долгое время был дискуссионным вопрос о времени выхода в свет первого сборника Есенина «Радуница». Наконец, в 1965 году В. А. Вдовин документально установил, что книга эта была отпечатана к концу января 1916 года, 28 января сборник поступил в Петроградский комитет по делам печати, был «одобрен цензором Ефимовым 30 января и выдан обратно (возвращен) 1 февраля 1916 г.» (В. А. Вдовин. Когда был издан первый сборник стихов С. Есенина? «Вестник Московского университета», 1965, № 2, серия VII, филология, журналистика, стр. 76). Тем не менее в вышедшей через четыре года после этого книге Е. И. Наумова вновь читаем: «Всего двадцать лет было поэту, когда появилась первая книга его стихов. Сборник „Радуница“ вышел в ноябре 1915 года с датой на обложке — 1916 год» (Е. Наумов. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1969, стр. 63. Ср.: Е. Наумов. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 43). Не исправил эту ошибочную датировку и П. Г. Пустовойт в рецензии «Новые исследования о Есенине» («Русская литература», 1970, № 1, стр. 244—248).

lib.pushkinskijdom.ru

этапом на пути создания научной биографии писателя,[4] «Хроника» представляет собой собрание проверенных и точно установленных сведений о фактах его биографии и творчества, расположенных в хронологическом порядке. «В ней, — как это верно отмечает и сам В. Белоусов, — день за днем, хронологически точно и строго должны развертываться перед читателем и творческая деятельность Есенина, и связи его с литературным окружением...» (ч. 1, стр. 6).

По принципам построения «Литературная хроника» В. Белоусова примыкает к одному из существующих типов таких изданий, наиболее известным из которых является работа В. А. Катаняна о Маяковском (1945 год; в 1961 году она вышла четвертым, исправленным и дополненным изданием). Весь материал разделен на две части, одна из которых помещена в основном разделе, а другая — в дополнительном. Не вдаваясь в детальный анализ принципов такого построения «Хроники», поскольку об этом уже неоднократно говорилось, отметим однако, что, наряду с некоторыми достоинствами, такое построение имеет и существенные недостатки, затрудняющие работу с книгой; чтобы получить сведения об источнике, использованном составителем, читателю необходимо обращаться к дополнительному разделу. В данном случае трудности эти усугубляются тем, что в книге отсутствуют колонтитулы с указанием дат (использование колонтитулов в такого рода изданиях стало хорошей традицией). Кроме того, как это верно отметил уже В. А. Вдовин в рецензии на первую часть «Литературной хроники»,[5] порой не вполне ясно, по какому принципу материал относится к основному или дополнительному разделам.

Краткость — одно из основных достоинств любого справочного пособия, в том числе летописи жизни и творчества писателя. Нельзя сказать, что работа В. Белоусова отвечает этому требованию: без какого-либо ущерба для содержания объем ее мог бы быть значительно сокращен. В ней преобладает хрестоматийный монтаж цитат из воспоминаний современников, писем поэта и других источников и почти не используется такое испытанное средство информации, как аннотация, которая, как правило, способна значительно шире раскрыть содержание источника, чем выхваченные из него цитаты, пусть и весьма обширные. Вряд ли необходимо было и перепечатывать здесь пространные (до 1.5—2 и даже более страниц) куски из писем Есенина, вошедших в его собрание сочинений, дважды изданное полумиллионным тиражом (ч. 1, стр. 39—40, 41—42, 44—46, 47—49, 69—70, 111—113, 124—125, 163—164, 166—167, 174—175; ч. 2, стр. 17—20, 38—39, 57—58, 68—69, 163—164 и др.). В то же время автор, ссылаясь на недостаток места, упоминает, как правило, только первые публикации произведений поэта (не отмечено даже переиздание в 1921 году книги Есенина «Исус-младенец») и, за редкими исключениями, вовсе опускает сведения о литературно-критических статьях, посвященных поэту.[6] Излишне говорить и о том, насколько важны были бы эти материалы и для исследователей, и для читателей.

Говоря о принципах отбора материала в работе В. Белоусова, следует обратить внимание и еще на одно обстоятельство — слишком преувеличенное внимание автора к фактам сугубо личной жизни поэта, неумение отделить здесь главное от второстепенного, некритическое воспроизведение многочисленных «мемуарных» свидетельств современников о подробностях быта и интимной жизни поэта (особенно заметно это во второй части «Хроники»). Нередко при этом составитель односторонне, можно сказать, тенденциозно подбирает иллюстративный материал (в частности, отрывки из воспоминаний), тем самым не только смещая важные для

[4] Но не самой биографией, как то полагает В. Белоусов, заявляя в предисловии: «„Литературная хроника“ — первая документальная биография Есенина» (ч. 1, стр. 5). Преувеличивать возможности «Хроники» не следует: она не может заменить собой собственно исследования, научной биографии поэта.

[5] См.: В. Вдовин. И это документальная биография? «Литературная Россия», 1970, № 9, 27 февраля, стр. 14.

[6] Речь идет, разумеется, не об исчерпывающей библиографии статей о творчестве поэта и откликов на его произведения (это предмет специальной, достаточно обширной работы), а о том, чтобы читатель *литературной* хроники, посвященной Есенину, мог при желании узнать не только время написания и публикации тех или иных его произведений (эти сведения сообщает и комментарий собрания сочинений), но и то, как современная поэту критика оценивала эти произведения, как воспринимали современники творчество Есенина. Поэтому, не дублируя библиографии, «Хроника», тем не менее, должна отмечать важнейшие из опубликованных при жизни поэта отзывов критики о его творчестве. Сделать это тем более было необходимо, что сам Есенин, как известно, всегда внимательно следил за этими материалами, постоянно собирал их (подписывался на вырезки с отзывами о его творчестве, просил в письмах к друзьям и знакомым присылать ему новые статьи и заметки), причем поэт проявлял интерес как к «положительным», так и к «отрицательным» оценкам: в сохранившихся в архиве поэта двух его альбомах с такими вырезками (см.: Государственный литературный музей (далее: ГЛМ), ф. 4, ОФ 334, ОФ 361) «разносных» откликов, пожалуй, даже больше, чем «хвалебных».

lib.pushkinskijdom.ru

правильного понимания биографии поэта акценты, но и порой искажая общую картину взаимоотношений Есенина с окружающими его людьми. Взаимоотношения его с А. Дункан, например, были много сложнее, чем это представлено в процитированных в «Хронике» отрывках из разного рода воспоминаний (странно, что, обращаясь к этой теме, составитель почему-то обошел воспоминания самой А. Дункан).

В еще большей степени поражаешься, когда, наряду с датами создания больших и малых произведений, подготовки к печати сборников поэта, его поездок и встреч с видными современниками, вдруг встречаешь регистрацию и таких, к примеру, «фактов»: «В июне путешествует с Дункан по кабакам Берлина» (ч. 2, стр. 52), «В марте продолжались конфликты с Айседорой Дункан» (ч. 2, стр. 74) и т. д. Число подобных примеров легко умножить, и они говорят сами за себя, комментарии здесь излишни.

Хотя в предисловии В. Белоусов и отмечает, что создание «Литературной хроники» потребовало «долгой и кропотливой исследовательской работы» (ч. 1, стр. 7), при чтении его труда не раз возникает впечатление, что, напротив, выполнен он без должной тщательности. Чем иначе можно объяснить, например, тот факт, что составитель утверждает, будто встреча Есенина с А. Толстым произошла весной 1917 года в *Петрограде* (ч. 1, стр. 108, 249), тогда как в им же цитируемых воспоминаниях об этой встрече Н. В. Толстая-Крандиевская пишет: «Это было весной 1917 года в *Москве*» (ч. 1, стр. 109; курсив мой, — *В. Б.*)? Более того, по этим же воспоминаниям автор «Хроники» датирует возвращение поэта в *Петроград* из Константинова (ч. 1, стр. 108, 249), где, кстати, Есенин в это время не был вовсе.[7] Или другой пример. Около середины 1913 года Есенин «перешел работать из экспедиции в корректорскую Сытинской типографии — в качестве подчитчика» (ч. 1, стр. 46), — утверждает В. Белоусов, не только никак не объясняя при этом, почему в запросе Охранного отделения от 30 октября 1913 года, фотокопию которого он воспроизводит (ч. 1, рис. 3), Есенин значится еще конторщиком (т. е. экспедитором), а не подчитчиком,[8] но даже и не упоминая об этом.

Столь же небрежно выполнены В. Белоусовым многие передатировки как творческого наследия поэта, так и фактов его биографии. Не говоря уже о том, что здесь слишком много «гадательных», решительно ничем не подтвержденных утверждений (об этом достаточно подробно писал в своей рецензии В. А. Вдовин), они (передатировки) свидетельствуют и о простой невнимательности составителя. Утверждая, например, что письмо Есенина В. С. Чернявскому написано в конце мая—начале июня 1915 года (ч. 1, стр. 70, 222—223), В. Белоусов забыл, что в нем упоминаются произведения М. Струве, опубликованные лишь 10 июня, и уже только поэтому оно не могло быть написано ранее этой даты. В целом датировки и передатировки, произведенные составителем для всех произведений поэта («Датировки всех текстов перепроверены заново. Время и место создания $^2/_3$ произведений устанавливаются впервые» — ч. 2, стр. 375), как правило, либо нуждаются в новых уточнениях и исправлениях, либо попросту неверны. Как ни странно, неверные или приблизительные датировки находим здесь даже в тех случаях, когда в литературе о поэте установлены уже точные даты: письмо Есенина М. П. Мурашову, например, написано не в апреле-мае (ч. 1, стр. 94), а 27 апреля 1916 года.[9]

Особо следует сказать о системе доказательств, используемой В. Белоусовым при разного рода уточнениях и передатировках: она очень часто не выдерживает критики. Устанавливая, например, время выхода в свет сборников «Конница бурь», В. Белоусов считает их предшествующими сборнику «Плавильня слов» лишь на том, в сущности, основании, что в библиографии В. И. Вольпина и Н. Н. Захарова-Мэнского они стоят перед этим сборником (ч. 1, стр. 272). Но ведь эта библиография составлялась несколько лет спустя после выхода книг и, кроме того, далеко

---

[7] Поездку Есенина в Константиново в первой половине марта 1917 года составитель отмечает по воспоминаниям М. П. Мурашова и Е. А. Есениной (ч. 1, стр. 249). Однако она не могла состояться в этот период, так как Есенин в те дни находился в Царском Селе. Как известно, лишь 17 марта он был направлен «в распоряжение Воинской комиссии при Государственной думе» в Петроград. Возможно, он действительно собирался в это время на родину и говорил об этом М. П. Мурашову, но ограничился непродолжительной поездкой в Москву в конце месяца. Свидетельство Е. А. Есениной, приводимое В. Белоусовым, нельзя относить к марту, так как она пишет: «Мы долго не получали ничего от Сергея, но в начале весны 1917 года он приехал домой на *все лето*» (Е. Есенина. В Константинове. «Литературная Россия», 1965, № 38, 17 сентября, стр. 17; курсив мой, — *В. Б.*).

[8] В фотокопии этого документа, воспроизведенной В. Белоусовым, верхний край срезан так, что даты не видно; дата (30/X) хорошо просматривается в фотокопии, приведенной в книге Ю. Л. Прокушева «Юность Есенина» (изд. «Московский рабочий», 1963, стр. 144).

[9] См.: В. Вдовин. Два автографа Есенина. «Вопросы литературы», 1968, № 4, стр. 252—254.

lib.pushkinskijdom.ru

не всегда по первоисточникам, о чем свидетельствует большое число ошибок и неточностей в ней, — поэтому ссылка на нее не может являться доказательством. Другой пример. Одним из основных аргументов при уточнении даты письма Есенина В. Л. Львову-Рогачевскому является ничем не подкрепленное утверждение составителя «Литературной хроники», что «Есенин был знаком с Львовым-Рогачевским с 1918 года» (ч. 1, стр. 269), отталкиваясь от которого, В. Белоусов датирует письмо 1919 годом (ч. 1, стр. 156, 269), поскольку в нем есть такие строки: «Вопрос моего выступления, по-моему, для Вас должен быть ясен с прошлого года».[10] Но по этим строчкам нельзя датировать письмо, так как мы не знаем, что именно имел в виду поэт: просто ли время знакомства с критиком или что-то другое. Кроме того, В. Л. Львов-Рогачевский познакомился с Есениным не в 1918, а в 1917 году, о чем он сам и писал: «Когда я встречался в 1917 году с С. Есениным, он каждый раз с юношеским увлечением говорил о Ширяевце, с которым состоял в переписке».[11]

Число примеров, свидетельствующих о том, что ни строгой хронологии, ни необходимой точности в «Литературной хронике» нет, нетрудно продолжить. Вот, например, раздел о зарубежных поездках Есенина. Очень часто здесь даже невозможно установить, когда поэт приехал в тот или иной город, как долго был в нем и когда покинул его. Рассказывается, например, о жизни Есенина в *Берлине*, затем вдруг упоминается письмо Есенина из *Висбадена*, после чего вновь идет разговор о *Берлине* (ч. 2, стр. 52—55); находясь в *Дюссельдорфе*, Есенин неизвестно как получает пропуск для проезда в Брюссель от Бельгийского консульства в *Кельне* (ч. 2, стр. 55—57) и т. д.

Установление точной маршрутно-хронологической карты путешествия Есенина по Западной Европе и Америке требует детального изучения материалов, опубликованных в западноевропейской и американской печати (информации, объявления, отчеты о вечерах и т. д.), и документов, хранящихся в архиве поэта (заграничные паспорта, визы, пропуска и т. п.). Часть этих документов опубликована В. Белоусовым в «Литературной хронике» (ч. 2, стр. 57, 60—61, 71, 77—79, рис. 1—5, 8), однако имеющиеся в них сведения использованы автором далеко не в полной мере; при более внимательном к ним отношении можно было бы значительно более точно и полно отметить поездки поэта за рубежом.

Впрочем, это касается поездок Есенина не только за границей, но и по нашей стране. Следует прежде всего сказать, что некоторые из них вовсе не отмечены в «Литературной хронике»: поездка Есенина в Царское Село в конце декабря 1915 года,[12] в Куоккалу в начале (?) 1916 года, где поэт встречался с И. Е. Репиным и читал стихи на одной из репинских «сред»,[13] поездки к линии фронта в апреле—мае 1916 года,[14] в Орел в августе 1917 года,[15] в Тверь и деревню Верхняя Троица осенью 1923 года, куда он ездил вместе с американским писателем А. Р. Вильямсом к М. И. Калинину,[16] и т. д.

С другой стороны, ряд поездок отмечен В. Белоусовым, как нам представляется, ошибочно. Около 23 февраля 1917 года, отмечает, например, В. Белоусов, Есенин «выехал в Могилев — в распоряжение командира 2-го батальона сводного охранного полка царской фамилии» (ч. 1, стр. 107). Этой же точки зрения придерживаются многие другие исследователи творчества поэта; даже В. А. Вдовин, ранее отрицавший возможность поездки поэта в Могилев,[17] в одной из последних своих работ пришел к такому же выводу: «Во время службы Есенин совершил еще одну поездку — в Могилев, в распоряжение командира 2-го батальона с. е. и. в. сводного пехотного полка полковника Андреева».[18]

---

[10] Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 83. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[11] См. в кн.: Александр Ширяевец. Волжские песни. Под ред. В. Львова-Рогачевского и П. Орешина. Изд. «Круг», 1928, стр. 9.

[12] Об этом вспоминает А. А. Ахматова. См.: А. П. Ломан, Н. И. Хомчук. Новое о Есенине. (Рисунки и фотографии). «Нева», 1965, № 6, стр. 206.

[13] См. об этом: Юрий Анненков. 1) Памяти Есенина. «Парижский вестник», 1925, № 201, 31 декабря; 2) Дневник моих встреч. Цикл трагедий, т. I. Нью-Йорк, 1966, стр. 154; А. М. Комашка. Три года с Репиным («Художественное наследство», т. 2), 1949, стр. 297—298.

[14] Подробно об этом см. в работах В. А. Вдовина «Два автографа Есенина» («Вопросы литературы», 1968, № 4, стр. 253—254) и «Материалы к биографии Есенина» («Вопросы литературы», 1970, № 7, стр. 169—170, 173).

[15] См.: К. С. Есенин. Об отце. В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 312.

[16] См.: Альберт Рис Вильямс. Поездка в Верхнюю Троицу. (Из воспоминаний американского писателя). «Москва», 1960, № 12, стр. 167—170.

[17] См.: В. А. Вдовин. Сергей Есенин на военной службе. «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1964, № 1, стр. 148—150.

[18] В. Вдовин. Материалы к биографии Есенина. «Вопросы литературы», 1970, № 7, стр. 174.

lib.pushkinskijdom.ru

Действительно, из последних работ о поэте известно, что 22 февраля 1917 года Есенин получил командировочное удостоверение для поездки в Могилев, а днем позже, 23 февраля, был выписан «экстренный отзыв» на имя начальника станции Царское Село с просьбой отправить санитара Есенина «в г. Могилев по делам... поезда». В тот же день Есенин выехал из Царского Села в Петроград. Далее, однако, поэт не поехал; имея на руках командировочное удостоверение в Могилев, он остался в столице.

Днем 23 февраля Есенин был в редакции «Ежемесячного журнала», где получил 25 руб. 20 коп. — причитающийся ему гонорар. Это документально подтверждает сохранившаяся в архиве В. С. Миролюбова (редактора и издателя «Ежемесячного журнала») расписка поэта.[19] Достоверно известно, таким образом, что за четыре дня до Февральской революции поэт был в Петрограде, а не на пути в Могилев.

Антиправительственные, революционные настроения народных масс ни для кого не были в то время секретом. Достаточно сказать, что еще 3 октября 1916 года З. Гиппиус, резко неприязненное отношение которой к трудовому народу настолько очевидно, что ее невозможно заподозрить в каком-либо сочувствии к нему, записала в дневнике: «Никто не сомневается, что будет революция».[20] Об этом же свидетельствуют и лаконичные дневниковые записи Андрея Белого, жившего тогда в Царском Селе и часто бывавшего в Петрограде. Отмечая 26 февраля 1917 года события минувшей декады (с 17 до 26 февраля), он писал: «Царское ‹Село›. Болезнь. Работаю над главой „О ритмическом жесте". Забастовка. Начало революции...». Дальнейшие записи А. Белого кратко, но выразительно передают развитие событий: «26—27 ‹февраля›. Петроград. Начало революции... 27-го ‹февраля›. Царское. Вести о перевороте. Смятение у Царского (собираемся у Гессена и проф. Метальникова). 28 ‹февраля›. Петроград. Революция на улицах. Пять раз был под пулеметами».[21]

Есенин тоже, несомненно, знал о происходящих вокруг событиях. И, видя революционное брожение масс, предчувствуя, что вот-вот разразится революция, он нарушает приказ и остается в Петрограде. Это опять-таки подтверждают материалы редакции «Ежемесячного журнала»: 25 февраля — за два дня до революции! — поэт снова был здесь и сдал редакции ныне утраченное стихотворение «Белые, скользкие тропы...».[22] Стихотворение это, конечно, могло быть послано и по почте, однако слишком короткий отрезок времени, разделяющий два события — посещение Есениным редакции «Ежемесячного журнала» 23 февраля и поступление в эту же редакцию 25 февраля его нового стихотворения — убеждает в том, что в эти дни поэт находился в Петрограде или его ближайших пригородах. В противном случае стихотворение никак не могло бы попасть в редакцию 25 февраля, так как вся почтовая корреспонденция в это предреволюционное время приходила с большим опозданием. Например, Александр Блок, находившийся в те дни в прифронтовой полосе в районе Пинска (около 300—350 км от Могилева), писал матери 21 февраля 1917 года: «Сегодня пришло твое письмо от 12 февраля, шло, следовательно, 9 дней».[23] Письмо из Могилева, куда Есенин был направлен, в Петроград, соответственно, шло бы в условиях февраля 1917 года около недели, да и на поездку самого Есенина из Петрограда в Могилев потребовалось бы, по-видимому, не менее двух суток. А такие сроки никак не согласуются с названными выше датами.

Наконец, по воспоминаниям современников известно, что в период Февральской революции и в последующие дни Есенин также находился в Петрограде. «Когда началась Февральская революция, — пишет, например, поэтесса М. М. Марьянова, — я еще находилась в Петрограде. В этот день я была на Васильевском острове... Вернувшись, я застала у нас Есенина».[24] О встречах с поэтом в Петрограде вскоре после Февральской революции вспоминает и Рюрик Ивнев.[25]

Ошибочно отмечено в «Хронике» пребывание Есенина в Москве в июне

---

[19] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1339, л. 48.

[20] Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 481, оп. 1, ед. хр. 3, л. 70.

[21] Андрей Белый. Жизнь без Аси. (Записи дневникового характера с августа 1916 г. по май 1917 г.). Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 25, карт. 31, ед. хр. 1, л. 1 об.

[22] ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1345, л. 160 об., № 4928.

[23] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 478.

[24] М. М. Марьянова. Встречи с Есениным. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. Изд. «Московский рабочий», 1965, стр. 178.

[25] Рюрик Ивнев. Правда и мифы о Сергее Есенине. «Волга», 1967, № 5, стр. 168.



lib.pushkinskijdom.ru

1912 года,[26] в Константинове в марте 1917 года, о чем уже говорилось выше, на Новой Земле осенью 1917 года (правда, последнее дано со знаком вопроса).[27]

Ряд поездок Есенина В. Белоусов датирует неверно или не вполне точно, причем во многих случаях это лишь отражение общераспространенного мнения исследователей жизни и творчества поэта, а не «выдумка» составителя. Такова, например, дата отъезда Есенина из Петрограда в апреле 1915 года. Согласно общепринятому мнению, поэт уехал из столицы 24 апреля, а 25-го был уже в Москве, что и отражено в «Хронике» (ч. 1, стр. 69, 221). Между тем архивные материалы документально устанавливают, что поэт покинул столицу позднее, чем это принято считать: 25 апреля 1915 года Есенин был в редакции петроградского журнала «Лукоморье» (Невский пр., 40), где, согласно сохранившейся в «Книге выдачи гонораров за статьи и рисунки, помещенные в журнале „Лукоморье“» расписке поэта, получил в этот день 24 руб. — «аванс в счет гонорара».[28] Через два дня (27 апреля) он, по-видимому, был в редакции «Ежемесячного журнала»: в этот день туда поступило его стихотворение «Девичник» и при этом в регистрационной книге поступивших в редакцию рукописей впервые появляется адрес поэта.[29] На следующий день, 28 апреля 1915 года, Есенин, очевидно, также был в этой редакции: в этот день ему была оформлена подписка на «Ежемесячный журнал» на 1915 год в счет гонорара;[30] маловероятно, хотя это и не исключено, что подписка была оформлена заочно, уже после отъезда поэта. Наконец, исследователи почему-то не обращают внимания на свидетельство В. С. Чернявского, который пишет: «29 апреля мы проводили Сережу на вокзал»[31] — и отмечает при этом, что все даты он берет «из собственных... писем того времени к другу». Нет, следовательно, оснований не доверять дате, сообщаемой В. С. Чернявским, тем более что она не противоречит и изложенным выше фактам. Косвенным подтверждением ее могут служить и воспоминания А. Р. Изрядновой, которая отмечает, что поэт вернулся в Москву не в апреле, а «в мае»,[32] а также письмо Л. Сегаль Есенину от 4 мая 1915 года:[33] оно написано вскоре после отъезда поэта, о чем автор письма еще не знал.

В разного рода уточнениях нуждается значительная часть (более половины) зарегистрированных в «Хронике» поездок Есенина, и, естественно, сделать эти уточнения в рамках настоящей статьи мы не имеем возможности. В целом раздел о поездках Есенина — один из наиболее слабых и уязвимых в работе В. Белоусова, — пожалуй, наиболее наглядно обнаруживает неумение составителя как-то сорганизовать находящийся в его распоряжении материал, критически отнестись к противоречащим друг другу фактам и т. д. Обнаруживает он и недостаточно полное знакомство составителя с имеющейся литературой о Есенине (с работами как современных исследователей, так и критиков 20-х годов) — в противном случае многие неточности и ошибки были бы своевременно устранены. Впрочем, это недостаток всей работы: если бы В. Белоусов действительно составил, как он утверждает, «полную библиографию созданного Есениным и написанного о нем» (ч. 1, стр. 6), то он смог бы не только значительно полнее и точнее зарегистрировать поездки поэта по нашей стране и за рубежом, но и более полно отметить, к примеру, его выступления на литературных вечерах и диспутах (не учтены В. Бе-

---

[26] Эта поездка зафиксирована В. Белоусовым по воспоминаниям Г. Д. Деева-Хомяковского (ч. 1, стр. 35—36), однако они не дают оснований для такого вывода: автор говорит не о кратковременном приезде поэта в Москву, а рассказывает о событиях, имевших место после окончательного переезда Есенина в Москву и относящихся, очевидно, не столько к 1912, сколько к 1913 году. При этом, как нетрудно заметить, здесь налицо временнбе смещение фактов, самый приезд Есенина в Москву отнесен к «весне 1912 года», тогда как в это время он находился еще в Спас-Клепиковской школе.

[27] См.: А. П. Ломан. Об издании произведений С. А. Есенина. (Критические заметки). В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 370. К сожалению, А. П. Ломан не привел здесь необходимых доказательств своего утверждения. Они сводятся к следующему. В архиве Института Арктики и Антарктики (Ленинград) хранится дневник первого коменданта острова Новая Земля Тыко-Вылко, который отмечал в нем имена всех, сходящих на берег Новой Земли. Имени Есенина в дневнике нет.

[28] Государственный исторический архив Ленинграда и Ленинградской области, ф. 635, оп. 1, ед. хр. 54, л. 59. В журнале «Лукоморье» произведения Есенина ни до, ни после этой даты не публиковались.

[29] ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1345, л. 70—70 об.

[30] Там же, ф. 185, оп. 1, ед. хр. 1339, л. 48.

[31] Вл. Ч-ский. Первые шаги. «Звезда», 1926, № 4, стр. 219, 213; см. также: В. С. Чернявский. Первые шаги. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 146.

[32] А. Р. Изрядова. Воспоминания. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 101.

[33] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (далее: ЦГАЛИ), ф. 190, оп. 1, ед. хр. 116.

lib.pushkinskijdom.ru

лоусовым выступления Есенина 2 мая 1919 года во «Дворце искусств» на вечере, посвященном «Празднику труда»,[34] 11 и 19 сентября 1919 года на «вечерах поэзии полей и рабочих поселков»,[35] 30 ноября 1919 года на вечере Московской студии Пролеткульта «Новейшая поэзия»,[36] в марте 1920 года на диспуте «Литература будущего», организованном литературно-художественным кружком «Звено»,[37] 19 сентября 1920 года при обсуждении доклада В. Я. Брюсова о современной литературе[38] и др.), точнее указать время публикации некоторых произведений и писем поэта («Сказка о пастушонке Пете, его комиссарстве и коровьем царстве», например, опубликована не 5 декабря (ч. 2, стр. 219), а 1 ноября 1925 года,[39] инскрипт М. П. Мурашову — не в 1966 (ч. 1, стр. 145), а в 1965 году,[40] письмо Г. А. Панфилову — не в 1965 (ч. 1, стр. 54), а в 1963 году[41] и т. д.), наконец, более полно представить литературное наследие поэта. Не учтены в «Хронике», помимо многих неопубликованных материалов (письма,[42] инскрипты, наброски и т. п.), и некоторые произведения и документы, о существовании которых известно из различных печатных источников: стихотворение (?) «Усильник», предназначавшееся к печати в составе первого сборника «Краса»,[43] коллективное письмо Есенина, Мариенгофа и Шершеневича А. В. Луначарскому от 3 марта 1920 года,[44] инскрипты Есенина М. П. Новиковой от 25 мая 1921 года на сборниках «Трерядница» и «Исповедь хулигана»,[45] инскрипты Есенина А. А. Ганину (опубликован в 1968 году)[46] и С. М. Городецкому (опубликован в 1964 году),[47] стихотворение «Перо не быльница...» (опубликовано в 1967 году)[48] и т. д.

---

[34] «Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов», 1919, № 231, 3 мая.

[35] Там же, № 340, 12 сентября; № 347, 20 сентября.

[36] Там же, № 409, 3 декабря.

[37] См. рецензию (за подписью «Литературный Нестор»): Поэты о литературе будущего. «Вестник литературы», 1920, № 3 (15), стр. 3.

[38] См.: Евгений Бахметов. Валерий Брюсов о современной литературе. «Грядущее», 1920, № 11, стр. 16.

[39] «Заря Востока», 1925, № 1018, 1 ноября. Эту публикацию обнаружила Т. И. Кудряшова.

[40] М. П. Мурашев. Сергей Есенин. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине, стр. 159.

[41] Ю. Прокушев. Юность Есенина, стр. 176. Письмо воспроизведено здесь неполностью, но приведен как раз тот отрывок, неверное прочтение которого (вместо «Пиши г-рят под своей фамилией» — «Писал пять под своей фамилией») «позволило» В. Белоусову «обосновать» новую датировку и самого письма, и ряда произведений Есенина.

