

Русская литература

№ 2

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1969

Год издания двенадцатый

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Е. Н. Купреянова. В. И. Ленин о диалектике и понятие историко-литературного процесса	3
Д. С. Лихачев. Барокко и его русский вариант XVII века	18
С. А. Фомичев. Национальное своеобразие «Горя от ума»	46
В. А. Ковалев. Реализм высшей точности (повесть Леонова «Evgenia Ivanovna»)	67

П О Л Е М И К А

Л. К. Долгополов. Гоголь в начале 1840-х годов («Портрет» и «Тарас Бульба»: вторые редакции в связи с началом духовного кризиса)	82
Ф. Я. Прийма. Более чем спорная схема	105

П У Б Л И К А Ц И И И С О О Б Щ Е Н И Я

В. И. Малышев. Новые поступления в собрание древнерусских рукописей Пушкинского дома	119
М. Г. Альтшуллер. Вновь найденный список «Путешествия из Петербурга в Москву»	125
Неизвестные письма И. А. Крылова (публикация А. П. Могиланского и И. Т. Трофимова)	128
Г. М. Кока. «Примечание о памятнике...» (из журнальной полемики 1836 года)	129
И. А. Щуров. Белинский и Плещеев	134
М. Я. Блинчевская. П. И. Якушкин и царская цензура (по архивным материалам)	139
В. Н. Бунин. О реализме раннего Достоевского	147
Т. С. Карская. Лесков — автор очерка о Божене Немцовой	157

(См. на обороте)

И. С. Чистова. А. И. Пальм и его роман «Алексей Слободин»	163
Е. С. Кулябко. Я. П. Полонский и Академия наук (по архивным материалам)	172
Н. Ф. Буданова. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота	180
А. А. Смородин. Публицистика и лирика (Маяковский на страницах «Известий» начала 20-х годов)	190
Н. П. Анучин (академик ВАСХНИЛ). Л. М. Леонов — друг леса	200
П. П. Ширмаков. Из текстологических наблюдений над прозой Л. Леонова 20—30-х годов (по материалам рукописного отдела Пушкинского дома)	203

З А М Е Т К И, У Т О Ч Н Е Н И Я

В. К. Лебедев. Из истории сотрудничества книгоиздательства «Посредник» и издательской фирмы «И. Д. Сытин и К ^о »	209
Л. С. Кишкин. К вопросу о национальном своеобразии (отклик на статью Д. С. Лихачева)	212

О Б З О Р Ы И Р Е Ц Е Н З И И

Н. И. Желтова. В. И. Ленин и литературоведение (тематический обзор. 1960-е годы)	216
К. Д. Муратова. М. Горький во Франции и в Германии	226
В. В. Базанов. Маяковский и советская поэзия 20-х годов	231
Х Р О Н И К А	238

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: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. 12-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

М.: 1969.

Технический редактор М. Н. Кондратьева

Корректоры К. И. Видре, Г. А. Мошкина и А. Х. Салтанаева

Сдано в набор 27/III 1969 г. Подписано к печати 22/V 1969 г. М-22352. Бум. л. 7¹³/₁₆. Бумага 70×108¹/₁₆. Печ. 15¹/₂+1 вкл. (1/8 печ. л.) = 21,87 усл. печ. л. Уч. изд. л. 27,23. Тираж 11950. Зак. 163.

1-я тип. издательства «Наука», Ленинград, В-34, 9 лин., д. 12.

В. И. ЛЕНИН О ДИАЛЕКТИКЕ И ПОНЯТИЕ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

1

По определению Ленина, материалистическая диалектика — это «коренное теоретическое основание» марксизма.¹ Изучение материалистической диалектики, умение применять ее в научном познании природы и общества и их революционном преобразовании Ленин полагал первейшей обязанностью всякого марксиста, необходимым условием плодотворности его практической и теоретической деятельности. Многочисленные высказывания по этому вопросу имеются в целом ряде ленинских работ, посвященных важнейшим проблемам революционной борьбы и советского строительства.

Как в этих работах, так и в своих философских трудах Ленин уделил немало внимания соотношению в марксизме материализма и диалектики. Ленин неустанно подчеркивал, что «философия марксизма есть материализм» (т. 23, стр. 43). Но не менее настойчиво Ленин настаивал и на том, что не всякий материализм есть марксизм, а только материализм, обогащенный диалектикой. Больше того: в статье «О значении воинствующего материализма» Ленин в самой категорической форме подчеркнул, что правильный ответ на те новые и сложные философские вопросы, которые ставятся революцией в естествознании и «на которых „сбиваются“ в реакцию интеллигентские поклонники буржуазной моды», можно найти только в «материалистически истолкованной диалектике Гегеля». «Без того, — говорит Ленин далее, — чтобы такую задачу себе поставить и систематически ее выполнять, материализм не может быть воинствующим материализмом. Он останется, употребляя щедринское выражение, не столько сражающимся, сколько сражаемым» (т. 45, стр. 31). Вряд ли нужно доказывать величайшую актуальность для нашего времени этого философского завещания Ленина.

Методология советского литературоведения строится на основе марксистско-ленинской теории отражения. Однако ее диалектическая сущность еще далеко не полностью освоена теоретиками и историками литературы. В частности, не сделаны еще и необходимые методологические выводы из следующего положения Ленина: «Диалектика и есть теория познания (Гегеля и) марксизма: вот на какую „сторону“ дела (это не «сторона» дела, а *суть* дела) не обратил внимания Плеханов, не говоря уже о других марксистах» (т. 29, стр. 321).

Огромная и плодотворная роль Плеханова в развитии марксистской методологии литературоведения бесспорна. Но можно ли сказать, что отмеченное Лениным невнимание Плеханова к диалектической *суги* марксистской теории познания не оказало известного отрицательного воздействия на советское литературоведение?

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 84 (далее ссылки приводятся в тексте).

Всесторонне освещенный Плехановым и легший в основу нашей литературоведческой методологии материалистический принцип отражения был сформулирован и обоснован еще домарксовским, метафизическим (в смысле антидиалектическим) материализмом. Опираясь на принцип отражения и утверждая его как «азбучную истину материализма» (*Ленин*), марксизм наполнил его новым диалектическим содержанием и материалистически истолковал идеалистическую диалектику Гегеля. То и другое составляет важнейший вклад марксизма в материалистическую философию и теорию познания и характеризует марксизм как высшую ступень в развитии философского познания вообще.

Недооценка этого несомненного факта образует основную теоретическую ошибку вульгарного социологизма. Она имеет свое историческое объяснение.

Советская наука о литературе утверждалась на марксистских позициях в борьбе с идеалистическим методом буржуазной науки. Свою основную задачу советские литературоведы-марксисты видели поэтому в том, чтобы подвести под свою науку твердое теоретическое основание философского материализма, не всегда отдавая себе отчет, что не всякий материализм есть марксизм.

Как научное направление, боровшееся за материалистическое понимание истории и теории художественной литературы, социологизм 20-х годов, при всех своих недостатках и ошибках, сыграл положительную роль в истории советского литературоведения, будучи первым и необходимым шагом на пути его приближения к марксизму. Сделав этот шаг, советское литературоведение очень скоро осознало его недостаточность и отвергло схематизм, однолинейность вульгарно-социологических построений. Однако их антидиалектическая основа осталась не вскрытой и методологически не осознанной.

Советское литературоведение по праву может гордиться разработкой огромного количества новых материалов и постановкой целого ряда проблем, в той или иной степени учитывающих и раскрывающих сложную диалектику литературно-художественного развития. Однако все достижения, имеющиеся в этой области, носят характер хотя и очень ценных, но все же отдельных наблюдений и соображений и требуют своего широкого теоретического и исторического обобщения.

К сожалению, конкретный материал, накопленный историками литературы, далеко не в полной мере используется теоретиками. Их построения носят в основном абстрактно-умозрительный характер. В то же время следует признать, что историки литературы в известной мере утратили интерес к трудам теоретиков, не находя в них ответа на вопросы конкретного исторического исследования. В результате такого разобщения литературоведческой теории и практики страдает самое главное — дальнейшее усовершенствование марксистской методологии, в частности разработка подлинно марксистской, т. е. не только материалистической, но одновременно и диалектической теории литературного процесса. Очевидно, что без такой теории не могут быть сделаны полноценные историко-литературные обобщения. Не менее очевидно и то, что методологически действенная теория литературного процесса не может быть чисто умозрительным построением. Она должна опираться на богатейший материал конкретных историко-литературных изысканий и обобщать его на основе материалистической диалектики.

2

Развивая мысль Гегеля о том, что «всякая наука есть прикладная логика» (т. 29, стр. 183), и утверждая, что «логика, диалектика и теория познания материализма» — это «одно и то же» (т. 29, стр. 301),

Ленин формулирует основное гносеологическое положение материалистической диалектики, которое и является громадным шагом вперед по сравнению с домарксовским философским материализмом. Суть этого положения состоит в том, что не только отдельный и всякий акт познания является отражением, субъективным образом объективного мира, но тот же отражательный характер присущ и самым законам и формам человеческого мышления, выражаемым логикой. В них суммируется, кристаллизуется, обобщается весь познавательный опыт человечества. А это значит, что законы и формы мышления также подвержены историческому развитию, так как возникают, формируются в самом процессе познания и на основе человеческой практики. «... **Практическая деятельность человека**, — говорит Ленин, материалистически «переворачивая» Гегеля, — **миллиарды раз должна была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, дабы эти фигуры могли получить значение аксиом**» (т. 29, стр. 172). Так раскрывается Лениным отражательный характер не только содержания, результатов человеческого познания, но также и самого его инструмента — законов и форм мышления. И что особенно важно, — результаты познания и законы мышления предстают в материалистической диалектике как взаимосвязанные и развивающиеся стороны единого и бесконечного процесса познания, отражающего движения самого бытия. Ленин говорит об этом так: «... если *все* развивается, то относится ли *сие* к самим общим *понятиям и категориям* мышления? Если нет, значит, мышление не связано с бытием. Если да, значит, есть диалектика понятий и диалектика познания, имеющая объективное значение» (т. 29, стр. 229).

Рассматривая развитие законов и форм мышления как «отражение движения внешнего мира» и одновременно квинтэссенцию человеческого познания и человеческой практики, Ленин выдвигает перед философией и другими науками следующую важную задачу: «Продолжение дела Гегеля и Маркса должно состоять в *диалектической* обработке истории человеческой мысли, науки и техники» (т. 29, стр. 131; см. также стр. 159, 298, 311). Что значит диалектической? Такой, которая раскрывает самый процесс развития и взаимодействия понятий, только в этом развитии и в этом взаимодействии отражающих «живую связь всего со всем» (т. 29, стр. 131).

Коренное отличие материалистически-диалектического понимания процесса развития от его механистического понимания определено Лениным следующим образом: «Две основные (или две возможные? или две в истории наблюдающиеся?) концепции развития (эволюции) суть: развитие как уменьшение и увеличение, как повторение, и развитие как единство противоположностей (раздвоение единого на взаимоисключающие противоположности и взаимоотношение между ними)». И далее Ленин со всею точностью определяет, в чем состоит познавательное преимущество второй из этих концепций над первой: «При первой концепции движения остается в тени *самодвижение*, его *двигательная* сила, его источник, его мотив (или сей источник переносится *во вне* — бог, субъект etc.). При второй концепции главное внимание устремляется именно на познание *источника „само“* движения.

Первая концепция мертва, бледна, суха. Вторая — жизненна. *Только* вторая дает ключ к „самодвижению“ всего сущего; только она дает ключ к „скачкам“, к „перерыву постепенности“, к „превращению в противоположность“, к уничтожению старого и возникновению нового» (т. 29, стр. 317).

Согласно основному закону диалектики, внутренним импульсом движения всех явлений внешнего мира и сознания является борьба и единство заключенных в этих явлениях противоположностей, постоянное раздвоение единого, ведущее к образованию новых единств, несущих

в себе новые противоположности, и т. д. Ленин так формулирует этот диалектический закон тождества или единства противоположностей: оно «*есть признание (открытие) противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций во всех явлениях и процессах природы (и духа и общества в том числе)*. Условие познания всех процессов мира в их „самодвижении“, в их спонтанном развитии, в их живой жизни, есть познание их как единства противоположностей. Развитие есть „борьба“ противоположностей» (т. 29, стр. 317). Далее Ленин уточняет это положение так: «Единство (совпадение, тождество, равнодействие) противоположностей условно, временно, преходяще, релятивно. Борьба взаимоисключающих противоположностей абсолютна, как абсолютно развитие, движение» (там же).

Диалектическое положение о «саморазвитии», т. е. о внутренних закономерностях развития всех явлений общественного бытия и общественного сознания, тем самым и художественного, органически согласуется в марксистско-ленинской теории отражения с принципом социальной обусловленности идеологических процессов и обнаруживает несостоятельность механистического понимания зависимости общественного сознания от общественного бытия. В подтверждение этого напомним известные слова Энгельса о том, что, «раз возникнув, всякая идеология развивается в связи со всей совокупностью существующих представлений, подвергая их дальнейшей переработке. Иначе она не была бы идеологией, то есть не имела бы дела с мыслями как с самостоятельными сущностями, которые обладают независимым развитием и подчиняются только своим собственным законам».²

Общественная идеология в целом и каждая из ее различных форм возникают в результате разделения общественного труда. Известная самостоятельность порожденных этим разделением процессов по отношению к их общему экономическому базису продемонстрирована Энгельсом на примере обособления торговли продуктами от их производства.³ В силу духовного, «идеального» характера форм и процессов общественного сознания их связь с материальным производством прослеживается труднее, нежели процессов, непосредственно производством порожденных, как например та же торговля. Но именно для того, чтобы эту связь обнаружить и понять объективное содержание идеологических явлений, необходимо со всей тщательностью изучать их собственные, внутренние закономерности, действующие внутри их общей зависимости от экономического фактора.

Неоднократно обращая внимание на эту сторону дела, Энгельс признавал, что она осталась недостаточно разработанной им и Марксом. «... Главный упор, — писал Энгельс в 1893 году, — мы делали и *должны были делать*, сначала на выведении политических, правовых и прочих идеологических представлений и обусловленных ими действий из экономических фактов, лежащих в их основе. При этом из-за содержания мы тогда пренебрегали вопросом о форме: какими путями идет образование этих представлений и т. п.».⁴ На этом вопросе, недостаточно разработанном Марксом и Энгельсом, и сосредоточил свое внимание Ленин, выдвигая задачу «диалектической обработки истории мысли».

Говоря о решающем значении воздействия, оказываемого экономическим базисом на идеологию, и признавая в то же время собственные закономерности идеологического развития, Маркс и Энгельс рассматривали соотношение между тем и другим как взаимодействие двух различ-

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 21, стр. 313 (курсив наш, — Е. К.).

³ Там же, т. 37, стр. 415.

⁴ Там же, т. 39, стр. 82.

ных по своей исторической значимости, но до известной степени самостоятельных величин. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие, — говорит Энгельс, — основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной*, что *только оно* является *активным*, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в *конечном счете* всегда прокладывает себе путь».⁵ Методология советского литературоведения опирается на это марксистское положение, но недостаточно прочно и последовательно. Концентрируя, и справедливо, внимание исследователей на анализе социальной обусловленности и общественной значимости литературно-художественных явлений, она еще очень слабо учитывает, что то и другое является результатом *взаимодействия* объективных исторических закономерностей с внутренними закономерностями историко-литературного развития как определенного познавательного процесса.

Изучение этого вопроса имеет первостепенное значение для методологически плодотворного определения самого понятия литературного процесса. Если литературное развитие лишено внутренних закономерностей, то оно представляет собой не процесс, а только ряд, именно ряд художественных явлений, сосуществующих или сменяющих одно другое во времени, генетически между собою не связанных, непосредственно вырастающих каждый раз заново из отображаемой действительности. Именно так и представляли себе дело вульгарные социологи. И будучи по-своему последовательными, они отказывались видеть в истории литературы самостоятельный, т. е. обладающий собственными закономерностями, процесс. В числе других ошибок вульгарного социологизма в свое время была вскрыта и эта. Сейчас усилия советских литературоведов сосредоточены прежде всего на изучении самого процесса литературно-художественного развития. Однако понятие историко-литературного процесса методологически еще не определено и не очищено до конца от парализующих его научную эффективность механистических представлений.

Все дело в том, что понятие процесса в качестве понятия методологического включает в себя представление о восхождении от более простого к более сложному, применительно к процессу познания — от познания неполного к познанию более полному, всестороннему, глубокому. И потому, изучая такие сложные и динамические явления, как то или другое литературное направление, та или иная жанровая система или структура, творчество того или иного писателя и отдельное литературно-художественное произведение, необходимо рассматривать их как звенья или моменты единого, но противоречивого процесса литературно-художественного познания, т. е. как явления преемственные, зависимые одно от другого, а не только от социально-экономического основания. Преемственность литературно-художественного развития — это и есть тот аспект его изучения, в котором обнаруживается опосредованность социальной обусловленности литературно-художественного сознания его внутренними закономерностями, т. е. заключенными в нем самом движущими силами. Энгельс неоднократно подчеркивал, что идеолог «располагает в области каждой науки известным материалом, который образовался самостоятельно из мышления прежних поколений и прошел самостоятельный, свой собственный путь развития в мозгу этих следовавших одно за другим поколений».⁶ Или: «... как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыс-

⁵ Там же, стр. 175.

⁶ Там же, стр. 83.

лительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит».⁷ Если бы не было преемственности идеологического развития, если бы идеологическое отражение в каждом данном случае, в каждую новую эпоху определялось бы непосредственно только уровнем развития, состоянием, противоречиями общественного бытия и не зависело бы от уровня развития общественного сознания и накопленного им мыслительного материала, то не было бы никакого процесса познания как такового, а были бы только отдельные, друг с другом никак не связанные, имеющие только временное, сиюминутное значение познавательные акты. Мыслителям каждой новой эпохи приходилось бы все начинать сначала и строить свои системы на гладком месте. Но мы знаем, что это не так, что каждый мыслитель, каждый идеолог в той же мере вооружен, как и ограничен знаниями, представлениями, познавательным опытом своих предшественников. Именно в силу этого каждая идеологическая система в той же мере, в какой она является отражением общественного бытия, представляет собой одновременно и исторический продукт развития общественного сознания. «Теоретическое мышление каждой эпохи, — говорит Энгельс, — а значит и нашей эпохи, это — исторический продукт, принимающий в различные времена очень различные формы и вместе с тем очень различное содержание. Следовательно, наука о мышлении, как и всякая другая наука, есть историческая наука, наука об историческом развитии человеческого мышления».⁸

3

Внутренним источником, импульсом всякого развития является единство и борьба его собственных противоположностей. «Движение, — говорит Ленин, — есть противоречие, есть единство противоречий» (т. 29, стр. 231). «Вкратце диалектику можно определить, как учение о единстве противоположностей. Этим будет схвачено ядро диалектики, но это требует пояснений и развития» (т. 29, стр. 203).

Основное пояснение дает закон диалектического отрицания. В отличие от метафизического понимания отрицания как отрицания одного явления другим, одного понятия ему не только противоположным, но и чуждым, одних форм жизни природы и общества другими и также чуждыми, инородными, диалектическое отрицание есть всегда «переход» одного явления в другое, одного понятия в другое, более сложное и содержательное. Но переход обязательно в «свое другое», одной противоположности в другую, но свою же собственную противоположность. По определению Гегеля, выписанному Лениным, «отрицательность образует собой *поворотный пункт* в движении понятия. Она есть *простая точка отрицательного соотношения с собой, внутренний источник всякой деятельности, живого и духовного самодвижения, диалектическая душа, которую все истинное имеет в самом себе* (курсив наш, — Е. К.), и через которую оно только и есть истина» (т. 29, стр. 209—210). Против отчеркнутых Лениным выделенных нами курсивом слов стоит его пометка: «*соль диалектики*». Отрицательность является точкой соотношения понятия (вещи, процесса) «с самим собой» в том смысле, что отрицание одного понятия или явления другим приходит не извне, а возникает из развития собственных противоположностей этого понятия или этого явления. Таков универсальный, всеобщий диалектический закон развития как внешнего мира, так и его познания. «Познание, — говорит Ленин, — есть вечное, бесконечное приближение мышления к объекту.

⁷ Там же, т. 37, стр. 419.

⁸ Там же, т. 20, стр. 366—367.

Отражение природы в мысли человека надо понимать не „мертво“, не „абстрактно“, не без движения, не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их» (т. 29, стр. 177). Возникновение и разрешение противоречий самого сознания и образует «источник» его «самодвижения». Из этого следует, что, по словам Гегеля, выписанным Лениным, «удержать положительное в его отрицательном, содержание предпосылки — в ее результате, вот что есть самое важное в разумном познании» (т. 29, стр. 207). В собственной же интерпретации Ленина суть диалектического отрицания состоит в том, что оно есть «не голое отрицание, не зряшнее отрицание, не скептическое отрицание, колебание, сомнение. . . , а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики» (там же). В развитие этого положения Ленин так формулирует диалектическое понимание внутренней динамики всякого понятия: «Понятия не неподвижны, а — сами по себе, по своей природе = *переход*» (т. 29, стр. 206—207). Переход, значит, только момент движения человеческой мысли по пути ее бесконечного приближения к объекту, к абсолютной истине.

Каждый объект познания несет в себе возможность и необходимость многогранных и противоположных его определений — понятий, в своей совокупности отражающих собственные противоположности объекта и его универсальные связи с другими объектами. «Отношения каждой вещи (явления etc.), — писал Ленин, — не только многообразны, но всеобщи, универсальны. Каждая вещь (явление, процесс etc.) связаны с *каждой*» (т. 29, стр. 203). Это в равной мере относится и к самому механизму человеческого мышления, и к процессу исторического развития общественного сознания, в том числе и художественного. Оно совершается путем многообразного, разностороннего взаимодействия с социальными, политическими, философскими и другими общественными идеями, в своей совокупности и с различных классовых точек зрения отражающими объективные процессы и противоречия общественного бытия. Поэтому художественное познание — это всегда только одна из граней единого процесса познания, органически взаимосвязанная с его другими гранями.

Известно, с какими трудностями сталкивается литературоведение при определении таких историко-литературных понятий, как классицизм, романтизм, реализм.⁹ Неясности, существующие в этом вопросе, порождают у некоторых ученых тенденцию вообще отказаться от такого рода понятий, сбросить их с методологического корабля нашей науки. Но сбросить — это значит расписаться в собственном бессилии понять и объяснить те несомненные исторические факты и процессы, которые фиксируются этими понятиями.

Если вопрос упорно не поддается удовлетворительному решению — это значит, что он поставлен неправильно. Неверность самой постановки вопроса о классицизме, романтизме, реализме как определенных системах художественного сознания и одновременно определенных этапах его исторического развития заключается, по-видимому, в том, что все усилия направляются на их типологическое, а тем самым и статическое определение, на выявление того, чем типология одной художественной системы отличается от типологии другой, причем и сама эта типология сводится по большей части к перечислению ее неких постоянных, неизменных, т. е. опять же статичных признаков. При этом упускается главное: объективная тенденция художественного развития — все большее приближение искусства к его объекту, непрерывное полагание и снятие в процессе

⁹ Здесь и ниже мы опускаем другие, промежуточные понятия, как например сентиментализм, преромантизм и др

этого приближения собственных внутренних противоречий художественного познания. Если же устремить свое внимание на эту тенденцию, а именно этого требует диалектика, то тогда классицизм, романтизм, реализм должны изучаться уже не только в плане их типологических различий, но прежде всего в аспекте их диалектической связи, переходов одного в другое как в свою собственную противоположность, отрицающую старое и удерживающую, углубляющую все его положительное содержание. Только таким путем, руководствуясь диалектическим методом, можно проникнуть в закономерности художественного развития, построить методологически действенное понятие литературно-художественного процесса, понять генеральную линию его поступательного движения. Именно такова была методология Ленина, его диалектический подход ко всякому процессу развития, в том числе и познавательному. Так, «великое значение» разъяснений Маркса, касающихся отличия социализма от капитализма, состоит, по определению Ленина, в том, что Маркс «последовательно применяет и здесь марксистскую диалектику, учение о развитии, рассматривая коммунизм как нечто развивающееся из капитализма» (т. 33, стр. 98). Соответственно одну из ошибок или один из недостатков домарксовского материализма Ленин видит в том, что этот «старый материализм был неисторичен, недиалектичен (метафизичен в смысле антидиалектики), не проводил последовательно и всесторонне точки зрения развития» (т. 26, стр. 53).

Только что приведенное высказывание Ленина о Марксе говорит, что само различие исторически сменяющихся друг друга явлений — будь то капитализм и коммунизм или романтизм и реализм — может быть правильно и всесторонне понято только на основе раскрытия их диалектической связи, вырастания одного, позднейшего, из собственных противоположностей другого, ему предшествующего. Ход человеческого познания в этом отношении тождествен ходу истории хотя бы уж по одному тому, что является отражением последнего. И потому нельзя понять, что такое, скажем, романтизм, не увидев в нем художественную систему, не только отрицающую предшествующие художественные направления, но и вырастающую из них, разрешающую их внутренние противоречия и образующую новое единство противоположностей из развития и борьбы которых впоследствии вырастает реализм. И весь этот единый процесс бесконечного снятия и полагания противоречий непременно должен быть понят как процесс все большего и также бесконечного приближения художественного познания к своему объекту, а каждая из его диалектически взаимосвязанных систем как необходимый момент или ступень этого приближения. Но необходимый только в том случае, когда новое не отбрасывает, а развивает достигнутое ранее, вырастает из него и разрешает его противоречия.

В многочисленных дискуссиях о реализме и романтизме не обращалось внимания на тот примечательный факт, что между просветительским реализмом XVIII века и критическим или классическим реализмом XIX столетия пролегал в общеевропейском масштабе полоса сентименталистских и романтических исканий и направлений литературно-художественного сознания. Спрашивается: почему английский просветительский реализм не явился непосредственным предшественником реализма XIX века, почему европейская литература, уже вступившая в лице английских романистов XVIII века (Фильдинг, Смоллетт) на реалистический путь, была вынуждена свернуть с него на «окольные» дороги сентиментализма и романтизма и, лишь пройдя по ним, снова вышла на трассу реализма, на этот раз зрелого, полнокровного? Очевидно, в силу тех же закономерностей развития общественного сознания, которые не позволили метафизическому материализму просветителей стать непосредственным предшественником диалектического материализма и вызвали к жизни

посредствующее звено между тем и другим — немецкую классическую философию с ее наивысшим достижением — диалектикой Гегеля.

Основная из этих закономерностей формулируется ленинским положением о спиралевидном характере познавательного процесса: «Познание человека не есть (respectively не идет по) прямая линия, а кривая линия, бесконечно приближающаяся к ряду кругов, к спирали. Любой отрывок, обломок, кусочек этой кривой линии может быть превращен (односторонне превращен) в самостоятельную, целую, прямую линию, которая (если за деревьями не видеть леса) ведет тогда в болото, в поповщину (где ее *закрепляет* классовый интерес господствующих классов)» (т. 29, стр. 322).

С этой диалектической точки зрения немецкая классическая философия явилась хотя и односторонне «раздутым», прямолинейным, но все же необходимым развитием тех граней, оттенков, «отрывков» спиралевидного развития философского познания, которые не охватывались метафизическим, домарксовским материализмом, в чем и состояла его ограниченность. Об этом ясно сказано самим Марксом в «Тезисах о Фейербахе». «Главный недостаток, — говорит Маркс, — всего предшествующего материализма — включая и фейербаховский — заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно. Отсюда и произошло, что *дейтельная* сторона, в противоположность материализму, развивалась идеализмом, но только абстрактно, так как идеализм, конечно, не знает действительной, чувственной деятельности как таковой».¹⁰

Развитие деятельной стороны общественного сознания и составляет рациональное зерно немецкой классической философии и ее наивысшего результата — диалектики Гегеля. Но это зерно выросло из противоречий предшествующего материализма. Основное из них заключалось в том, что, будучи философским знаменем буржуазной революции, французский материализм XVIII века не мог создать революционной теории развития в силу своего метафизического характера. Именно потому немецкая классическая философия и ее вершина — диалектика Гегеля — и явились необходимой промежуточной ступенью развития философии от метафизического материализма XVIII века к диалектическому и историческому материализму Маркса, Энгельса, Ленина. Обращая внимание на это обстоятельство, Ленин указывал, что «Маркс не остановился на материализме XVIII века, а двинул философию вперед. Он обогатил ее приобретениями немецкой классической философии, особенно системы Гегеля, которая в свою очередь *привела* (курсив наш, — *Е. К.*) к материализму Фейербаха» (т. 23, стр. 43). «Маркс в 1844—1847 гг. ушел от Гегеля к Фейербаху и *далее* Фейербаха к историческому (и диалектическому) материализму» (т. 29, стр. 306).