[42] Особый интерес среди них представляют два коллективных письма, написанных, очевидно, в связи с предпринятой в октябре 1923 года новой попыткой образовать группу крестьянских писателей (факт этот нашел отражение и в переписке И. Вольнова с И. Касаткиным. См.: И. Чернышева. Есенин и Вольнов. В кн.: Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. Под общей редакцией Ю. Л. Прокушева. Изд. «Просвещение», М., 1967, стр. 170—171). Одно из них, в ЦК РКП(б), подписано «Инициативной группой» (публикация полного текста этого письма подготовлена нами для журнала «Русская литература»), другое, в Московский Пролеткульт, также подписано «Инициативной группой», но в несколько ином составе: Алексей Ганин, Сергей Есенин, Сергей Клычков, Николай Клюев, Алексей Чапыгин, Сергей Касаткин, Семен Подъячев, Дм. Семеновский, Георгий Гребенщиков, Вячеслав Шишков, Александр Ширяевец, Петр Орешин, Кондратий Худяков, Пимен Карпов, Филипп Родин, Павел Марушев (Государственный архив Московской области, ф. 880, оп. 1, д. 3, л. 36а); документ упомянут в статье: А. Райхенштейн. 1 Мая и 7 Ноября 1918 года в Москве (из истории оформления первых пролетарских праздников). В кн.: Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. Изд. «Искусство», М., 1971, стр. 130, прим. 218.

[43] См.: А. С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями. Изд. «Краса», Пгр., 1915, стр. 22.

[44] Содержание письма (с цитацией отрывков) было изложено в 1920 году в «Вестнике театра» (1920, № 58, 23—28 марта, стр. 15). См. также: П. А. Бугаенко. А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов. Изд. Саратовского университета, 1967, стр. 50.

[45] См. об этом: И. Темкина, П. Тартаковский. Из истории русской литературы Узбекистана (1917—1930). «Звезда Востока», 1966, № 6, стр. 153.

[46] См.: Н. Парфенов. Есенин в Коншине у Ганина. «Красный Север», Вологда, 1968, № 181, 3 августа.

[47] См.: А. Андреев. Наставник Есенина. «Приокская правда», Рязань, 1964, № 21, 25 января.

[48] См.: О. Точеный. Неизвестное стихотворение Сергея Есенина. «Нева», 1967, № 7, стр. 219.



lib.pushkinskijdom.ru

Произведенные В. Белоусовым разыскания в государственных архивохранилищах (ГБЛ, ГЛМ, ИМЛИ, ЦГАЛИ и др.) и, что особенно важно, в личных архивах (интересные документы обнаружены им, в частности, в архиве М. П. Мурашова) позволили ему в ряде случаев полнее и точнее, чем это делалось прежде, осветить непроясненные обстоятельства жизни и творчества Есенина. Справедливы, например, уточнения В. Белоусова относительно истории «устройства в печать» первого сборника поэта «Радуница», сделанные им по полному тексту воспоминаний Л. М. Клейнборта (ч. 1, стр. 200—202). Интересны опубликованные в «Хронике» материалы, рассказывающие об истории издания сборника «Москва кабацкая» (ч. 2, стр. 100—102, 111, 113—114, 134—135, 265—268, 286), хотя они представлены здесь и не исчерпывающе,[49] не вызывают возражений некоторые исправления принятых в собрании сочинений Есенина датировок. Заслуживают, несомненно, внимания как исследователей, так и читателей публикуемые в «Хронике» в записи В. Белоусова воспоминания современников о встречах с Есениным, а также обнаруженные составителем в государственных и частных архивах инскрипты и письма поэта к разным лицам (в «Хронике» опубликовано около 40 инскриптов Есенина и около 30 писем поэта разных лет).[50] Все эти материалы, бесспорно, обогащают наше представление о Есенине и способствуют более полному и верному освещению его жизни и творчества.

Однако и в этом отношении работа В. Белоусова далеко не безупречна. Не говоря уже о том, что ряд текстов Есенина (инскрипты Н. Венгрову, И. Ясинскому и др.) воспроизведены здесь с ошибками, необходимо отметить, что даже лежащие, так сказать, на поверхности материалы использованы не в полной мере и фонды Есенина ни в одном из архивов не обследованы В. Белоусовым целиком (об этом свидетельствует большое число неучтенных в «Хронике» архивных материалов). Между тем знакомство составителя только с одними альбомами предупредило бы ряд его ошибочных утверждений и датировок, позволило бы уточнить некоторые факты биографии поэта, расширило бы круг лиц, с которыми он был знаком. Например, наличие в альбоме литератора И. В. Репина, жившего тогда в Петрограде, автографов стихотворений Есенина «Запели тесаные дроги...» и «Выткался на озере алый свет зари...» с авторской датой 17 июня 1916 года[51] опровергает предположение В. Белоусова о том, что встреча Есенина с поэтом И. И. Морозовым в этот день произошла в Москве (ч. 1, стр. 241—242), и позволяет более точно датировать отъезд Есенина из Петрограда в Москву и далее в Константиново. Знакомство В. Белоусова с альбомом Ф. Ф. Фидлера позволило бы ему не только учесть стихотворение «Перо не былинка...», но и точно датировать первую автобиографию Есенина 6-м октября 1915 года.[52] Не отмечены в «Хронике» также записи Есенина в альбом А. А. Измайлова — стихотворения «Я люблю тебя, родина кроткая...» 6 октября 1915 года,[53] в альбом А. А. Балагина — стихотворения «Песня, луг, реки затоны...» в октябре 1917 года,[54] в альбом И. В. Репина — стихотворения «Вот такой, какой есть...» (1919 год) и отрывка из

---

[49] Мы имеем в виду соглашение И. С. Моркуни и В. И. Вольпина на издание книги «Москва кабацкая» от 19 января 1924 года, копия которого, снятая В. И. Вольпиным, хранится в ГЛМ: «Соглашение. Иосиф Семенович Моркуни с одной стороны и В. И. Вольпин с другой, действующий по доверенности С. А. Есенина, заключили частное соглашение на издание книги „Москва кабацкая" размером 524 строки, тиражом 3000 экземпляров» (ГЛМ, ф. 4, ОР $\frac{431}{1}$, л. 8). В собрании коллекционера М. С. Лесмана хранится макет сборника «Москва кабацкая» указанного объема (но без первых страниц) с правкой неустановленного лица.

[50] Сам составитель «Литературной хроники» называет несколько бо́льшие цифры (см. ч. 2, стр. 387, 395, 400), однако с этим нельзя согласиться, так как ряд «впервые публикуемых» В. Белоусовым текстов Есенина уже был напечатан ранее: инскрипты А. М. Горькому (ч. 2, стр. 46, 256) — в 1963 году (см.: «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 341), Н. А. Клюеву (ч. 1, стр. 89, 237) — в 1959 году (см.: Бюллетени Рукописного отдела Пушкинского дома, VIII. Изд. АН СССР. М.—Л., 1959, вклейка между стр. 148—149), И. И. Ясинскому (ч. 1, стр. 85, 234) — в 1967 году (см.: В. А. Вдовин. Есенин и литературно-художественное общество «Страда». В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 185), И. Н. Розанову (ч. 2, стр. 10, 237) — в 1968 году (см.: Е. Карпов. Русский Парнас. «В мире книг», 1968, № 1, стр. 45), доверенность В. И. Эрлиху (ч. 2, стр. 229) — в 1926 году (см.: «Дни», Париж, 1926, № 941, 27 февраля) и т. д.

[51] См.: ЦГАЛИ, ф. 1279, оп. 2, ед. хр. 2, лл. 13, 14.

[52] ГЛМ, РО 4173, л. 18 об.

[53] ЦГАЛИ, ф. 227, оп. 1, ед. хр. 188, л. 115. Это стихотворение — отрывок (строки 17—28) из «маленькой поэмы» «Русь».

[54] Там же, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 800, л. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

третьей части «Пантократора» «Кружится, кружится, кружится...» 18 февраля 1919 года[55] и др.

Ссылаясь на комментарий к собранию сочинений поэта, В. Белоусов отмечает, что 14 июня 1920 года Есенин был «принят в действительные члены „Дворца искусств" по литературному отделу» (ч. 1, стр. 162). Между тем документы, хранящиеся в ЦГАЛИ (материалы этого архива известны автору), подвергают сомнению эту дату, тем более что она никак не согласуется и со временем подачи Есениным заявления о приеме. Заявление это, как известно, написано 28 апреля 1919 года (V, 82) и, по-видимому, вскоре после этого Есенин и был принят, поскольку уже 3 июля 1919 года он дал Н. И. Колоколову рекомендацию для вступления во «Дворец искусств».[56] Через неделю (11 июля) такую же рекомендацию получил от Есенина Р. Ю. Рок.[57] Эти факты в «Хронике» не отмечены совсем.[58]

Особого рассмотрения требуют произведенные В. Белоусовым уточнения в датировках сборников стихотворений Есенина. Некоторые из них обоснованы составителем достаточно убедительно и не вызывают сомнений, однако с датировками ряда сборников согласиться все-таки нельзя; они, на наш взгляд, являются ошибочными. Уточнение датировок этих сборников тем более необходимо, что они неверно датируются и в комментариях к собранию сочинений поэта. Не вполне точно комментируются (и в собрании сочинений, и в «Литературной хронике») и некоторые письма поэта — в той их части, где говорится о различных издательских планах и замыслах Есенина.

Прежде всего это относится к сборнику «Рязанские прибаски, канавушки и страдания» (1915); сообщаемые о нем сведения нуждаются в серьезных уточнениях. Во-первых, в литературе укрепилось неправильное название этого сборника: почти все авторы, пишущие о нем, слово «прибаски» заменяют на «побаски». Так называется этот сборник в комментариях к собранию сочинений Есенина (V, 249), в «Литературной хронике» (ч. 1, стр. 70, 72, 225), в статьях исследователей,[59] библиографических указателях.[60] Более того: когда Н. А. Такташева в публикации «Автобиография С. М. Городецкого»[61] едва ли не впервые назвала этот сборник верно, то Н. И. Хомчук, справедливо отмечая ряд неточностей в ее сообщении, попутно «исправила» и эту «ошибку» — правильное название сборника было, как ни странно, вновь заменено ошибочным.[62]

Впрочем, дело не только в названии. Главное в том, что издательство «Краса» не объявляло сборника Есенина «Рязанские прибаски, канавушки и страдания». В рекламном объявлении сборник этот есть, но без указания того, что автором (составителем) его является Есенин:

«Печатается: Краса. Сборник 1-й: Калевала. 41 руна. Пер. *Владимира Юнгера.* Рязанские прибаски. *Николай Рерих.* Священные знаки. *Илья Репин.* Как учить народ живописи. *Вячеслав Иванов.* Замышленье Баяна. *Сергей Есенин.* Усильник. Стихи и песни *Бориса Верхоустинского*, *Сергея Клычкова*, *Александра Ширяевца* и др. *Сергей Городецкий.* Портрет А. К. Лядова и др. статьи. В пользу Лазарета Деятелей Искусства в Петрограде; А. Бел-конь-Любомирская. Слезы Панны. Стихи о Польше.

Готовится: Рязанские прибаски, канавушки и страдания. *Сергей Есенин.* Радуница. *Борис Верхоустинский.* Яворчаты Гусли».[63]

---

[55] Там же, ф. 1279, оп. 3, ед. хр. 1, лл. 66, 63.

[56] Там же, ф. 589, оп. 3, ед. хр. 2. Рекомендация заключалась в том, что рекомендующий (Есенин) расписывался на заявлении им рекомендуемого.

[57] Там же, ф. 589, оп. 3, ед. хр. 3.

[58] Не отмечены также рекомендации Есенина И. В. Грузинову 25 сентября 1919 года — для поступления в литературно-художественный кружок «Звено» (ЦГАЛИ, ф. 592, оп. 1, ед. хр. 7, л. 23) и Л. О. Повицкому в декабре 1918 года — для поступления в Московский профессиональный союз писателей (ИМЛИ, ф. 32, оп. 2, ед. хр. 26).

[59] См., например: В. А. Вдовин. 1) Некоторые замечания о вступлении Сергея Есенина в литературу. «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1965, № 2, стр. 138; 2) Есенин и литературно-художественное общество «Страда». В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 187; 3) Есенин и литературная группа «Краса». «Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1968, № 5, стр. 66.

[60] См.: А. П. Ломан, Н. И. Ховряков. Библиография сборников и отдельных изданий произведений С. А. Есенина. В кн.: Есенин и русская поэзия, стр. 382.

[61] «Русская литература», 1969, № 3, стр. 189.

[62] См.: Н. И. Хомчук. Досадная неточность. (По поводу сообщения Н. А. Такташевой «Автобиография С. М. Городецкого»). «Русская литература», 1970, № 2, стр. 191.

[63] См.: А. С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

Говорить на основании этого рекламного объявления о сборнике Есенина «Рязанские прибаски, канавушки и страдания», таким образом, нельзя. «Географическая» принадлежность прибасок (рязанские) также не может являться достаточно веским доказательством: известно, например, что на вечере общества «Краса» 25 октября 1915 года исполнялись «рязанские и заонежские (к ним-то Есенин, несомненно, не имел никакого отношения! — *В. Б.*) частушки, прибаски, канавушки, веленки и страдания (под ливенку)».[64]

Впрочем, пишущие об этом сборнике, как правило, и не ссылаются на процитированный нами документ — единственный, насколько известно, опубликованный официальный источник информации о планах издательства, — а основываются либо на появившихся значительно позднее разного рода воспоминаниях, либо на неверном истолковании писем Есенина того времени. Комментаторы собрания сочинений поэта (В. Ф. Земсков и Н. И. Хомчук), комментируя фразу из письма Есенина к Н. А. Клюеву: «Осенью Городецкий выпускает мою книгу „Радуница". В „Красе" я тоже буду» (V, 55), — лишь сообщают, что в издательстве «Краса» «были объявлены первые сборники Есенина „Рязанские побаски, канавушки и страдания" и „Радуница"» (V, 249), никак не обосновывая это свое утверждение. В. Белоусов, отмечая, что «в мае издательство общества крестьянских поэтов и писателей „Краса" объявило о предстоящем выпуске сборников Есенина: „Рязанские побаски, канавушки и страдания", „Радуница"» (ч. 1, стр. 70), ссылается на письмо В. С. Чернявского Есенину от 26 мая 1915 года (ч. 1, стр. 222), не замечая при этом, что речь в нем идет об одной, а не о двух книгах: «Слышал, что уже объявлено о твоей *книге* (курсив мой, — *В. Б.*) в издательстве „Краса". Что и как в этом смысле?». Столь же необоснованны и ссылки В. Белоусова на письма С. М. Городецкого к Есенину (ч. 1, стр. 225) — в них речь идет также об одной, а не двух книгах: «Пришли мне книжку свою теперь же, хоть как она есть» (4 июня 1915 года); «Ведешь ли список своих стихов и составил ли книжку?» (7 августа 1915 года).[65] В письме Есенина к Клюеву, цитату из которого приводит и В. Белоусов, также говорится лишь об одном сборнике. Наконец, и комментаторы собрания сочинений, и В. Белоусов относят к этим двум сборникам такую фразу из письма Есенина к Д. В. Философову: «Мне очень бы хотелось быть этой осенью в Питере, так как думаю издавать две книги стихов» (V, 60). Ошибочность такого сопоставления несомненна: в письме говорится о двух сборниках *стихов*, а не о фольклорных записях, которые поэт действительно производил в то время и предлагал их редакциям ряда журналов.[66] Одним из них был объявленный в «Красе» сборник «Радуница», а другим — «Авсень», также готовившийся в это время, о чем свидетельствует заявление Есенина в «Литературный фонд» (декабрь 1915 года), в котором читаем: «На днях выходят сразу одна за одной мои две книги „Радуница" и „Авсень"» (V, 61).

Таким образом, ни одно из приведенных В. Белоусовым доказательств того, что в издательстве «Краса» готовились два сборника Есенина («Радуница» и «Рязанские прибаски, канавушки и страдания»), не является верным. Вопрос, следовательно, остается открытым: не отрицая целиком возможности подготовки Есениным сборника фольклорных записей, мы вместе с тем считаем, что имеющихся материалов явно недостаточно для того, чтобы, как это делают многие авторы, безусловно и категорически утверждать этот факт. Здесь необходима бо́льшая осторожность и, главное, убедительные доказательства, а не догадки.

Неверно датирует В. Белоусов и выход первого сборника Есенина «Радуница» январем 1916 года (ч. 1, стр. 83, 233): книга не может поступить в продажу без цензурного разрешения. И поскольку из цензурного комитета она была получена лишь 1 февраля 1916 года, что было документально установлено В. А. Вдовиным («Вестник Московского университета», 1965, № 2, серия VII, филология, журналистика, стр. 76), то и датировать ее нужно не ранее этого времени.

Ошибочно также отмечено в «Хронике» время выхода в свет третьего издания этого сборника, выпущенного издательством «Имажинисты». Вышел он не в мае 1921 года (ч. 2, стр. 16, 242), а значительно раньше, о чем свидетельствует рецензия на него, напечатанная в январском номере журнала «Книга и революция» за 1921 год.[67]

Неверно также обоснование датировки сборника «О России и революции» (ч. 2, стр. 186, 346—347). «4 мая (1925 года, — *В. Б.*) в Москве издательством „Современная Россия" выпущена в количестве 5000 экземпляров книга „О России

---

[64] Афиша вечера хранится в ГЛМ и в ИРЛИ. Текст ее полностью опубликован в статье В. А. Вдовина «Есенин и литературная группа „Краса"». («Научные доклады высшей школы», филологические науки, 1968, № 5, стр. 76). Приводя текст афиши вечера (ч. 1, стр. 76—77), В. Белоусов и здесь вместо «прибаски» написал «побаски».

[65] ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 2, 3.

[66] Там же, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 108; ед. хр. 110, л. 8 об.

[67] «Книга и революция», 1921, № 7, январь, стр. 55—56.

lib.pushkinskijdom.ru

и революции“», — утверждает В. Белоусов и ссылается при этом на письмо Г. А. Бениславской Есенину от 4 мая 1925 года. Однако письмо это не дает оснований для такого вывода: в нем говорится о макете сборника, а не о вышедшей книге; письмо свидетельствует, что работа над сборником еще не завершена: «Теперь он (П. А. Берлин, издательский работник, — *В. Б.*) предлагает такую вещь: на этой обложке написать „выпуск первый“ — о революции, мол, во втором будет... Я думаю согласиться на это. Если же Вы почему-либо против второго выпуска — телеграфируйте — тогда переменим обложку» (ч. 2, стр. 347). Ясно, что речь идет о печатающейся, а не о вышедшей уже из печати книге.

Наконец, неверно определены В. Белоусовым последовательность и время выхода из печати сборников Есенина, изданных «Московской трудовой артелью художников слова» (рамки рецензии не позволяют нам, к сожалению, более подробно остановиться на этом вопросе).

Подведем некоторые итоги.

Сознательно противопоставленная трудам исследователей творчества Есенина, в особенности — коллективному комментарию к собранию сочинений Есенина (что, однако, не помешало составителю заимствовать у своих предшественников ге или иные факты, порой и без соответствующей ссылки на источник),[68] работа В. Белоусова, вопреки его мнению, не стала «первой документальной биографией Есенина» (ч. 1, стр. 5, 7): об этом достаточно наглядно свидетельствуют многочисленные ошибки и неточности в ней, число которых, впрочем, далеко не исчерпывается здесь упомянутыми (мы почти не касались таких ошибок, обнаружить и исправить которые без какого-либо труда сможет любой внимательный читатель, равно как и многих мелких погрешностей, так как в таком случае пришлось бы заново переписывать добрую половину всей «Хроники»). Конечно, разного рода ошибки почти неизбежны в любой работе справочного характера, тем более в летописи жизни и творчества писателя, поскольку не все факты пока изучены, а иные из них даже еще и не выявлены.

Думается, однако, что в данном случае мы имеем дело с неточностями иного рода. И авторское предисловие к «Литературной хронике», где В. Белоусов без лишней скромности, мягко говоря, считает себя едва ли не единственным (и уж, конечно, одним из основных) исследователем жизни и творчества поэта, и многочисленные гневно-возмущенные нотации в адрес комментаторов собрания сочинений Есенина, нотации, грубый тон которых непозволителен даже в тех случаях, когда составитель прав по существу вопроса, и, наконец, постоянные препирательства В. Белоусова по поводу того, кто первый «разыскал», «установил», «опубликовал» и т. д. (хотя претензии его на первенство порой совершенно беспочвенны), — все это убеждает в том, что отмеченные и не отмеченные недостатки «Литературной хроники» — следствие не столько объективных (о них забывать не следует), сколько субъективных причин. Последние обусловлены, с одной стороны, страстным желанием В. Белоусова во что бы то ни стало утвердить свой «приоритет» (достаточно, например, вспомнить его многолетнюю полемику, нашедшую отражение и в «Хронике», по поводу того, кто первый «нашел Шаганэ», т. е. Ш. Н. Тальян),[69] а с другой (и здесь нельзя не согласиться с несколько резкими, но справедливыми словами В. А. Вдовина), — «отсутствием у составителя элементарных навыков исследовательской работы».[70]

---

[68] Обстоятельства первой встречи поэта с М. Горьким, например, рассматривались во многих работах (В. А. Вдовина, В. Ф. Земскова, И. С. Эвентова и др.), однако В. Белоусов пишет о ней так, будто он первый обращается к этому факту (ч. 1, стр. 231). Аналогично поступает он и при установлении времени встречи Есенина с Маяковским (ч. 1, стр. 242—243; заметим попутно, что вопрос этот более точно и верно решен В. Ф. Земсковым еще в 1964 году), при «уточнении» даты выхода в свет первого сборника поэта «Радуница» (ч. 1, стр. 233) и в ряде других случаев.

[69] Об этом справедливо писал Левон Мкртчян в заметке «Важно ли, кто сказал „э“?» («Вопросы литературы», 1971, № 4, стр. 173—175). К сожалению, автор не упомянул о еще одном документе, окончательно проясняющем этот вопрос. По свидетельству самого В. Белоусова, он приступил к активным поискам Ш. Н. Тальян в конце 1958 года и лишь в феврале 1959 года получил от нее первое письмо. Однако в ноябре 1958 года появилась заметка корр. ТАСС А. Логвиненко «У героини стихов Есенина» (ее поместили многие республиканские и областные газеты: 26 ноября — челябинский «Комсомолец», 28 ноября — «Рязанский комсомолец» и т. д.), которая начиналась так: «Будущие филологи — студенты Ереванского государственного университета — посетили живущую в Ереване Шаганэ Нерсесовну Тальян — ту самую Шаганэ, которая вызвала к жизни замечательные „Персидские стихи“ Сергея Есенина». Таким образом, еще до того, как В. Белоусов «нашел Шаганэ», о ней широко писалось в наших газетах.

[70] В. Вдовин. И это документальная биография? «Литературная Россия», 1970, № 9, 27 февраля, стр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

Подготовка академического собрания сочинений Сергея Есенина не только требует максимально полного выявления произведений и эпистолярного наследия поэта, но и ставит перед исследователями в качестве одной из актуальнейших задач разработку справочно-библиографической есенинианы, органической частью которой является летопись жизни и творчества писателя. Без всего этого невозможно дальнейшее развитие уже полученных результатов исследования, ибо, как очень верно заметил однажды В. Я. Брюсов, «труд библиографа, если угодно, черновой, но совершенно необходимый для развития знаний... можно сравнить с фундаментом здания: зрителю видны лишь великолепные стены и куполы дворца, но они могут выситься лишь потому, что под них подведен прочный фундамент».[71] И если стены здания — науки о Есенине — хотя и не возведены еще полностью, но достаточно четко уже обозначены, то состояние фундамента этого здания оставляет пока что желать много лучшего. В этом, помимо прочего, убеждает и опыт создания литературной хроники «Сергей Есенин».[72]

---

*Ф. Г. БИРЮКОВ*

## ПРОЯСНЕНИЕ ИСТИН *

Книга А. Хватова о художественном мире М. Шолохова появилась как раз в то время, когда в ней чувствуется особая необходимость. У нас и за рубежом идет большая полемика по целому ряду проблем, связанных с творчеством писателя. Книга проясняет многие истины, отметает путаницу, указывает на прямые извращения, ставит ряд положений на свое место. Она полемична, хотя автор предпочел как можно реже упоминать своих оппонентов, опирается на позитивное изложение. Есть в ней и то, что воспринимается как бесспорное. Но я в этой рецензии выделяю моменты, которые продолжают оставаться предметом горячего обсуждения.

Книга содержит прежде всего фактический материал о становлении М. Шолохова как писателя. Это была героическая борьба за овладение культурой. Борьба с нуждой. Борьба с недоброжелателями из литературной среды, всякими крикливыми «ортодоксами».

Читаешь эти страницы — и предстает образ убежденного, волевого, темпераментного, несгибаемого человека из народа, редких способностей самородка, художественное дарование которого обнаружилось так рано и оказалось таким необходимым всему миру.

Парня из казачьего хутора окрылил А. Серафимович. Молодой писатель быстро рос и мужал. За него борется М. Горький. Горячо поддерживает А. Луначарский. На его стороне — читатели. Все шло вроде бы своим порядком. Но какую силу сопротивления пришлось преодолевать со стороны «неистовых ревнителей» литературы, о коих поведал С. Шешуков в своей книге.[1]

Именно от «неистовых ревнителей» шел истошный крик по поводу романа «Тихий Дон»: «Восхваление казачества! Идеализация казачьего быта» (стр. 26). Нельзя печатать...

«Критики-рапповцы, — пишет А. Хватов, — не утруждая себя анализом произведения, объявили Шолохова „идеологом кулачества“, отмечали и „нестройную

---

[71] В. Я. Брюсов. О значении библиографии для науки. «Библиографические известия», 1929, № 1—4, стр. 6.

[72] Уже после написания этой рецензии появилась статья Р. Ивнева «Новое свидание с Есениным» («Волга», 1971, № 7) с чрезвычайно высокой оценкой «Хроники»: В. Белоусов сделал «ряд важных для науки открытий», в свете которых необходимо «переосмыслить и изменить весь комментаторский аппарат к стихам поэта», «хронология жизни и творчества Есенина», созданная им, «безупречна», а в целом «Хроника» — энциклопедия о Есенине. Р. Ивнев был лично знаком с Сергеем Есениным, что, естественно, вызывает у читателей доверие к его оценкам, которые, однако, как то видно по приведенным выше многочисленным примерам, не соответствуют действительности: «Литературная хроника» изобилует разного рода ошибками и неточностями, обусловленными, как это было показано, и незнанием В. Белоусовым ряда существенных фактов, и небрежностью его в работе над «Хроникой».

* А. Хватов. Художественный мир Шолохова. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 464 стр.

[1] С. Шешуков. Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. «Московский рабочий», 1970.

lib.pushkinskijdom.ru

рыхлость композиции", „бесцветность и сухость описания войны", „шаблонный язык" и т. д.» (стр. 27).

«Когда шестая часть „Тихого Дона" поступила в редакцию журнала „Октябрь", там ее отвергли по соображениям идеологическим. Борьба Шолохова за право писать правду начинала приобретать драматический характер» (стр. 31).

«Да ведь это же контрреволюция!..» — передавал сам Шолохов смысл «ортодоксальных» возражений по поводу шестой части (стр. 53).

А. Хватов напоминает письма М. Шолохова А. Фадееву, А. Серафимовичу, М. Горькому, в которых выражалось тяжелое и даже отчаянное настроение писателя, выведенного из терпения клеветой, запретами, редакторским произволом, высокомерной разносной критикой.

Об этом забывать нельзя. А между прочим кое-кто хотел бы теперь представить все дело так, что ничего этого не было, что советские писатели, примыкавшие к РАПП, обязаны своими достижениями именно этим самым «ревнителям», пускавшим в ход дубинку и начинавшим разговор о литературе с бокса.

Однако вряд ли можно что-нибудь противопоставить выводу С. Шешукова: «Так и прошел М. Шолохов через всю историю РАПП непонятым, отлученным ее руководителями от идей коммунизма. И это непонимание Шолохова было следствием вырождения РАПП. В самом деле, в недрах этой организации зародился и вырос удивительный художник, советское общество признало его выразителем своих идей, партия приняла его в свои ряды, а рапповцы противопоставляют Шолохова Либединскому и полагают, что даже ошибочное произведение „Рождение героя" более коммунистично, чем „Тихий Дон"».[2]

Вряд ли кто-либо опровергнет и самого Шолохова, когда он писал молодому литератору: «Если бы я взялся тебя поддерживать теми методами, какими в первые годы братья-писатели поддерживали меня, то ты бы загнулся через неделю».[3]

И то, что об этом напомнили С. Шешуков и А. Хватов, — дело своевременное.

Самое большое место в книге А. И. Хватова отведено «Тихому Дону». Главное здесь — в более точном прочтении эпопеи. Автор не сковывает себя распространенными схемами, когда раскрывает сложную проблематику эпопеи, анализирует исторические события, образы коммунистов, определяет свое отношение к различным представителям казачьей среды, изображенной в «Тихом Доне».