В данном случае нас интересует не история философской мысли, а методология ее изучения Лениным. И следуя этой материалистической и одновременно диалектической методологии, необходимо поставить и решить вопрос: как тот или иной исторический этап развития литературно-художественного сознания вытекает, «становится» из другого и, в свою очередь, ведет к третьему, силою развития одного в свою же собственную противоположность. Ибо суть всякого диалектического процесса, а значит и процесса художественного познания, по определению Ленина, «состоит в отрицании *первого* положения, в смене его *вторым* (в переходе первого во второе, в указание связи первого с вторым etc.)» (т. 29, стр. 208).

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 3, стр. 1.

Указание связи как момента развития — вот чего недостает большей части наших историко-литературных концепций, в том числе и концепции поступательного развития художественного сознания от классицизма к романтизму и дальше, «вперед», к реализму.

4

Внутренние противоречия того или иного художественного направления всегда отражают объективные, прежде всего классовые противоречия исторического процесса. Но отражают по-своему. Это выражение Ленина, очевидно не случайно употребленное им в статье «Л. Н. Толстой»: «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции» (т. 20, стр. 19). По-своему — значит в определенной идеологической (в том числе и логической) системе, являющейся одной из исторически сложившихся форм познания и организованной по законам самой этой формы (познания художественного), отражающей объективные процессы и явления общественной жизни в особом познавательном аспекте.

«Действительность» и активность самих форм познания определена Лениным следующим образом: «Познание есть отражение человеком природы. Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда абстракций, формирования, образования понятней, законов etc., каковые понятия, законы etc. (мышление, наука = «логическая идея») и *охватывают* условно, приблизительно универсальную закономерность вечно движущейся и развивающейся природы. Тут *действительно*, объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека, = **м о з г** человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории etc.» (т. 29, стр. 163—164).

Сказанное здесь Лениным о формах научного познания распространяется и на формы познания художественного, обнаруживая необходимость их изучения как действительного и третьего члена этого познания. Во избежание недоразумения подчеркнем, что речь идет не о том, что обычно именуется художественной формой, не о «средствах» или «приемах» художественного изображения, а о том, что выражает самую структуру, специфику художественного познания. В меру своей специфичности оно и обладает специфическими же, собственными законами своего исторического развития, т. е. известной силой саморазвития.

Однако самодвижение, саморазвитие абстрагированных от общего единства мира и его познания отдельных явлений и процессов нельзя абсолютизировать, так как в самом этом самодвижении по-своему проявляется универсальная связь всего существующего, в том числе и источника самодвижения, с воздействующими на него извне силами. Ленин писал: «... внутренние импульсы к развитию, даваемые противоречием, столкновением различных сил и тенденций, действующих на данное тело или в пределах данного явления или внутри данного общества: — взаимозависимость и теснейшая, неразрывная связь *всех* сторон каждого явления (причем история открывает все новые и новые стороны), связь, дающая единый, закономерный мировой процесс движения, — таковы некоторые черты диалектики, как более содержательного (чем обычное) учения о развитии» (т. 26, стр. 55).

Итак, диалектика требует равного внимания как к силам и противоречиям (борьба которых и составляет главную пружину самодвижения), действующим «в пределах», т. е. внутри изучаемого предмета, так и к их универсальной, разносторонней связи или, точнее, взаимосвязи с силами и противоречиями, воздействующими на тот же предмет извне. Приме-

пительно к понятию историко-литературного процесса и методологии его изучения это означает необходимость постичь внутренние противоречия, а тем самым и динамику его отдельных ступеней как выражение в специфической идеологической форме определенных тенденций общественно-исторического развития.

Определенная историческая ступень и одновременно определенная тенденция развития художественного сознания — вот что, по нашему разумению, составляет реальное содержание таких традиционных и все еще спорных, не до конца проясненных историко-литературных понятий, как классицизм, романтизм, реализм. Они остаются спорными прежде всего потому, что их типологические определения невозможно согласовать с определениями хронологическими.

Неоспоримые факты свидетельствуют, что в той или иной мере и форме каждое из исторически возникающих и сменяющих друг друга художественных направлений не укладывается в те или иные хронологические отрезки (даже и в пределах отдельных национальных литератур), а продолжается или возрождается в дальнейшем, рядом с другими, исторически более поздними направлениями или внутри них, как один из их элементов или одна из их тенденций.

Так, например, основное и безусловно романтическое направление русской литературы 10—20-х годов прошлого века у ряда его представителей (Катенин, Грибоедов, Гнедич, Рылеев, Баратынский и др.) сложно и прихотливо переплетается с обращением к традициям классицизма, что в значительной мере затрудняет как типологическую, так и историческую характеристику русского романтизма этого времени. Или: теории поступательного развития русской литературы второй четверти XIX века от романтизма к реализму как будто бы неопровержимо противоречит тот несомненный факт, что уже после реалистических достижений зрелого творчества Пушкина, а в какой-то мере и одновременно с ним развиваются романтические тенденции творчества Гоголя и Лермонтова, т. е. возникает новый «рецидив» романтизма в русской литературе, причем рецидив прогрессивного во всех отношениях характера.

Перед лицом таких и многих подобных им фактов как будто бы явного расхождения между теорией историко-литературного процесса и его конкретной историей методология нашего литературоведения явно пасует. На этой почве возникли и утверждаются в последнее время две различные, но в равной мере скептические методологические тенденции. Об одной мы уже говорили — это поход против всех и всяческих «измов». Вторая сложнее. Она не отказывается от «измов», но отказывается, по существу, от исторического их истолкования, предлагая видеть в каждом из литературно-художественных направлений одну из извечных форм или тенденций художественного сознания, сосуществующих и развивающихся параллельно и на равных, так сказать, правах во все времена и у всех народов. Доля истины подобного воззрения состоит в том, что оно до известной степени опирается на реальные историко-литературные факты и выражает справедливый протест против «принижения» романтизма в пользу реализма, против недооценки собственных идейно-эстетических возможностей и достижений романтического искусства и его общественной значимости. Но беда защитников и реабилитаторов романтизма заключается в том, что они в той же мере, как и их противники, неспособны определить, где и в чем проявляется если не историческая, то хотя бы типологическая грань, отделяющая искусство реализма от романтического искусства, чем одно из этих искусств отличается от другого. А не могут они этого сделать, так же как и их противники, преимущественно потому, что понять различие явлений вне их связи невозможно.

Пожалуй, самым ярким примером в этом отношении может служить попытка некоторых исследователей полностью «отлучить» творчество Лермонтова от реализма и прописать его по ведомству романтизма. Спрашивается: зачем это нужно, что это даст или дает для понимания творчества Лермонтова и самого романтизма? Увы, очень мало, ибо спор идет в основном о словах, о том, как следует именовать Лермонтова — реалистом или романтиком. Дело в том, что критика одной, безусловно недостаточной в силу ее схематичности, антидиалектичности концепции ведется с аналогичных антидиалектических же позиций и потому и неспособна прояснить вопрос, хотя и содержит в своей негативной части много верного.

Отрицать романтические устремления творчества Лермонтова столь же несправедливо, как и не признавать его реалистических достижений. Поэтому методологическая задача состоит не в том, чтобы отдать предпочтение одной из этих тенденций, а в том, чтобы понять их как внутренние противоположности современного Лермонтову развития русской литературы. Необходимо, в частности, понять, почему романтизм Лермонтова, в той мере и в том его качестве, в каком он действительно был присущ творчеству поэта, возникает как весьма значительное художественное явление уже после реалистических завоеваний творчества Пушкина или рядом с ними и в свою очередь переходит в реализм, но уже нового качества.

На эти вопросы можно найти ответ и при этом строго исторический, если учесть, что логика литературного, как и всякого другого процесса и его конкретный ход — это далеко не одно и то же. Ленин писал, что «представлять себе всемирную историю идущей гладко и аккуратно вперед, без гигантских иногда скачков назад, недialeктично, ненаучно, теоретически неверно» (т. 30, стр. 6). Но точно так же недialeктично, теоретически неверно отрицать на этом основании какую бы то ни было логику исторического движения и его поступательный, в конечном счете, характер.

Ленин освещает этот вопрос в работе «Две тактики социал-демократии в демократической революции». Раскрывая теоретические корни ошибки меньшевиков, отрицавших возможность союза рабочих и крестьян в первой русской революции, Ленин говорит: «Конечно, в конкретной исторической обстановке переплетаются элементы прошлого и будущего, смешиваются та и другая дорога (от самодержавия к республике и от мелкобуржуазной республики к социализму, — Е. К.)... Но это никак не мешает нам логически и исторически отделять крупные полосы развития. Ведь мы же все противопоставляем буржуазную революцию и социалистическую, мы все безусловно настаиваем на необходимости строжайшего различия их, а разве можно отрицать, что в истории отдельные, частные элементы того и другого переворота переплетаются? Разве эпоха демократических революций в Европе не знает ряда социалистических движений и социалистических попыток? И разве будущей социалистической революции в Европе не осталось еще многого и многого доделать в смысле демократизма?» (т. 11, стр. 74).

Различая романтизм и реализм как разные ступени художественного развития человечества, не следует пусоваться, становиться в тупик перед тем, что их элементы часто переплетаются в самом ходе этого развития. Тем более не следует обращать такого рода переплетение в аргумент против возможности одновременно и логического и строгого исторического осмысления классицизма, романтизма, реализма как определенных и необходимых моментов историко-литературного процесса. «... Процесс действительного развития, — говорит Ленин, — всегда идет запутанно, всовывая кусочки эпилога раньше настоящего пролога» (т. 11, стр. 369). Но «дialeктика запутанного стихийного процесса» револю-

ционного развития, по выражению Ленина, не может «оправдывать путаницу в логике сознательных социал-демократов» (там же). В той же мере далеко не прямолинейный, путаный ход литературно-художественного развития, наряду с движением вперед отмеченный иногда и скачками назад, не может оправдывать отказ от задачи его теоретического и исторического осмысления как процесса, при всей его путанности, поступательного, развивающегося от классицизма к романтизму и дальше к реализму. Но это возможно сделать только с методологических позиций, отвечающих требованиям материалистической диалектики.

5

Внутренний «двигатель» теоретического, научного познания проявляется в развитии понятий, представляющем собой отражение движения объективного мира (т. 29, стр. 160). Диалектика, как это неустанно подчеркивает Ленин, не останавливается на азбучной истине материализма, утверждающей отражательный характер понятия и его относительную адекватность отражаемому им явлению объективного мира. Диалектика в самом движении, образовании, развитии понятия, в его связях с другими понятиями и их взаимопереходах, «переливах» раскрывает отражение движения вещей и их универсальные связи. Более того, только признавая и изучая диалектику понятий, т. е. внутреннюю логику их развития, можно проследить и познать диалектику самих вещей, т. е. самодвижение объективного мира. «...Истина, — говорит Ленин, — есть процесс. От субъективной идеи человек идет к объективной истине *через* „практику“ (и технику)» (т. 29, стр. 183). Диалектическое (диалектически понимаемое) единство процесса познания в том и состоит, что раз добытый на том или другом его этапе элемент абсолютной истины удерживается, углубляется, развивается на его последующих этапах, несмотря на то, что эти этапы являются, как правило, отрицанием им предшествующих. Здесь возникает следующий вопрос: в каком смысле и в какой мере диалектическое понимание истины как процесса ее бесконечного становления применимо к понятию художественной истины, правды художественного отражения? Предварительный ответ может быть таков: художественное познание, как и всякое другое, только приблизительно верно отражает объективный мир, но в каждом подлинно художественном произведении содержится элемент эстетической правды об этом мире.

В свете диалектического понимания единства и поступательного характера познавательного процесса, в том числе и художественного, обнаруживается недостаточность обычного определения реализма как искусства «правдивого», «верного действительности». Всякое искусство правдиво, однако в различной степени, в том смысле, что отражает действительность так, как оно ее понимает, т. е. согласно представлениям своего времени или того или иного из его идеологических направлений. И потому нельзя видеть в том, что составляет познавательную функцию искусства, исключительное качество или отличительное свойство искусства реалистического. Реалистическое искусство отличается от всех других нереалистических или антиреалистических художественных направлений своим особым, более глубоким пониманием действительности и прежде всего постижением общественной сущности человека, его социальной обусловленности, с одной стороны, и его социальной ответственности, активности — с другой.

Научное определение реализма нельзя найти чисто умозрительным путем. Это определение необходимо вывести исторически из внутренней логики развития искусства, т. е. понять реализм как необходимый момент этого развития, органически связанный с его предшествующими

моментами и в то же время являющийся их диалектическим отрицанием. То новое, что вносит реализм в художественное сознание человечества, может быть понято только как ответ на вопросы, поставленные самим этим развитием, как снятие его противоположностей с удержанием всего ценного, что в них заключалось. Понять новое как отрицание старого и в то же время как момент связи старого, нового и будущего — таково основное требование диалектической логики ко всякому виду исторического познания, а тем самым и литературоведческого. Специфические особенности и достижения так понятого момента (этапа) познавательного процесса кристаллизуются в развитии науки категориями логики, в развитии искусства — эстетическими принципами. «Моменты познания (= «идеи») человеком природы — вот что такое категории логики», — говорит Ленин (т. 29, стр. 180).

Если всякое познание, отражение любой его формой объективного мира в той же мере вооружено, как и ограничено тем мыслительным материалом, из которого исходит ученый, мыслитель, идеолог, художник данной эпохи и который передан им предшествующими поколениями, то это значит, что самый характер, самое содержание того или иного идеологического отражения, в том числе и художественного, определяется не только своеобразием отражаемых явлений, но и историческим уровнем данной формы отражения.

Исторический уровень — это итог всего прогрессивного (в познавательном отношении), что было выработано общественным сознанием на предыдущих этапах его развития.

Художественное сознание развивается в теснейшем взаимодействии с сознанием теоретическим, философским, естественнонаучным, политическим. Уже одним этим оно взаимодействует также и с законами и формами теоретического мышления, формулируемыми логикой.

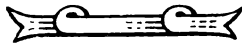
Художественный образ не есть логическое понятие, по он всегда есть известное сцепление понятий, представлений, чувств, и вся суть только в особом, не логическом, а конкретно-чувственном характере этого сцепления. Но будучи отличным по своим законам от логического сцепления понятий (различных форм суждений и умозаключений), художественное сцепление подчиняется особым закономерностям, которые не априорны, а в той же мере, как и логические законы, обобщают самый ход и результаты исторического развития данной формы искусства, как и все другие, но по-своему отражающей движение объективного мира. Следовательно, можно и нужно говорить об особой логике художественного познания как обобщения его исторического развития. Больше того: не учитывая этой логики, ее собственного исторического развития и ее особенностей на каждом из этапов художественно-исторического процесса, невозможно понять ни его собственные закономерности, ни действительное содержание художественных произведений прошлого как отражения современной им действительности. «Строгая историчность», говоря словами Ленина, состоит в том, «чтобы не приписывать древним такого „развития“ их идей, которое нам понятно, по на деле отсутствовало еще у древних» (т. 29, стр. 222). Это требование, предъявляемое диалектическим методом к анализу идеологических явлений и процессов, Ленин пояснил следующим образом, конспектируя «Лекции по истории философии» Гегеля: «У Фалеса, например, нет еще понятия *ἀρχή*¹¹ (как принципа), нет еще понятия *причины*. . .» Далее следует цитата из Гегеля: «. . . Так, например, существуют целые народы, которые совсем еще не имеют этого понятия» (причины); «для этого требуется высокая ступень развития. . .» (т. 29, стр. 222).

¹¹ начала. *Ред.*

Следует признать, что строгая историчность — в указанном Лениным смысле — диалектического метода далеко еще не полностью освоена нашим литературоведением. Некоторые исследователи, и их не так уж, к сожалению, мало, до сих пор пытаются интерпретировать идейное содержание художественных памятников прошлого непосредственно в категориях нашего собственного сознания, приписывая тем самым этим памятникам такое развитие идей, которое понятно нам, но было совершенно чуждо их авторам.

Непонимание, а в некоторых случаях и прямое отрицание необходимости исторического анализа самой логики мышления писателей прошлого и их словоупотребления ведет к невольной модернизации идейной проблематики созданных ими произведений. Она возникает на почве еще до конца не изжитого нашей наукой материалистического по своим истокам, но метафизического представления о неизменности, т. е. априорности, логики человеческого мышления вообще, художественного в частности, не подлежащего тем самым исторической интерпретации, рамки которой, с этой точки зрения, фактически ограничиваются только явлениями и движением отражаемой искусством объективной действительности. В такой постановке вопроса наука о литературе утрачивает свой предмет, превращается в простой придаток науки истории.

Мы убеждены в том, что интересы борьбы за марксистскую методологию науки о литературе настоятельно требуют всестороннего изучения и творческого освоения материалистической диалектики на высшем, ленинском уровне ее разработки и решительного освобождения от «пережитков» механистических представлений домарковского материализма, ослабляющих в современных условиях боеспособность советского литературоведения.



БАРОККО И ЕГО РУССКИЙ ВАРИАНТ XVII ВЕКА

Великие стили и стиль барокко

Понимание барокко во многом зависит от того, как рассматриваются великие стили в истории человеческой культуры, их появление и сменяемость. Это вынуждает меня кратко изложить свои представления о смене стилей.

Великие стили — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм — обычно признаются равноправными и равнозначительными. Это приводит, как мне думается, к ошибочным представлениям о движении и смене стилей, к излишней схематизации историко-культурного процесса.

На самом же деле великие стили охватывают то большую, то меньшую область культуры, то ограничиваются отдельными искусствами, то подчиняют себе все искусства или даже все главные стороны культуры — сказываются в науке, богословии, быте. Они могут определяться то более широкой, то менее широкой социальной средой, то более значительной, то менее значительной идеологией. Великие стили разнообразны по своей архитектонике и по своей исторической роли.

При этом ни один из великих стилей не определял полностью культурное лицо эпохи и страны. Стилиевые доминанты народной культуры стабилизируются очень рано. Великие стили оказывают на них только частичное влияние. С другой стороны, великие стили могут существовать одновременно в эпохи переходов от одного стиля к другому.

Я не буду касаться здесь всех вопросов развития великих стилей, отмечу лишь некоторые стороны.

Прежде всего обращу внимание на то, что развитие стилей асимметрично. Эта асимметричность внешне выражается в том, что каждый стиль постепенно изменяется от простого к сложному, однако от сложного к простому он возвращается только в результате некоторого скачка. Поэтому смены стилей происходят различно: медленно — от простого стиля к сложному и резко — от сложного стиля к простому.

В самом деле, то, что принято называть романским стилем (стилем «романеск» или, как его называют англичане, «норманским» стилем),¹

¹ Говоря о романском стиле, я имею в виду и то, что в последнее время называется романским стилем (XI—XII века), и то, что стало принятым сейчас называть «прероманским» периодом (VI—X века). Дело в том, что термин «романеск», применяемый сейчас в западном искусствоведении, сравнительно поздний (его ввел археолог Шарль де Жервиль). Первоначально в него включалось все европейское искусство от VI до середины XIII века. Однако в последние годы в западном искусствоведении подчеркивается, что развитие европейского искусства было прервано венгерским и норманским завоеваниями в X веке и что романское искусство образовалось только с начала XI века. При этом романское искусство делится на раннероманское («первый романеск») и зрелое романское («второй романеск»). Предшествующее же венгерским и норманским разрушениям искусство (карolingское, оттоповское и пр.) стало называться «прероманским» («прероманеск»). Не считаю, однако, возможным называть «прероманским» искусство, более длительное и, как мне представляется, более значительное, чем собственно «романское». То и другое

сменяется стилем готическим в течение более ста лет — от середины XII века до середины XIII века. Простые формы романской архитектуры, музыки, живописи, литературы постепенно переходят в усложненный готический стиль. Это развитие от простого к сложному совершается и в недрах каждого из этих двух стилей. При этом поздне-романский стиль близко примыкает к ранней готике (ср., например, собор в Илли XII века — близ Кембриджа), а поздняя готика (так называемая «пламенеющая готика») сильно отличается от ранней готики опять-таки именно своей усложненностью.

Следует остановиться несколько подробнее на переходе от романского стиля к готике. Этот переход показателен, и он понадобится нам в дальнейшем для некоторых аналогий. Позволю себе привести обширную цитату из книги Ж. Жюмпеля «Строители соборов». Ж. Жюмпель пишет: «Все истории средневековой архитектуры проводят классическое (the classic) различие между романскими и готическими памятниками и согласны в том, что переход имел место в середине XII века. Это различие предполагает, что готический стиль обладает специфическими чертами, такими, например, как парящие аркбутаны или стрельчатые своды; однако многие готические церкви были построены без парящих аркбутов, и исследователи начинают наконец понимать, что парящие аркбутаны не имеют того значения, которое первоначально им приписывалось. Между романским и готическим зданием в целом нет разительного различия, но есть различие между церковью середины XI века и церковью XIII века. Различие же определяется постепенным усвоением сотен больших технических открытий, сделанных изобретательными архитекторами и рабочими — строителями соборов. Не существует строителей „романских“ соборов или соборов „готических“ per se, так же как не было романских или готических мастерских. Были только одни строители, которые создавали, и другие, которые копировали их, основываясь на старой технике. Это важно подчеркнуть. Удивительно, что за 250 лет, с конца XIII века до начала XVI века, т. е. за период, в течение которого были выстроены трансепты Сан-Санли и Бовэ, прогресса в технике конструкций, в сущности, не произошло. „Пламенеющая“ готика, появившаяся в конце XIV века, явилась только поверхностной декорацией, добавленной к техническому костяку, существовавшему с XI по XIII век включительно. Ибо в течение 250 лет зодчие были изобретательны, а в течение последующих 250 лет они довольствовались тем, что копировали своих предшественников. Эта остановка в архитектурном развитии, наступившая с конца XIII века, была явлением, связанным со всеми сторонами средневековой истории: религиозной, технической, экономической, социальной и психологической. Произвольное разделение романского и готического в середине XII века не соответствует какому-либо историческим событиям, в то время как вторая половина XIII века была поразительно эпохой средневековья. Период с 1050 по середину XIII века был для Европы в целом и для Франции в особенности периодом динамического подъема. Это было время поразительной созидательности, в течение которого величайшие умы Западного мира проповедовали, учили или управляли — святой Бернарду, Абеляр, Франциск

принадлежит одному, хотя и развивающемуся стилю, причем этот стиль в VI—X веках имеет особенно важную общность с искусством Византии. Поэтому условно придерживаюсь старой терминологии, хотя и сознаю, что называть «романским» — стиль, общий для всех европейских стран, в том числе и не романских, не совсем удобно (о новых обозначениях «романск», «прероманск» и пр. см.: Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art. General Editor René Huyghe. London, 1963. pp. 228—311). Литература о романском искусстве в последние годы быстро растет: на смелую увлеченно барокко сейчас явно приходит увлечение романским и «прероманским» искусством.

Ассизский, Фома Аквинский, Роджер Бэкон и Людовик Святой. И строители соборов возводили свои изумительные строения, которые стали свидетельствами высочайшей эпохи средневекового христианства». ² Далее Ж. Жимпель отмечает, что с 1277 года начался период реакции, заката средневекового христианства и утверждения «канонического права» для поддержки официального христианства. В приведенной цитате для нас важно особенно следующее: два стиля — романский и готический — тесно связаны между собой в своем развитии, причем наиболее творческий период в развитии этих стилей — первый. Именно в первом, романском, периоде развития романско-готического искусства создаются технические изобретения и отчетлива связь с философией и богословием, т. е. идеологическая основа стиля.

Это последнее положение может вызвать недоумение, так как широко распространено представление о том, что именно готическое искусство наиболее «спиритуалистично». В самом деле, обычно принято считать, что преобладание в готике вертикальных линий над горизонтальными знаменует собой устремленность ввысь, свойственную религиозному сознанию. Может быть, это и так, однако при всем том несомненно, что по сравнению с романским стилем готика значительно менее идеологична. Ее устремленность ввысь может выражать религиозность католицизма и ересей. Ее связь с религиозным сознанием очень общая — главным образом в пределах этой «устремленности ввысь». Между тем символическая система христианства, столь полно и детально представленная в романском стиле, в готике в значительной степени разрушена, раздроблена. Готика эмоциональна и иррациональна, тогда как романское искусство теологично и его идеологические мотивы сведены в грандиозную и стройную систему. ³

Многочисленные работы о романском искусстве, появляющиеся сейчас на Западе, показывают все величие этого стиля, до сих пор недостаточно оценивавшегося историками культуры, искусствоведами и историками литературы.

Итак, между романским стилем и готикой явно существует непрерывность развития. Но переход от готики к ренессансу — прерывист, скачкообразен. Несмотря на период совместного существования обоих стилей, здесь нет постепенного перехода. С возникновением ренессанса снова наступает период идеологических исканий, появления цельной системы мировоззрения, смелых технических изобретений и т. д. И вместе с зарождением нового великого стиля, пронизывающего все стороны человеческого творчества, опять начинается процесс постепенного усложнения и распада простого. Ренессанс усложняется, за ренессансом является маньеризм, а за ним — барокко. Барокко, в свою очередь усложняясь, переходит в некоторых видах искусства (архитектура, живопись, прикладное искусство, отчасти литература) в рококо, — так же как перед тем ренессанс перешел в маньеризм.

Однако уже в XVII веке *рядом* с барокко появляется классицизм. Классицизм — это уже совершенно новая система стиля, хотя и существующая некоторое время одновременно с барокко (как это было, например, во Франции). Классицизм усложняется и через ряд промежуточных этапов сменяется романтизмом. Этими промежуточными этапами служат предромантизм и сентиментализм, в которых соединяются стилистические особенности классицизма с особенностями нарождающегося романтизма. Остановимся пока на этом.

Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это рождение нового стиля, про-

² J. Gimpel. The Cathedral Builders. N. Y.—L., 1961, pp. 10—12 (перевод мой, — Д. Л.).

³ См.: Em. Mâle. L'Art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1928.

тивоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой «эллиптический период», при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда возьмем такие пары стилей, как «романский стиль — готика», «ренессанс — барокко», «классицизм — романтизм». В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появившие разновидности стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих», «знатоков», рост «самостоятельности» стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание. В процессе усложнения и формализации любого стиля, первичного и вторичного, несколько ослабевает его связь с определенной идеологией. В известной мере и романский стиль, и ренессанс, и классицизм способны во второй половине своего развития служить различным идеологическим системам. Но вторичные стили, такие, как готика, барокко, романтизм, в силу своей усложненности и большей «формализованности» (не путать с формализмом!) обладают относительно большей самостоятельностью. Это и позволяет вторичному стилю выражать в своих разновидностях различные идеологические устремления — до самых противоположных — прогрессивных и реакционных. Это сказывается и в готике, которая, с одной стороны, ко времени своего заката противопоставляется ренессансу, а с другой — сама отражает некоторые предренессансные явления, как например идеологию францисканства. Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию контрреформации (иезуитское барокко, например), а в других — прогрессивные явления эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями.

В первичных стилях связь с идеологией гораздо более глубока. Романский стиль в своем начале отражает только одну и при этом прогрессивную идеологию — идеологию развивающегося феодализма. Одну и опять-таки прогрессивную идеологию выражает при своем рождении ренессанс. Одну идеологию первоначально выражает классицизм.⁴ И каждая из этих идеологий отражена великими мыслителями. Сказанное относится и к классицизму, научно-философский фронт которого разнообразно представлен Бэконом, Гоббсом, Гассенди, Декартом, Ньютоном и многими другими.

Это отнюдь не означает, что вторичные стили совсем не связаны с идеологией. Именно от идеологии они получают свой первоначальный толчок. Однако их стилиевые разновидности пестры, и они не представляют идеологического единства как стили первичные.