Он рассматривает героев с точки зрения тех исторических перемен и требований времени, которые определяли их поведение и судьбы. Характеризуя коммунистов, он отдает должное их мужеству, стойкости, самоотверженности в борьбе за интересы народа, за великое дело революции, сопоставляет их действия с требованиями ленинской стратегии и тактики, и если в чем-то видит несоответствие, отмечает это и выявляет причины объективного и субъективного порядка.

Там, где критики усматривали идеализацию зажиточного казачьего быта, А. Хватов выделяет подмеченные писателем «светлые черты, здоровые начала жизненного уклада казаков» (стр. 90), «живое проявление талантливости народа, его духовной красоты, нравственной отзывчивости и богатства эстетических чувств» (стр. 93), поэзию труда «как источника нравственного здоровья, красоты и духовного обаяния» (стр. 93—94). «...Грубые черты патриархального уклада, — подчеркивает исследователь, — не заслонили всего истинно прекрасного, что таится в народной жизни» (стр. 92). И это открывает хорошую возможность по-другому подойти к роду Мелеховых.

Как холодно иногда пишут об истории «закономерного» распада, гибели этой семьи. Тогда стирается грань между Мелеховыми и мироедами вроде Коршуновых, Листницких. А. Хватов поэтому спрашивает: «Правомерно ли историю семейства Мелеховых в „Тихом Доне" рассматривать в рамках традиционной темы распада, разложения; справедливо ли ставить вопрос о социально-историческом возмездии как определяющем мотиве художественной трактовки темы, связанной с Мелеховыми? Думается, что неправомерно и несправедливо» (стр. 182).

Трудовая психология, высокие нравственные качества, дух вольнолюбия, непокорности — вот что, по мнению исследователя, было определяющим в роде Мелеховых, обращенным в будущее. Вульгаризаторские перехлесты, когда стало правилом клеймить всех и каждого: Пантелея Прокофьевича как жадного собственника — и больше ничего не хотят знать о нем, Наталью как кулацкую дочь — даже на такое идут иные ученые, — мало что могут объяснить по существу. «Подчинись Шолохов требованиям вульгарно-социологического канона, образ Пантелея Прокофьевича мог бы приобрести черты однолинейности и схематизма: о какой социальной перспективе и психологической сложности могла идти речь, если дело касалось казака, преданного коснымтрадициям старины, навеки порабощенного властью собственности?» (стр. 186).

---

[2] Там же, стр. 257.
[3] Там же, стр. 258.

lib.pushkinskijdom.ru

Более бережное, так сказать, обращение с шолоховским миром приводит А. Хватова к более точным выводам и в отношении самых «сомнительных» членов этой семьи. Он пишет: «Казалось бы, образы Петра Мелехова и его жены Дарьи совершенно определенны в своей социально-нравственной сущности. Петр — отъявленный белогвардеец, стяжатель и мародер, непримиримый враг революции. Дарья — распутная и грязная бабенка, запятнавшая себя кровавым преступлением... Однако определенность характера в реалистическом романе не равнозначна однолинейности, жесткой схематичности, плакатности. Изображая даже таких, как Петр и Дарья, художник не только сожалеет о погубленных жестоким миром собственничества, сословного чванства и своекорыстия естественных задатках, но и не теряет веры в силы нового в его нравственно возрождающем и исцеляющем воздействии на людей. Иначе чем же можно объяснить печальное звучание глубоко драматической сцены похорон Петра Мелехова, скорбный колорит, в котором выдержана картина прощания с ним в родном курене» (стр. 194). Страницы, посвященные Ильиничне, Наталье, я не боюсь назвать просто прекрасными, особенно после того, когда слышишь всякую чепуху о «последнем могикане бесповоротно осужденного историей отжившего быта» (Б. Дайреджиев об Ильиничне — стр. 191) или эгоистической замкнутости Натальи.

А. Хватов в каждом случае присматривается к тому — созвучному новому времени, что каждый из героев нес в себе, опирается на потенциальные возможности характера. Он приходит к правильному выводу, что те горизонты, которые открывала народная революция для трудового человека, открывались и для этих людей. И то, что они оказались во враждебном лагере, воспринимается как подлинная трагедия.

Это относится, конечно, и к Григорию.

А. Хватов критикует теорию «отщепенства» и теорию «исторического заблуждения». Он считает, что последние выступления в развитие и поддержку этих концепций не только ничего не прибавили доказательного, но еще больше запутали всю суть, обнаружив разительное несоответствие между самым обычным читательским восприятием образа и его сконструированным «подобием».

«Если Григорий лишь „жертва исторического заблуждения“, то, собственно, в чем же тогда социальная, нравственно-философская поучительность его судьбы, каковы уроки, вытекающие из его пути? — спрашивает А. Хватов. — Констатация факта социальной двойственности крестьянства и сложности его пути в социалистической революции едва ли может составить цель художника.

Если же Григорий — это лишь индивидуалист, ставший отщепенцем, то непонятно, чем же порожден трагический пафос финала „Тихого Дона“? Крах отщепенца не может быть основой трагедии» (стр. 261—262).

Я думаю, что это сказано очень резонно и как раз вовремя. Дело в том, что в ходе последней полемики вокруг «Тихого Дона» предприняты немалые усилия, чтобы сохранить лежневские разносные характеристики героев эпопеи, мертвые догмы. В порядке самого широкого воспроизводства переиздаются одни и те же статьи.[4] В то же время слышатся новые голоса в поддержку концепций, подвергшихся критике. Так, В. Новиков, имея в виду полемику последних лет, пишет: «Неверные тенденции в анализе образа Григория Мелехова показаны в статье Л. Якименко „Философия истории и методология литературоведческого исследования (Еще раз о судьбе Григория Мелехова)“ — „Вопросы литературы“, 1968, № 7, стр. 3—23». И далее, отослав читателя к столь непогрешимому источнику, В. Новиков разъясняет: «Писатель глубоко сочувствует Григорию Мелехову. Его трагичная судьба воплощает в себе судьбу большой массы людей, забитых, испорченных капитализмом, которые в эпоху революции не доросли до понимания ее значения, не могли выбрать верного места в ожесточенной борьбе. Но в то же время Шолохов решительно осуждает Григория. Суд этот производится художественно. Создавая потрясающие по психологическому наполнению и драматизму ситуации (гибель Аксиньи, самоубийство Натальи, смерть матери Григория Ильиничны, встреча его с сыном, который в оборванном и разоружившемся бандите не узнал отца), Шолохов показывает, какой ценой расплачивается Григорий за свои ошибки».[5]

---

[4] Так, статья Л. Якименко «Движение времени — движение критики» («Вопросы литературы», 1969, № 8) в соответствующей части перепечатана в его вновь переизданной монографии «Творчество М. А. Шолохова» (1970), вошла в сборники «Часть общего дела» (1970), «Ленинское наследие и современная литература» (1971); статья В. Панкова «Познание жизни и литература» с разделом «Как читать „Тихий Дон“» («Знамя», 1969, № 5) перепечатана в книге «Традиции в движении» (1971) и в сборнике «Ленинское наследие и современная литература». См. также книгу Г. Бровмана «Талант и направление» («Советский писатель», 1971) и хвалебную рецензию на нее М. Полякова — «На магистралях литературы» («Книжное обозрение», 1971, № 32).

[5] В. Новиков. Новый историзм — новые художественные открытия. (К вопросу о новаторстве советской литературы). В кн.: Новаторство и художественное многообразие литературы и искусства. Изд. «Мысль», 1970, стр. 21, 22—23.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Борщуков, решительно выступив в журнале «Вопросы литературы» против пересмотра лежневской концепции, сочувственно назвал М. Шолохова «жертвой» «нового» прочтения его романа. Полемизируя с А. Хватовым, он преподносит его мысли в таком «отредактированном» виде: «Некоторые исследователи так ставят вопрос об ответственности истории перед личностью, что вина и ответственность героя за свои действия, за свои поступки снимаются полностью. Пусть, мол, за это отвечает сама история... Но совершенно очевидно, что подобный подход фактически игнорирует реальные исторические условия, в которых формировались такие люди, как Григорий Мелехов или же Мечик».[6]

А у А. Хватова и в этой книге, и в ряде других выступлений ход рассуждения таков: «В эпоху социалистической революции, в обстановке острой классовой борьбы крайне опасны для дела революции и трагичны для человека попытки поисков „третьего пути". Социальная двойственность и нравственная промежуточность приводят к развязыванию мелкобуржуазной стихии, неизбежно становятся орудием контрреволюции. Вместе с тем, при осуществлении революционных преобразований, также крайне опасен курс „жесткой политики", политики, не учитывающей обстановки, не считающейся с настроениями масс и проводимой от имени партии, народа и революции. Поэтому в „Тихом Доне" трагические уроки как результат художественного исследования эпохи революции и гражданской войны во всей сложности ее противоречий получают свое воплощение и в образе Григория Мелехова, и в образе Михаила Кошевого с его политической незрелостью и жесткими методами борьбы. Проблема „человек и история" ставится в „Тихом Доне" как проблема ответственности личности перед историей и истории перед личностью. Именно так соотнесены Мелехов и Кошевой, ибо на стороне последнего было право выступать от имени силы, обретшей в революции возможность активно воздействовать на ход событий, сознательно творить историю.

Ленин неоднократно и настойчиво напоминал об особой ответственности руководителя-коммуниста в условиях диктатуры пролетариата, о пагубности для дела революции неумелого пользования властью...» (стр. 283—284).

Где же А. Хватов «игнорирует реальные исторические условия, в которых формировались такие люди, как Григорий...»? Мне даже кажется, что он с излишней категоричностью подчеркивает их роль, когда говорит: «приводят к развязыванию мелкобуржуазной стихии», «неизбежно становятся орудием контрреволюции». Но об этом ниже. Борщуков же, а до него Л. Якименко, никак не могут принять как раз второй части формулы, не могут понять мысль, что «в поле зрения художника оказались и тенденции, свидетельствующие о том, что мелкобуржуазное начало в социалистической революции способно выступать и действовать не только как стихийность, анархическое своеволие, но и в форме догматической нетерпимости, „жесткой политики", не согласующейся с принципами революционной законности и гуманизма» (стр. 285).

А чего стоит прием перечисления у Борщукова — «Григорий Мелехов или же Мечик»!

Были всякие сближения: Мелехов и — Краснов..., Листницкий..., Чубатый..., Митька Коршунов... Разницы не находили. Но такого вот, чтоб «Мелехов или же Мечик» — еще не было. Правда, Борщуков вроде бы спохватился: «При всех различиях их характеров (Григорий Мелехов мучительно ищет свое место в жизни и борьбе, а Мечик становится предателем) каждый из них несет, должен нести ответственность за свои поступки и дела».[7]

И все же меня интересует прием: что дало право рядом с мелкой эгоистической душонкой, за которой ничего нет, — Мечиком — ставить Мелехова? Оказывается, «трагический характер этих романов («Тихого Дона» и «Разгрома», — *Ф. Б.*) вызвал к жизни „концепцию сочувствия" к некоторым их героям, в частности к Григорию Мелехову и Павлу Мечику. И тот и другой...» и т. д.[8] «При всех различиях характера», а приговор для них общий: если Мечику отказано в сочувствии — будь то же самое и с Мелеховым...

Борщукову надо было прежде всего определить, имеет ли трагический характер «Разгрома» какое-либо отношение к Мечику, или, иначе говоря, имеет ли Мечик право на трагедию, да еще в чем-то подобную трагедии Григория. Думается — ни малейшего. Значит, нет никакого основания присоединять образ предателя к образу огромного трагедийного смысла. Значит, нельзя рассматривать вопрос о «сочувствии» или «несочувствии», сближая их, объединяя, ставя «или же» на место решительного «но», а можно лишь порознь: Мелехову, как бы это ни возмущало Борщукова, люди сочувствуют, а Мечика — вполне естественно — презирают. Их судьбы совершенно разные. Мечик похож на Мелехова, если использовать слова А. Чехова, как орех на броненосец.

Зыбкое представление у Борщукова обо всем этом, ничего он не поймет, если будет говорить о Мелехове, а думать о Мечике.

---

[6] «Вопросы литературы», 1971, № 7, стр. 50.

[7] Там же.

[8] Там же, стр. 49.

lib.pushkinskijdom.ru

И куда точнее, в соответствии с идейным замыслом романа, у А. Хватова: «...в характере Григория Мелехова определяющим выступает то, что составляет — „очарование человека“ — высокие нравственные качества как достояние нации, как знак ее духовного величия и силы». «Вот поэтому представляются односторонними существующие концепции образа Григория Мелехова, ибо в них его трагедия отчуждается от объективных социально-исторических условий военного коммунизма и рассматривается лишь как обращенная в прошлое или замкнутая в личности героя. Подобная трактовка сужала замысел „Тихого Дона“ и его идейно-философское содержание. Не случайно оценки исследователей образа Григория Мелехова поразительно не совпадали с непосредственным читательским откликом на него: загадочным оставалось, почему герой, несущий тяжкий груз трагической вины, уходит из романа, сопровождаемый все усиливающимися мотивами скорби и сострадания, почему по мере приближения к последней черте нарастает у читателей протест, вызванный не только заблуждениями и преступлениями героя, но и тем, что в самой действительности недостаточно активными были силы, которые могли бы помочь преодолеть его состояние „на грани в борьбе двух начал“ в интересах гуманизма и поставить его яркий характер, сильные жилистые руки на службу правому делу» (стр. 278, 279).

Содержателен анализ рассказа «Судьба человека». А. Хватов сопоставляет его с советской прозой о войне, западной «литературой вернувшихся».

Живые мысли излагает автор, когда рассматривает рассказ в свете художественных открытий русской литературы, отразившей национальные черты народа, переломные периоды, годины испытаний. Он пишет: «Шолохов, исследуя национальные истоки характера героя, был верен глубинной традиции русской литературы, пафос которой составляли любовь к русскому человеку, восхищение им, и особенно внимателен к тем проявлениям его души, которые связаны с национальной почвой» (стр. 357—358). Это — естественность героизма, внешняя неприметность, великодушие, нравственное бескорыстие, уважение к другим народам.

Исследователь говорит об эпической масштабности рассказа, необыкновенной емкости, четкости структуры, мотивированности всех ее элементов, мастерстве детализации.

Существенные наблюдения сделаны и при анализе «Поднятой целины». Многие писатели, изображая реконструкцию деревни, не проявляли должного внимания к органическим началам народной жизни, их произведениям недоставало широты исторического взгляда в освещении социальных, хозяйственных и нравственных потребностей перемен. Это ясное осознание перспектив, строгий историзм, точность воспроизведения всех обстоятельств содержится в романе Шолохова. Писатель с небывалой до того глубиной раскрывает не только жизненную необходимость, оправданность процесса перестройки, но и трудности, конфликты, усугубленные администрированием, провокаторской деятельностью врага.

А. Хватов хорошо говорит о тружениках земли, чьи твердые руки, трудовые навыки, смекалка, способность выстоять при любых лишениях и неудачах послужили основой в укреплении новых форм ведения хозяйства, — таковы Любишкин, Шалый, Майданников, Аржанов, Устин Рыкалин, Варя Харламова. «Художнику надо было показать, какими огромными возможностями исторического творчества обладает народ, какие бесценные сокровища знания, опыта, нравственной красоты таятся в простом человеке — труженике земли» (стр. 399).

Во второй книге романа автор отмечает углубление психологизма, усиление колорита бытописания. Лейтмотивом становится мысль о том, что «человек необычайно сложен и многогранен, неповторимо своеобразен и духовно тонок. Поэтому нет ничего пагубнее, как шаблонные оценки и огульный подход к человеку, несовместимые с требованиями гуманизма, с принципами партийной этики» (стр. 393—394).

Опыт М. Шолохова, уроки его творчества в той или иной мере учитывали в последующий период В. Воеводин, М. Алексеев, И. Стаднюк, С. Залыгин, Е. Мальцев, Е. Дорош, П. Проскурин, С. Крутилин, Ф. Фоменко, Г. Троепольский. В книге приведен большой фактический материал.

Какую бы сторону творчества Шолохова ни затрагивал исследователь, какой бы темы ни касался: например, Шолохов-фронтовик, автор военных очерков, рассказов и глав «Они сражались за Родину», Шолохов-публицист, — он старается сказать свое слово, найти новые повороты в раскрытии тем, определяет место каждого произведения в общем процессе развития мировой и советской литературы, привлекает многие имена, рассматривает разные периоды, раскрывает новаторский дух творчества писателя, совершенные им художественные открытия.

Особая глава — мысли Шолохова об ответственности писателя. Сейчас, когда поднят большой вопрос о качестве литературы, предъявлены повышенные требования к критике, известные выступления Шолохова служат опорой в борьбе за подлинные художественные ценности, против серости, приукрашивания действительности, поверхностного отображательства.

Шолохов — за подлинную народную литературу. Он — за органическую связь писателя с жизнью, за повышенную требовательность и самокритику. Он — против

lib.pushkinskijdom.ru

групповщины, подчинения общенародного дела личным интересам, замены принципиальных отношений приятельскими и торгашескими.

В книге есть и отдельные положения, которые я считаю неточными. Они находятся в противоречии с общим пафосом исследования.

Вернемся к формуле: «Социальная двойственность и нравственная промежуточность приводят к развязыванию мелкобуржуазной стихии, неизбежно становятся орудием контрреволюции» (стр. 284). Здесь должно быть уточнение: не обязательно в любом случае, а при каких-то определенных условиях.

Между тем, говоря о колебаниях героев «Тихого Дона», Хватов как бы отдаляется от конкретной ситуации. Больше того, совсем не в стиле книги утверждение: «Природные силы, не управляемые сознанием, не облагороженные высоким идеалом, способны стать причиной необратимых процессов, невозвратимых утрат. Так и случилось с Григорием, втянутым в грандиозное историческое действие, где невольная ошибка так легко способна перерасти в тяжкое преступление, грех без перспективы его искупления» (стр. 270).

У автора чувствуется преувеличение роли собственнических «инстинктов», автономистских иллюзий, силы привычки и т. д. Все это надо, конечно, учитывать, но нельзя забывать, что эти страсти, как показывает история, могли затухать или обостряться в зависимости от обстоятельств. Беда многих исследователей, с которыми успешно полемизирует Хватов, в том и состоит, что они возводят «исконные инстинкты» в абсолют, в решающее, непреоборимое. А между тем «инстинкты» были далеко не такими устойчивыми и, главное, неодинаковыми у главарей контрреволюции и людей из трудовой среды.

«Тихий Дон» показывает, как в ходе войны и революции происходило сближение трудовых слоев на главной основе — ненависти к царизму, керенщине, эксплуататорам. Хватов хорошо, между прочим, подметил: «...Григорий неоднократно утверждал, что кадеты и комиссары для него в одинаковой мере неприемлемы. То были оценки, навеянные моментом, но не отражающие истинных его чувств» (стр. 236). И если то же самое распространить и на его «собственнические инстинкты», «автономистские иллюзии», то путь к истине будет ближе.

Исследователь далее правильно замечает, что в речи Алешки Шамиля на хуторском собрании звучат мысли, сходные с теми, которые изложены в письме Шолохова Горькому. «...Означает ли это, — спрашивает А. Хватов, —что выступление Алешки Шамиля создает объективное представление о восстании и что автор его точку зрения избирает в качестве своей позиции? Разумеется, нет...» «У Шолохова познание и оценка — нерасторжимы, поэтому оценка, в частности, Верхне-Донского восстания складывается из многообразных мотивов и не может быть сведена ни к высказыванию того или иного персонажа, ни к отдельному суждению автора» (стр. 126—127, 130).

Верно, конечно, что «художник не устает в поисках все новых и новых возможностей вглядеться в них глазами многих и разных людей, вдуматься в эти события их думами» (стр. 130), но при этом не отказывается и от определения истины абсолютной, как он ее понимает, иначе исчезнет всякая определенность, растворится в разных мнениях.

Или подобный же пример. Иван Алексеевич Котляров обеспокоен возможными последствиями неожиданного расстрела хуторян: «Я боюсь, как бы остальные от нас не откачнулись». А. Хватов комментирует: «Если Штокману не хватало живого ощущения социальной среды, подспудных настроений массы, то Ивану Алексеевичу — политического опыта, широты кругозора, способности видеть конкретные факты действительности в свете общих закономерностей революционной борьбы» (стр. 159). Для чего же так строго квалифицировать прозорливое, сбывшееся, к несчастью, и на самом деле, предостережение Котлярова? В его беспокойстве как раз отразилось понимание закономерности революционной борьбы.

Не могу согласиться и со следующим утверждением А. Хватова: «В критике уже была высказана плодотворная мысль о том, что, приведя Григория Мелехова в банду Фомина, писатель казнил своего героя зрелищем кровавой пародии на идеалы, которые он некогда исповедовал и защищал с оружием в руках в дни вешенского мятежа» (стр. 265). Это случай очень сомнительной аналогии. Он не согласуется с постоянным стремлением автора полнее исследовать индивидуальные признаки, различия.

Мне представляется неправильным, будто «Пантелей Прокофьевич решительно принял сторону снохи, когда Григорий покинул ее, только потому, что был нарушен порядок, затронута честь семейства... Даже сердобольная и мудрая Ильинична не признавала за Натальей права на гневный протест, не пожелала прислушаться к голосу ее оскорбленного чувства, осудила ее» (стр. 201).

Исследователь считает, что «горьковские суждения о „классовом признаке“ как „организаторе психики“ помогли Шолохову активно воспринять толстовскую концепцию человека и выработать свои принципы, в которых горьковское и толстовское начала синтезируются и выступают в качестве опоры новаторских иска-

lib.pushkinskijdom.ru

ний писателя» (стр. 133). По существу это верно, а фактически — нет, потому что высказывание Горького относится к 1933 году.

Не буду называть другие неточности — они скорее редакционного порядка.

Недостатки в книге есть, но она примечательна как раз своими достоинствами, глубоким постижением шолоховского мира. Здесь точнее, основательнее, научнее ставятся и разрешаются сложные проблемы, в которых путаются и по сей день некоторые исследователи. Эта книга — большой вклад в шолоховедение.

---

*Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ*

# ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ СВЯЗЕЙ В ЖУРНАЛЕ «WEIMARER BEITRÄGE» (1955—1970)

Исследователь, поставивший себе цель изучить историю литературной науки в ГДР, непременно обратился бы к комплектам журнала «Weimarer Beiträge» («Веймарские записки»).[1] Уже более пятнадцати лет этот журнал является ведущим печатным органом литературоведов социалистической Германии.

Журнал был основан в 1955 году в Веймаре выдающимся поэтом-антифашистом Л. Фюрнбергом и филологом Х.-Г. Тальхеймом. Немецкая прогрессивная интеллигенция ощущала необходимость восстановить в глазах цивилизованного мира подорванный годами фашистского варварства авторитет немецких гуманитарных наук, возродить былую научную и литературную славу Веймара. Вместо редакционного предисловия в первом номере журнала был помещен эпилог Гете к «Песне о колоколе» Шиллера. Гуманистические традиции немецкой классики переходили в руки строителей новой Германии.[2]

Первоначально предполагалось посвятить журнал исключительно классическому периоду немецкой литературы, но очень скоро эта задача показалась редакторам слишком узкой. С 1957 года в журнале появляются материалы, касающиеся самых различных периодов немецкой литературы — от раннего средневековья до наших дней.

В первые годы существования журнала редакция не ставила своей целью специальное изучение межлитературных связей, не говоря уже о том, что вопросы русской литературы не входили в компетенцию веймарских германистов. Это не означало, конечно, что издание чуждалось такой тематики. Вскоре после его основания в нем была напечатана в немецком переводе статья Р. М. Самарина «Шиллер в русской критике» (1956, № 1, стр. 18—31). Затем журнал опубликовал на своих страницах исследование В. М. Жирмунского об автобиографической повести М. Сушкова «Российский Вертер» (1957, № 1, стр. 47—57). В дальнейшем подобные материалы печатаются в журнале довольно регулярно. Сначала это, как правило, переводы работ советских авторов: две статьи А. Л. Дымшица — «Г. Гейне в России и Советском Союзе» (1958, № 4, стр. 535—544) и «Герцен — критик Гофмана» (1959, № 3, стр. 305—322), очерк О. А. Смолян «Клингер в России» (1958, № 1, стр. 43—71). Со временем появляются и статьи немецких авторов, занимающихся вопросами взаимосвязей русской и немецкой культур.

В 1960 году в журнале публикуется статья известного ученого-марксиста Г. Коха «Работа В. И. Ленина „Партийная организация и партийная литература“ и ее современное значение» (№ 4, стр. 669—706). Разрабатывая ленинское учение о принципе партийности в применении к литературе и критике ГДР, немецкий ученый затронул и такой мало изученный тогда вопрос, как история перевода и восприятия статьи Ленина в Германии.

К теме русско-немецких литературных связей обращается и критический отдел журнала. Там появилась рецензия Ф. Менде на составленную советским исследователем А. Г. Левинтоном библиографию литературы о Гейне в России (1962, № 1, стр. 225—227). В 1964 году журнал откликнулся на книгу профессора, впоследствии академика, В. Дитце о Кв. Кульмане, немецком поэте и проповеднике, жившем в Москве XVII века (рецензия Х. Хартмана — № 1, стр. 144—147).

Заметное увеличение в журнале числа публикаций, относящихся так или иначе к истории русской классической и советской литературы, происходит

---

[1] «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie», Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar, 1955—1970. (Подзаголовок и место издания журнала указываются по данным 1970 года).

[2] См.: Б. Лембрикова. Традиции великих веймарцев. «Вопросы литературы», 1966, № 8, стр. 159—161.

lib.pushkinskijdom.ru

в 1965 году при новом главном редакторе — Э. Наке. В приветственном письме по поводу десятилетнего юбилея «Weimarer Beiträge» А. Л. Дымшиц призывал участников издания больше заниматься изучением современной немецкой литературы и метода социалистического реализма, чаще обращаться к опыту советских литератур, укреплять русско-немецкие литературные контакты (1965, № 1, стр. 8). Вместо прежних трех-четырех выпусков теперь начинают выходить ежегодно шесть номеров журнала. В них появляются серьезные исследования по русской литературе социалистического реализма.

Лейпцигский славист Р. Шредер выступил со статьей «Диалектика общественно-исторического решения проблемы Фауста в романе М. Горького „Жизнь Клима Самгина“» (1965, № 5, стр. 659—731). Автор предложил оригинальную концепцию, согласно которой замысел горьковской эпопеи ставился в определенную связь с проблематикой «Фауста» Гете. Герой романа М. Горького рассматривался как своего рода псевдо-Фауст, как Вагнер в роли Фауста, а сама «история пустой души» мыслилась как конкретно-историческая и вместе с тем общечеловеческая проблема, на уровне проблем, которые решали Гете и Шекспир. Обосновывая свою точку зрения на произведение М. Горького, немецкий автор опирался на данные из истории восприятия Гете в России и на факты, раскрывающие работу М. Горького над европейским культурным наследием. Вероятно, местами исследователь чрезмерно увлекался поисками параллелей между М. Горьким и Гете, тем не менее его интерпретация позволяла взглянуть на творчество М. Горького с новой, необычной стороны.

Вторая работа принадлежит перу В. Бейтца, ученого из Галле, и посвящена роману Д. Гранина «Иду на грозу» (1965, № 6, стр. 865—879). Примечательно, что и на этот раз речь зашла о фаустовской проблематике, хотя и в несколько ином плане. Автор статьи заинтересовался нравственными коллизиями, возникающими в ходе научного познания. В центре внимания В. Бейтца оказались и другие особенности романа, новаторские черты этого произведения. Большой заслугой писателя автор считает разрушение старых, схематических представлений о положительном и отрицательном герое, усложнение человеческих характеров.

В 1966 году журнал опубликовал особенно много рецензий, касающихся «русской» темы. В первом номере журнала был помещен отзыв проф. Г. Рааба о монографии В. И. Кулешова «Литературные связи России и Западной Европы в XIX в.» (стр. 125—129). Рецензент отметил своевременность появления этого ценного труда и оригинальность методики, положенной в его основу. Вместе с тем он не умолчал и о недостатках книги, выразившихся в неравномерном освещении материала, например в области литературных взаимосвязей между Германией и Россией. Две рецензии опубликовал в журнале Р. Шредер. Информация о сборнике «Ленин и Горький. История дружбы в документах» (1964) превратилась у него в подробный очерк эволюции литературных взглядов М. Горького, происходившей под воздействием идей В. И. Ленина (1966, № 2, стр. 316—322). Дружба двух великих людей по своей творческой плодотворности сравнивалась в очерке с дружбой Гете и Шиллера, Маркса и Энгельса. Этот же ученый выступил по поводу издания иного рода — с критической оценкой диссертации западногерманского исследователя Х.-Ю. Герикка о «Подростке» Достоевского (1966, № 5—6, стр. 949—953). На материале этого произведения диссертант стремился решить сложный вопрос о связи творческих принципов писателя с его мировоззрением. Автор рецензии наглядно и тактично показал, что при всей правомерности появления такой темы изучение ее на основании методов, принятых в современном буржуазном литературоведении, не может дать сколько-нибудь значительных и новых результатов. Свою критику Р. Шредер основывал на положениях, разработанных советскими исследователями Достоевского. Русско-немецкие литературные отношения XVIII века послужили темой для У. Лемана. Этот специалист по истории русской литературы поместил в журнале рецензию на монографию другого слависта — Х. Грасгоффа — «А. Кантемир и Западная Европа» (1966, № 5—6, стр. 970—973). В рецензии указывалось на новаторское значение работы крупного ученого, возглавляющего в ГДР изучение русского Просвещения и его зарубежных связей. Наконец, в том же последнем, сдвоенном номере журнала за 1966 год была дана положительная характеристика составленного З. В. Житомирской русского библиографического указателя к творчеству Э. Т. Гофмана (рецензент З. Зейферт, № 5—6, стр. 973—976).

В следующем, 1967 году в журнале вновь появилось имя Р. Шредера. Во втором номере читатели могли познакомиться с началом его большого исследования «Максим Горький, Томас Манн и преодоление кризиса позднего буржуазного романа» (стр. 246—314; окончание опубликовано — 1968, № 2, стр. 277—342). Автор наметил для себя интересную и сложную задачу определения основной проблематики европейского романа в конце прошлого и начале нынешнего столетий. В статье был поднят ряд вопросов, каждый из которых мог бы стать предметом специального изучения — отношение Т. Манна к Горькому и его высказывания о русском писателе, традиции Л. Толстого и Достоевского в творчестве Горького и Т. Манна и т. д. Но усилия автора сосредоточились на анализе

lib.pushkinskijdom.ru

взаимоотношений личности и общества, отразившихся в произведениях немецких и русских критических реалистов. Протест личности против отживающих буржуазных общественных отношений, ее «эмансипация», рождение нового, подлинно свободного человека понимаются автором как «фаустовский» комплекс. С этой точки зрения Р. Шредер изучает «Войну и мир», «Братьев Карамазовых», «Жизнь Клима Самгина». Роман М. Горького, по его наблюдениям, может считаться «первой литературной моделью эпохи перехода от буржуазной к социалистической революции в России» (стр. 281).

Аналогичное развитие, хотя и протекающее в других национальных условиях, автор наблюдает в немецком романе, в частности у Т. Манна в его «Будденброках» и «Докторе Фаустусе». Не все в доказательствах Р. Шредера представляется достаточно убедительным. Так называемая проблема Фауста истолкована до такой степени широко, что ее связь с произведением Гете становится трудноуловимой. Вместе с тем в этом своем виде она едва ли помогает объяснить смысл даже «Доктора Фаустуса», романа, зависимость которого от Гете наиболее очевидна.

Автор исследования придал своей работе несколько социологический уклон, однако ее основные выводы не вызывают возражений. Путь, по которому шли передовые европейские романисты конца XIX века и более позднего времени, должен был привести их к принципам социалистического реализма. Доказательством этого служит творчество М. Горького, а также процессы, происходящие в современной немецкой литературе.

Из материалов по русско-немецким литературным связям, опубликованных в «Weimarer Beiträge» в течение 1967 года, следует назвать интервью, взятое славистом В. Дювелем у К. Федина и касавшееся отношения советского писателя к немецкой литературе (№ 5, стр. 719—723). Малоизвестные детали восприятия в Германии фактов нашей литературной жизни 20—30-х годов сообщил А. Клейн в статье «Советская страна глазами немцев» (№ 6, стр. 1020—1041). В журнале был также помещен отчет о состоявшейся летом 1967 года в Берлине конференции по литературным взаимоотношениям России и Германии нового времени (№ 5, стр. 871—878). Кроме того, появились положительные рецензии: Х. Грасгоффа — на книгу У. Лемана «Круг Готшеда и Россия» (№ 3, стр. 490—493), Г. Дудека — на один из томов изданного Г. Раабом немецкого собрания сочинений Пушкина (№ 1, стр. 166—171), В. Бейтца — на сборник статей А. В. Луначарского в немецких переводах (№ 3, стр. 518—519), Р. Шредера — на исследование чешского слависта А. Гофмана «Томас Манн и мир русской литературы» (№ 3, стр. 522—525).

Итак, как мы видели, журнал регулярно печатает материалы из области межлитературных связей, а также на «русскую» тему. Если прежде подзаголовок «Веймарских записок» указывал на их специфику как органа, объединяющего силы немецкой германистики, то теперь они считаются историко-литературным журналом широкого профиля. Разумеется, основную часть публикаций составляют в них работы по немецкой литературе, но авторы этих работ часто рассматривают свой предмет в сопоставлении с литературами других стран и не в последнюю очередь с явлениями русской культуры. В 1968 году в журнале публикуется прочитанный в Белграде на V съезде Международной ассоциации по сравнительному литературоведению доклад Г. Юнгера «Интерпретация советской литературы в Германии» (№ 1, стр. 187—194) и статья Г. Фрича «Некоторые проблемы новой литературы в восприятии М. Горького», адресованная молодому поколению писателей ГДР (№ 4, стр. 754—781). Обзор работы белградского съезда поместила в «Weimarer Beiträge» А. Гросе, отметив выступления представителей советской науки (1968, № 1, стр. 148—157). С третьего номера 1967 года эта исследовательница является главным редактором журнала. Проходившие в Москве в 50—60-х годах дискуссии по вопросам реализма получили оценку в статье Н. Тун (1968, № 6, стр. 1208—1235). Н. Тун подчеркнула международное значение этих обсуждений, творчески развивающих принципы эстетики социалистического искусства.

Наиболее интересной работой, увидевшей свет на страницах журнала в 1969 году, представляется нам исследование академика В. Дитце «„Смерть Дантона“ — Георг Бюхнер и Алексей Толстой» (№ 2, стр. 229—274; № 3, стр. 620—654; № 4, стр. 811—854). Автор избрал тему, с которой оказались тесно связанными самые различные историко-литературные и теоретические проблемы. История восприятия в России наследия немецкого драматурга и революционера Г. Бюхнера и переработка его знаменитой драмы «Смерть Дантона» А. Н. Толстым в 1919 и 1923 годах дали автору возможность проследить развитие некоторых сторон духовной жизни русской интеллигенции первых послереволюционных лет и эволюцию творчества одного из зачинателей советской литературы. Формирование принципов социалистического реализма в произведениях А. Н. Толстого было поставлено, таким образом, в определенную зависимость и от немецкой демократической литературы, хотя русский писатель в своей трагедии довольно далеко отошел от первоисточника. В работе В. Дитце удачно сочетаются тонкий стилистический анализ и широкое обобщение, эрудиция крупного специалиста по немец-

lib.pushkinskijdom.ru

кой литературе и не менее профессиональное знание русской литературной и театральной жизни 1920-х годов. В этом отношении труд В. Дитце может служить характерным образцом публикаций журнала.

В 1970 году издание начало выходить ежемесячно с подзаголовком, свидетельствующим о еще большем расширении его тематики, — «журнал по литературоведению, эстетике и теории культуры». В редакционном предисловии А. Гросе подчеркнула необходимость выработки марксистских теоретических концепций развития немецкой и мировой литературы (№ 1, стр. 5—9). Она отметила, что в прошлом журнал подчас сторонился вопросов теории, а некоторые ученые, выступавшие на его страницах, предпочитали заниматься некритическим собиранием фактов. Подлинно научное литературоведение основывается, по-видимому, на разумном сочетании изучения подробностей историко-литературного процесса с обобщающей теоретической мыслью. Преуменьшение роли марксистской теории несомненно тормозит развитие литературной науки.

Юбилейный ленинский год журнал отметил публикацией ряда статей, посвященных вопросам идейного наследия В. И. Ленина. В качестве примера можно назвать следующие статьи: Х. Ханке — «Ленинская модель социалистической культуры и ее применение в ГДР» (№ 3, стр. 144—166), К. Трегер — «Ленинизм и гуманитарные науки как науки, влияющие на массы» (№ 4, стр. 10—47), Р. Вейсбах — «Ленинизм как реальный гуманизм» (№ 4, стр. 48—70). Судьбы пролетарской поэзии в свете ленинского учения о социалистической культуре привлекли внимание А. Пецольд, автора статьи «Влияние Ленина на В. Маяковского, И. Р. Бехера и А. Йожефа» (№ 4, стр. 155—167). История советского литературоведения и критики в этом же аспекте рассматривается в работе Г. Дудека «Восприятие традиций в советской литературе» (№ 4, стр. 145—155). Проделанная в Советском Союзе огромная работа по усвоению культурных ценностей предыдущих эпох является, по убеждению автора, наилучшим примером для ГДР. К достижениям литературной науки автор причисляет углубившееся в последние годы изучение творчества Л. Толстого и Достоевского, новую, более дифференцированную оценку романтической литературы.

Очень актуальной проблеме посвящена работа Р. Ленцер «Читатель как объект советского литературоведения» (1970, № 5, стр. 184—194). Изучение читательских мнений и склонностей, утверждает автор, является необходимым условием создания неискаженных представлений о «жизни» классического наследия в социалистическом обществе. По реакции читателей можно судить и о действенности современной литературы. Статья содержит обзор суждений советских ученых по этому вопросу (М. Б. Храпченко, Ю. Б. Борева, Н. Н. Гея и других).

В статье «Изменение функций литературы и советская лирика» Ф. Мирау стремится установить особенности взаимоотношений литературы и действительности после Октябрьской революции (1970, № 5, стр. 195—199). В эту эпоху общественные события глубоко преобразуют поэзию, которая начинает оперативнее и ярче отражать изменения в окружающем мире. Подтверждение этому автор находит в творчестве В. Маяковского.

С программой своей деятельности выступила в журнале группа сотрудников Центрального института истории литературы ГДР во главе с проф. Г. Цигенгайстом. Об основном направлении исследований этих ученых говорит само название их доклада — «Мировое значение достижений советской литературы в создании образа человека социалистического общества» (1970, № 5, стр. 172—184). Опыт советских писателей и его заимствование в литературах стран социализма и в прогрессивных литературных течениях других стран, активная роль литературных произведений в деле перестройки общественного сознания — таковы некоторые темы, занимающие наших немецких коллег сегодня.

Вопросам русско-немецких литературных связей уделили внимание в прошлогодних номерах журнала проф. П. Кесслер (статья «Анна Зегерс и реализм Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского» — № 11, стр. 18—61), советские авторы К. А. Зубарева (статья «Генрих Манн и Лев Толстой» — № 12, стр. 177—189) и И. Е. Голик (статья «Ленин в немецкой литературе» — № 2, стр. 182—192). Ориентация на новейшие периоды литературной истории, характерная для журнала в последние годы, не исключает появления в этом издании материалов по международным связям отдаленных эпох. В 1969 году журнал высоко оценил серию «Трудов по истории русской литературы XVIII столетия» Немецкой Академии наук (№ 2, стр. 443—448). Рецензент В. Рик отметил перспективность этих сборников и их значение для славистической науки. Через год в журнале был напечатан отзыв У. Лемана о монографии А. Лаух, посвященной петербургскому журналисту и ученому Х. Бакмейстеру (1970, № 5, стр. 222—223). Основу книги составили редкие материалы по истории взаимосвязей русской и немецкой культур XVIII века.

Пятнадцать лет, прошедшие с того дня, когда в Веймаре появился первый номер нового литературоведческого издания, были временем важных политических и научных событий, дискуссий в области эстетики, гипотез и открытий в литературной науке. Богатая духовная жизнь немецкого социалистического го-



lib.pushkinskijdom.ru

сударства не могла не отражаться в содержании журнала «Weimarer Beiträge». Она определяла интересы его редакции и тематику его публикаций. Менялась его периодичность и внешнее оформление. Однако редакционный коллектив неизменно сохранял верность принципам, которыми руководствовались основатели «Веймарских записок». Укрепление научных и культурных связей между ГДР и Советским Союзом было и остается одной из первостепенных задач немецкого марксистского литературоведения.

---

*А. П. МОГИЛЯНСКИЙ*

## СЛОВАРЬ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ *

Выпущенный издательством «Просвещение» справочник «Русские писатели» охватывает период с XI по конец XIX столетия. Следует признать, что это издание заполняет давно ощущавшийся пробел в нашей научной литературе и этим самым представляет собою своего рода событие.

Кроме того, рецензируемая книга не совсем обычна по своему типу. Ее составители и редакторы подчеркивают, что они «стремились прежде всего раскрыть основные черты творческого облика писателя как художника, определить и подчеркнуть те стороны его жизненного пути и литературной деятельности, которые имели существенно важное значение для его времени и оставили свой след в дальнейшем развитии русской литературы. Даже в статьях и заметках, по необходимости очень кратких и ограниченных в целом справочными задачами, преимущественное внимание порой уделяется отдельному произведению — истории его создания и публикации, характеристике его идейно-художественного своеобразия, главных героев и т. д. — поскольку именно этим произведением (или этой группой произведений) тот или иной писатель вошел в историю литературы. Несколько отличаясь от статей справочно-энциклопедических изданий, материалы словаря, наряду с важнейшими фактическими данными, содержат, таким образом, необходимый историко-литературный комментарий» (стр. 5).

Другими словами, инициаторы издания задумали сблизить задачи биобиблиографического справочника с задачами истории русской литературы. Этому в известной мере служит и композиция книги. Справочник разделен на три части: «Древнерусские писатели» (стр. 11—50), «Писатели XVIII века» (стр. 53—142) и «Писатели XIX века» (стр. 145—725). Однако подобное деление едва ли оправданно и во всяком случае неудобно для читателя, поскольку оно его дезориентирует. Действительно, писатели, неоднократно выступавшие в печати и составившие себе имя в XVIII веке (Семен Бобров, Дмитрий Горчаков, Иван Долгорукий), отнесены к XIX веку, а писатели, бывшие в XVIII веке еще неизвестными (например, Аким Нахимов, родившийся в 1782 году), — помещены почему-то именно в этот раздел. Гораздо целесообразнее было бы расположить имена русских писателей в общем алфавите, а хронологическая их последовательность (что для читателя также весьма важно) могла быть со значительно большей точностью выявлена в особом указателе в конце книги. Последний был бы полезен и для разграничения писателей XIX и XX столетий, о чем будет сказано ниже.

Итак, задачи словаря оказались расширенными. Перед нами справочник, но в то же время и книга для чтения, историко-литературный труд. Задачи популяризации науки о русской литературе в «Русских писателях» объединились с задачами строго научными.

Успешному осуществлению задуманного способствовало привлечение к работе над «Русскими писателями» крупнейших советских литературоведов, специалистов по древней русской литературе и литературе XVIII—XIX веков. Так, статьи о Грибоедове и Гончарове написаны заслуженным деятелем науки Н. К. Пиксановым, статья о Катенине — Ю. Г. Оксманом, о Лермонтове — В. А. Мануйловым, о Фонвизине, Тютчеве и Николае Гнедиче — К. В. Пигаревым, об Алексее Толстом — И. Г. Ямпольским, о Мее — С. А. Рейсером, о П. А. Вяземском — В. С. Нечаевой, о Гоголе и Нарежном — Н. Л. Степановым, о Несторе Летописце и авторе «Слова о полку Игореве» — Л. А. Дмитриевым, о Епифании Славинецком — А. В. Позднеевым, о Епифании Премудром, Кирилле Туровском и Сильвестре — А. Н. Робинсоном, о Симеоне Полоцком, Максиме Греке и других — О. А. Державиной, о Я. Б. Княжнине и М. Н. Муравьеве — Л. И. Кулаковой, о Гаршине и Н. К. Михайловском — Г. А. Бялым и пр. И все же ряд статей о пи-

---

* Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Редакционная коллегия: Д. С. Лихачев, С. И. Машинский, С. М. Петров, А. И. Ревякин. Изд. «Просвещение», М., 1971, 728 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

сателях разных эпох оказался написанным не специалистами. В результате не все статьи справочника можно признать равноценными.

Лучшие статьи книги «Русские писатели» успешно сочетают в себе свод чисто фактических данных, библиографические сведения, историческую оценку и историко-литературную характеристику. Так, авторам статей «Глинка», «Гнедич», «Языков» и ряда других, несмотря на небольшой их объем, удалось много и тонко сказать об этих сложных писателях. Кратко, но выразительно охарактеризовано осмысление Достоевского современной ему критикой (стр. 308—309; Г. М. Фридлендер). Объективная оценка дана деятельности критика Степана Дудышкина, занимавшего враждебные Чернышевскому позиции (В. И. Кулешов).

В некоторых случаях в «Русских писателях» появляется элемент историографический. Так, например, Л. А. Дмитриев детально рассматривает ряд гипотез, связанных с проблемой авторства «Слова о полку Игореве». Был ли создатель «Слова» киевлянином, черниговцем или уроженцем Галицко-Волынской Руси? Мог ли быть этим создателем книжник Тимофей, певец Митуса или тысяцкий Рагуил? На все эти вопросы читатель «Русских писателей» получает обоснованные ответы.

При общей положительной оценке книги «Русские писатели» вряд ли есть смысл в перечислении всех ее достоинств. Напротив, потребность в ее повторных изданиях делает более целесообразным выявление тех или иных промахов и просчетов, которые могут быть учтены в дальнейшем редакцией справочника и издательством.

Наиболее трудной оказалась для составителей и редакторов «Русских писателей» проблема отбора имен. При издании полного словаря писателей (такую цель ставил перед собою, например, С. А. Венгеров) эта специфическая трудность отпадает. При составлении же словаря выборочного эта трудность удваивается. Важным оказывается не самый факт пропуска того или иного имени (поскольку словарь и не стремится к полноте), а факт включения в издание имени менее значительного, чем те, на которых не остановилось внимание составителей. С этой точки зрения их просчеты несомненны.

Для словаря «Русские писатели» составителями было отобрано триста имен, подавляющее большинство которых не вызывало и не вызывает ни у кого сомнений. Таковы — Владимир Мономах, протопоп Аввакум, Сильвестр, Сумароков, Капнист, Державин и, наконец, большое количество писателей XIX века. О каждом из них говорится с уважением, определяется вклад, сделанный им в русскую литературу. Однако среди этих уважаемых имен читатель неожиданно наталкивается на такие, характеристики которых его не могут не удивить. Так, например, на стр. 387 в статье о Кукольнике мы читаем: «К. заполонил русскую сцену бездарными поделками на исторические темы, в обрисовке которых совершенно исчезало их подлинное национальное значение, а идеалистическая мысль о главенствующей роли героических одиночек, персонифицируемых в царях и воеводах, выражалась ложнопатетическими монологами». И тут же: «Пьесы К. были забыты еще при его жизни... Писарев упоминал К. как эталон бездарного драматурга». Еще выразительнее говорится о Шаликове: «Имя князя Ш., как и гр. Хвостова, вскоре стало для современников синонимом эпигонства и бездарности» (стр. 698). О Бенедиктове: «Дух неистребимой пошлости проникает в стихи Б., посвященные даже теме родины» (стр. 187). Об Алипанове: «После Хемницера, Дмитриева и Крылова басни поэта-самоучки не представляли никакого интереса ни по содержанию, ни по форме. Однако Николай I одобрил эти хвалебные оды и басни» (стр. 156). Примерно то же говорится о произведениях Виктора Клюшникова (стр. 354—355) и некоторых других писателей.

В результате — хотят этого составители справочника или нет — создается впечатление, что словарь настолько полон, что в него включены даже наиболее пошлые и бездарные писаки (писателями ведь их в таком случае не назовешь). Однако это впечатление обманчиво во многих отношениях. Прежде всего вернемся к Кукольнику и Бенедиктову. Эти писатели далеко не так бездарны и пошлы, как сказано в статьях о них. Автор статьи о Кукольнике (В. И. Зайцев) имеет о нем самое отдаленное представление, поскольку пишет: «К. был редкостно плодовитым писателем, выпускавшим в год десятки драм и романов» (стр. 387). Это просто выдумка, так как собрание сочинений Кукольника состоит всего лишь из десяти небольших томиков. Кстати, только эти десять томов и указаны в библиографии к статье. Как оценивал творчество Кукольника Белинский? Мы ограничимся здесь только одним отзывом: «...рассказ г. Кукольника „Иван Иванович Иванов“ более чем хорош — прекрасен».[1] Еще более далек от истины автор статьи о Бенедиктове, но, разумеется, здесь не место для споров с ним. Ведь если мы ошибаемся, то тем хуже для составителей справочника. А для нас достаточно и одного малодаровитого Шаликова, чтобы показать степень непоследовательности составителей.

---

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 476.



lib.pushkinskijdom.ru

Кого же отвергли составители словаря «Русские писатели», предпочтя им Шаликова? Нужно прямо сказать, что не таких уж плохих писателей. Среди них и народник Н. И. Наумов; и Константин Леонтьев, мечтавший «подморозить» Россию; и автор «Задонщины» рязанец Софоний; и петрашевец Ф. Г. Толль, составитель прославленного настольного словаря, автор романа «Труд и капитал» и ряда других произведений; и Авдотья Панаева, автор повести «Семейство Тальниковых» и многих других произведений, до сих пор читаемых советским читателем; и Василий Ушаков, написавший прекрасную, глубоко прогрессивную повесть «Киргизкайсак»; и Г. И. Недетовский (О. Забытый), произведения которого заслуживают переиздания; и известный не только москвичам В. А. Гиляровский; и популярный в свое время писатель Игнатий Потапенко; и автор знаменитой «Женитьбы Белугина» — плодовитый драматург Николай Соловьев; и принадлежавший к видным драматургам конца XIX века Ипполит Шпажинский; и премированная Академией наук поэтесса Мирра Лохвицкая, и многие другие. Русская литература настолько богата, что не нуждается в упоминании бездарных писак.

Мы не говорим здесь о критиках и публицистах. Полагаем, что они требуют к себе особого внимания. Если же их включать в число писателей, то более обдуманно. В любом случае нельзя отдавать предпочтение Юрию Самарину и Василию Розанову перед П. Л. Лавровым и П. Н. Ткачевым. Пропуск в «Русских писателях» двух последних имен во всех отношениях странен.

Общее количество отсутствующих в справочнике достаточно известных имен критиков и публицистов очень велико. В то же время в его состав введены авторы, знакомство с которыми необходимо скорее специалисту, а не широкому читателю, на которого рассчитан словарь (см. статью о Н. Мазуренко).

С разграничением писателей XIX и XX столетий у составителей словаря также не все благополучно. Включен в словарь, например, драматург С. Найденов, о котором говорится, что писать он начал лишь в начале XX века. В то же время М. Горький, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, к началу XX века приобретшие уже громкие имена, в «Русских писателях» отсутствуют. Не говорим о писателях менее значительных. Наиболее целесообразно в связи с этим расширение хронологических рамок книги вплоть до Великой Октябрьской революции, составившей действительный (а не формальный) исторический рубеж.

Как уже отмечалось, наряду с хорошими статьями в книге «Русские писатели» встречаются и такие, авторы которых недостаточно знакомы с материалом. Так, в статье о Шеллере-Михайлове ни словом не упомянуто о его поэтическом творчестве зрелой поры. В статье о Бенедиктове не названы весьма важные и многочисленные переводы этого поэта из Мицкевича. В статье об Иване Сурикове перечисляются журналы, в которых поэт сотрудничал, но почему-то умалчивается о его сотрудничестве (отнюдь не случайном) в либеральном «Вестнике Европы». И подобных умолчаний в книге немало, несмотря на наличие явно ненужных сведений.

Прочитав статьи, например, об Озерове, о Соханской и подобные им, читатель не уловит значения этих писателей, не поймет того, что является в их творчестве главным.

На стр. 58 утверждается, что Державин был похоронен в Петербурге, тогда как давно известно место его захоронения — Хутынский монастырь близ Новгорода; на стр. 517 утверждается, что пьеса Писемского «Поручик Гладков» — «не увидела света», в то время как она была напечатана без замедления в журнале «Всемирный труд» за 1867 год; на стр. 608 снижается оценка деятельности Н. Н. Страхова на том основании, что он выступил со статьей о «Войне и мире» Толстого лишь в 1872 году. Однако статьи Страхова начали печататься в первой половине 1869 года, т. е. до окончания публикации эпопеи Толстого.

В целом фактических ошибок в книге немного, хотя в справочном издании они вообще едва ли уместны. Ряд из них является следствием поспешности. О последней можно судить уже по нарушению алфавита: Лермонтов дан после Лескова, Соллогуб — после Соловьева. Точно так же, не имея времени заглянуть в табель о рангах, автор статьи о Крылове утверждает, что чин статского советника приравнивался к генеральскому (чего, разумеется, никогда не было). Есть ошибки и в ударениях в фамилиях писателей: Жадо́вская вместо Жа́довская, Хвощи́нская вместо Хво́щинская и др.

В заключение отметим хорошее оформление книги, что далеко не маловажно для издания, рассчитанного на учителей и учащихся. Словарь хорошо иллюстрирован, но в дальнейшем, по нашему мнению, число иллюстраций должно быть увеличено.

---

lib.pushkinskijdom.ru

*М. Н. ШАТАЛИН*

# БОЛЬШОЙ ТРУД *

В историю русской литературной библиографии 1960-е годы войдут как годы подъема и расцвета научно-информационной библиографии. Среди появившихся справочных изданий следует назвать прежде всего авторитетнейшие в среде читателей фундаментальные библиографические указатели по истории русской литературы XIX и конца XIX—начала XX веков, созданные под руководством К. Д. Муратовой,[1] к ним примыкает и указатель по литературе XVIII века под редакцией П. Н. Беркова.[2] Значительную ценность представляют также два выпуска свода книг и статей «Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. (Общие работы)».[3] В эти же годы возобновляется работа над продолжением единственного в своем роде библиографического труда С. Д. Балухатого «Критика о М. Горьком»: в 1965-м и 1970 годах вышли две книги «Литература о М. Горьком», охватившие период с 1955-го по 1965 годы.[4] Следует отметить также справочник, созданный библиографами Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, — «Великая Октябрьская социалистическая революция в произведениях советских писателей».[5] Ценные справочники создали республиканские и другие большие библиотеки.[6]

К числу фундаментальных пособий, предназначенных для научной работы, относится и многотомный труд «Русские советские писатели. Прозаики», созданный коллективом библиографов Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.[7] Вышло шесть томов, и в скором времени появится в печати седьмой, дополнительный том. В перспективе работа над аналогичными указателями русской советской поэзии, а затем и драматургии. Подобные библиографические труды появляются редко, создаются долго и по прошествии ряда лет становятся предметом не только профессиональной, но и национальной гордости.

---

* Русские советские писатели. Прозаики. Биобиблиографический указатель, тт. 1—6. Л.—М., 1959—1970.

[1] История русской литературы XIX века. Библиографический указатель. Под редакцией К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, 966 стр.; История русской литературы конца XIX—начала XX века. Библиографический указатель. Под редакцией К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, 520 стр.

[2] История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Составили В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под редакцией, с дополнениями и предисловием члена-корреспондента АН СССР П. Н. Беркова. Изд. «Наука», Л., 1968, 500 стр.

[3] Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. (Общие работы). Книги и статьи 1917—1962 годов. Библиографический указатель. Изд. «Наука», М., 1966, 592 стр.; Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. (Общие работы). Книги и статьи 1963—1967 годов. Изд. «Наука», М., 1970, 180 стр.

[4] К. П. Лукирская, А. С. Морщихина. Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960. Под редакцией К. Д. Муратовой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 406 стр.; Литература о М. Горьком. Библиография. 1961—1965. Составили К. П. Лукирская, О. В. Миллер, А. С. Морщихина. Под редакцией К. Д. Муратовой. Издательский отдел Библиотеки АН СССР, Л., 1970, 292 стр.

[5] Великая Октябрьская социалистическая революция в произведениях советских писателей. К истории советской литературы. Библиографический указатель для научных работников. 1917—1966. Изд. «Книга», М., 1967, 408 стр.

[6] См., например: Писатели—горьковчане. Библиографический указатель. Волго-Вятское книжн. изд., Горький, 1970, 216 стр.

[7] Редактор первого тома Н. Я. Морачевский. Последующие — редактировали: Н. Г. Захаренко, В. В. Серебрякова, Б. М. Толочинская. Со второго тома издание выходило под руководством редакционной коллегии. В нее неизменно входили О. Д. Голубева (председатель), Ф. М. Быкова, Е. И. Кожевников, а В. М. Акимов, Н. Я. Морачевский и Л. С. Шепелева были членами редколлегии некоторых томов.

Над составлением указателя работали: В. М. Акимов, С. М. Бабинцев, Д. А. Берман, В. Э. Боград, Ф. М. Быкова, Т. В. Васичева, Л. А. Виролайнен, О. Д. Голубева, Н. В. Гужиева, Л. Я. Гурбик, Т. П. Дорина, Н. Д. Друян, П. И. Егоров, В. В. Ерофеев, Е. Н. Жилина, Н. Г. Захаренко, Б. Л. Кандель, Е. И. Кожевников, Л. П. Козлова, Л. А. Кресанова, В. А. Кузнецова, М. Н. Матвеева, Н. Я. Морачевский, Э. Э. Найдич, О. С. Острой, Л. Н. Пузрина, Г. Н. Разумовская, Э. М. Румянцева, В. В. Серебрякова, М. А. Тарасов, Б. М. Толочинская, И. В. Ханукаева, С. А. Цеханович, Л. С. Шепелева, Н. Н. Шмалько, И. А. Шомракова.

lib.pushkinskijdom.ru

Рассмотрим основные структурообразующие принципы рецензируемого библиографического пособия.