В целом следует признать, что развитие каждого стиля, первичного и вторичного, идет от простого к сложному, но особенно отчетливо это развитие от простого к сложному представлено в каждом из сочетаний первичного стиля плюс вторичного. Вторичный стиль, взятый как услов-

⁴ Е. Н. Куприянова хорошо продемонстрировала в своей работе «К вопросу о классицизме» (XVIII век. Сб. 4. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 5—44) неправильность общепринятого мнения о дворянско-сословной ограниченности искусства классицизма. Она показала, что в основе классицизма лежала идеология буржуазии, «под протекторатом абсолютизма утверждавшей свои права на активное участие в политической государственной жизни» (там же, стр. 31) и выдвинувшей поэтому представления о «естественной морали» и «естественном человеке» (подробнее см в статье Е. Н. Куприяновой).

ное целое, сложнее первичного стиля. «Оптогенез находится в единстве с филогенезом».

Ни один из стилей не является замкнутым и неповторимым, самодовлеющим стилем. Каждый стиль, формируясь, обращается к предшествующим стилям, родственным ему по своему характеру. Поэтому первичный стиль ренессанс — обращается к первичному же стилю — к античности, другой первичный стиль, классицизм, — к античности и к ренессансу, вторичный стиль барокко тяготеет к готике, романтизм — и к барокко и к готике.

Я схематически набросал лишь основные контуры развития стилей. Однако нужно особенно подчеркнуть, что развитие стилей не следует строгой схеме, оно не уходит в дурную бесконечность однообразных повторений: постепенного усложнения первоначальной простоты и резкого обращения к новой простоте с новой идеологической ее основой.

Перед нами не обычное «качание маятника» стилей, как это предполагает Д. Чижевский,⁵ а такое «качание», при котором взмах в одну сторону быстр, отчетлив, силен, а взмах в другую сторону постепенно замедляется, погружается в неопределенность и силовые линии его дрожатся.

История литературы и историческая наука знают немало теорий замкнутых циклов развития культур (от М. Монтеня до А. Тойнби, А. Вебера, Р. Бенедикта, М. Херсковиц, П. Сорокина и других включительно), согласно которым одна культура сменяет другую и, очевидно, будет сменять друг друга до бесконечности. Эти теории основаны не только на ложных представлениях об имманентности культурного развития,⁶ но все же и на некоторых конкретных наблюдениях, ибо культуры и стили действительно сменяют друг друга. Однако в теории замкнутых циклов конкретные наблюдения не касались по большей части общего развития, его направленности. Между тем асимметричность в переходе от стиля к стилю указывает на то, что весь процесс смены стилей имеет однонаправленное развитие, проходящее поверх всех смен стилей.

В развитии искусств мы видим два движения. Одно движение — главное, другое — относительное. Первое — главное и общее движение смен стилей — проходит поверх всех смен стилей. Оно замечается, когда мы не обращаем внимания на относительное движение внутри каждой пары стилей — от простого к сложному, от содержательного к бессодержательному, от социально обусловленного к относительно независимому и т. д.

На ту же однонаправленность в развитии искусств указывает еще одно обстоятельство: постепенное *ускорение* смен стилей. Не буду сейчас определять, сколько столетий занимает античная стадия в развитии европейского искусства, — это вопрос сложный, но эллинистическая стадия имеет не менее полутысячелетия. Романское искусство занимает тоже полутысячелетие — с VI века по XII век.⁷ Готика занимает три века — с конца XII века по XV век. Ренессанс два века — XV и XVI. Барокко приблизительно полтора-два века с центром в XVII веке. Классицизм — несколько более века. Романтизм — полвека.

⁵ Dm. Čiževsky. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952. Концепция Д. Чижевского о «качании» стилей от стилей классического типа к стилям романтического типа и обратно во многом зависит от теории Э. Р. Курциуса о существовании только двух стилей — классицизма и романтизма. О Курциусе см. ниже, стр. 23—24.

⁶ Отчасти с теориями имманентности развития культур связаны представления и о «стилях эпохи» — стилях, охватывающих все решительно явления своего времени. Между тем бывают периоды, когда разные стили сосуществуют одновременно: романский стиль и готика, барокко и классицизм (например, во Франции в XVII веке).

⁷ О хронологических границах романского стиля см. выше, сноску 1.

От косвенных признаков однонаправленности в развитии стилей перейдем к прямым.

В истории развития стилей мы видим постепенное ослабление условности искусства. Условность неотделима от искусства, но грубая условность постепенно сменяется условностью более сложной и менее заметной.

В самом деле, романское искусство сплошь условно. Оно построено на символах и аллегориях, на «тайном» значении любой из форм и любого из приемов. Ренессанс значительно менее условен, чем романский стиль. Еще менее условен классицизм, и, наконец, только искусствоведческий и литературоведческий анализ открывает условность в реализме. Падение условности проходит по всему фронту первичных стилей — это главное движение искусства. Искусство сближается с действительностью; условность не исчезает, но приобретает все более и более тонкий и сублимированный характер.

Значение вторичных стилей — готики, барокко, романтизма — в этом отношении как бы прямо противоположно: вторичные стили пытаются повысить в искусстве коэффициент условности, но делают это опять-таки с ослабевающей силой и далеко не одинаково. — это движение относительное, включающееся в состав основного направления. В одних вторичных стилях условность возрастает в области содержания (романтизм), в других — в области формы (барокко), но эти отдельные возрастания во вторичных стилях, как я уже сказал, постепенно ослабевают. Ослабление условности искусства проходит и во вторичных стилях — наиболее условных. Относительное движение вторичных стилей может, следовательно, находиться в противоречии с абсолютным движением искусства к ослаблению и сублимации условности.

Неуклонное ослабление условности искусств знаменательно: оно свидетельствует о все возрастающем сближении искусств и действительности и связано с ростом гуманистического начала не только в самих искусствах, но и в человеческой истории, в действительности, с которой искусство сближается.

Общее, главное движение искусства связано с борьбой идеей и представлений и совершается импульсами. Искусство движется ударами, при этом оно проникает все глубже в действительность, все больше расширяя темы, художественные средства и свое гуманистическое содержание, следуя в этом за мировым историческим процессом.⁸ «Проникающим» стилем является по преимуществу первичный — соборный, концептуальный, заостренный в своей простоте. За первичным стилем возникает стиль более декоративный, менее идеологичный, прагматичный в своей основе.⁹ Затем в результате борьбы следует новая резкая концентрация сил и новая постепенная их децентрализация.

Свои импульсы искусство получает от действительности. Общее движение всех искусств не замечается только тогда, когда относительное и подчиненное движение принимается за главное. Именно так и поступил Эрлст-Роберт Курциус в своей знаменитой книге «Европейская литература и латинское средневековье».¹⁰ Курциус правильно заметил теп-

⁸ О развитии гуманистического начала в человеческой истории см. замечательную работу Н. И. Конрада «О смысле истории» (в его кн.: Запад и Восток. М., 1966, стр. 465—512).

⁹ Характеризуя стили первичные и вторичные, я сознательно не даю им никаких оценок. Было бы антиисторично вводить оценочные суждения в описание великих стилей. Не является оценочным и изредка употребляемое мной понятие декаданса. Перед нами естественный процесс «старения» стиля.

¹⁰ E. R. Curtius. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, 1948 (второе издание — 1954).

денцию относительного развития стилей от стиля первичного, названного им классицизмом, к стилю вторичному, названному им маньеризмом.¹¹ Но он преувеличил значение своего открытия и объявил, что в истории искусств (и литературы в том числе) существуют только два стиля. По существу, движения искусства нет. Есть только имманентное перерождение классицизма в маньеризм, возвращение к новому классицизму и развитие нового маньеризма. В связи с этим Курциус предлагал отменить название всех стилей, оставив только эти два: классицизм и маньеризм.¹² Частное предложение Э. Р. Курциуса называть барокко маньеризмом¹³ имело и имеет успех даже у тех, кто не совсем согласен с его теорией.

Появление каждой новой пары стилей обусловлено не внутренней закономерностью «саморазвития» стилей, а радикальными социальными изменениями. Развитие феодализма и христианства обуславливает собой возникновение романского стиля. Социальные перемены XIV века (появление городов-коммун и капиталистическое развитие) вызывают возникновение ренессанса. Классицизм связан с союзом буржуазии и абсолютизма¹⁴ и т. д. Отмеченное нами постепенное убыстрение в развитии стилей отражает убыстрение в развитии общества. Так обстоит дело с первичными стилями. Что же касается до вторичных стилей (готика, барокко, романтизм), то развитие их происходит в условиях меньших творческих потенций сложившихся социальных условий, и поэтому в их появлении действительно больше элементов саморазвития, самоусложнения, известной «самостоятельности» относительно идеологии, при которой один и тот же стиль может выражать и прогрессивные, и реакционные идеи (что особенно наглядно в готике и романтизме). Вторичный стиль замыкается иногда в «ученой» среде, становится стилем для немногих, в результате орнаментации развивает формы, относительно слабо связанные с содержанием.

¹¹ Термин «маньеризм» происходит от итальянского термина «bella maniera», употреблявшегося в Италии еще в XVI веке (в трактате Франческо Ланцилотти, а затем в известном сочинении Дж. Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых архитекторов, живописцев и скульпторов») для обозначения живописного стиля XVI века. О термине «маньера» и «маньеризм» см.: Giuliano Briganti. Der Italienische Manierismus. Veb Verlag der Kunst, Dresden, 1961, S. 6—7. В приложении — библиография о маньеризме.

¹² Ср. аналогичную тенденцию у Шпенглера, Воррингера и отчасти Вальцеля отменить понятие готики и романтизма, оставив для них только одно: барокко (ср., например: О. Вальцель. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков. В кн.: Проблемы литературной формы. «Academia», Л., 1928, стр. 70—104; впрочем, тенденция к объединению барокко и романтизма на почве «немецкого чувства формы» в этой последней работе выражена весьма умеренно).

¹³ С 30-х годов XX века в моду вошел термин «маньеризм» в применении к изобразительным искусствам середины и второй половины XVI века. Вскоре термин этот стал применяться и к литературе того же периода. Если исключить Э. Р. Курциуса и его последователей, для которых термин «маньеризм» заменил собой понятие «барокко» и ряд других течений, то исследователи обычно разумеют под маньеризмом либо поздний ренессанс, либо раннее барокко. В сущности, это и не важно, ибо маньеризм это «мягкий» переход от ренессанса к барокко — переход, о котором мы говорили как о типичном для процесса рождения вторичного стиля из первичного — в данном случае барокко из ренессанса. Если рассматривать маньеризм как последний этап ренессанса, то будет понятным сходство маньеризма с последним этапом барокко — рококо. И в маньеризме и в рококо перед нами формализация стиля, его измельчание, преобладание декоративности, орнаментальности. Это положение несколько не противоречит изложенному выше взгляду на барокко как на формализацию ренессанса. Существуют, однако, точки зрения на маньеризм как на совершенно особый стиль, более определенный даже, чем ренессанс и барокко: J. Bousquet. Mannerism: The Painting and Style of the Late Renaissance. N. Y., 1964, p. 31.

¹⁴ Принимаю социологическую характеристику классицизма, предложенную Е. Н. Купряевой в работе «К вопросу о классицизме» (стр. 31—33 и др.).

* * *

Говоря о сменах великих стилей, я не коснулся реализма.

Реализм не равнозначен с остальными великими стилями. В нем резко сказываются писательские индивидуальности и поиски новизны. В пределах реализма существует резко выраженное разнообразие отдельных индивидуальных стилей, да и сам реализм в целом не может быть определен только как стиль или стили. Поэтому он не развивает нового и единого творческого стиля.

Появление реализма закономерно впечат собой движение смелых великих стилей, но вопрос о реализме требовал бы особого освещения, и в данной статье мы не можем на нем останавливаться.

Применение термина «барокко» к литературе

Не так уж важно этимологическое значение термина «барокко»: происходит ли это название от названия жемчужины неправильной формы, или от номенклатурного обозначения одного из схоластических силлогизмов, хотя последнее считается сейчас почти несомненным.¹⁵ Гораздо важнее другое: термин «барокко» введен не представителями этого стиля, а их противниками классицистами в XVIII веке. Классицисты, считавшие себя представителями «большого вкуса», резко осуждали предшествующее искусство как варварское, грубое, безвкусное, схоластическое, средневековое. Все это и было отражено в термине «барокко». Это обстоятельство ни в коем случае не следует сбрасывать со счетов, так как в последнее время участились попытки, восхваляя барокко и расширяя это понятие на все явления эпохи, присоединять к нему либо отдельные произведения классицизма и отдельных его представителей, либо весь классицизм в целом.¹⁶

Существует довольно много возражений против применения термина «барокко» к литературе. Среди советских литературоведов против применения этого термина возражает П. Н. Берков.¹⁷ Практически не применяют термина «барокко» многие из французских литературоведов.¹⁸ И надо признать, что основания для такого рода отказа серьезные: все существующие определения барокко крайне неточны и позволяют подводить под это понятие не только барокко, но и другие литературные течения — в том числе даже классицизм и его подразделения — или целиком отождествлять барокко со всеми явлениями эпохи его развития.¹⁹

Однако термин «барокко», первоначально применявшийся только в истории архитектуры, стал применяться и к другим искусствам. Уже в XVIII веке термин «барокко» был применен к музыке, затем, в XIX веке, к скульптуре и живописи. Именно этим распространением и расширением понятия «барокко» было с неизбежностью предугадано его применение и к литературе. Общие стилистические признаки, выделенные в архитектуре, оказалось возможным применить к литературным явлениям XVII века, не имевшим до того объединяющего стилистического определения.

¹⁵ См. обзор литературы о происхождении этого термина в книге: R. Wellek. *Concepts of Criticism*. New Haven and London, 1963, pp. 69 etc. (и дополнительно — стр. 115 и сл.).

¹⁶ А. А. Морозов присоединяется к мнению о классицизме как одной из форм барокко (Проблемы европейского барокко. «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 124—126).

¹⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 83—84.

¹⁸ См. об этом: R. Wellek. *Concepts of Criticism*, pp. 83—84, 118—119.

¹⁹ Именно так поступает А. А. Морозов в своих статьях «Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века» («Русская литература», 1962, № 3) и «Проблемы европейского барокко»

Несомненная общность в развитии отдельных искусств обусловлена тем, что все искусства подчинены единым социально-экономическим силам. Создание единой для всех искусств стилистической терминологии и, в частности, общих названий для отдельных стилей полезно тем, что оно позволяет более решительно, чем это делалось до сих пор, объединять наблюдения над различными искусствами и выявлять законы их развития.²⁰

Барокко оказалось в литературоведении удобным термином, не только для того, чтобы установить общность в развитии литературы и других искусств, но и для того, чтобы в самом литературоведении обобщить такие явления, как гонгоризм, культеранизм, концептизм, марпинизм, «bizarre» и «Précieux», «вторая силезская школа», метафизическая поэзия и поэзия «кавалеров», и т. д. С появлением термина «барокко» все эти явления были объединены как явления одного порядка. Однако, забегая вперед, скажем, что термин «барокко» имеет смысл только до той поры, пока это понятие не расширяется до бесконечности и не пытается объединить взаимоисключающие стилистические признаки.