Указатели по истории русской литературы, вышедшие под редакцией К. Д. Муратовой, состоят из двух разделов: 1) общего, рассматривающего литературу в ее связях с историей общественной мысли, журналистикой, театром, литературным бытом и т. д. и 2) персонального, включающего в свой состав индивидуальные библиографии наиболее крупных писателей XIX—XX веков.

В отличие от них в библиографии по истории советской литературы общим вопросам посвящены специальные указатели: «Советское литературоведение и критика». Персоналия же разработана в библиографии «Русские советские писатели. Прозаики».

Каждую персоналию в данном указателе открывает биографическая справка о писателе. Затем следуют два больших раздела: «Произведения» и «Литература о жизни и творчестве», содержащие ряд более мелких делений.

В первом разделе в хронологическом порядке приводятся сведения о собраниях сочинений, сборниках и отдельных изданиях произведений. Особо выделены издания пьес, стихов и книг по вопросам литературы и искусства (это как бы дополнительный материал — ведь справочник о писателях-прозаиках). Далее перечисляются произведения, не вошедшие в собрания сочинений, сборники и не издававшиеся отдельно. Последний подраздел часто оказывается чрезвычайно насыщенным, поскольку включает в себя не только романы, повести, рассказы, очерки и т. п., но и статьи, устные выступления, письма, беседы писателя или их изложение. Когда одно и то же произведение публиковалось под разными заглавиями, это отмечено в подстрочных примечаниях.

Второй раздел «Литература о жизни и творчестве» имеет подразделы: общие работы, биографические сведения, литература, посвященная отдельным видам творчества (поэзия, драматургия и т. д.), литература об отдельных произведениях или сборниках. Приводится также литература об инсценировках для театра и кино. Особо выделены: авторефераты диссертаций, библиографии. Если о том или ином писателе имеются высказывания М. Горького, сведения о них предваряют подраздел «Общие работы».

Замыкает персональную библиографию «Алфавитный перечень первых публикаций» произведений, вошедших в собрания сочинений и отдельные сборники. Таким образом, этот подраздел вместе с перечнем произведений, не вошедших в собрания сочинений и сборники, дает почти исчерпывающий свод первых публикаций произведений писателя. Следует пожалеть только о том, что составители совершенно необоснованно оторвали «Алфавитный перечень» от раздела «Произведения писателя».

Такова — с некоторыми вариациями — структура около двухсот персональных глав, включенных в вышедшие шесть томов.

В первом томе круг библиографируемых источников был сужен, но далее составители более широко обследовали имеющиеся библиографические картотеки по литературе, заново расписали более 350 литературно-критических сборников 1920—1960-х годов и значительно увеличили круг систематически просматриваемых периодических изданий.

Обстоятельный учет материалов как в разделе «Произведений», так и в разделе «Литературы о жизни и творчестве», позволил составителям создать весьма ценную научно-информационную библиографию о творчестве большого числа советских писателей. Она значительно «перекрыла» предшествующие справочники по советской литературе.

«Биобиблиографический указатель» — так «двучленно» определяют жанр своего труда составители. Действительно, биографические справки о писателях, открывающие каждое «персональное гнездо», — вполне самостоятельное, имеющее научную ценность слагаемое. В этих справках нередко сообщаются факты, ранее вообще неизвестные. Так, например, в авторитетном «Словаре псевдонимов» И. Ф. Масанова[8] отмечено по одному псевдониму А. Г. Малышкина и В. Яна (Янчевецкого). П. И. Егоров — автор справки-статьи о Малышкине — называет 16 псевдонимов писателя, а Д. А. Берман, автор статьи о В. Яне, —14. Многие факты в биографических справках исправлены, уточнены. Так, В. М. Акимов в справке о В. Я. Зазубрине поясняет, почему датой рождения принята дата, приведенная в тексте. То же самое делают П. И. Егоров (раздел «А. С. Неверов»), Э. Э. Найдич и Д. А. Берман («А. С. Новиков-Прибой»). Успеху в этом трудном и важном деле способствовали контакты, установленные составителями с писателями, их близкими и родными. Не случайно предисловия к каждому тому содержат слова благодарности многим и многим, оказавшим авторскому коллективу помощь в работе.

---

[8] И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, тт. 1—4. Издательство Всесоюзной книжной палаты. М., 1956—1960.

lib.pushkinskijdom.ru

В указатель включено около 200 персональных библиографий. Но много это или мало?

Однозначного ответа на этот вопрос не существует, поскольку речь идет о художественной литературе, искусстве. Нужно ли говорить о том, что в отборе имен для библиографического описания первостепенная роль принадлежит истории литературы, непосредственно занимающейся изучением движущих сил литературного процесса. Больше того, библиография находится в несомненной зависимости от достижений истории литературы, являясь своеобразным зеркалом современного состояния литературной науки.

Поначалу библиографы хотели снять с себя ответственность за отбор имен. В первом томе говорилось, что список рекомендован Правлением Союза писателей РСФСР. Разумеется, хорошо, что редакторы обратились за советом и помощью в писательскую организацию. Еще лучше, что на протяжении всей работы над справочником существовала действенная связь между библиотекой и Союзом писателей. Однако вскоре стало ясным: список, т. е. словник указателя, не может быть рекомендован в административном порядке. Ответить на вопрос, творчество какого писателя должно быть представлено в библиографическом своде, в какой-то мере претендующем на историческую полноту и объективность, может только история советской литературы. Поэтому при составлении словника рациональнее было бы опираться на «Истории русской советской литературы» (они стали появляться в конце 50-х годов и хорошо известны специалистам: три, а затем четыре тома, созданных коллективом ИМЛИ им. А. М. Горького, два тома, подготовленных кафедрой советской литературы Московского университета, однотомник Ленинградского университета и тому подобные издания), а также на монографии, посвященные отдельным разделам или периодам истории советской литературы.

В указателе «Русские советские писатели. Прозаики» «удостоены» библиографической разработки такие писатели, как В. Зазубрин, Е. Зозуля, И. Касаткин, И. Катаев, М. Кольцов, но ряд писателей, их современников, произведения которых вызывали и продолжают вызывать активный интерес читателей и критики, выпали из справочника. Так, несправедливо забытыми оказались А. Дорогойченко, П. Низовой, П. Романов, А. Яковлев.

Еще большее недоумение вызывают критерии отбора имен ныне здравствующих писателей. Бросается в глаза, что в указатель включены библиографии писателей, занимающих выборные должности в краевых или областных писательских организациях РСФСР, хотя к моменту составления указателя не все из них получили широкое признание. В то же время другие авторы, славно работающие в литературе не одно десятилетие, в справочник не вошли. Незамеченными оказались писатели старшего поколения: Н. Брыкин, Д. Гумилевский, Н. Задонский, П. Журба, И. Кремлев, С. Марков, Ф. Наседкин, Л. Овалов, А. Перегудов, Г. Серебрякова, Л. Славин, Л. Успенский, Г. Холопов, Д. Четвериков, А. Югов, А. Явич. Не менее обширным был бы список имен писателей, вступивших в литературу после Великой Отечественной войны (вспомним о Ф. Абрамове, В. Солоухине, Ю. Трифонове и др.).

Неоправдан, как нам кажется, также пропуск имен писателей, хотя и работающих преимущественно в области поэзии, но тем не менее сыгравших значительную роль в развитии советской прозы. К числу их принадлежит, например, Н. С. Тихонов, выступающий с 30-х годов как талантливейший очеркист. В таких случаях следовало бы не пропускать имя писателя, а уделить место его прозе, указав, что поэзия получит освещение в новом труде библиографов.

Составители указателя не решили вопрос, как быть с русскими писателями, живущими в национальных республиках СССР (иными словами, не состоящих на учете в Союзе писателей РСФСР). Вполне обоснованно в указателе появились разделы о В. Беляеве и В. Некрасове (УССР), С. Бородине (Уз. ССР), И. Шухове (Каз. ССР). Однако круг имен таких авторов на самом деле значительно шире. Ко всем томам приложен алфавит имен, но составлен он не с одинаковой тщательностью. В одних случаях псевдонимы раскрываются и даются соответствующие отсылки, в других — это правило не соблюдается.

Но в целом библиографы Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина несомненно создали ценный библиографический указатель, и потому стоит подумать над тем, как закрепить этот успех.

Надо прежде всего издавать (раз в 3—5 лет) дополнительные выпуски справочника, учитывающие новую литературу о писателях, число которых необходимо увеличить. Следует ликвидировать обнаруженные пробелы словника, дополнив его и именами молодых писателей, получивших известность уже после выхода рецензируемого труда.

Нужно обратить внимание на странные изменения тиража отдельных томов указателя. Тираж первого тома — 4 560 экземпляров, второго и шестого (части 1-я и 2-я) — 3 000, третьего и пятого — 2 500, четвертого — 2 700. Не правда ли, любопытные цифры? Тем более что речь идет о многотомном справочном пособии, ценность которого, между прочим, определяется и комплектностью.

lib.pushkinskijdom.ru

Есть ли возможность издавать многотомные справочники без тиражной лихорадки? Разумеется, есть. Серийные издания по математике, физике и другим точным наукам, как правило, распространяются по подписке. Эту издательскую и книготорговую привилегию надо распространить на все, в том числе и литературоведческие, имеющие научную ценность серийные издания.

Обещано, что за библиографическим указателем о писателях-прозаиках последуют указатели о поэтах и драматургах. А как быть с литературными критиками и литературоведами? Думается, что теперь, когда подготовительная трудоемкая работа по сбору материала — в том числе книг, статей, рецензий литературно-критического содержания — выполнена, нужно сделать (нельзя не сделать!) еще одно «не запланированное» усилие: создать библиографический указатель о литературных критиках и литературоведах. Потребность в нем самая насущная.

---

*К. И. РОВДА*

# НА ШИРОКОМ ДЫХАНИИ

Вышедший в конце 1970 года сборник статей Б. Г. Реизова * обращает на себя внимание не только географической масштабностью интересов исследователя, занимающегося проблемами русской, французской, итальянской и английской литератур, но и методологическими решениями и методическими приемами, которые выгодным образом сказываются на результатах его изучений.

Б. Г. Реизов известен как серьезный исследователь западных литератур, автор книг о Золя, Стендале, Вальтере Скотте и др. Имя его знакомо специалистам не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Его преимущество как ученого заключается и в том, что, владея знаниями из области основных европейских литератур, он внимателен к вопросам литературной теории. В его трудах читатель все чаще встречается с вопросами сравнительного изучения национальных литератур. Это приносит хорошие плоды в особенности в тех случаях, когда Б. Г. Реизов, «западник», обращается к русской литературе.

В различных аспектах автор исследует творчество крупнейших европейских писателей, а также вопросы историко-литературного процесса в Европе в целом. Национальные литературные явления в статьях рецензируемого сборника рассматриваются в общеевропейском литературном контексте и в связи с другими формами идеологии, а в ряде случаев и другими видами искусства.

Помещенные в сборнике статьи отличает новизна проблематики, богатство фактического материала, привлекаемого для исследования, глубина и смелость суждений, масштабность мышления и строгий историзм. В своих наблюдениях и выводах автор избегает натяжек и предвзятостей. Читатель, обращающийся к книге, чувствует себя на ее страницах свободным и непринужденным собеседником автора: книга написана на широком дыхании.

Перед нами — два десятка историко-литературных статей, которые в разное время были опубликованы в других изданиях. Иные появились в печати еще в 30-е годы («Диккенс и Достоевский»). Соединение и перепечатка их в одном томе оправданы не только тем, что они принадлежат одному автору, но и родством и общностью проблематики.

Хотя статьи сборника и посвящены литературным явлениям прошлого, но они по-настоящему актуальны и в наши дни. Сборник открывается статьей, касающейся проблем романтизма, которым в последнее время много занимались наши литературоведы. Романтизм возник в борьбе против классицизма, связанного, как известно, с античными традициями. Эта связь очевидна и давно раскрыта во множестве исследований. Но не столь очевидно то, что античное наследие играло существенную роль в утверждении романтизма. Этому вопросу не уделялось внимания. Ведь романтизм обращен прежде всего к национальным, отечественным традициям. И тем не менее — как это ни парадоксально — античность стояла у колыбели романтической школы. В постановке этой проблемы и попытке ее решения и состоит заслуга советского ученого, назвавшего свою работу «У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм» (стр. 3—22).

Раскрывая далее роль Шекспира в становлении романтизма в разных литературах в заключительной статье «Судьба Шекспира в зарубежных литературах»,

---

* Б. Г. Реизов. Из истории европейских литератур. Издательство Ленинградского университета, 1970, 372 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

автор показывает, как Эсхил и Шекспир вместе противопоставлялись романтиками французскому классическому театру и первой формой признания Шекспира в Европе «было уподобление его великим античным трагикам» (стр. 359). В Шекспире французские романтики «нашли все, о чем мечтали: героев, боровшихся за свою идею с сильнейшим противником, глубокую философско-историческую мысль, демократизм, свободу творчества и вместе с тем подчинение объективным законам правды и разума» (стр. 362).

Первая статья сборника о роли античности в развитии романтизма и заключительный этюд о судьбах поэзии Шекспира в европейских литературах взаимосвязаны. И это не случайно: античное наследие и Шекспир, как показывает Б. Г. Реизов, на протяжении последних веков выступают союзниками в процессе становления европейских национальных литератур.

Обе статьи являются заявками на работы большего объема. Как правильно замечает автор, восприятие Шекспира в разных литературах могло бы дать литературоведу «материал для полного курса методологии» (стр. 371). И эти аспекты восприятия великого драматурга Б. Г. Реизов намечает. Перспективы, открывающиеся перед исследователем, поистине увлекательны: «Непрерывное сотрудничество народов в выработке общих культурных ценностей, взаимопомощь наций, осуществляющаяся вопреки националистическим предрассудкам, захватничеству и войнам, методы усвоения чужой культуры, творческое восприятие искусства различными средами и цивилизациями — все это и многое другое, — пишет Б. Г. Реизов, — с необычайной ясностью обнаруживается в истории шекспировского воздействия на литературы мира» (стр. 371).

Сформулированные в этих двух статьях, обрамляющих книгу, общие мысли и принципы в разных вариациях раскрываются на богатом конкретном материале в других исследованиях и этюдах. В них ставятся и решаются новые важные проблемы, одно перечисление которых заняло бы много места. Исследователь углубляется в вопросы творческого процесса, психологии творчества, влияния одного писателя на другого, значения сходств и различий в произведениях писателей, испытывающего и оказывающего воздействие, вопросы взаимодействия политики и морали в литературе, связи живописи и искусства слова и т. п.

В русской литературе автора привлекают такие разные художники, как А. С. Пушкин, А. К. Толстой, Ф. М. Достоевский. И во всех случаях Б. Г. Реизову, превосходному знатоку зарубежных литератур, удается поставить в связь с этими литературами творчество русских писателей и по-своему взглянуть на исследуемый предмет, найти в нем новые, неизвестные грани. Правда, тут встречаются противоречия и спорные суждения, но и они не бесполезны, так как возбуждают творческую мысль, вызывают на раздумья и т. п.

Много писалось о Пушкине как певце свободы. Б. Г. Реизов и тут обнаруживает свой оригинальный подход. Он рассматривает «Понятие свободы у Пушкина» (стр. 23—50) в движении, в развитии, в связи с общеевропейским общественно-литературным процессом и наглядно показывает, как с ростом личного опыта и исторического опыта России изменялось у поэта это понятие — от простого эпикуреизма к глубокому, исполненному гражданского пафоса, чувству патриотизма, постижению свободы как осознанной исторической необходимости, «которая есть желание всех и общественная польза»; «только в ней, в этой свободе, личность может получить свое полное осуществление и свое счастье» (стр. 50).

Историческая необходимость! Эта логическая категория пронизывает не одну статью сборника и всякий раз наполняется иным конкретным содержанием. Одна из статей называется «Пушкин и Наполеон» (стр. 51—63). Как показывает автор, личность великого француза имела большое значение для развития философской и политической мысли русского поэта и тем самым и для его творчества. В поэзии Пушкина «проблемы добра и зла, революционного насилия, закономерности развития, исторической необходимости, роли личности в истории, многоплановости и многоразличных результатов одного события, диалектики исторического процесса связаны с Наполеоном» (стр. 64—65). Проблема Наполеона отразилась в его произведениях часто и там, где не упоминается имя императора французов. А в стихотворениях, посвященных Наполеону, Пушкин, по словам ученого, побуждаемый к тому материалом, «создал никем не превзойденную диалектику художественной мысли и образов» (стр. 65).

Единством проблематики сопряжены статьи «Пушкин, Тацит и „Борис Годунов“» (стр. 66—82) и «Драматическая трилогия А. К. Толстого» (стр. 83—128). Первая — во многом спорна и вызвала справедливые возражения пушкинистов.[1] Нельзя не согласиться с ученым в том, что обращение поэта к «Анналам» Тацита

---

[1] См. о выступлениях И. З. Сермана, Д. Благого, Б. С. Мейлаха на XX пушкинской конференции в статье: Р. Иезуитова. XX пушкинская конференция. «Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, т. XXIX, 1970, № 5, стр. 469.

lib.pushkinskijdom.ru

связано с его работой над трагедией «Борис Годунов» — впрочем, на это указывалось и ранее, — но его истолкование пушкинского взгляда на Тиберия вряд ли можно признать основательным. Считая Тиберия одним из величайших умов древности, Пушкин, однако, никогда не примирялся с деспотизмом ни Тиберия, ни Наполеона, ни русских царей. Положение о том, что «нравственное толкование государственных действий кажется Пушкину нелепым» и что поэт признает «целесообразность деспотических актов, когда они направлены к пользе страны», вряд ли выражает всю сложность точки зрения Пушкина.

Б. Г. Реизов, на наш взгляд, неправомерно приписывает Пушкину мысль об оправдании любого нарушения нравственных норм, если оно необходимо для спасения государства. Где, в сущности, тот критерий, который позволяет судить о том, что нарушение нравственных норм принесет пользу?

Исследователь впадает в противоречие с самим собой, когда сталкивается с теми же проблемами при анализе трилогии А. К. Толстого. Здесь у него иная позиция. Он не согласен с тем, что государственной необходимостью можно оправдывать дурные средства в борьбе за народное благо. Нравственные принципы добра, заявляет автор, не могут быть нарушены ни при каких обстоятельствах. И в этом он видит смысл драматической трилогии А. К. Толстого. Противоречие со статьей о «Борисе Годунове» бросается в глаза.

Статья о трилогии А. К. Толстого заслуживает особого внимания. В ней Б. Г. Реизов, кажется, впервые в литературоведении ставит названную трилогию в европейский литературный контекст, и это позволяет ему поднять ее значение и показать ее высокие художественные достоинства. В трилогии А. К. Толстого, как подчеркивает автор, «получают разрешение большие проблемы, разрабатывавшиеся западноевропейской мыслью в течение столетий» (стр. 118) и касающиеся не одной России. Интересна трактовка Реизовым главных образов трилогии — Годунова и Федора. В глубине философской мысли, в отчетливости логического рисунка, определивших трагизм ситуаций и эмоциональную силу их художественного воздействия, в пафосе святости и жертвенности указанных персонажей исследователь усматривает «особенность трилогии Толстого, отличающую ее от других произведений европейской литературы, посвященных той же проблеме» (стр. 128). В этом плане впечатляющим является сопоставительный анализ трилогии Толстого и романа Альфреда де Виньи «Сен-Мар» (стр. 118—127), поражающий тонкими и меткими наблюдениями.

В творчестве каждого писателя принципиальное значение имеет концепция человека. Видит ли художник в человеке лишь продукт «силы вещей», обстоятельств или обнаруживает в нем внутреннюю свободу, способность противостоять силе обстоятельств и бороться за свои идеалы? Русская литература во второй половине XIX века противостояла западным натуралистическим концепциям человека, концепциям, обескрыливавшим человека. И потому полна интереса статья Б. Г. Реизова «Борьба литературных традиций в „Братьях Карамазовых“», касающаяся этих проблем. Достоевский ствергал теорию пользовавшегося в России большой популярностью Эм. Золя о решающем воздействии среды на поведение человека. Ему дороги традиции Шиллера во взгляде на человеческую натуру, идеальный мир немецкого поэта был близок русскому писателю с детства.

Б. Г. Реизов указывает на сходные ситуации в «Братьях Карамазовых», «Разбойниках» Шиллера и в «Ругон-Маккарах» Золя. Оказывается, сюжетная схема «Разбойников» целиком воспроизведена в русском романе. И не только сюжетная схема, но и духовный мир героев Шиллера родствен духовному миру героев Достоевского. Однако образ отцеубийцы, жертвы судебной ошибки оказывается под пером русского художника орудием полемики с враждебной ему концепцией человека, воплотившейся в творчестве крупнейшего романиста Запада Эм. Золя. «Можно утверждать, — пишет исследователь, — что борьба с теорией среды составляет философский центр романа» (стр. 148). И это, кажется, так и есть.

Человечество в изображении Золя, указывает ученый, представлялось Достоевскому темным, звериным царством. Сам он иначе смотрел на природу человека: в человеке-звере, полагал он, нужно найти другое, высшее начало, показать преодоление зверя. Достоевский вступил в полемику с Золя на его же почве. Он изобразил семью не менее ужасную, чем семья, представленная в «Ругон-Маккарах», и совершенно подобную ей по своей структуре. Русский романист поставил те же проблемы, что и Золя: проблемы физиологии, наследственности и среды — и показал недостаточность «новейших» методов изучения человека, вскрыл в душе Карамазовых нечто высшее, трудно постижимое, но вполне реальное: нравственную свободу, которая, как ему казалось, «отсутствует в людях, созданных французским романистом» (стр. 158). Наш ученый мог бы тут отметить близость Достоевского к Шекспиру во взгляде на человека. Традиции английского драматурга также входили в творчество Достоевского, как и Шиллера.

Шесть статей сборника посвящено французской литературе. Три из них отведены вопросам, связанным с творчеством Фр. Стендаля. В статье «Стендаль и Бенвенуто Челлини» (стр. 205—216) не только указываются литературные источники романа «Пармский монастырь», но высказываются ценные замечания по поводу

lib.pushkinskijdom.ru

особенностей таланта знаменитого писателя. Стендаль обязан Б. Челлини «некоторыми... мотивами, органически вошедшими в сюжетную структуру романа» (стр. 209). Влияние это, как показывает Б. Г. Реизов, осуществлялось сложным и почти парадоксальным путем.

Статья эта любопытна с точки зрения психологии творчества. В рассказе о бегстве Фабрицио, главного героя, из монастыря Стендаль воспроизвел известный эпизод из «Жизни Бенвенуто Челлини». Но это не реминисценция. Это, как подчеркивает ученый, импровизация, навеянная воспоминаниями о прочитанном. «Мой талант, если он у меня есть, — говорил французский романист, — это талант импровизатора» (стр. 208).

Подобная проблематика является также предметом статьи «Батальные сцены „Пармского монастыря“» (стр. 187—204), где речь идет о творческих контактах Льва Толстого со Стендалем. Много писали о сходстве известной сцены в романе «Пармский монастырь» (битва при Ватерлоо) с изображением войны у Толстого в «Войне и мире». Но сходство, как правильно отмечает автор, не решает проблемы. В данном случае скорее несходство «дает возможность определить характер переработки литературного впечатления» (стр. 203), позволяет раскрыть активный характер восприятия прочитанного. Нельзя решить вопрос о том, как воспринял и использовал Толстой военные сцены в романе Стендаля одним сопоставлением батальной живописи у того и другого автора. Надо вскрыть диалектику восприятия. Тогда только мы увидим, что Толстой и учился у Стендаля «понимать войну» (стр. 202) и полемизировал с ним.

Значение Стендаля для Толстого автор усматривает не только в «фрагментарности» батальной живописи в обоих романах. Самое главное, что сближает Толстого и Стендаля, пишет Б. Г. Реизов, это — «новое понимание солдата». Близость Толстого и Стендаля в данном случае состояла не только в том, что оба отходят от «классической» батальной живописи, отмечает ученый, «но и в открытии народного героя, солдата, который сражается не за орден и не за маршальский жезл, а за некие объективные ценности нравственного порядка, заложенные в простой, не слишком рассуждающей, но героической душе» (стр. 204).

Не без интереса читаются содержательные статьи «Виктор Гюго, Пьер Леру и „символический стиль“» (стр. 217—227) и «Виктор Гюго и борьба с государственным переворотом Луи Бонапарта» (стр. 228—248). Одна позволяет по-новому взглянуть на целый период в развитии французской поэзии первой половины XIX века, другая восстанавливает забытые героические страницы из жизни великого поэта-демократа.

Статья «Жорж Санд и крестьянско-плебейская революция в Чехии» (стр. 249—265) не может не привлечь внимания славистов. Она раскрывает новые стороны в жизни и деятельности великой французской романистки. Обращение Жорж Санд к гуситской революции в Европе и в особенности к ее таборитскому течению автор правильно рассматривает как значительное явление в истории воздействия славянских прогрессивных деятелей, философов и писателей XIX века на развитие общественной и художественной мысли Европы, в частности Франции. В течение многих лет в Париже трудились десятки славянских писателей, мыслителей и ученых, знакомивших европейскую общественность с философией и поэзией своих народов, с их общественными и художественными идеалами. Указание на этот факт имеет немаловажное значение.

Особое внимание исследователь обращает на забытые и не получившие до сих пор в науке оценки очерки Жорж Санд «Ян Жижка» и «Прокоп Великий», свидетельствующие, по его мнению, о том, что политические воззрения романистки еще «за шесть лет до Февральской революции (1848 года, — *К. Р.*) были ярко революционными» (стр. 263). Эти очерки, как полагает не без основания Б. Г. Реизов, составляют важный этап в истории французского славяноведения. Гуситская революция в этих очерках «подана с такой изумительной силой и правдой», пишет восхищенный автор, что и в наши дни они кажутся пророчеством и предупреждением тем, кто сотрудничает с «врагами своего народа» (стр. 265).

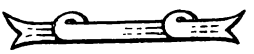
Ряд статей Б. Г. Реизов посвящает итальянской литературе. Они охватывают большой промежуток времени — от периода становления романтизма в начале XIX века и кончая нашим временем. Мы ограничимся только названиями статей: «Теория исторического процесса в трагедии А. Мандзони „Адельгиз“», «Исторический роман М. д'Адзельо „Этторе Фьерамоска“», «Итальянская новелла (1860—1914)», «Роман Луиджи Пиранделло „Покойный Маттиа Паскаль“» и «Луиджи Пиранделло в России».

Сообразуясь с профилем журнала, мы сосредоточили внимание читателя преимущественно на материалах, так или иначе касающихся русской литературы, и тех, какие имеют общеметодологическое значение. Статьи, трактующие об иноземных литературах вне связи с нашей культурой, о которых по необходимости мы говорили бегло, не менее важны и интересны. Они существенным образом дополняют представления об этих литературах не только советского читателя, но и читателя зарубежного. Достоинством лучших статей о русской литературе является то, что они рассматривают произведения отечественного словесного искусства

lib.pushkinskijdom.ru

не изолированно, а в общеевропейском контексте, что позволяет глубже понять эти произведения и определить их место не только в ряду национальных художественных ценностей, но и среди общечеловеческих сокровищ.

Стоит ли говорить о мелких погрешностях, которые с трудом выискивает придирчивый читатель? Укажем на одну-две опечатки, на то, что ошибочно названа графиней чешская переводчица Софья Подлипская (см. стр. 254), которая происходила из торгового сословия. Можно поставить в упрек отсутствие именного указателя, которое затрудняет читателя при наведении справок. Как и во всяком научном издании, следовало бы также, на наш взгляд, указать, что помещенные в сборнике статьи уже публиковались, и сообщить, перепечатываются ли они без изменений или с изменениями. Эти мелочи, а также спорность некоторых положений в отдельных статьях, на которых мы останавливались, не уменьшают, однако, высоких положительных качеств этого содержательного и необходимого труда.



lib.pushkinskijdom.ru

# ПАМЯТИ АННЫ МИХАЙЛОВНЫ АСТАХОВОЙ (1886—1971)

30 апреля 1971 года скончалась Анна Михайловна Астахова, профессор, доктор филологических наук, старейший член отряда советских фольклористов. Из средней школы, где русскую литературу преподавали молодые доценты Петербургского университета — А. Л. Погодин (впоследствии видный славист), а в выпускном классе В. Н. Перетц (будущий академик), Анна Михайловна вынесла серьезный интерес к литературоведению и потому продолжала образование на филологическом факультете петербургского Высшего женского педагогического института. Как и все женские высшие учебные заведения дооктябрьского периода, этот институт давал право лишь на преподавание в старших классах средней школы, но прямого пути в науку не открывал, и Анна Михайловна по окончании института полностью отдала свои силы педагогической работе. До 1917 года она преподавала в одной из лучших средних школ дореволюционного Петербурга — в так называемом Тенишевском училище — и до начала 1920-х годов продолжала работу в трудовой школе. Талантливый педагог, она умела привить своим ученикам настоящий вкус к литературе и быстро заняла видное место среди петербургских—петроградских учителей-словесников.

Однако увлечение преподавательской деятельностью не заглушило у Анны Михайловны стремления расширить свои знания и самой включиться в исследовательскую работу. Это стремление привело ее в 1920 году во второй вуз — на открывшийся при Государственном институте истории искусств факультет истории словесных искусств. В этом своеобразном институте основной задачей было изучение истории искусств — изобразительного, музыкального, театрального и словесного. Учебно-педагогическая работа велась на трехгодичных курсах, первоначальной целью ставивших подготовку молодых кадров для исследовательских отделов института. Именно на этом этапе развития института (впоследствии много раз изменявшего свою структуру и задачи учебной его части) Анна Михайловна пришла в словесный отдел, где в то время внимание было сосредоточено на изучении (а соответственно и преподавании) проблем исторической и теоретической поэтики. Материалом для научной и учебной работы служила преимущественно русская литература XVIII—XIX веков. Через три года, получив звание научного сотрудника I разряда, Анна Михайловна включилась в преподавательскую работу на Высших курсах искусствознания, как в 1923 году называлась учебная часть Института истории искусств.[1] К этому времени научные интересы Анны Михайловны начали все отчетливее сосредоточиваться на изучении устной поэзии русского народа, и когда в 1924 году в институте был создан Комитет социологического изучения искусства, она вошла в его секцию крестьянского искусства. Целью этого Комитета было объединение сотрудников всех отделов ГИИИ для методологической разработки основных проблем марксистско-ленинского искусствознания, для раскрытия несостоятельности формального и культурно-исторического методов, преобладавших в работах института в предшествовавшие годы.

Секция крестьянского искусства явилась организатором комплексного изучения всех его видов в их взаимосвязи и собирания материалов, характеризующих судьбу традиционных его форм и возникновение новых видов в обстановке советского строя. Анна Михайловна энергично включилась и в экспедиционную и в исследовательскую работу этой секции, старшим руководителем которой был ее учитель еще школьных лет — академик В. Н. Перетц. В течение 1926—1929 годов А. М. Астахова участвовала в четырех комплексных экспедициях. В группе словесников она оказалась старшей по возрасту и, естественно, в какой-то степени руководящей при решении организационных вопросов. За эти годы ею был собран основной материал, определивший на все последующие годы главные темы ее исследовательской работы. В Заонежье и в разных районах Архангельской области (в бассейнах рек Пинеги, Мезени и Печоры) Анна Михайловна записывала глав-

[1] О педагогической работе А. М. Астаховой на этих курсах с большой теплотой и уважением вспомнил недавно один из ее слушателей Л. В. Успенский в своих «Записках старого петербуржца» (Лениздат, Л., 1970, стр. 327).

lib.pushkinskijdom.ru

ным образом тексты былин. Уже через год после первой экспедиции вышел в свет и первый опыт исследования эпической традиции в Заонежье (статья «Былина в Заонежье» в сборнике «Крестьянское искусство СССР» (I, Л., 1927, стр. 77—103)).[2]

В 1931 году, после очередной полной реорганизации Института истории искусств, отдел словесного искусства и в том числе секция крестьянского искусства были ликвидированы, накопившиеся от экспедиций на Север записи произведений устной поэзии были переданы в Академию наук СССР, и Анна Михайловна вошла в научный коллектив академического Отдела фольклора Института по изучению народов (ныне Институт этнографии). И здесь она участвовала в научных экспедициях (Карелия, Поморье, Бурят-Монгольская АССР и т. д.), по-прежнему уделяя основное внимание записи былин, стоящих в центре ее внимания как исследователя. В 1939 году Отдел фольклора и весь фонд фольклорных записей был переведен в Пушкинский дом, где Анна Михайловна продолжала работу до 1965 года — до перехода на пенсию. Именно в этом научном коллективе — в секторе народного творчества Института русской литературы АН СССР — с наибольшей энергией развернулась ее работа исследователя и научного редактора всех основных изданий сектора и Карельского филиала Академии наук СССР.

Записи былин, сделанные Анной Михайловной в разные годы, начиная с 1926 года, заполнили капитальный двухтомник «Былины Севера» (т. I, 1938 и т. II, 1951). Наблюдения над всем этим материалом составили исследование «Северный период в истории русской былины», которое в декабре 1944 года после успешной защиты принесло Анне Михайловне ученую степень доктора филологических наук. Важнейший вид устно-поэтического творчества прошлых веков показан здесь в его живом бытовании.[3] Это исследование было опубликовано в 1948 году под заглавием «Русский былинный эпос на Севере» (Петрозаводск, 1948).

Анна Михайловна глубоко интересовалась не только современным этапом жизни былевого эпоса, но и его историей в тех границах, какие закреплены сохранившимися записями начиная с XVII века. В изданном совместно с В. В. Митрофановой первом томе серии «Памятники русского фольклора» воспроизведены рукописные и печатные тексты былин XVII—начала XIX века (Былины в записях и пересказах XVII—XVIII веков. Серия «Памятники русского фольклора». М.—Л., 1960) и их прозаические пересказы XVII—XVIII веков. Добавив к прежним публикациям несколько неизвестных ранее рукописных текстов XVIII века, установив (в отличие от своих предшественников) единую систему передачи старинной орфографии и исправив явно искаженные чтения, издатели во вступительной статье и в комментарии дали богатый материал для решения двух основных тем: об отношении старинных текстов к позднейшим научным записям исполнителей былин и о приемах литературной обработки былин в рукописной и печатной книге.

В год 80-летия Анны Михайловны вышла в свет ее монография «Былины. Итоги и проблемы изучения» (М.—Л., 1966). Эта книга подводит итоги ее пятидесятилетних размышлений и наблюдений над судьбами русской эпической поэзии и одновременно выделяет в обширной научной литературе о былинах основные проблемы и этапы их изучения. По каждой из этих проблем, которые были темами и ее собственных разысканий, подводятся итоги изучения, выявляются не до конца решенные вопросы и выдвигаются новые задачи. Последняя монография Анны Михайловны — ценнейшее пособие для каждого, кто продолжит изучение русского былинного эпоса, опираясь на результаты многолетней работы своих предшественников, глубоко проверенные, умело выделенные и талантливо развитые самой исследовательницей. Но ее читают с большой пользой для себя не только специалисты: живое, местами даже увлекательное изложение самых сложных вопросов привлекает к этой книге внимание самых широких слоев читателей.

Следует с большой благодарностью вспомнить огромный редакторский труд Анны Михайловны. Она была редактором многих изданий былин и других видов устной поэзии — и научных и научно-популярных (см. №№ 85—91, 97, 100, 101, 163—192). Особенно отчетливо запечатлелось редакторское мастерство Анны Михайловны в работе над коллективными трудами, такими, например, как вышедшие в 1955 и 1956 годах две части второго тома издания «Русское народное поэти-

[2] В списке печатных работ А. М. Астаховой, опубликованном в I и XI томах «Русского фольклора» (1956 и 1968 годы), названы статьи, исследования и публикации былинных текстов под №№ 2, 8, 25, 28, 37, 38, 41, 43, 45, 46, 48, 50, 57, 58, 60, 63, 69, 70, 72, 79, 81, 103, 104, 105, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 130, 131, 134, 135, 140, 148, 157, 158, 159, 160. Из перечисленных в томе XI «находящихся на 1 января 1968 г. в производстве» опубликованы №№ 3—8.

[3] В «Списке работ А. М. Астаховой», опубликованном к ее 70-летию («Русский фольклор», т. I, стр. 305—310), под №№ 2, 8, 25, 37, 39, 41, 45, 46, 48 названы статьи, посвященные истории былин на Севере и их исполнителям и показывающие, как тщательно с 1927 года готовилось это исследование.

lib.pushkinskijdom.ru

ческое творчество», а также «Очерки русского народно-поэтического творчества советской эпохи» (М.—Л., 1952), где участвовало несколько авторов и редактору приходилось добиваться единства и точки зрения и способа изложения. В редакционных коллегиях Анна Михайловна была одним из наиболее активных членов.[4] Редакторская работа была органическим продолжением педагогической деятельности Анны Михайловны. С 1945 года она вела курс фольклора и руководила аспирантами по этой специальности в Педагогическом институте им. М. Н. Покровского до слияния его с Институтом им. А. И. Герцена. Одновременно руководила аспирантами сектора народного творчества ИРЛИ. Она активно участвовала в работе конференций и в научных дискуссиях, организуемых этим сектором.

С мужеством истинной патриотки Анна Михайловна переносила все трудности и лишения военного времени, хотя в год начала войны она достигла уже пенсионного возраста. Когда Пушкинский дом в 1941 году задумал выпускать «оборонную серию» изданий, освещающих патриотические темы русской литературы в народной поэзии, Анна Михайловна приняла деятельное участие в этой работе. В соавторстве с В. А. Кравчинской она в том же 1941 году подготовила статью «Защита отечества в народных песнях», изданную в этой серии (М.—Л., 1941). Помню, что в напряженные первые месяцы блокады Ленинграда она наравне с молодыми целые дни, не разгибая спины, помогала шить теплую одежду для ополченцев и в одну из особенно тревожных ночей вместе со всеми до утра шила мешки для песка по заказу военных, крепивших оборону внутри города. Патриотическая тема продолжала привлекать внимание Анны Михайловны и в послевоенный период — так возникла ее обзорная статья «Фольклор Великой Отечественной войны» (Труды Второго Всесоюзного географического съезда, т. III. М., 1949). В трудной обстановке общежития в Казани, куда в 1942 году была эвакуирована основная часть сотрудников Пушкинского дома, Анна Михайловна продолжала усердно работать над докторской диссертацией, которую и защитила, вернувшись в Ленинград, в декабре 1944 года.

Редкое трудолюбие, глубокое чувство ответственности за выполняемое дело, постоянное стремление привлечь свежие силы к изучению народной поэзии характеризуют Анну Михайловну как исследователя и ученого-педагога, готового всегда прийти на помощь молодым кадрам. Природная скромность, некоторая неуверенность в своих организационных способностях побуждали ее отказываться от основной роли руководителя коллективом фольклористов. Однако научный и чисто человеческий авторитет ее был так велик, что с мнениями и оценками подлинной «старейшины» советских фольклористов не могли не считаться не только друзья, но и оппоненты Анны Михайловны. И переход на пенсию не оторвал ее от коллектива. Еще в 1971 году выходит в свет исследование А. Д. Соймонова «П. В. Киреевский и его собрание народных песен» (Л., 1971), ответственным редактором которого была Анна Михайловна.

Добрую память о ней сохранят многие советские исследователи народного творчества, работающие не только в Ленинграде, но и далеко за его пределами. Научный архив Анны Михайловны должен быть внимательно изучен и бережно сохранен рядом с многими сотнями записанных ею произведений устной поэзии.

*В. П. АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ*

---

[4] К опубликованному списку отредактированных А. М. Астаховой изданий следует добавить вышедшие в 1968—1971 годах книги: А. К. Микушев. Коми эпические песни и баллады. Изд. «Наука», Л., 1969 (АН СССР, Коми филиал); А. Д. Соймонов. П. В. Киреевский и его собрание народных песен. Изд. «Наука», Л., 1971. При участии А. М. Астаховой как члена редколлегии вышли два выпуска «Памятников русского фольклора» — «Загадки» (издание подготовила В. В. Митрофанова. Изд. «Наука», Л., 1968) и «Исторические песни XVIII века» (издание подготовили О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. Изд. «Наука», Л., 1971).

lib.pushkinskijdom.ru

# ХРОНИКА

## XXI ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

11—13 июня 1971 года в Тбилиси состоялась XXI Пушкинская конференция, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Тбилисским государственным университетом. На конференции присутствовали представители научных исследовательских институтов и вузов Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Киева, Еревана, Кишинева, Риги, Горького, Саратова, Харькова, Пскова, Орджоникидзе, Батуми и других городов. Конференцию открыл ректор Тбилисского университета академик И. Н. Векуа, предоставивший затем вступительное слово председателю Пушкинской комиссии АН СССР академику М. П. Алексееву. Акад. М. П. Алексеев отметил, что отличительной особенностью XXI Пушкинской конференции является то, что она посвящена детальной и углубленной разработке комплексной проблемы «Пушкин и Грузия». Изучение этой проблемы начинается не впервые, но пересмотр ее на основании общих и новых достижений пушкиноведения несомненно является очень желательным, в особенности при участии в ее разработке большого и заслуженного отряда пушкиноведов Грузии. Как известно, только начиная свою деятельность как эпический поэт, в эпилоге к «Руслану и Людмиле» Пушкин написал памятные строки о первом своем знакомстве с Кавказом.

Хорошо известно также из «Путешествия в Арзрум», что в 1829 году в Тифлисе Пушкин провел около двух недель, в течение которых он хорошо познакомился с тамошним обществом. Гораздо менее известен рассказ об этом К. И. Савостьянова, напечатанный в издании «Пушкин и его современники» (вып. 37, 1928). К. И. Савостьянов вспоминает, что в мае или июне 1829 года он устроил праздник в честь великого русского поэта в «одном из прекрасных загородных виноградных садов» неподалеку от Тифлиса. «На русского Торквато надели венок из цветов, посадили его в кресло и начали его поднимать на плечах своих при беспрерывном ура, заглушавшем гром полного оркестра музыки». Характерно, что именно с этого времени в рукописях Пушкина начинают попадаться автопортреты, в которых цветочные венки превращаются в лавровые, как символы признания и славы. Отсюда легко заключить, какое большое значение мог иметь для Пушкина тифлисский праздник, засвидетельствовавший ему признание читателей в тот период его жизни, когда он подвергался все более частым нападкам критики. В заключение М. П. Алексеев отметил, что конференция совпадает со 150-летием со времени окончания Пушкиным «Кавказского пленника».

Доктор филолог. наук Б. С. Мейлах (Ленинград) посвятил свой доклад роли и судьбе кавказской темы и кавказских мотивов в творческой эволюции Пушкина. Докладчик выдвинул концепцию, согласно которой проблемы, поставленные в творчестве Пушкина 20-х и 30-х годов, составляют определенный идейно-художественный комплекс. В него входят «Кавказский пленник», сюита пушкинских стихотворений о Кавказе 1829 года, поэма «Тазит», замыслы «Романа на кавказских водах» и поэмы о русской девушке и черкесе, «Путешествие в Арзрум». Характеризуя эти произведения, докладчик показал, что их объединяет определенное авторское задание, которое изменялось в зависимости от эволюции Пушкина — художника и мыслителя. В частности, по утверждению докладчика, поэма «Тазит» представляет собою пересмотр тех решений, которые даны Пушкиным в «Кавказском пленнике», а «Путешествие в Арзрум» — это не путевой дневник, как принято считать, а сложное по идейному замыслу и композиции многопланное произведение лирико-эпического и публицистического характера. Особое внимание докладчик уделил поэтике кавказского лирического цикла 1829 года («Кавказ», «Обвал» и др.), где Пушкиным были найдены новые принципы изображения природы и человека.

В докладе доктора филолог. наук В. С. Шадури (Тбилиси) «Пушкин и грузинская литература» были освещены две стороны проблемы. На основе анализа произведений Пушкина («Кавказский пленник», «Путешествие в Арзрум», «История Петра», «Не пой, красавица, при мне...») и сопоставления различных фактов докладчик показал, что автор «Онегина» с юношеских лет интересовался грузинской культурой, имел

lib.pushkinskijdom.ru

определенное представление о грузинских песнях, о Руставели, Арчиле II, Вахтанге VI, Дм. Туманишвили, Сол. Додашвили, Ал. Чавчавадзе и других грузинских писателях. С другой стороны, из всех классиков русской и мировой литературы Пушкин пользовался в Грузии самой большой популярностью и всеобщей любовью. Его увлеченно читали в оригинале и вдохновенно переводили А. Чавчавадзе, С. Размадзе, Гр. и Вах. Орбелиани, И. Чавчавадзе, А. Церетели. Восторженные отзывы в стихах и прозе посвящали Пушкину грузинские поэты, беллетристы, публицисты и критики. Великому русскому поэту принадлежит исключительная роль в духовном развитии грузинского народа.

Изучению Пушкина в Грузии было посвящено выступление профессора Д. А. Тухарели (Тбилиси). Личность и творчество Пушкина всегда находились в центре внимания грузинской общественности, сказал докладчик. До настоящего времени в Грузии вышло свыше 300 работ, посвященных поэту, в том числе работы Л. Асатиани, Д. Бенашвили, Д. Гамезардашвили, Ш. Дадиани, К. Дондуа, И. Ениколопова, Г. Леонидзе, А. Николадзе, Д. Панчулидзе, А. Чхеидзе, С. Чиковани, Д. Тухарели, В. Шадури и др. Изучение Пушкина шло по двум направлениям. С одной стороны, грузинские ученые писали на «чисто» русскую тематику, изучали отдельные произведения Пушкина (С. Данелиа, В. Шадури, А. Чхеидзе, Г. Гиголов, Т. Мревлишвили и др.), с другой — создавали работы на тему «Пушкин и Грузия». Изучение темы «Пушкин и Грузия» началось давно, но основной материал собран в советское время.

Заметным явлением стал сборник «Пушкин в Грузии» (1938 год, на грузинском языке). Следует отметить книгу Л. Асатиани «Пушкин и грузинская культура» (1949 год, на русском языке), где обобщены материалы о взаимоотношениях поэта с грузинской общественностью. О восприятии творчества Пушкина грузинской общественностью писали Е. Чарквиани, В. Шадури, Д. Гамезардашвили, С. Хуцишвили, М. Зандукели и др. Теме «Пушкин в грузинской литературной критике» была посвящена диссертация Т. Буачидзе (опубликована на грузинском языке в 1960 году).

В книге В. Шадури «Декабристская литература и грузинская общественность» (1958 год, на русском языке) творчество поэта рассматривается на фоне декабризма. На первой научной сессии, посвященной литературным связям русского, азербайджанского, армянского и грузинского народов (Тбилиси, 1960 год), основные материалы по теме были сообщены в виде доклада (материалы сессии изданы в 1962 году на русском языке). После сессии появились исследования Д. Благого, Т. Буачидзе, И. Ениколопова, Г. Талиашвили и др. Следует особо отметить работу Т. Буачидзе «Пушкин в грузинской критике» (1968 год, на грузинском языке), в которой показано, в свете взаимодействия и взаимообогащения литератур, что дали Пушкину Кавказ и Грузия и что дал Пушкин Грузии. Докладчик заключил свой обзор советского грузинского пушкиноведения книгой В. Шадури «Пушкин и грузинская общественность» (1967 год, на русском языке), где поставлены и в большой степени решены основные вопросы темы, вынесенной в заглавие, дана оценка работ предшественников.

Доцент Л. Д. Хихадзе (Тбилиси) посвятил свой доклад анализу перевода повести «Выстрел» — первого перевода прозы Пушкина на грузинский язык, осуществленного в 60-х годах XIX века известным грузинским писателем и общественным деятелем А. Н. Пурцеладзе. В процессе анализа были выяснены некоторые особенности восприятия пушкинского творчества в Грузии, показана неслучайность обращения к пушкинской прозе в 60-е годы.

Цикл докладов был посвящен проблемам, связанным с первой кавказской поэмой Пушкина «Кавказский пленник», 150-летие написания которой исполняется в настоящем году.

В докладе канд. филолог. наук В. Б. Сандомирской (Ленинград) было отмечено, что толчком к претворению жизненных впечатлений от поездки на Кавказ в 1820 году в замысел художественного произведения стало увлечение Пушкина поэзией Байрона. Лирическая поэма Байрона открыла перед ним новые возможности создания поэтического произведения большой формы в своеобразном тождестве героя и автора. В поэме Пушкина лиризм естественно становился важнейшим элементом ее содержания, средством художественного раскрытия сознания и мироощущения современного человека через самонаблюдение и самоанализ. Однако, приняв достижения Байрона, Пушкин не просто перенял найденную английским поэтом форму современной поэмы, но дал свое особенное жанровое решение ее. Сознательный отказ от повествовательного варианта раскрытия сюжета, стремление к максимальному упрощению его, концентрация внимания не на действии, а на характере и проблеме, строго выдержанное противопоставление жизни горцев и духовного мира европейца, представленных поэтом как две глубоко различные, самодовлеющие сферы, равновесие которых в поэме подчеркнуто статичностью композиции, отсутствием «происшествий», намеренной простотой и «наготой» сюжета, — все эти особенности пушкинской поэмы позволяют говорить о «Кавказском пленнике» как о глубоко концепцион-


lib.pushkinskijdom.ru

ном произведении. Опыт «Кавказского пленника» оказался очень плодотворен для Пушкина, нашедшего в работе над ним свою оригинальную форму поэмы, характеризующуюся широкой общефилософской постановкой темы, форму, которую он успешно развил в дальнейшем творчестве. Вторым важным достижением был первый очерк того самобытного, Пушкиным открытого характера, который разрабатывался им и в «Цыганах», и в «Евгении Онегине».

Об уточнении замысла «Путешествия в Арзрум» в процессе работы над этим произведением сообщил в своем докладе «Тема „Кавказского пленника" в „Путешествии в Арзрум"» канд. филолог. наук Л. С. Сидяков (Рига). Авторская оценка «Кавказского пленника» в первой главе «Путешествия в Арзрум», сказал докладчик, представляет собой один из элементов художественной структуры этого произведения. Вполне вероятно, что эпизод с «Кавказским пленником» (обнаружение в Ларсе «измаранного списка» поэмы) был вымышлен Пушкиным с целью ввести в текст «Путешествия» упоминание об этом произведении: это необходимо было для закрепления ряда ассоциаций с романтической поэмой в первой главе «Путешествия в Арзрум» (описание жизни черкесов, упоминание о пастухе, возможно, русском пленном, и т. д.). Текст «Путешествия в Арзрум» как бы противопоставлен тексту «Кавказского пленника» и включает в себя полемическое переосмысление романтической темы в реалистическом произведении, характерное для пушкинской прозы вообще. Вместе с тем авторская оценка «Кавказского пленника» указывает и на преемственность решения кавказской темы в «Путешествии в Арзрум». Все это имело существенное значение для утверждения в «Путешествии», да и в пушкинской прозе вообще, реалистического стиля как перспективного для русской литературы (ср. обращение к кавказской теме М. Ю. Лермонтова и Л. Н. Толстого). Выясняя художественную функцию небольшой детали текста (упоминание о «Кавказском пленнике»), мы, таким образом, уточняем замысел «Путешествия в Арзрум» как произведения художественной прозы Пушкина.

С докладом «„Кавказский пленник" Пушкина на Украине» выступила канд. филолог. наук З. В. Кирилюк (Киев), отметившая созвучие настроений героя поэмы «Кавказский пленник» народным украинским песням, которое обусловило и интерес украинского читателя к поэме, и своеобразие разработки образа романтического героя в украинской литературе.

Воздействие поэмы Пушкина на украинских писателей XIX века шло в двух направлениях: по линии общности настроений при отсутствии сюжетного сходства и по линии заимствования фабульной схемы. Произведения Е. Гребенки, Л. Боровиковского, М. Петренко, А. Афанасьева-Чужбинского отразили характерные для романтического героя черты, но на украинской почве традиционные мотивы и образы, естественно, приобретали ярко выраженный национальный колорит. Написанная на сюжет «Кавказского пленника» повесть в стихах М. Макаровского «Гарасько, або талан и в неволи» тяготеет к бурлескному, а не к романтическому отображению действительности. В заключение докладчик отметила то большое значение, которое имели переводы произведений Пушкина на украинский язык для развития украинской художественной литературы.

Объяснение интереса Пушкина к А. П. Ермолову после 14 декабря 1825 года, анализ причин обращения поэта к его биографии содержались в докладе «Пушкин и Ермолов. (Из темы «Пушкин и Кавказ»)» доктора историч. наук В. В. Пугачева (Саратов).

В ряде докладов были освещены некоторые наименее разработанные вопросы изучения лирики Пушкина. Доклад канд. филолог. наук Р. В. Иезуитовой (Ленинград) «Стихотворение Пушкина „Не пой, красавица, при мне..."» был посвящен творческой истории этого стихотворения. На основании текстологического анализа сохранившегося автографа (в частности, характера правки, которой подвергалась авторская дата) Р. В. Иезуитова уточнила последовательность работы поэта над текстом стихотворения. Дата 3 июня (исправленная затем на 12), извлекаемая из рукописи, позволила докладчику осветить ряд проблем, связанных с творческими взаимоотношениями Пушкина, Глинки и Грибоедова. Показано, что эволюция творческого замысла стихотворения зависела как от биографических моментов, так и от переосмысления поэтических образов.

Профессор Г. К. Кикнадзе (Тбилиси) в своем докладе «О чувстве природы в лирике Пушкина» подчеркнул, что необычайно глубокое и острое чувство природы у Пушкина передается характерной для его творчества предметной конкретностью описания. Докладчик полемизировал с Д. Д. Благим, писавшим, что в картине Кавказа, нарисованной Пушкиным, и «в переживаниях созерцающего все это поэта» «нет ничего исключительного».

Канд. филолог. наук Е. А. Маймин (Псков) выступил с докладом «Философская лирика Пушкина конца 1820-х и 1830-х годов».

Со второй половины 20-х годов, после трагических событий декабря 1825 года, сказал докладчик, повышенный интерес к лирике философских раздумий начали проявлять и Веневи-

lib.pushkinskijdom.ru

тинов, и поэты его кружка, и Баратынский, и Тютчев, и Пушкин. Однако одновременность и определяемая потребностями жизни общность поэтических исканий Пушкина и других поэтов философского направления вовсе не означала такого же сходства и общности в поэтических решениях. К философской поэзии Пушкин шел своими особыми путями и философские задачи творчески решал сугубо по-своему.

Философская лирика Пушкина отличается широтой тематики и разнообразием форм, причем ни в тематике, ни в формах его философских стихов нет и следа какой-либо обязательности и заданности.

Наиболее распространенная форма философского стиха Пушкина — это личное признание. Значительность этих признаний, их общечеловеческий интерес и делают стихи философскими, но философскими по их внутренней сути, а не по прямому авторскому заданию. Мысль Пушкина зарождается и живет в естественном ходе поэтического рассказа. Кажется, что Пушкин в своих стихах становится философом только по ходу рассказа, в самом процессе творчества, как бы стихийно. Он как бы заново, поэтически открывает самые простые и самые вечные истины. «Обыденную» мудрость он просветляет и возвышает поэзией. «Простота» мудрости Пушкина — это неразрывная связанность его мысли с действительностью, с повседневным человеческим. Пушкин в своей поэзии не догматичен, а свободен. Но свободен он той единственной свободой, которая возможна для истинного художника: в своем творчестве он подчиняется только жизни, только ее велениям и законам.

Доклад канд. филолог. наук В. Э. Вацуро (Ленинград) был посвящен стихотворению Пушкина «Демон». Докладчик задался целью проследить истоки и эволюцию поэтического представления о «демоне», сказавшегося в этом стихотворении. По его мнению, оно восходит ближайшим образом к той интерпретации Мефистофеля в гетевском «Фаусте», которая дана в книге мадам де Сталь «О Германии», но включает в себя ряд и иных художественных ассоциаций, на которые прямо или косвенно указывал сам Пушкин (Коран, возможно, апокрифическая христианская литература и т. д.). Первоначальное название стихотворения «Мой демон» ведет к античным представлениям о демонах — духах состояния (на эту связь указывают прямо более поздние художественные разработки этой темы). Образ «демона» возникает на скрещении двух рядов понятий об антропоморфных существах и духах (на раннеанимистической или даже преанимистической стадии). В 1830-х годах обе трактовки получили развитие в русской поэзии; одна из линий этой эволюции венчается лермонтовским «Демоном».

Наблюдения над молдавскими элементами в произведениях Пушкина на кавказские темы содержались в сообщении канд. филолог. наук Г. Ф. Богача (Кишинев). Путешествие по Кавказу, по мысли докладчика, воскресило в памяти Пушкина пребывание в цыганском таборе на бессарабской земле («Калмычке», «Цыганы») и вызвало ряд прямых и скрытых ассоциаций. Как и в Молдавии, Пушкин с огромным интересом прислушивается к грузинской народной музыке. Принято считать, что в основу стихотворения «Делибаш» легли впечатления кавказского путешествия, однако, как предполагает болгарский военный историк И. К. Стойчев, написано оно на молдавском материале. Позже, в 1834 году, Пушкин передает ту же сцену в прозе, описывая сражение обреченных гетеристов с турками («Кирджали»). В описание кавказской действительности Пушкин перенес два слова, свойственных терминологии европейской Турции (арнаут, арнаутский).