К литературе термин «барокко» применил впервые Г. Вельфлин в своей знаменитой книге «Ренессанс и барокко», вышедшей первым изданием в 1888 году.²¹ Идеи Вельфлина, давшего характеристику стилю барокко, оказали чрезвычайно большое влияние на литературоведов, особенно формалистического толка. Вельфлин предположил, что различие «Непстового Роланда» Ариосто и тассовского «Освобожденного Иерусалима» — это различие стилей ренессанса и барокко. В сущности, увлечение барокко и применение этого термина к литературе идет именно от Г. Вельфлина, хотя автор обстоятельного обзора литературы о барокко Р. Веллек и указал, что еще до Г. Вельфлина термин «барокко» в отношении литературы в 1878 году применил Ницше в своем сочинении «Menschliches, Allzumenschliches», где он говорит о барочном стиле греческого дифирамба и о барочном периоде в греческом красноречии.²²

Г. Вельфлин видит в барокко лишь сумму чисто формальных признаков. При этом Г. Вельфлин извлекает свои формальные признаки барокко из очень немногих категорий, которые он применяет в анализе любого стиля. Основные понятия истории искусства, которыми оперирует Г. Вельфлин в определении стилей: линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), множественность и единство, ясность и неясность.²³ Исходя отсюда, Г. Вельфлин находит в барокко признаки живописности, глубины, открытой формы (атектоничности), преобладание множественности и «неясности».

²⁰ Отмечу впрочем, что конкретные наблюдения над общностью в развитии литературы и других искусств (библиография по этому вопросу весьма обширна) тормозятся тем, что исследователь должен обладать для этого огромной эрудицией в различных областях. Интересные конкретные наблюдения имеются в работах В. Сайфера, особенно: W. Syphe r. Renaissance. Rococo to Cubism in Art and Literature. N. Y., 1960. Отдельные недостатки в конкретных наблюдениях В. Сайфера отмечены в статье: Penrith Goff. The Limits of Sypher's Theory of Style. «Colloquia Germanica», I, 1967, pp. 111—117.

²¹ H. Wölfflin. Renaissance und Barock. 1888, pp. 83—85; особое значение также имела книга Г. Вельфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» 1915 года, где барокко и ренессанс противопоставлены друг другу.

²² R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 116. Указание А. А. Морозова, что термин «барокко» впервые применил к литературе «польский историк и филолог Эдвард Порембович в своей монографии, посвященной поэту Лиджею Морштыну, вышедшей в свет еще в 1893 году» (см.: А. А. Морозов. Проблема барокко в русской литературе. . . , стр. 5), следовательно, ошибочно.

²³ Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. «Academia», М.—Л., 1930.

Впоследствии число признаков стиля барокко резко умножилось, и все-таки понятие «барокко» не стало от этого яснее. Ни один из формальных признаков барокко не является его исключительной принадлежностью. Многие из них встречаются в любом из указанных нами выше «вторичных» стилей. Каждый из признаков барокко в литературе мы можем встретить и в предшествующей истории литературы, и иногда в значительных скоплениях. Особенно много «бароккизмов» в готике, к которой барокко фактически кое в чем и возвращалось. Отдельные явления барокко встречаются даже в сочинениях отцов церкви и в эллинистический период литературы. Специфический метафоризм, в форме концептизма,²⁴ аллегорика, эмблематика, любовь к контрастам, «открытая форма» в вельфлинговском смысле этого понятия — все это широко применялось в средневековой литературе.

Неопределенность термина «барокко» в значительной мере происходит из-за моды на барокко, которая имеет свои основания. Для того чтобы объяснить эту моду, нам следует вернуться к тому, что мы уже сказали раньше об обращении стилей к прошлому: стилей первичных к первичным же, стилей вторичных к вторичным.

В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX века — экспрессионизмом 20-х годов,²⁵ сюрреализмом в последующее время и т. д. В этом отношении обильный материал предоставляет монография ученика Курциуса — Густава-Рене Хоке «Мир как лабиринт. Манера и магия в европейском искусстве».²⁵ Отдельные параллели между художниками барокко и художниками и писателями декаданса приводятся здесь широким фронтом.

Можем ли мы считать однако, что интерес к барокко у современных искусствоведов равняется интересу к любым формам декаданса и маниеризма? Упрощений здесь не должно быть. И с этой точки зрения совершенно не прав чешский литературовед Я. Мишаник, который видит в барокко эпоху «иррационально-клерикально-космополитического характера» и отмечает, что интерес к барокко не случайно повысился в период усиливающейся фашизации и подавления свободы²⁷ 30-х годов XX века.

Несомненно одно: мода на барокко, заставившая исследователей чрезмерно расширять это понятие, вводя в барокко несвойственные ему признаки, подчиняя ему все новые и новые течения, произведения и авторов, отождествлять барокко со всей эпохой, когда оно процветало, до крайности обесцветила представления об этом стиле. Термин «барокко» лишился конкретного наполнения и стал просто похвалой. В результате

²⁴ Теорию концептизма развил в своем сочинении «*Agudeza y arte ingenio*» испанский иезуит Бальтасар Грасьян. Наиболее яркий представитель концептизма испанец Марциал. Под концептизмом разумеются сложные образные концепции, при которых все произведение превращается в одну распространенную метафору. Но еще до создания теории концептизма в ораторской прозе построение произведения на одной метафоре или на одном образе было широко распространено в эллинистический период, откуда перешло и в средневековую литературу (в частности, ему не чужда была и литература древней Руси).

²⁵ Об этом пишет Р. Веллек (R. Wellek. *Concepts of Criticism*, p. 76): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом: с его буйным, напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны» (перевод мой, — Д. Л.).

²⁶ Gustav René Hoek. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957. Г. Хоке, как ученик Э.-Р. Курциуса, отрицает термин «барокко» и пользуется только термином «маниеризм» в специфическом для Курциуса понимании этого термина — как в отношении барокко, так и в отношении европейского декаданса XX века. Вторая, более поздняя работа Г.-Р. Хоке — «*Manierismus in der Literatur*» (Hamburg, 1959) известна мне только по названию.

²⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

А. Боас с полным основанием мог говорить об угрожающей широте и крайней неудовлетворительности термина «барокко».²⁸

Более успешным, чем попытки определить признаки барокко, были, с моей точки зрения, описания его типических тем и мотивов. И в этом отношении выделяются работы Ж. Руссе. Книга Ж. Руссе, посвященная литературе века барокко во Франции,²⁹ имеет подзаголовок «Цирцея и павлин», в которых он видит символы двух наиболее характерных мотивов литературного барокко — непостоянства и декоративности. Блестяще написанная, книга Ж. Руссе открыла совершенно новый подход к барокко, преодолев формалистичность вельфлинговского определения барокко и приблизившись к пониманию барокко как содержательного стиля. На основе своего определения тем, мотивов и образов барокко Ж. Руссе создал антологию французской поэзии барокко. Сам он применил его к драматическому театру,³⁰ балету и, отчасти, живописи. Подход Ж. Руссе открыл новые перспективы и для исследователей изобразительного искусства.³¹

Мотивы и темы дают как будто бы более надежные признаки литературного барокко, но и эти признаки не могут быть строго определены, пока не очерчен весь круг памятников, входящих в барокко. Здесь исследование литературного барокко создает замкнутую цепь рассуждения: чтобы определить все темы и мотивы, необходимо ясно представлять себе весь круг памятников барокко, а чтобы знать весь круг памятников барокко, надо знать те признаки, по которым этот круг памятников мог бы быть выделен.

Выход только один. Понятие «барокко» комплексное. Нельзя исходить только из стилистических, формальных или тематических признаков. Необходимо изучить идейные функции этих признаков в данной исторической обстановке. Историческое положение барокко относительно других стилей, общественное значение барокко не менее важны, чем его формальные признаки. Понятие «барокко» — не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое. И еще одно. Нельзя все явления той или иной эпохи объединять понятием «стиля эпохи». Нельзя также видеть в барокко эпоху, подменять определение барокко простым обозначением хронологических границ. Это означало бы, что под понятие одного стиля мы подвели бы совершенно разнородные явления, ибо каждая эпоха противоречива, включает противоположные явления, а границы эпохи никогда не могут быть определены точно. Объединять все и вся как типические явления «стиля эпохи» значит лишить характеристику стиля единства и сделать ее в высшей степени неопределенной и невыразительной.

Барокко — «стиль эпохи»?

В самом деле, что принадлежит барокко в конце XVI, в XVII и в первой половине XVIII века? Прежде всего отметим, что попытки последнего времени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в науке, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр. — в отношении барокко терпят несомненную неудачу. Если в отношении ренессанса мы можем говорить о науке ренессанса, о гуманистах как о людях ренессанса, о философии ренессанса и

²⁸ Alan Boase. *Étude sur les poésies de Jean de Sponde*. В кн.: Sponde. *Poesie*. Editions Pierre Gailler. Genève, 1949, p. 137.

²⁹ Jean Rousset. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, nouvelle édition, 1954. См. также: *Anthologie de la Poésie Baroque Française*. Textes choisis et présentés par J. Rousset. Vv. I—II. Paris, 1961.

³⁰ О барочной эмблематике в драме см. также книгу: A. Schöne. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1968.

³¹ A. Pigler. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. I—II. Budapest, 1956.

ренессансной политической мысли, то увидеть в барокко аналогичную широту можно лишь с большими натяжками — настолько большими, что понятие «барокко» может вообще перестать существовать как нечто определенное.

Что такое, например, «человек барокко»? Уверяют, что это Дон-Жуан как тип человека, вечно мятущегося, изменчивого и изменяющего, ищущего и не находящего свой идеал женщины, противопоставляемого «человеку из камня» — командору. Но такое истолкование образа Дон-Жуана свойственно не только XVII веку, но и Пушкину. Что такое «дух барокко», если под этот феномен подводить и астрономические, и географические открытия XVII века, классицизм и маньеризм, всех ученых и всех разнородных философов XVII века?³²

Между тем как стиль эпохи рассматривают барокко Д. Чижевский,³³ А. Андьял,³⁴ А. А. Морозов³⁵ и многие другие.

Я бы возражал против применения ко всем великим стилям названия «стиль эпохи». Действительно, в каждой из пар стилей только первичный очень часто является «стилем эпохи». Первичный стиль властно подчиняет себе все искусства и все формы культуры, не оставляя места для других стилей. Так было, например, в эпоху расцвета романского стиля, но на переходах от местных стилей к романскому стилю и от романского стиля к готике даже этот первичный — романский стиль не являлся стилем эпохи. Все стороны культурной жизни захватывал собой ренессанс.³⁶ Однако ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой степени с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в разное время и в разных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли соединяться с другими стилевыми течениями.

Готика не подчинила себе всех явлений эпохи и даже не заняла господствующего положения в ряде стран, как например в Италии.

Для барокко типично совмещение с классицизмом во Франции и Англии, с реалистическими формами искусства в Голландии. Так же точно вторичный стиль — романтизм — никогда не оказывался господствующим течением в России.

Совершенно правы советские искусствоведы, авторы «Всеобщей истории искусств», когда утверждают: «Исходя из чисто формальных либо субъективистских категорий, многие из зарубежных ученых объявляют искусство всех национальных школ в 17 в. вариантами одного

³² Так именно поступает А. А. Морозов в статье «Проблема барокко в русской литературе...».

³³ D. Čiževskij. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, 1952.

³⁴ A. Angyal. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.

³⁵ См. его статью «Проблема барокко в русской литературе...». В другой статье А. А. Морозов пишет: «Барокко — такое же широкое понятие, как Готика и Ренессанс, объединяющее историческую совокупность различных художественных направлений, школ и индивидуальных стилей. Понимание барокко как общего стиля эпохи, охватывающего длительный путь развития литературы и искусства, с различными хронологическими рамками для разных стран, неминуемо предполагает многообразие, неоднородность и разнозначность охватываемых им явлений; это понятие должно включить в себя и наиболее значительные произведения мировой литературы того времени» (Проблемы европейского барокко, стр. 122—123). И далее: «Понимая барокко как общий стиль эпохи, можно найти взаимосвязи между отдельными писателями и целыми направлениями, которые ранее рассматривались изолированно. Обнаруживаются глубокие родственные черты и связи далеких и непохожих произведений» (стр. 123).

³⁶ Под ренессансом обычно разумеют не только стиль, но эпоху, исторический период. Мы включаем в ренессанс исторические события и культурные явления. Термин же «барокко» — уже. Применить его как обозначение эпохи, допустим, XVII—начала XVIII века невозможно. «Барокко» и «ренессанс» — термины разного объема. Они не равноправны.