Доктор филолог. наук И. С. Ильинская (Москва) выступила с докладом «Элегическая лексика в поэзии Пушкина». Становясь поэтом-реалистом, «поэтом действительности», как сам Пушкин говорил о себе, перефразируя высказывание Киреевского, он меняет традиционное отношение к слову, которое отличало поэзию ранних лет его творчества, производит «переоценку ценностей» полученного им в наследство лексико-стилистического богатства. Докладчик показала далее, что это проявляется не только в отношении к славянизмам и просторечиям, но и к элегической лексике. Последняя была характерна для малых форм поэзии конца XVIII—начала XIX века и создавала в ней специфический стилистический тон чувствительной, сладостно-сентиментальной экспрессии, отличавший стихотворную речь среднего жанра. С начала 20-х годов в творчестве Пушкина происходят заметные количественные изменения в употреблении этой лексики и, что особенно важно, резкие изменения ее функционально-стилистических качеств, обусловленные реалистическим подходом поэта к изображаемой действительности. Изменяя функции традиционных поэтических элементов, поэт тем самым создает новые нормы словоупотребления — в этом преимущественно и заключается его роль как преобразователя русского литературного языка.

Доктор филолог. наук Г. М. Фридлендер (Ленинград) сделал доклад на тему «Элегия Пушкина „Безумных лет угасшее веселье...“». Эта элегия, сказал докладчик, — один из высших образцов той «поэзии мысли», к которой относятся многие шедевры лирики



lib.pushkinskijdom.ru

Пушкина 1830-х годов. Как и элегии романтиков, в том числе самого Пушкина двух предыдущих десятилетий, элегия «Безумных лет...» открывается воспоминанием о прошлом. Но настоящее не обрисовано в ней в качестве грустной поры увядания, сменившей радостное время мечтаний и надежд, что было характерно для жанра романтической элегии. Сознание неизбежного, закономерного изменения мира, движения человека от молодости к зрелости пронизывает элегию. Поэт смотрит в ней на прошлое, настоящее и будущее спокойным и ясным взором. Поэт знает, что его путь тяжел, но понимание этого соединено для него с мыслью об особом значении творческого труда, с высокой оценкой радостей и страданий, открытых активно действующему, мыслящему и чувствующему человеку. Последнюю часть своего доклада Г. М. Фридлендер посвятил сопоставлению пушкинской элегии и юношеского стихотворения Лермонтова «Я жить хочу...» (1832), проанализировав при этом общность и различие в поэтическом восприятии мира и творческом методе обоих поэтов.

Н. Н. Петрунина (Ленинград) посвятила свое выступление истории стихотворения Пушкина «Портрет». Стихотворение она рассмотрела в ряду произведений Баратынского и Пушкина, объединенных образом А. Ф. Закревской. Их поэтическая тема — новый для русской литературы тех лет женский характер — своеобразная параллель типу романтического бунтаря. Это сильная, активная натура, бросающая вызов обществу, пренебрегающая его законами. В разработке этого характера Пушкин и Баратынский идут сходными, но и принципиально различными путями. Стержневой для «Портрета» образ «беззаконной кометы» генетически восходит к готическому роману Ч. Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» (1820). Докладчик проследила различные отражения «Мельмота» в поэзии Пушкина от стихотворения «Демон» (1823) до «Евгения Онегина» и пришла к выводу, что к 1828 году поэт в той или иной мере был знаком с английским текстом романа. Как прежде характер Мельмота, так теперь образ «беззаконной кометы» Пушкин освободил от условной «демонической» оболочки, придав ему своей трактовкой реалистическую объемность. В заключении доклада были прослежены дальнейшая жизнь и переосмысление этого образа в русской психологической прозе (Достоевский, Толстой) и романтической лирике (Ап. Григорьев, Блок).

Канд. педагог. наук Я. Л. Левкович (Ленинград) рассмотрела стихотворение о лицейской годовщине 1836 года «Была пора...». Стихотворение обрывается на неполном восьмом стихе восьмой строфы. Иногда считают этот обрыв намеренным, однако анализ текста и обстоятельства создания стихотворения не подтверждают этот вывод. Стихотворение переписывалось набело 19 октября, т. е. в тот же день, когда было написано Пушкиным неотправленное письмо к Чаадаеву — ответ на напечатанное в «Телескопе» «Философическое письмо» последнего. И в историческом обзоре, который входит в стихотворение, и в письме к Чаадаеву история России берется в соотношении с Западом. Исходя из роли России в исторических судьбах Европы, Пушкин расценивает политическую позицию России и деятельность Александра I и Николая I. Черновики стихотворения позволяют предположить, что вслед за историческим обзором поэт хотел перейти к теме современности. В том же направлении шла его мысль и в письме. Однако оценка современного состояния русского общества, определенно и резко выраженная в письме, не сочеталась с жизнеутверждающим тоном всего стихотворения. К 1836 году потеряла свое значение и тема лицейского союза. Поэтому, вероятно, заключает Я. Л. Левкович, стихотворение и осталось незаконченным.

Конференция приняла решения: 1) рекомендовать Институту русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Тбилисскому университету подготовить и издать совместный сборник материалов XXI Пушкинской конференции; 2) считать желательным подготовку Тбилисским университетом издания сборников «Пушкин в грузинской критике» и «Грузинские писатели о Пушкине»; 3) рекомендовать академиям наук и вузам союзных республик подготовить и опубликовать аналогичные сборники, которые должны сыграть существенную роль в освещении проблемы «Пушкин и национальные литературы народов СССР»; 4) в связи с исполняющимся в 1974 году 175-летием со дня рождения А. С. Пушкина рекомендовать научным учреждениям и вузам, представленным на конференции, разработать планы проведения соответствующих мероприятий научно-организационного характера.

Конференция внесла существенный вклад в изучение общей актуальной проблемы «Пушкин и национальные литературы народов СССР». Она продемонстрировала плодотворность и необходимость проведения в дальнейшем подобных конференций, посвященных роли творчества Пушкина в развитии национальных литератур народов СССР, вопросам качества переводов пушкинских произведений на национальные языки и другим проблемам.

*О. А. ПИНИ*

lib.pushkinskijdom.ru

## МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

В Ленинграде, в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 25—30 мая проходило совещание Международной текстологической комиссии при Международном комитете славистов. Для участия в нем прибыли ученые из разных стран — председатель комиссии акад. Конрад Гурский (Польша), секретарь комиссии проф. Збигнев Голинский (Польша), члены комиссии: акад. П. Динеков (Болгария), проф. Р. Лалич (Югославия), проф. П. Олтяну (Румыния), проф. К. Шмидт (ФРГ), проф. Х. Шустер-Шевц (ГДР), проф. Й. Амбруш (Чехословакия); от Советского комитета славистов в совещании участвовали председатель Советского комитета и заместитель председателя Международного комитета славистов акад. М. П. Алексеев, заместитель председателя Международной текстологической комиссии акад. Д. С. Лихачев и член комиссии проф. Н. И. Балашов.

Проблематика научной сессии привлекла внимание сотрудников Института русской литературы АН СССР, Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Института славяноведения и балканистики АН СССР, Института русского языка АН СССР, Института этнографии АН СССР, Ленинградского государственного университета, Всесоюзного Пушкинского музея, представителей Сибирского отделения Академии наук, Украинской Академии наук, Белорусской Академии наук.

К собравшимся с приветственным словом обратился директор Института русской литературы АН СССР член-корреспондент АН СССР В. Г. Базанов. Международная текстологическая комиссия была создана 15 лет назад. Первое научное заседание ее состоялось в 1961 году в Варшаве, второе — в 1962 году также в Варшаве; в 1963 году было проведено организационное заседание, на котором состав комиссии был обновлен; третья научная сессия проходила в Белграде в 1964 году, четвертая — в Праге в 1965 году, пятая и шестая сессии состоялись в Варшаве в 1966 и 1967 годах. На организационном заседании в 1968 году в Праге состав комиссии был расширен.

Нынешняя сессия в Ленинграде является седьмой. На ней было сделано более тридцати докладов и сообщений, связанных как с частными, так и с общими теоретическими вопросами текстологии.

О том большом вкладе, который внесла работа комиссии не только в славяноведение в социалистических странах Европы, но вообще в славяноведение Западной Европы, сказал, открывая первое заседание, председательствующий проф. Н. И. Балашов. О работе текстологической комиссии между совещаниями рассказал в своем выступлении акад. К. Гурский. Он сообщил также о конкретных результатах этой работы: о книгах по текстологии Д. С. Лихачева, К. Гурского, З. Голинского, В. С. Нечаевой, о критических изданиях собраний сочинений Мицкевича и других славянских классиков. Проф. Р. Лалич, акад. П. Динеков и проф. П. Олтяну в кратких отчетах рассказали о работе в области славянской текстологии, проведенной в их странах. В Югославии издано много произведений древней литературы на церковнославянском языке; предметом более внимательного текстологического изучения стали произведения писателей нового времени; начиная с 1964 года выходят серии критических изданий словенских писателей. Болгарские ученые также проводят большую практическую работу в области текстологии; кроме того, Болгарской Академией наук приняты меры для развития теоретической текстологии.

О работе текстологов Украины, о критическом издании собрания сочинений Ивана Франко шла речь в выступлении проф. С. Д. Зубкова. О деятельности сектора текстологии в Белорусской Академии наук, о критических изданиях классиков белорусской литературы, о создании словарей языка писателей, словарей псевдонимов рассказала канд. филолог. наук Р. И. Гульман.

Главной задачей сессии являлась разработка принципиальных теоретических проблем. К ним относятся в первую очередь: 1) вопросы реконструкции текста, 2) текстологические проблемы издания классиков, 3) лингвистические проблемы текстологии.

Методологическое значение для решения одного из сложнейших вопросов текстологии, а именно проблемы реконструкции текста, имел доклад акад. Д. С. Лихачева «Принципы реконструкции литературно-художественных текстов». Д. С. Лихачев сформулировал три основных принципа, которыми должен руководствоваться текстолог, реконструируя текст: 1) реконструкция должна быть необходима; 2) исследователь должен располагать достаточно обширными материалами, чтобы осуществить реконструкцию с большей или меньшей степенью достоверности; 3) текстолог обязан обосновать реконструкцию и с точки зрения «внутренней» формы. Это означает, что реконструируемая исследователем «внутренняя» форма произведения должна соответствовать жанровой системе, нормам языка, идеологии, мировоззрению, эстетическим и прочим представлениям автора (если он известен) и времени создания реконструируемого памятника. Реконструкция должна создаваться, подчеркнул в докладе Д. С. Лихачев, ис-

lib.pushkinskijdom.ru

ходя из представлений не только об авторской воле писателя, но об авторской личности в целом, авторской психологии, авторских представлениях, бессознательно вошедших в его творчество. При этом Д. С. Лихачев предложил руководствоваться понятием «творческой личности автора», которое является значительно более широким, чем понятие «авторская воля». Оно близко к предложенному акад. К. Гурским понятию «творческой воли автора». Только имея всегда в виду эту реконструированную личность автора, можно достичь при реконструкции единства внутренней формы произведения.

Значительно сложнее решается вопрос реконструкции текста в древних и средневековых литературах. Применительно к ним Д. С. Лихачев предлагает ввести понятие «творческого лица эпохи», под которым понимаются все эстетические и мировоззренческие представления, а также эстетическая практика, реальные условия творчества, начиная с технических и кончая духовными возможностями, которыми обладает творец в ту или иную эпоху. Последовательность хода реконструкции художественного произведения докладчик продемонстрировал на примере предполагаемой реконструкции текста XIV века — «Повести о разорении Рязани Батыем». В заключение Д. С. Лихачев подчеркнул, что работа над художественными текстами есть в известной мере работа художника: она требует от реконструктора перевоплощения в воссозданную им творческую личность автора или мысленного переселения в творческую обстановку эпохи.

На доклад акад. Д. С. Лихачева откликнулись канд. филолог. наук Н. Н. Розов (Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), канд. филолог. наук Л. А. Дмитриев (Институт русской литературы АН СССР), канд. филолог. наук О. В. Творогов (Институт русской литературы АН СССР). Н. Н. Розов, имея в виду третий тезис доклада, высказал мнение, что в докладе намечен новый этап развития текстологии, и не только древних памятников письменности. О. В. Творогов заметил, что «творческое лицо эпохи» многолико: произведение в одну и ту же эпоху может приобретать разную окраску, а потому для каждой группы текстов будет своя внутренняя форма.

В докладе «Проблемы реконструкции недошедших сводов в исследовании летописей» доктор филолог. наук Я. С. Лурье (Институт русской литературы АН СССР) также поставил вопрос о реконструкции текста. Говоря о значении реконструкций недошедших летописных сводов для текстологического исследования летописей, Я. С. Лурье отмечает, что не всегда реконструкция представляет собой только завершение исследования (как, например, реконструкция Троицкой летописи, выполненная М. Д. Приселковым). Предварительная реконструкция — необходимый этап при определении содержания предполагаемого свода. «Характеристика свода,— сказал Я. С. Лурье, — должна быть не предпосылкой реконструкции, а ее следствием». Основные методы и принципы реконструкции недошедших сводов Я. С. Лурье осветил на примере не дошедшего до нас «свода 1448 года», к которому, по всей видимости, восходят Новгородская IV и Софийская I летописи.

Доктор филолог. наук К. В. Чистов (Институт этнографии АН СССР) темой своего доклада также избрал проблему реконструкции и рассмотрел ее на фольклорном материале. Он выступил против концепции, согласно которой история текста фольклорного произведения мыслится как процесс утраты отдельных элементов текста или отдельных звеньев сюжета, и потому возникает стремление восстановить текст в его наиболее «древнем» и наиболее «правильном» виде. На том основании, что текст фольклорного произведения динамичен, что он дан не в отдельной записи, а в сумме равноценных вариантов, во всех проявлениях истории текста, К. В. Чистов отвергает всякие попытки реконструировать фольклорные произведения вообще. В частности, докладчик настаивает на полной недопустимости реконструкции таких жанров, как предания, легенды, былины — жанров, для которых фрагментарность является естественной формой их жизни.

Полемизируя с К. В. Чистовым, канд. филолог. наук С. Н. Азбелев (Институт русской литературы АН СССР) говорил о необходимости восстанавливать в некоторых случаях архетипы былин.

Проф. П. Олтяну в своем докладе выдвинул проблему транскрипции кириллицей славяно-румынских текстов на конкретном и убедительном графическом материале.

Второе направление в работе совещания представлено докладами, посвященными текстологическим принципам академических изданий классиков. В большинстве выступлений развитие и решение текстологических проблем непосредственно связывалось с лингвистикой.

Акад. К. Гурский в своем докладе раскрыл проблему пунктуации в изданиях польских классиков первой половины XIX столетия. В середине XIX века, — сказал он, — в польском языке произошла своего рода пунктуационная революция. Смысл ее состоял в том, что пунктуация, основанная на риторико-интонационном членении текста, была под немецким влиянием заменена логико-синтаксической пунктуацией. В связи с этим автор предложил сохранять ори-

lib.pushkinskijdom.ru

гинальную пунктуацию для произведений, созданных ранее середины XIX века. Поскольку этот принцип подвергается критике, К. Гурский дал его теоретическое и историческое обоснование.

Проанализировав труды средневековых и ренессансных филологов, главным образом трактат Альда Мануция Младшего «Ortographiae ratio» (1566), а также многочисленные польские тексты до первой половины прошлого столетия включительно, К. Гурский сформулировал следующие постулаты: 1. Старинная пунктуация не служит для синтаксического членения фраз, но указывает на паузы и связанные с ними подъемы и нисхождения голоса, т. е. имеет отношение к ритмике и интонации произносимого текста. 2. Интонационные единицы могут на практике совпадать с синтаксическими единицами, однако это вовсе не говорит в пользу синтаксической пунктуации. 3. Риторико-интонационное членение текста вызывает резкие отличия старинной пунктуации от современной. Это выражается в том, что главные предложения никак не отделяются от придаточных; с другой стороны, пунктуационно разделяются подлежащее и сказуемое, сказуемое и дополнение, а также сложносочиненные предложения с союзом «и». 4. В стихотворных текстах это ведет к тому, что после цезуры и клаузулы ставится запятая. В то же время в преромантической версификации заметна тенденция совместить синтаксическое и версификационное членение, в результате чего в стихах количество пунктуационных знаков, выделяющих определенные синтаксические единицы, значительно больше, чем в прозе.

Проиллюстрировав эти постулаты материалом европейских и польских грамматик, К. Гурский в заключение остановился на изданиях стихотворных произведений Адама Мицкевича. Он показал, что введение современной пунктуации очень часто вступает в противоречие с авторским замыслом, деформируя ритм и интонацию текста. Большую ценность доклада акад. К. Гурского отметил доктор филолог. наук С. А. Рейсер. Проф. Н. И. Балашов в прениях по докладу затронул два вопроса: 1) о приближении при издании переводов зарубежных поэтов к авторской интерпункции, 2) о нивелировке и стандартизации интерпункции газет и журналов.

Канд. филолог. наук А. Л. Гришунин (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР) в докладе «Проблемы академических изданий русских писателей в советской текстологии» дал критический разбор различных мнений о типе, назначении, главных задачах, составе, орфографии и пунктуации академических изданий.

Доклад акад. М. П. Алексеева «Текстологические особенности издания И. С. Тургенева» состоял из двух частей; первая касалась истории издания, выпущенного Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР совместно с издательством «Наука», — Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева в 30 томах (1961—1968); во второй были указаны некоторые текстологические трудности, с которыми столкнулись издатели. Одна из этих трудностей заключалась в том, что в наследии Тургенева оказалось много текстов на иностранных языках (в особенности на французском); такова, например, большая часть писем Тургенева второй половины его жизни. Текстология иноязычных текстов Тургенева должна иметь свои принципы, не всегда совместимые с теми, которыми приходится пользоваться при публикации русских текстов. Характеризуя текстологические особенности издания Тургенева, М. П. Алексеев отметил его относительную полноту и указал на то, что впервые Тургенев был издан по рукописям, по его подлинным автографам, значительная часть которых находится в Национальной библиотеке в Париже и впервые была обследована для настоящего издания.

На доклад акад. М. П. Алексеева откликнулись в своих выступлениях канд. филолог. наук А. Л. Гришунин и проф. Р. Лалич.

О подготовке критического издания собрания сочинений Ф. М. Достоевского рассказал доктор филолог. наук Г. М. Фридлендер (Институт русской литературы АН СССР). Он сообщил, что готовящееся в настоящее время издание будет представлять собой первое академическое издание, основанное на всех доступных печатных и рукописных источниках, на изучении истории текста. Издание включит в себя, наряду с законченными произведениями, отрывки и наброски. Материал будет расположен в хронологическом порядке и снабжен комментарием. Г. М. Фридлендер рассказал также о трудностях при работе над рукописным материалом Достоевского.

Доктор филолог. наук Н. В. Измайлов (Институт русской литературы АН СССР) прочитал доклад на тему «Текстологическое изучение поэмы А. С. Пушкина „Медный всадник“». Сделав краткий обзор общих вопросов текстологического изучения творчества Пушкина, Н. В. Измайлов непосредственно перешел к анализу истории издания поэмы и пришел к выводу, что черновая рукопись должна рассматриваться как отражение движения творческой мысли поэта от замысла к осуществлению, что позволит уловить колебания, поиски, субъективные и объективные факторы, влияющие на процесс творчества. С некоторыми положениями доклада доктора филолог. наук Н. В. Измайлова полемизировал канд. филолог.

lib.pushkinskijdom.ru

наук А. П. Могилянский (Институт русской литературы АН СССР).

Проблему воспроизведения текста, подвергшегося авторской цензуре, рассмотрела канд. филолог. наук Л. И. Евстигнеева (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР) на примере творчества Н. А. Некрасова. При издании текстов с «вынужденной правкой» докладчик предложила воспользоваться опытом работы К. И. Чуковского над некрасовскими рукописями, т. е. применить комбинированный метод репродукции текстов: взять за основу последний текст и перенести в него наиболее острые в политическом отношении строки из третьего и второго вариантов. При этом исследователь должен обладать неопровержимыми доказательствами того, что текст действительно испорчен автором или цензурой. Если имеются разные редакции произведения, целесообразней выбрать ту из них, которая наиболее свободна от цензуры и автоцензуры. Контаминация разных редакций не допускается. Так же как и многие другие, выступавшие на совещании по вопросу о последней «авторской воле», Л. И. Евстигнеева высказалась против формального ее понимания, в пользу понятия «творческой воли».

Проф. З. Голинский в своем выступлении сосредоточил внимание на вопросах, связанных с изданием текстов неоконченных произведений, сохранившихся в черновом или фрагментарном виде, а именно на технике разработки издания и практически связанном с ней вопросе реконструкции творческого процесса, выраженного через посредство графической стороны авторского текста. Принципы издания неоконченных произведений должны сводиться к воспроизведению текста, реконструкции текста и обоснованию дополнений, с помощью которых достигается единство литературного произведения. Указанные приемы могут быть осуществлены в специальном, а не стандартном академическом издании.

На совещании в нескольких докладах и выступлениях обсуждались текстологические принципы издания полного собрания сочинений А. М. Горького. Канд. филолог. наук Е. И. Прохоров (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР) и доктор филолог. наук Э. Л. Ефременко (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР) указали, что текстологической особенностью этого издания является выделение вариантов в отдельные тома; особо они остановились на вопросах установления подлинного текста произведений Горького. Е. И. Прохоров предложил различать активную и пассивную формы авторского текста. Выбор основного текста должен опираться не просто на последнее авторизованное издание, а на текст, отражающий творческую, активную авторизацию. Оба докладчика отстаивали необходимость обращения прежде всего к автографу, а не к авторизованной машинописи, чтобы не повторять в основном тексте ошибок машинисток, корректоров, печатников. Э. Л. Ефременко на конкретных примерах из третьего тома романа «Жизнь Клима Самгина» продемонстрировала правомерность предложенных методов и отметила, что решение проблемы «творческой воли» писателя невозможно на современном уровне развития текстологии без учета «механической авторизации» и «вынужденной авторской правки». Редактор издательства «Наука» А. И. Корчагин оспаривал решение горьковской текстологической комиссии брать за основу автограф, а не авторизованный текст — машинопись, а также тенденцию игнорировать то, что появлялось в тексте Горького в результате вынужденной правки. На критику А. И. Корчагина ответила канд. филолог. наук Л. И. Смирнова (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР).

Доклады акад. П. Динекова «Некоторые проблемы академических изданий болгарских классиков» и проф. Р. Лалича «Вопрос орфографии критических изданий (на материале сербохорватских текстов)» непосредственно связывают принципы академических изданий с недостаточно разработанными и вызывающими разногласия вопросами орфографии и пунктуации и дают противоположные решения вопроса, что обусловлено спецификой материала, которым оперировали докладчики. Акад. П. Динеков сообщил, что издание классиков болгарской литературы Христо Ботева и Ивана Вазова осуществляется с сохранением авторской орфографии и пунктуации, поскольку их творчество и творчество других писателей эпохи создания литературного языка, сохранившее следы борьбы различных языковых норм, важно для изучения истории формирования современного болгарского литературного языка.

Вопрос орфографии и пунктуации при издании текстов на сербохорватском языке является особенно трудным, сказал проф. Р. Лалич, поскольку на территории сербохорватского языка было в употреблении несколько орфографических систем и три алфавита: в Дубровнике и Далмации — латиница и итальянское правописание, в Хорватии — латиница и венгерское правописание, у православных сербов — кириллица.

Проф. Р. Лалич считает, что текстолог не может сохранять эти различные системы в критическом издании произведений старого периода; орфография должна, за исключением некоторых случаев (как, например, издание древних текстов), соответствовать современным нормам. Р. Лалич высказал

lib.pushkinskijdom.ru

также пожелание установить некоторые общие принципы, которые могли бы применяться в критических изданиях на всех славянских языках. В прениях по докладам акад. П. Динекова и проф. Р. Лалича выступили канд. филолог. наук Е. И. Демина (Институт славяноведения и балканистики АН СССР), канд. филолог. наук Л. А. Дмитриев и канд. филолог. наук О. В. Творогов. Е. И. Демина поддержала решение проблемы, предложенное акад. П. Динековым. Л. А. Дмитриев согласился с Р. Лаличем, что фототипическое издание является только механическим воспроизведением текста, им нельзя удовлетвориться — необходимо прочтение текста текстологом.

Связи текстологических и лингвистических проблем посвятил свой доклад «Значение истории текста для правильного решения проблемы изданий» И. Тодоров (Болгария). На некоторых примерах, взятых из литературных произведений нового времени («Несчастная фамилия» В. Друлева, творчество Ивана Вазова), И. Тодоров показал, что история текстов болгарских классиков дает очень богатый и интересный материал для выяснения тенденций развития современного литературного языка. И. Тодоров обращает внимание и на обратную сторону взаимосвязи между историей текста и историей литературного языка, на значение истории литературного языка для текстологической работы. Аналогичные мысли, подкрепленные примерами перевода сочинения Иоанна, Экзарха болгарского, прозвучали в выступлении канд. филолог. наук Г. С. Воронковой (Институт русского языка АН СССР).

В докладе доктора филолог. наук С. А. Рейсера (Ленинградский государственный институт культуры) внимание обращено на актуальные задачи палеографии нового времени, в нем сформулированы цели этой молодой научной дисциплины: 1) изучить орудия письма в той мере, в какой они определяют начертание; 2) разработать основные модели почерков каждой эпохи начиная с XVIII века и издать альбомы почерков; 3) составить рабочие картотеки вариантов написания отдельных букв и слов, что окажет помощь при подготовке собраний сочинений; 4) разработать методику изучения рукописей нового времени и приемы их чтения и транскрибирования. При этом необходимо воспользоваться указаниями, содержащимися в традиционном курсе палеографии, и опытом, извлеченным текстологами из работы над рукописями Пушкина. Доктор филолог. наук Л. П. Жуковская (Институт русского языка АН СССР) оспаривала правомерность применения термина «палеография» в отношении тех задач, которые ставит перед собой исследователь почерков современных и XVIII века. Канд. филолог. наук Н. Н. Розов, напротив, выступил в защиту положений доклада С. А. Рейсера.

Сотрудник Всесоюзного Пушкинского музея канд. филолог. наук С. С. Ланда в своем докладе «Атрибуция неизвестных стихотворений Мицкевича как историко-литературная проблема» попытался сформулировать некоторые критерии, позволяющие установить автора того или иного произведения. В частности, по мнению докладчика, отличие оригинала от подражания надо искать в неповторимых особенностях структуры художественного образа.

Докладами канд. филолог. наук Е. И. Деминой, доктора филолог. наук Л. П. Жуковской, канд. филолог. наук О. В. Творогова и проф. Н. И. Балашова представлено третье — лингвистическое — направление в работе совещания.

Канд. филолог. наук Е. И. Демина в докладе «Лингвистические проблемы издания древнеславянских памятников» выступила сторонницей «адресованных» изданий: для лингвистов и литературоведов. Для лингвистического типа издания объектом публикации является, по мнению докладчика, конкретная рукопись, выбранная по ценности ее языка, в то время как для литературоведа — само произведение в совокупности представляющих его списков с учетом редакций и видов текста. Е. И. Демина рассказала также о работе над сборниками дамаскинов. В заключение она пыталась наметить путь к известной универсализации типов изданий, предложив в лингвистическом издании исходить из текстологических данных. В прениях по докладу Е. И. Деминой участвовали: проф. П. Олтяну, акад. П. Динеков, О. П. Лихачева (Библиотека АН СССР), Г. А. Велчева (Болгария). Доктор филолог. наук Л. С. Ковтун (Институт русского языка АН СССР) оспаривала возможность противопоставления позиции лингвиста и литературоведа при издании древних памятников.

Доклад доктора филолог. наук Л. П. Жуковской был посвящен памятникам традиционного содержания, их сравнительному изучению, текстологической работе с ними. Л. П. Жуковская применила новый метод в лингвистическом исследовании древних памятников, исходя не только из конкретной рукописи, но также из представления о самом произведении как памятнике эпохи.

В докладе «Текстология и лексикография» канд. филолог. наук О. В. Творогов говорил о необходимости составления исторических словарей, которые указывали бы хронологический диапазон слова (или значения), степень употребительности слова, связь отдельных слов с определенными стилями и жанрами. Базой для исторического словаря, сказал О. В. Творогов, явилось бы

lib.pushkinskijdom.ru

создание словарей отдельных памятников, словарей языка жанров и, наконец, словарей отдельных периодов истории языка. О. В. Творогов показал, что объективным материалом для дифференцированных словарей древнерусского языка могут служить лишь хронологически достоверные цитаты. Докладчик предложил также некоторые приемы интерпретации текста тех памятников, которые сохранились лишь в поздних списках, но тем не менее могут быть использованы как надежные источники, удовлетворяющие принципу хронологической достоверности. Решение этих вопросов, подчеркнул докладчик, требует содружества лексикографов и текстологов.

Доктор филолог. наук Л. С. Ковтун и канд. филолог. наук Т. А. Сумникова (Институт русского языка АН СССР), выступая по вопросу о словарях древнерусского языка, указали, что нужны самые разные типы исторических словарей: и словари писателей, и словари произведений.

В докладе проф. Н. И. Балашова были освещены текстологические принципы изданий переводов поэтов на славянские языки. Докладчик проанализировал, с текстологическим уклоном, издания переводов Аполлинера и Бодлера на славянских языках. На доклад Н. И. Балашова откликнулся А. Л. Гришунин, отметив начало развития особой отрасли текстологической науки — текстологии переводов.