стиля — стиля барокко. В данном случае признаки одной из развивавшихся в этот период стилевых систем произвольно распространяются на искусство 17 в. в целом. Такая оценка, по существу упрощая общую картину развития искусства в эту эпоху, швеллирует конкретные идейно-образные особенности различных художественных направлений, оставляет скрытой их взаимную борьбу».³⁷

Так же точно безусловно прав М. В. Алпатов, когда пишет об искусстве столицы барокко — Риме: «Все искусство XVII века было по своим проявлениям очень многообразно, и поэтому определять его целиком как барокко вряд ли допустимо». Это верно даже с той оговоркой, которую М. В. Алпатов делает в следующей фразе: «Но отдельные течения в искусстве XVII века были внутренне связаны с барокко, равно как и само итальянское барокко многими своими сторонами соприкасалось с рядом других направлений искусства XVII века, которые имели в Риме своих представителей».³⁸

Барокко не охватывает и всех литературных явлений XVII века. Такой точки зрения придерживается П. Н. Берков³⁹ и П. Кирхнер.⁴⁰ Так думал и А. И. Белецкий.⁴¹

И. Н. Голенщев-Кутузов совершенно правильно отмечает, что «XVII век для Западной Европы нельзя охватить одним термином „барокко“, правильнее было бы принять термины „барокко“ и „классицизм“».⁴² Действительно, к барокко не относится прежде всего французский классицизм XVII века, объявить который разновидностью барокко невозможно не только потому, что его стилеобразующие принципы прямо противоположны барокко, но и потому еще, что между представителями классицизма и барокко шла постоянная борьба и открытая полемика. В самом деле, принадлежность к барокко итальянского поэта Джабатиста Марино, жившего во Франции и ставшего здесь главным представителем прециозной литературы, не вызывает никаких сомнений.⁴³ Но классицизм XVII века во Франции постоянно боролся с прециозной литературой и принципами маринизма. Эстетические принципы Буало и Расина явно противоположны барокко.⁴⁴ Не случайно отдельные исследователи французской литературы XVII века считают ее наиболее характеристической чертой именно борьбу между классицизмом и барокко.⁴⁵

Весь английский XVII век относил к литературе барокко Пауль Мейсснер.⁴⁶ Но в английской литературе XVII века были не только поэты-метафизики, как Джон Донн и его последователи — Герберт, Крэншо, Воген, а также придворная поэзия «кавалеров» во главе с Джоном

³⁷ Всеобщая история искусств, т. IV. Искусство 17—18 веков. Под общей редакцией Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберг. Изд. «Искусство», М., 1963. стр. 14 (Введение — Е. И. Ротенберг).

³⁸ М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. II. Изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 156.

³⁹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 83—84.

⁴⁰ P. Kirchner. Strömungen und Gattungen in der ukrainischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. XIII, 1968, II 3. S. 329 ff.

⁴¹ Олександр Білецький, Зібрання праць у п'яти томах, т. 2, Київ, 1965, стр. 62.

⁴² Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 76.

⁴³ Типическим явлением барокко считает маринизм и А. А. Морозов (Проблемы европейского барокко, стр. 118).

⁴⁴ Р. Монтано считает французский классицизм XVII века принадлежащим барокко, но для этого ему приходится искажать особенности стиля Расина. Он приписывает его произведениям барочную погоню за эффектами, способность погрязнуть в правдоподобии, крайнюю эмоциональность и т. д. (Rocco Montano. Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque. «Colloquia Germanica», I, 1967, p. 64).

⁴⁵ M. Reynolds. Le XVII-e siècle: Le Classique et le Baroque. Montreal, 1944.

⁴⁶ Paul Meissner. Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. Munich 1934.

Секлингом и отдельные писатели, чью принадлежность к барокко можно частично или полностью признавать. Нельзя забывать, что Мильтон был главным противником и метафизической школы английской поэзии, и поэзии «кавалеров». Конечно, это не означает, что в его творчестве в силу этого полностью отсутствуют черты барокко, однако элементы классицизма в его произведениях, не исключая «Самсона-борца», не менее ясны. Признать Мильтона представителем барокко можно только с большими оговорками.

Но самый спорный вопрос в проблеме отнесения к стилю барокко английских писателей конца XVI—XVII века — это вопрос о барочности Шекспира. Энтузиасты барокко пытались объявить Шекспира писателем барокко. На основании анализа «архитектоники» пьес Шекспира утверждал его принадлежность к барокко Оскар Вальцель.⁴⁷ По чисто формальным, внешним признакам относили Шекспира к барокко и Вильгельм Михелс.⁴⁸ Можно упомянуть также Макса Дейчбеяна, доказывавшего принадлежность «Макбета» к барокко на основании «эллипсоидности» построения этой драмы.⁴⁹ Макс Вольф предположил, что только часть ранних произведений Шекспира принадлежит к барокко: «Венера и Адонис» и «Лукреция».⁵⁰ Рой Даниэлз, напротив, относит к барокко позднего Шекспира.⁵¹

Некоторые черты барокко в Шекспире несомненно могут быть обнаружены. К ним, может быть, следует отнести все элементы эвфуизма, хорошо изученные в его творчестве.⁵² Не стоит забывать, что Вольтер называл Шекспира «пьяным дикарем» как раз за те свойства его творчества, которые можно назвать барочными: смесь возвышенного и вульгарного, ужасного и комического, соединение разнородных стилей и пр. Однако ни одному исследователю не удавалось еще зачислить Шекспира в представители барокко на основании полного анализа всего его творчества.

В самом деле, черты эвфуизма в стиле Шекспира, сочетание возвышенного и вульгарного, ужасного и комического и т. д. — это слишком мелкие черты, которые не могут решить вопроса об отношении Шекспира к барокко.

Лучшее, что написано об отношении Шекспира к барокко, принадлежит крупнейшему советскому литературоведу — покойному А. А. Смирнову. Я имею в виду его превосходную статью — «Шекспир, Ренессанс и барокко».⁵³

А. А. Смирнов показал отношение Шекспира второго периода к барокко. Он показал не принадлежность Шекспира к барокко, а принадлежность барокко к Шекспиру! Шекспир преобразует мироощущение барокко и подчиняет его своему искусству и своим идеям. Мировоззренческие и стилиобразующие элементы барокко Шекспир вводит в свою идейную и художественную систему. По сути дела, Шекспир остается гуманистом

⁴⁷ Shakespears dramatische Baukunst. «Jahrbuch der Shakespearegesellschaft», 52, 1916, S. 3—35. Перепечатано: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig, 1926, S. 302—325. См. перевод в книге: Проблемы литературной формы, стр. 36—69.

⁴⁸ W. Michels. Barockstil in Shakespeare und Calderón. «Revue Hispanique», 85, 1929, pp. 370—458.

⁴⁹ Max Deutschbein. Shakespeares «Macbeth» als Drama des Barock. Leipzig [без указания года, 1936 (или 1937)], S. 26—28.

⁵⁰ M. Wolff. Shakespeare als Künstler des Barocks. «Internationale Monatschrift», 11, 1917, S. 995—1021.

⁵¹ Roy Daniels. Baroque Form in English Literature. «University of Toronto Quarterly», 14, 1945, pp. 392—408.

⁵² Впрочем, эвфуизм, особенно сильно сказавшийся в раннем творчестве Шекспира, можно отнести не к барокко, а к маньеризму (если только при этом отделять маньеризм от барокко).

⁵³ А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы. Изд. «Художественная литература», М.—Л., 1965, стр. 181—206.

ренессансного мировоззрения, но во второй период своего творчества его гуманизм осложняется тем, что он преодолевает барочную трагичность, барочную усложненность, вкладывает в отдельные элементы формы барокко новое глубочайшее содержание.

Вывод, который необходимо сделать из статьи А. А. Смирнова, следующий. Бесполезно стремиться обеднять творчество гениального художника, подчиняя его определенному стилю или определенному течению. Гений черпает творческие возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем. Это не пустая похвала гению. Это выяснение чисто «деловых», творческих отношений, в которые вступает гениальный художник и великий стиль.

Так же точно, как Шекспир, преодолевают отдельные элементы барокко, оказываясь выше барокко, такие художники, как Беласкес и Рембрандт. Можно согласиться и с теми, кто утверждает, что такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и др., принадлежат двум стилям — ренессансу и барокко (ср., помимо отмеченной статьи А. А. Смирнова: Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 54).

Но если даже, оставив в стороне все принципиальные различия в отдельных стилях XVII века и признав их несущественными, мы присоединим в XVII веке к барокко все и вся, то что мы этим выиграем или объясним? Явления барокко и так в достаточной мере пестры и разнообразны: маринизм в Италии и во Франции, гонгоризм в Испании, «вторая силезская школа» в Германии, метафизическая школа и «кавалеры» в Англии, сарматизм в Польше, иллиризм на Балканах, «колониальное барокко» в Новом Свете и т. д. Все эти школы разнообразны не только по названиям, но и по существу. Если при этом к барокко присоединить и противоположные, борющиеся с ним течения, то признаки барокко окончательно исчезнут.

Между тем мы должны считаться с несомненным фактом, что разные страны в различной степени откликнулись на барокко. Классические страны барокко — это Италия и Испания. В остальных странах дело обстоит по-разному. Если Фландрия во главе с Рубенсом, Ван-Дейком, Иордансом, Броувером была в XVII веке типичной предвестницей барокко, то того же нельзя сказать о Голландии, где Франс Хальс, Рембрандт и Якоб ван Рейсдал были в целом далеки от барокко.⁵⁴ Не случайно, что целый ряд искусствоведов (как например, Боде и Хаманн) целиком исключает Рембрандта из стиля барокко.

Сомнительна принадлежность к барокко ряда художников во Франции, чьи связи с классицизмом, с другой стороны, очевидны. В зодчестве Франции невозможно признать представителями барокко Монсара и Ленотра. Даже в «классической» стране барокко — Испании — лишь с ограничениями можно согласиться с принадлежностью к барокко Веласкеса (эти ограничения сходны с теми, с которыми мы имеем дело в творчестве Шекспира).

И вот что важно: барокко охватывало своим влиянием только некоторые жанры. В живописи — это по преимуществу монументальные декоративные росписи, композиции плафонов, парадные портреты и алтарные картины. Жанровые же картины (как например, голландские бытовые картины), пейзажные сюжеты были меньше подчинены барокко. И это также свидетельствует против того, чтобы признавать барокко всеохватывающим и все подчиняющим себе «стилем эпохи».

⁵⁴ Забегая несколько вперед, в область проблемы идеологических основ барокко, отметим, что различие в отношении к барокко между этими двумя соседними странами легко может быть объяснено следующим: Голландия была страной буржуазной и протестантской, в южных же Нидерландах революция не имела успеха и здесь активизировался католицизм, а с ним вместе и барокко.

Итак, нельзя отождествлять стиль с эпохой. Разные страны по-разному подчиняются великому стилю, разные классы различно им захватываются, разные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю.

Конец XVI и весь XVII век не подчинен барокко, а находится в состоянии борьбы с ним. Стиль — до известной степени нивелировка, это «судьба», которая пытается сковать искусство своего времени и лишить эпоху ее индивидуальностей. И только средний художник целиком подчиняется требованиям стиля. Так, по-видимому, происходит во все эпохи и при всех стилях.

Барокко нельзя отождествлять со всеми явлениями XVII века и полностью подчинять ему все индивидуальности крупных художников своего времени.

Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе.⁵⁵

Социально-идеологическая обусловленность барокко

Стиль в широком искусствоведческом его понимании, а особенно великий стиль нельзя точно прикреплять к определенной идеологии и закреплять за ней. Стиль — это форма форм, общая форма для многих отдельных форм. Он относительно более свободен от содержания, чем конкретная форма конкретного произведения. Поэтому общий стиль может охватывать произведения с различным содержанием. Однако...

Однако *возникновение, формирование* стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. «Производство» стиля принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам по преимуществу прогрессивным. Это, в первую очередь, относится к первичным стилям: романскому, ренессансу, классицизму, реализму. Первичные стили возникают под влиянием крупных социальных перемен и первоначально отражают прогрессивные идеологии новых социальных условий. Но сформировавшись, стиль может оформлять произведения с другим содержанием, переселяться в другую среду, в другую страну с иным раскладом социальных сил.

Вот почему первичный стиль, рождаясь под непосредственным воздействием новых социальных сил, совсем не похож на предшествующий — вторичный. Он снова «внезапно» прост и ясен, «идеологичен» и активен.

Несколько иначе обстоит дело со вторичными стилями, такими, как готический, барокко, романтизм. Их появление связано не только с новым содержанием, но и с формализацией предшествующего, первичного стиля, с его усложнением, с его распадом, с его некоторым отрывом от содержания, с углублением декоративности, с рождением беспредметности, элементы которой имеются в каждом вторичном стиле. Характерен для вторичных стилей и известный отрыв от действительности, интерес к потусторонним явлениям, иррационализм. Однако...

Однако и в данном случае при своем появлении вторичный стиль также связан с определенной социальной средой (хотя не обязательно прогрессивной) и определенным идейным содержанием, может быть только менее четко, чем первичный стиль. И формализация вторичного стиля происходит несколько быстрее, чем стиля первичного. Так было и с барокко.

⁵⁵ Такого рода призыв см. в статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» (стр. 113).

Я не собираюсь говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма. В последнее время, однако, в исследовательской литературе принято подчеркивать «свободу» барокко от контрреформации. Подчеркивается наличие барокко в протестантских странах и его связь с прогрессивной идеологией. Однако поправка эта должна касаться лишь сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения.

Появление барокко несомненно относится к эпохе, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления». Оно связано и с теми социальными и экономическими потрясениями, которые были вызваны открытием Америки. Однако отсюда совершенно не следует делать выводы о прогрессивном характере сил, выдвинувших барокко.⁵⁶

В самом деле, нельзя забывать, что именно «революция мирового рынка» в результате открытия Америки и морского пути в Индию породила не «кризис феодализма», а напротив, феодальную реакцию. К. Маркс писал: «После того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении».⁵⁷

Испания и Италия становятся классическими странами контрреформации, и именно в них зреет и развивается стиль барокко. Возникает иезуитский орден, покровительствующий барокко. Иезуитские храмы — наиболее типичные представители архитектуры барокко. Покровителями искусства барокко выступают папы (Сикст V и Урбан VIII) и кардиналы (Сципион Боргезе).

Поражение крестьянского движения в XVI веке и Тридцатилетняя война создали благоприятные условия для развития барокко в Германии и Австрии.⁵⁸ Эпоха барокко была эпохой борьбы с ренессансными достижениями, изгнания Фуггеров из Венгрии, наступления церкви, Габсбургской монархии, свирепств иезуитской цензуры. Это было время, когда Джордано Бруно сжигают на костре, Томазо Кампанеллу приговаривают к пожизненному заключению, Галилея подвергают преследованиям и заставляют отречься от учения Коперника. Ни один из названных представителей прогрессивной мысли не был сторонником стиля барокко в собственных литературных сочинениях. В «Рассуждении о поэме Тассо» Галилей критикует одного из первых представителей стиля барокко — Тассо и отдаст предпочтение Ариосто. Он выступает против принципов барокко и маньеризма.⁵⁹

Вот как подводит итоги историческим характеристикам эпохи появления барокко А. А. Смирнов: «В Германии в 1535 году происходит разгром анабаптистов (наиболее революционное течение в Реформации), но уже раньше Лютер бросается в объятия князей, отражая этим испуг дворянства и буржуазии перед крестьянской, народной революцией. Во Франции в середине 30-х годов XVI века наблюдается резкий поворот вправо

⁵⁶ Именно такого рода вывод делает А. А. Морозов (Проблема барокко в русской литературе..., стр. 16). В той же работе он называет эпоху барокко эпохой Галилея, Кеплера, Декарта, Джордано Бруно и пр., в патетических выражениях объединяя барокко со сделанными в XVI и XVII веках открытиями и «дерзновенным полетом мысли в космос» (там же, стр. 9).