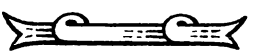
Доктор филолог. наук А. П. Евгеньева (Институт русского языка АН СССР) в своем выступлении коснулась лингвистической проблемы текстологии фольклора. В научном изучении фольклорных текстов, считает А. П. Евгеньева, можно получить ответ на злободневный вопрос о наддиалектных формах русской речи, о роли языка фольклора для формирования литературных языков. Но для этого необходимо при издании фольклорных текстов давать предельно точный текст с сохранением элементов фонетического и морфологического характера.

Участники совещания осмотрели в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР специально подготовленную для сессии доктором филолог. наук В. И. Малышевым выставку «Героическое прошлое русского народа», которая включала и чисто текстологические материалы.

На заключительном заседании акад. К. Гурский подвел итоги совещания, с удовлетворением отметив, что, наряду с двумя традиционными для работы комиссии направлениями (общие теоретические проблемы и конкретные текстологические проблемы отдельных авторов), определилось лингвистическое направление, которое связывает развитие и решение текстологических проблем с лингвистикой.

Акад. Д. С. Лихачев предложил проект резолюции. «Участники совещания считают, — сказано в проекте резолюции, — что принципы издания сочинений классиков, тип академических собраний сочинений, их состав, расположение в них материала и прочее должны стать предметом более широкого обсуждения в научной печати и более интенсивного обмена опытом их разработки в международном масштабе». В проекте резолюции предложено текстологам и лингвистам «уделить особенное внимание изучению истории орфографии и пунктуации». Совещание приняло решение, что также отмечено в проекте резолюции, ходатайствовать о том, чтобы на предстоящем конгрессе славистов были предусмотрены заседания текстологической комиссии.

*Л. И. САЗОНОВА*



lib.pushkinskijdom.ru

## УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1971 ГОДУ

### СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ


| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Бушмин А. С.** Александр Фадеев как художник (заметки об эволюции стиля) | *4* | 40 |
| **Глинкин П. Е.** Эпос народного подвига (основные тенденции развития русской прозы о Великой Отечественной войне в послевоенное десятилетие) | *1* | 23 |
| XXIV съезд КПСС и вопросы литературы | *2* | 1 |
| **Евнин Ф. И.** Достоевский и Некрасов | *3* | 24 |
| **Иезуитов А. Н.** Н. А. Некрасов в жизни и трудах В. И. Ленина | *4* | 24 |
| **Жовтис А. Л.** Освобожденный стих Маяковского | *2* | 53 |
| **Каминский В. И.** Герой и героическое в литературе «переходного времени» | *1* | 3 |
| **Лузянина Л. Н.** «История государства российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов» (к проблеме характера летописца) | *1* | 45 |
| **Прийма Ф. Я.** Поэзия любви и гнева (к 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова) | *4* | 3 |
| **Скатов Н. Н.** Некрасов и Тютчев | *2* | 20 |
| **Соболев П. В.** Философская эстетика и художественная мысль (к вопросу о задачах изучения истории русской литературы первой половины XIX века) | *2* | 3 |
| **Фридлендер Г. М.** Наука о Достоевском сегодня. (Спорные вопросы. Искания. Проблемы) | *3* | 3 |
| **Шошин В. А.** Н. Тихонов о литературе и литературном труде | *4* | 57 |
| **Эвентов И. С.** Трагикомедия уходящего мира (о драматургической эпопее М. Горького) | *2* | 36 |


### ПОЛЕМИКА


| | | |
|---|---|---|
| **Бирюков Ф. Г.** Если опираться на принцип историзма | *2* | 76 |
| **Кузьмин А. Г.** Был ли В. Н. Татищев историком? | *1* | 58 |
| **Купреянова Е. Н.** «Мертвые души» Н. В. Гоголя (замысел и его воплощение) | *3* | 62 |
| **Лихачев Д. С.** Историческая реальность и изучение закономерностей в развитии стилей | *3* | 58 |
| **Лихачев Д. С.** Можно ли включать «Историю Российскую» Татищева в историю русской литературы? | *1* | 64 |
| **Мацай А. И.** Он весь в движении (о судьбе Григория Мелехова) | *2* | 94 |
| **Морозов А. А.** Развитие стилей и историческая реальность | *3* | 49 |


### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ


| | | |
|---|---|---|
| **Андреев Леонид.** Бунт на корабле (публикация и вступительная статья Л. А. Иезуитовой) | *3* | 128 |
| Н. Н. Асеев о последних стихах Александра Блока (публикация Д. Никитина) | *1* | 134 |
| **Бабкин Д. С.** Максимилиан Волошин (из воспоминаний) | *4* | 148 |
| **Болдырев В. Н.** К изучению творчества Г. И. Недетовского (О. Забытого) | *1* | 94 |
| **Бочарова А. К.** К творческой истории второго тома «Мертвых душ» (заключительная глава) | *2* | 116 |


lib.pushkinskijdom.ru

| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Вавра Ярослав** (*Чехословакия*). Н. С. Тихонов в Чехословакии | *3* | 148 |
| **Вильчинский В. П.** Л. Андреев и И. Шмелев | *4* | 129 |
| **Вильчинский В. П.** Страницы из рукописей русских классиков | *1* | 89 |
| И. А. Гончаров — член редакционно-издательского комитета сборника «Складчина» (публикация А. Д. Алексеева) | *3* | 86 |
| **Горбанев Н. А.** Из материалов архива Дома Плеханова | *2* | 142 |
| **Григорьян К. Н.** Верлен и русский символизм | *1* | 111 |
| **Ефимова З. С.** Отклики журнала «Дело» на события Парижской Коммуны по материалам, изъятым цензурой | *2* | 129 |
| **Жовтис А. Л.** К характеристике «некрасовского голоса» | *4* | 83 |
| **Журов П. А.** Две встречи с молодым Клычковым | *2* | 149 |
| **Збыровский Зигмунт** (*Польша*). Поэзия А. Блока в междувоенной Польше | *3* | 138 |
| **Кишкин Л. С.** Некрасов в восприятии словацкого поэта | *4* | 79 |
| **Кузьмина Л. И.** И. С. Тургенев и В. Д. Поленов | *2* | 124 |
| **Кулябко Е. С.** Неизвестный корреспондент «Собеседника любителей российского слова» | *1* | 69 |
| **Левандовский Л. И.** К творческой истории повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз» | *4* | 124 |
| **Малышев В. И.** Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома | *1* | 137 |
| **Мартынов И. Ф., Клейн Т. П.** К истории литературных объединений первых лет Советской власти (Петроградский дом литераторов. 1918—1922) | *1* | 125 |
| **Могилянский А. П.** Новые данные о М. К. Цебриковой | *1* | 102 |
| **Монахов Н. Н.** Из истории формирования русского реализма. Беллетристика П. Н. Кудрявцева | *1* | 79 |
| **Мурьянов М. Ф.** О пушкинской «Вакхической песне» | *3* | 77 |
| **Мысляков В. А.** Салтыков-Щедрин о Писемском | *4* | 90 |
| **Найдич Э. Э.** Последняя редакция «Демона» | *1* | 72 |
| Неизвестное письмо Дениса Давыдова (публикация И. Т. Трофимова) | *3* | 75 |
| Неизвестный фельетон Всеволода Гаршина (публикация Г. Д. Джавахишвили) | *1* | 98 |
| **Николаев М. П.** Из истории публикации романа Н. Г. Чернышевского «Пролог» в Лондоне | *3* | 82 |
| **Нольман М. Л.** Легенда и жизнь в некрасовском сказе «О двух великих грешниках» | *2* | 134 |
| **Павлюченко Э. А.** Из истории литературного движения 1820-х годов | *2* | 113 |
| **Панченко А. М., Смирнов И. П.** К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым посемьем...» | *4* | 141 |
| Письма А. А. Фета к А. В. Жиркевичу (публикация И. А. Покровской) | *3* | 94 |
| **Пищулин Ю. П.** Поэзия Н. А. Некрасова в революционно-народническом движении 1870-х годов | *4* | 69 |
| **Протасов В. В.** К биографии И. С. Тургенева | *2* | 123 |
| **Пруцков Н. И.** Две концепции образа Венеры Милосской (Глеб Успенский и Фет) | *4* | 111 |
| **Семенова Г. П.** В. Г. Короленко и Г. В. Плеханов (к истории переписки) | *2* | 140 |
| **Сергеев-Ценский С. Н.** Письма к В. С. Миролюбову и Е. А. Колтоновской (1904—1916). (Публикация и комментарии Л. П. Архиповой и Ю. М. Шпрыгова) | *1* | 143 |
| **Столярова И. В., Шелаева А. А.** К творческой истории романа Н. С. Лескова «Чертовы куклы» | *3* | 102 |
| **Теплинский М. В.** И. Т. Лисенков и его литературные воспоминания | *2* | 108 |
| **Харчев В. В.** Нижегородский период в жизни и творчестве И. М. Касаткина (материалы к биографии) | *1* | 120 |
| **Чередникова М. П.** О сюжетных мотивировках в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» | *3* | 113 |
| **Черкезова М. В.** Первые советские романтические трагедии (драматургия А. В. Луначарского) | *4* | 154 |
| **Чистова И. С.** Бутков и Достоевский (из истории литературного движения 40-х годов XIX века) | *4* | 98 |


ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ


| | | |
|---|---|---|
| **Березина В. Г.** Об одной неточности в тексте второй статьи Белинского о Пушкине | *3* | 158 |
| **Богатов В. В.** Следует исправить | *4* | 172 |
| **Бухштаб Б. Я.** Об издании классиков для широкого круга читателей | *2* | 155 |
| **Еникопов И. К.** О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Великий муж» | *2* | 157 |
| **Киевский М. И.** Неизданная книга Н. Заболоцкого | *2* | 163 |


lib.pushkinskijdom.ru

| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Комте М. И.** (*Франция*). Рассказ «По пути» В. Г. Короленко и роман «Штундист Павел Руденко» С. М. Степняка-Кравчинского | *4* | 168 |
| **Кретов А. И.** Один из отзывов В. И. Ленина о народном творчестве (к вопросу об авторе воспоминания) | *4* | 166 |
| **Крочек Я. Б.** Кому адресовано письмо Горького? | *1* | 163 |
| **Лавров Л. И.** К истории стихотворения В. Маяковского «Краснодар» | *2* | 162 |
| **Робинсон А. Н.** Забытые работы В. В. Виноградова | *1* | 164 |
| **Сёке Дьердь** (*Венгрия*). Об источнике стихотворения В. А. Жуковского «К ней» | *1* | 161 |
| **Сивоволов Б. М.** Необходимое возражение | *4* | 171 |
| **Хайзер Лайош** (*Венгрия*). Венгерская провинциальная газета о русских писателях | *3* | 155 |
| **Храбровицкий А. В.** Когда написано «Искушение»? | *4* | 167 |
| **Шолохов Н. И.** Где родился Полежаев? | *3* | 155 |
| **Штейнгольд А. М.** Эпизод из отношений М. Л. Михайлова с цензурой | *2* | 160 |


## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ


| | | |
|---|---|---|
| **Андреев Ю. А.** Изучение советской литературы в Германской Демократической Республике | *2* | 180 |
| **Базанов В. В.** Литературная хроника «Сергей Есенин» (В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, 304 стр.; ч. 2, 1970, 448 стр.) | *4* | 204 |
| **Бирюков Ф. Г.** Прояснение истин (А. Хватов. Художественный мир Шолохова. Изд. «Советская Россия», М., 1970, 464 стр.) | *4* | 216 |
| **Вильчинский В. П.** Исследование о Л. Толстом и Достоевском (Н. Н. Арденс. Достоевский и Толстой. М., 1970, 372 стр. (Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина)) | *3* | 222 |
| **Городецкий Б. П.** Проблемы истории новой русской литературы в советском академическом литературоведении | *3* | 203 |
| **Григорьев А. Л.** А. В. Луначарский и немецкая литература (Dora Angres. Die Beziehungen Lunačarskijs zur deutschen Literatur. Akademie-Verlag, Berlin, 1970 (Veröffentlichungen des Instituts zur deutsche Sprache und Literatur, 43), 278 SS.) | *2* | 194 |
| **Грознова Н. А.** Александр Неверов. Жизнь и творчество. (Н. Страхов. Александр Неверов. Жизнь и творчество. Куйбышевское кн. изд., 1970, 368 стр.) | *2* | 202 |
| **Грознова Н. А.** О творчестве Андрея Платонова (Творчество А. Платонова. Статьи и сообщения. Изд. Воронежского университета, 1970, 247 стр.) | *1* | 199 |
| **Грузинская Н. Н., Могилянский А. П.** Американское исследование о Писемском (Chales A. Moser. Pisemsky. A Provincial Realist. Harvard University Press, 1969, VIII+268 pp.) | *1* | 216 |
| **Данилевский Р. Ю.** Вопросы русской литературы и ее международных связей в журнале «Weimarer Beiträge» (1955—1970) («Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie», Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar, 1955—1970) | *4* | 222 |
| **Данилевский Р. Ю.** Новейшие труды по истории русско-немецких литературных связей | *1* | 203 |
| **Ершов Л. Ф.** Итоги и перспективы изучения советского романа | *3* | 185 |
| **Желтова Н. И.** В. И. Ленин и литературоведение (1969—1970) | *1* | 168 |
| **Ковалев В. А.** Л. Леонов в литературной критике | *1* | 186 |
| **Ковалев В. А.** Теоретические аспекты современного литературоведения (М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1970, 392 стр. | *4* | 190 |
| **Ковалев В. А.** Эволюция чешской русистики | *3* | 160 |
| **Кочеткова Н. Д.** Монография о литературном творчестве Карамзина (Hans Rothe. N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des russischen Romans. Philologische Untersuchungen. Verlag Gehlen, Berlin—Zürich, 1968, 475 S.) | *3* | 225 |
| **Левин Ю. Д.** Иностранные работы о восприятии в России Гете и Шиллера | *1* | 208 |
| **Минокин М. В.** «Серапионовы братья» в зарубежных истолкованиях | *1* | 177 |
| **Мирза-Авакян М. Л.** Три книги о русских поэтах-символистах (Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. «Советский писатель», Л., 1969, 240 стр.; И. Т. Крук. Поэзия Александра Блока. Изд. «Просвещение», М., 1970, 264 стр.; И. Машбиц-Веров. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышевское книжное издательство, 1969, 352 стр.) | *4* | 200 |


lib.pushkinskijdom.ru

| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Могилянский А. П.** Словарь русских писателей (Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Редакционная коллегия: Д. С. Лихачев, С. И. Машинский, С. М. Петров, А. И. Ревякин. Изд. «Просвещение», М., 1971, 728 стр.) | *4* | 226 |
| **Мостовская Н Н.** Писатели в Петербурге | *3* | 228 |
| **Назарова Л. Н.** Тургеневедение 1968—1970 годов | *4* | 173 |
| **Наполова Т. Т.** В русле мирового литературного процесса (С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. Изд. «Художественная литература», М., 1970, 607 стр.) | *2* | 197 |
| **Невзглядова Е. В.** Английская исследовательница о русской сказке (Maria-Gabriele Wosien. The Russian Folk-Tale Some Structural and Thematic Aspects. München, 1969, 237 pp.) | *3* | 237 |
| **Никитина Е. П., Ошарова Т. В.** Хорошее продолжение (Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сборник второй. Калуга, 1970, 279 стр.) | *4* | 196 |
| Преподаватели-фольклористы о новом учебнике (Е. А. Александрова, А. Г. Борисов, М. А. Вавилова, И. П. Дмитраков, В. А. Колобанов, С. В. Орлова, В. П. Федорова) (Русское народное поэтическое творчество. Учебное пособие для педагогических институтов. Под редакцией проф. А. М. Новиковой и проф. А. В. Кокорева. Изд. «Высшая школа», М., 1969) | *2* | 205 |
| **Прозоров В. В.** Изучение истории российского читателя (Б. В. Банк. Изучение читателей в России (XIX в.) Изд. «Книга», М., 1969, 264 стр.) | *1* | 194 |
| **Ровда К. И.** Божена Немцова и русская литература | *2* | 172 |
| **Ровда К. И.** На широком дыхании (Б. Г. Реизов. Из истории европейских литератур. Изд. Ленинградского университета, 1970, 372 стр.) | *4* | 232 |
| **Соколов Н. И.** Ф. М. Достоевский и петрашевцы (Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. «Наука», М., 1971, 294 стр.) | *3* | 218 |
| **Тимофеев Л. И.** Новые книги о социалистическом реализме | *3* | 197 |
| **Утехин Н. П.** Новый вузовский курс истории русской советской литературы (История русской советской литературы. Под редакцией проф. П. С. Выходцева. Изд. «Высшая школа», М., 1970, 696 стр.) | *2* | 207 |
| **Фомичев С. А.** Исследования и интерпретации (обзор юбилейной грибоедовской литературы. 1969—1970) | *2* | 165 |
| **Хмелевская Е. М.** Новые письма И. С. Тургенева («Иностранная литература», 1971, № 1, стр. 170—204) | *3* | 234 |
| **Ходоров А. Е.** Новая книга о поэте-декабристе (Б. Т. Удодов. К. Ф. Рылеев в Воронежском крае. Изд. Воронежского университета, Воронеж, 1971, 93 стр.) | *4* | 194 |
| **Шаталин М. И.** Большой труд (Русские советские писатели. Прозаики. Биобиблиографический указатель, тт. 1—6. Л.—М., 1959—1970) | *4* | 232 |
| **Адрианова-Перетц В. П.** Памяти Анны Михайловны Астаховой (1886—1971) | *4* | 237 |
| **Выходцев П. С.** Валентин Архипович Ковалев (к 60-летию со дня рождения) | *1* | 219 |
| **Десницкая А. В., Лихачев Д. С.** Виктор Максимович Жирмунский (2 августа 1891 года—31 января 1971 года) | *1* | 233 |
| **Дьяконова Н. Я., Левин Ю. Д.** Творческий труд ученого (к 75-летию академика Михаила Павловича Алексеева) | *2* | 213 |
| ХРОНИКА | *1* | 221 |
| | *2* | 219 |
| | *3* | 243 |
| | *4* | 240 |


Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Э. В. Коваленко* и *Н. З. Петрова*

Сдано в набор 19/VIII 1971 г. Подписано к печати 24/XI 1971 г. М-36310. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. л. 16 = 22,4 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29.71. Тираж 14250. Зак. 506.

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

## НОВЫЕ КНИГИ

**Алексеева О. Б. Устная поэзия русских рабочих. Дореволюционный период.** Изд. «Наука», Л., 1971, 182 с. (Инст. русской лит-ры).

**Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции.** Под ред. В. В. Гуры. Вологда, 1971, 183 с. (Вологодский пед. инст.).

**Белоусов Р. С. О чем умолчали книги.** [О литературных разысканиях]. Изд. «Советская Россия», М., 303 с.

**Бернандт Г. В. Ф. Одоевский и Бетховен. Страницы из истории русской бетховенианы.** Изд. «Советский композитор», М., 1971, 52 с.

**Богданова А. А. Сибирская тема в периодической печати, альманахах и сборниках XIX века. (1800—1900 гг.).** [Библиография]. Под ред. В. А. Цыбенко. Новосибирск, 1970 [вып. дан 1971], 53 с. (Новосибирский пед. инст.).

**Вопросы истории и теории литературы.** [Сборник статей, вып. 6. Ред. коллегия: Т. Л. Занадворова (отв. ред.) и др.]. Челябинск, 1970, 138 с. (Челябинский пед. инст.).

**Вопросы русской литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: А. И. Ревякин (отв. ред.) и др.]. М., 1970, 381 с. (Уч. зап. Моск. пед. инст. им. В. И. Ленина, № 405).

**Вопросы русской литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. А. Цыбенко (отв. ред.) и др.] Новосибирск, 1970 [вып. дан. 1971], 138 с. (Научные труды Новосибирского пед. инст., вып. 59).

**Вопросы русской литературы.** [Сборник статей, вып. 1 (10). Ред. коллегия: ...М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. Львовского унив., Львов, 1971, 99 с. (Межведомственный республ. научный сборник).

**Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе.** [Сборник статей. Ред. коллегия: Л. Ф. Кирилюк (отв. ред.) и др.]. Пенза, 1969, 101 с. (Уч. зап. Пензенского и Рязанского пед. институтов, т. 81).

**Гин М. От факта к сюжету. О поэзии Н. А. Некрасова.** Изд. «Советский писатель», М., 1971, 303 с.

**Гладзин И. А., Динесман Т. Г. «Горе от ума». Страницы истории.** Изд. «Книга», М., 1971, 64 с. (Судьбы книг).

**Емельянов Н. П. Г. З. Елисеев — публицист.** [Изд. Ленингр. унив., Л., 1971], 143 с. (Ленинградский унив.).

**Жданов В. А. Последние книги Л. Н. Толстого. Замыслы и свершения.** Изд. «Книга», М., 1971, 256 с.

**Захарина В. Ф. Голос революционной России. Литература революционных периодов 70-х годов XIX века. «Издания для народа».** Изд. «Мысль», М., 1971, 238 с.

**Каменский З. А.** Философские идеи русского просвещения. (Деистическо-материалистическая школа). Изд. «Мысль», М., 1971, 396 с.

**Каргалов В. В. Московская Русь в советской художественной литературе.** Изд. «Высшая школа», М., 1971, 184 с.

**Крутикова Л. В. А. И. Куприн.** Изд. «Просвещение», Л., 1971, 119 с. (Б-ка словесника).

**Короткая Л. На путях к атеизму. Антицерковная традиция в древнерусской литературе.** Изд. БГУ, Минск, 1971, 260 с.

**Литературное краеведение.** [Сборник статей, вып. 2. Ред. коллегия: В. А. Тонков (отв. ред.) и др.]. Воронеж, 1970, 103 с. (Известия Воронежского пед. инст.).

**Литературные связи и традиции.** [Сборник статей. Ред. коллегия: С. А. Орлов (отв. ред.) и др.]. Горький, 1970 [вып. дан 1971], 239 с. (Уч. зап. Горьковского унив., вып. 120).

**Наполова Т. Творчество писателя-реалиста и вопросы его изучения.** Приволжское книжное изд., Саратов, 1970, 207 с. (Саратовский пед. инст.).

**Павловский Б. В. У истоков советской художественной критики. Изобразительное искусство на страницах дооктябрьской большевистской печати. 1900—1917.** Изд. «Художник РСФСР», Л., 1970, 127 с.

**Паклина Л. Я. Искусство иносказательной речи. Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике.** Под ред. Е. И. Покусаева. Изд. Саратовского унив., Саратов, 1971, 60 с.

**По пушкинским местам.** [Альбом-путеводитель. Сост. и авт. текста А. М. Гордин. Лениздат, Л., 1971], 199 с.

**Проблемы реализма русской литературы XIX—XX веков.** [Сборник научных статей. Ред. Н. Ф. Винник]. Днепропетровск, 1970 [вып. дан 1971], 173 с. (Днепропетровский унив.).

**Проблемы романтизма.** Сборник статей, вып. 2. [Сост. А. М. Гуревич]. Изд. «Искусство», М., 1971.

**Пьянов А., Ильин М. Пушкинские места Верхневолжья.** Изд. «Московский рабочий», 1971, 80 с.

**Русская литература и народничество.** [Сборник статей. Отв. ред. И. Г. Ямпольский]. Изд. Ленинградского унив., Л., 1971, 191 с. (Уч. зап. Ленинградского унив., № 349, вып. 74).

**Русская литература конца XIX—начала XX в. 1901—1907.** [Ред. коллегия: Б. А. Бялик (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», М., 1971, 592 с.

lib.pushkinskijdom.ru

**Русская литература и освободительное движение.** [Сборник статей, вып. 2. Отв. ред. Е. Г. Бушканец]. Казань, 1970 [вып. дан 1971], 106 с. (Уч. зап. Казанского пед. инст., вып. 85).

**Русская литература на рубеже двух эпох (XVII—начало XVIII в.).** [Сборник статей. Отв. ред. А. Н. Робинсон]. Изд. «Наука», М., 1971, 431 с. (Инст. мировой лит-ры).

**Русский фольклор.** [Материалы и исследования, т. 12. Из истории русской народной поэзии]. [Ред. коллегия: В. Е. Гусев (отв. ред.) и др.]. Изд. «Наука», Л., 1971, 324 с. (Инст. русской лит-ры).

**Русское народное поэтическое творчество.** Учебное пособие для филологических факультетов пед. институтов. Под ред. Н. И. Кравцова. Изд. «Просвещение», М., 1971, 384 с.

**Соймонов А. П. В. Киреевский и его собрание народных песен.** Изд. «Наука», Л., 1971, 360 с. (Инст. русской лит-ры).

**Л. Н. Толстой. Статьи и материалы.** [Ред. коллегия: ... Г. В. Краснов (отв. ред.) и др.]. Горький, 1970, 246 с. (Уч. зап. Горьковского унив., вып. 102).

**Труды по русской и славянской филологии,** т. 18. [Редколлегия: Б. Егоров (пред.) и др.]. Тарту, 1971, 312 с. (Уч. зап. Тартуского унив., вып. 266).

**Удодов Б. Т. К. Ф. Рылеев в Воронежском крае.** Изд. Воронежского унив., Воронеж, 1971, 94 с.

**Хоруев Ю. В. Печать Терека и царская цензура.** Изд. «Ир», Орджоникидзе, 1971, 192 с.

**Щеглов М. Литературная критика.** [Пред. Н. Гудзия]. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1971, 430 с.

**Александрова Л. П. Советский исторический роман и вопросы историзма.** Изд. Киевского унив., Киев, 1971, 156 с.

**Архив А. М. Горького, т. 13. М. Горький и сын. Письма. Воспоминания.** [Ред. коллегия: Б. А. Бялик и др. Предисл. Б. А. Бялика]. Изд. «Наука», М., 1971, 320 с. (Инст. мировой лит-ры).

**Богомолова З. А. Образ В. И. Ленина в современной советской литературе.** Изд. «Удмуртия», Ижевск, 1971, 60 с.

**Вайнберг И. «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Историко-литературные комментарии.** Изд. «Просвещение», М., 1971, 381 с.

**Великий образ.** [Образ В. И. Ленина в литературе, театре, кино, изобразительном искусстве. Сборник статей. Ред. коллегия: В. В. Новиков и др.]. Изд. «Искусство», М., 1970, 343 с. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС).

**Вопросы эстетики.** [Сборник статей, т. 9. Отв. ред. Н. З. Шахназарова]. Изд. «Искусство», М., 1971, 303 с. (Инст. истории искусств).

**Гейдеко В. Проба характера. Литературно-критические статьи.** Книжное изд. Ставрополь, 1971, 112 с.

**Гетманец М. Ф. А. С. Макаренко — литературный критик.** Изд. Харьковского унив., Харьков, 1971, 65 с.

**Горьковские чтения 1968 года.** [Сборник статей. Отв. ред. М. А. Батин]. Свердловск, 1970, 113 с. (Уч. зап. Уральского унив., № 97, вып. 14).

**Гоффеншефер В. Окно в большой мир. Литературно-критические статьи.** [Вступит. статья Л. Шубина]. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 422 с.

**Денисова И. За красоту времен грядущих. Поэзия В. Федорова.** Изд. «Московский рабочий», М., 1971, 136 с.

**Камов Б. Обыкновенная биография. (Аркадий Гайдар).** Изд. «Молодая гвардия», М., 1971, 415 с. (Жизнь замечательных людей).

**Карасев Ю. Раздумья. Литературно-критические статьи и заметки.** Изд. литературы и искусства, Ташкент, 1970, 324 с.

**Корзов Ю. И. Драматургия Вл. И. Немировича-Данченко.** Изд. Киевского унив., Киев, 1971, 171 с.

**В. И. Ленин и литература.** [Сборник статей. Ред. коллегия: А. М. Докусов (отв. ред.) и др.]. Л., 1971, 254 с. (Уч. зап. Ленинградского пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 442).

**Ленинское наследие и современная литература.** Сборник литературно-критических статей. Изд. «Советская Россия», М., 1971, 416 с.

**Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги.** Изд. «Книга», М., 1971, 254 с.

**Максимов А. Писатель и газета.** Лениздат, Л., 1971, 131 с.

**Марков Г. Жизнь. Литература. Писатель. Статьи, очерки, выступления.** Изд. «Советский писатель», М., 1971, 375 с.

**Медведев П. В лаборатории писателя.** [Вступ. статья Е. Добина]. Изд. «Советский писатель», Л., 1971, 392 с.

**Метченко А. Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы.** Изд. «Советский писатель», М., 1971, 472 с.

**Насущные вопросы эстетики.** [Сборник статей]. М., 1971, 271 с. (АН СССР, Инст. философии).

**Озмитель Е. Теория революционной сатиры. Исторический очерк.** Изд. «Мектеп», Фрунзе, 1971, 111 с. (Киргизский унив.).

**Оснос Ю. В мире драмы.** Изд. «Советский писатель», М., 1971, 408 с.

lib.pushkinskijdom.ru