⁵⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 23, стр. 728 (Капитал, т. I, гл. XXIV, примеч. 189).

⁵⁸ Сам А. А. Морозов, отрицая сейчас пессимистический характер барокко. в 1958 году писал: «Литература немецкого барокко отразила национальную историческую катастрофу Германии в результате опустошительной Тридцатилетней войны» (Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 89).

⁵⁹ См.: E. Panofsky. Galileo as a critic of the Arts. The Hague, 1954. Против принципов стиля барокко и маньеризма выступал также друг Галилея — Траяно Боккалини.

в королевской политике, то есть в политике господствующих классов, особенно после знаменитой истории с „плакатами“ 1534 года. В Италии также с 30-х годов мы наблюдаем аналогичный сдвиг, являющийся отчасти отголоском событий и идейных веяний за Альпами, но еще в большей мере объяснимый местными итальянскими делами (завершение процесса замены купеческих республик в Северной Италии принципатами и образовавшие нового феодализирующегося дворянства из недавней верхушки буржуазии, начало экономического упадка в связи с перенесением главных торговых путей из Средиземного моря в Атлантический и Индийский океаны и т. д.). В Испании около того же времени, после того как Карл V последовательно сломил сначала крупных феодалов, а затем торгово-промышленные города, утверждается ультракатолический абсолютизм. К середине XVI века реакция достигает на континенте полной своей силы, находя выражение в целом ряде крайне типичных явлений: в 1540 году утверждается папою орден иезуитов (ставших, кстати сказать, самыми рьяными пропагандистами стиля барокко в искусстве); в 1541 году в Риме организуется верховная инквизиция (в Испании она существовала уже с 1477 года); с 1545 по 1563 год заседает Тридентский собор, пытающийся регламентировать все стороны общественной и частной жизни в духе строгого правоверия и охранительных тенденций; в 1559 году появляется одно из детищ этого собора — первый папский „Index librorum prohibitorum“ («Список запрещенных книг»)⁶⁰.

Чтобы отступить от этой исторической характеристики эпохи барокко, в которой А. А. Смирнов суммирует лишь то, что утверждают историки самых различных направлений и методов, необходимо перевернуть историческую науку!

Конечно, никто из теоретиков барокко в настоящее время полностью не отождествляет барокко во всех его границах с иезуитско-католической реакцией. Достаточно напомнить «буржуазное барокко» Голландии и Северной Германии, наличие отдельных представителей барокко в Англии и Скандинавии. Тем не менее в очень многих случаях невозможно отрицать наличие связи барокко с иезуитско-католической реакцией.

Я. Мишианик считает, что барокко было слабо представлено во Франции, Голландии и Англии именно потому, что в этих странах «общественные отношения непрерывно развивались в направлении создания новых форм капиталистического общественного устройства и для которых открытие Америки было стимулом расцвета».⁶¹

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Стильстика и поэтика барокко сложились в период контрреформации, тогда из средневековых фолиантов была вытащена и подновлена идея о брэнности вселенной, иллюзорности земной жизни».⁶²

А. А. Смирнов писал: «То, что можно назвать „классическим барокко“ второй половины XVI и всего XVII века, то есть эпохи феодально-католической реакции, в идейном отношении означает отказ от жизнелюбности и оптимизма Возрождения, от веры в могущество разума, отход от реализма и погружение в стихию смутных трагических переживаний, в мир таинственного и иррационального».⁶³

Барокко родилось как реакция на ренессанс и знаменовало собой частичное возвращение к средневековью. Это утверждали и классицисты, давшие этому стилю название, подчеркивающее его «варварство». Для барокко было характерно возвращение к средневековым формам искусства и к средневековым идеям. Эвфуизм представлял собой возвращение к не-

⁶⁰ А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 188—189.

⁶¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 86.

⁶² Там же, стр. 77.

⁶³ А. А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы, стр. 187.

которым стилистическим приемам средневековой латинской прозы. Концептизм был представлен в ораторской прозе отцов церкви и развит в средние века. Чертами средневековья в барокко были мистицизм, аскетизм, сочетавшийся с натурализмом, пессимизм, страх смерти.

Барокко возобновило средневековые представления о суете сует всего сущего, о его призрачности и иллюзорности.

Ужасы и чувство смерти, характерные для барокко, были отмечены и для XV века.⁶⁴

Пессимизм, темы смерти если и не заполняли всего барокко, то были очень характерны для его ранней стадии. Черты крайнего пессимизма заметны в стиле архитектурных произведений Ф. Борромини. Наряду с гармоничными соотношениями Ф. Борромини ищет и дисгармоничные: кафофонические разрывы, нарушения пропорций, борение масс, он разрушает плоскость стены, делая ее то гнутой, то выпуклой. Он ищет, недоволен, тяготеет материальным миром. Его здания «страдают», «мучаются», находятся в движении. Эта архитектура до предела эмоциональна.

Только безудержный оптимизм некоторых восторженных искусствоведов, привыкших отождествлять оптимизм со всем значительным, что есть в искусстве, мог бы увидеть в творчестве Борромини что-то жизне-радостное и веселое.

Чертами трагичности отмечено творчество Караваджо — не менее типичного представителя барокко в живописи, чем Борромини в архитектуре.

Некоторые литературоведы пытаются видеть в барокко новый, высший этап ренессанса. Они считают даже, что гуманизм барокко сложнее и изощреннее гуманизма ренессанса. Это очень далеко от действительности. Ценность человеческой личности самой по себе падает в барокко. На место отдельной человеческой личности на первый план выдвигается в барокко масса, толпа. Отдельный человек деспотически подчиняется в барокко интересам множества.⁶⁵ А это всегда опасно для гуманизма. Для барокко характерна многофигурность скульптурных и живописных композиций, обилие действующих лиц в пьесах, в эпических поэмах. Во имя интересов множества католицизм оправдывает расправу с отдельной личностью. Появляется культ жестокости и силы. В живописи и в скульптуре распространяются необычные ракурсы, сцены мучений, мучительные положения тел. Фигуры часто обращены спиной к зрителю, опрокинуты, повержены, перегибаются, висят вверх ногами. Люди пронзают друг друга копьями, рубят мечами, секут косами. Часты изображения раненых, терзаемых, обессиленных старостью, не поднявшихся до

⁶⁴ Em. Mâle. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908, p. 375 sq. Ср. также труд голландского исследователя Хейзинги, во многом следующего за этой замечательной работой: J. Huizinga. The Waning of the Middle Ages. London, 1937, pp. 129—135.

⁶⁵ В статье А. А. Морозова «Проблемы европейского барокко» неясным представляется отношение барокко к человеческой личности. Он пишет: «В „высокой“ литературе барокко тема „Vanitas“ отражает душевную потрясенность и бессилие разрешить жизненные конфликты. Страх смерти уживается с испуганной жадной жизни, гедонизмом отчаяния. В нем раскрывается пробуждение индивидуализма, личности (курсив мой, — Д. Л.), не мирящейся с общей участью и не находящей спасительного утешения в религиозном учении» (стр. 120). Но ведь о «пробуждении индивидуализма» свидетельствует уже предренессанс, а об освобождении личности от религии — ренессанс. Обращение барокко к теме «Vanitas» следует скорее рассматривать как возвращение к ней. Тема «Vanitas» выступает уже в готике, затем снова возвращается в XV веке. Ее значение различно, и нельзя в XVII веке приписывать ей функции, которые она выполняла в XIV и XV веках. С другой стороны, А. А. Морозов совершенно прав, когда в противоречии со своей концепцией повышенного гуманизма барокко утверждает, что в барокко «сама эмоция была условна и как бы надиндивидуальна, отрешена от „личного переживания“» (стр. 117).

сознательной жизни младенцев. Человек изображался охваченным одной страстью, одним чувством, которое поглощало в нем все его другие свойства.

Сходные черты мы видим в зодчестве. Для архитектуры барокко характерны напирание друг на друга отдельные элементы, «толпы» архитектурных деталей, их взаимопроникновение и взаимоисключение. Для деталей нет свободы; детали гибнут и поглощаются целым.

Хотя в барокко возрождаются некоторые античные мотивы, которых не знал или недостаточно ценил ренессанс, однако католическая поэзия вообще «использует античные символы охотнее, чем поэзия не католическая».⁶⁶ Важны не античные мотивы и символы, а идеи, с которыми они сопряжены.

Ф. Волльман так характеризует это различие между гуманизмом и барокко: «Различие между гуманизмом и барокко в подходе к науке и искусству я усматриваю главным образом в отношении к мифу: гуманизм использует античные мифологические символы для постижения действительности, барокко же мифологизирует действительность, обрамляя ее — иногда во всем натурализме — мифологическими кулисами».⁶⁷

* * *

Связь барокко с контрреформацией может быть установлена только для его начальной стадии.

Ф. Волльман совершенно прав, когда пишет: «В складывающемся представлении о барокко как о культурно-историческом явлении имеются в виду прежде всего формальные моменты при разнообразии идеологических устремлений и материала».⁶⁸

Барокко вообще не создало крупных идеологических деклараций, какие были созданы гуманистами. Барокко ограничилось стилистическими теориями. Если некоторые теоретики барокко и относят к этому течению представителей философии, то не за их высказывания, а за «стиль» их философии, не за существо взглядов, а за их характер. Попытки присоединить французский классицизм XVII века к стилю барокко, объявить классицизм лишь разновидностью барокко лишены каких-либо оснований. Французский классицизм как по своей стилистической природе, так и в своем теоретическом выражении — прямая противоположность барокко. Это не только различные стили, это стили различного исторического положения и значения: барокко принадлежит к типу вторичного стиля, классицизм — первичного.

Один из типичных представителей зрелого классицизма — Буало.

Поэтическая теория Буало осуждает как раз все то, что характерно для барокко. Он требует ясности, простоты, четких жанровых различий, логичности, архитектурности, разделения «высокого» и «низкого» и осуждает гротеск. Мишенью его возражений являются все те черты, ко-

⁶⁶ Ф. Волльман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература. В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 309. В своем панегирике барокко А. А. Морозов опирается на мысль М. В. Алпатова о том, что «в XVII веке в античном наследии было раскрыто и оценено то, чего недосмотрело Возрождение» (Проблема барокко в русской литературе... стр. 10). Но М. В. Алпатов не ограничивает свою характеристику барокко только этой мыслью. У него ясно подчеркнута связь происхождения барокко с католической реакцией, с контрреформацией.

⁶⁷ Fr. Wollman. Slovanství v jazykově literárním obvození u Slovanů. Brno—Praha, 1958, s. 27. Попутно отмечу, что Ю. Кржижановский в своем коротком, но принципиально важном разделе о барочной аллегории (см.: J. Krzyżanowski. Allegory in Romantic Movements. В кн.: Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, 1961, s. 356—357) отмечает средневековый и религиозный характер аллегорий в барокко.

⁶⁸ Ф. Волльман. Гуманизм, ренессанс, барокко и русская литература, стр. 310.

торые приписываются сейчас именно барокко.⁶⁹ Если бы в его время существовали понятия «открытая форма» и «закрытая форма», то он, конечно, был бы за последнюю и против первой. Утверждая это, я не модернизирую его взгляды, я модернизирую только его терминологию, которой ему явно не хватало.⁷⁰

Если характерными чертами барокко следует считать иррационализм, декоративизм, стремление «удивлять» и поражать, то именно эти черты отвергались всеми великими умами XVI и XVII веков.

Позиция разума — это позиция Коперника и Галилея, Кеплера и Ньютона.

Философы часто выступали против отдельных характерных принципов барокко. Локк в «Опыте о человеческом разуме» подчеркивал, что «вся деланность и вычурность речи» (столь характерные именно для барокко, — Д. Л.) направлены лишь к тому, чтобы внушать людям неправильные понятия, разжигать страсти и т. д. Он выступает против фантазии и декоративности.

Лейбниц и Бэкон ставили науку выше современного им искусства.

В своей «Новой Атлантиде» Бэкон в Уставе Дома Соломона запрещает всякую необычность, преувеличение и излишние украшения.

Барокко не имело на своей стороне рациональной философии. Средневековая схоластика, к которой обращалось барокко, не может быть отождествлена с рационализмом.⁷¹ Иррационализм барокко был скорее практикой, чем сознательным и принципиальным явлением. Теоретические суждения представителей барокко касаются только самого стиля. Представители поэзии барокко выдвигают формальные требования, но не идеологические.

Барокко явилось порождением контрреформации, было связано с новым обращением к готике, поддерживалось иезуитизмом, но эта реакция,

⁶⁹ Нельзя согласиться с утверждением А. А. Морозова, что, «развиваясь под знаком риторического рационализма, искусство барокко постепенно секуляризируется и на более позднем этапе не только уживается, но и сливается с картезианством» (Проблемы европейского барокко, стр. 119). Оставляя на совести автора парадоксальное понятие «риторического рационализма», никак нельзя согласиться с тем, что философия Декарта «уживается» или сливается с искусством барокко. Характеризуя «рационализм» барокко, А. А. Морозов приводит в пользу его и то, что «поэтическая метафора барокко образуется согласно правилам схоластической логики с помощью причудливых силлогизмов» (Проблемы европейского барокко, стр. 115; это в XVII-то веке!), и то, что барокко создает «темный стиль» (стр. 116), и то, что «принцип метафоризации становится самодовлеющим» (там же), и даже то, что в барокко «смысл поэзии уже не в прямой связи суждений, а в ее обманчивом нарушении. Невозможное в простой логике становится возможным в поэзии» (там же). В произведениях Декарта мы находим прямые суждения об искусстве представителей барокко и классицизма. По этим высказываниям мы ясно можем судить о том, на чьей стороне Декарт. Декарт восхищался произведениями представителя классицизма — Жана-Луи Бальзака. Вместе с тем он требует избегать в искусстве крайностей, запутанных, трудных и утомительных фигур, типичных для теории барокко кончетти. В музыке он осуждал как раз то, что было типично для музыки барокко — фугу и контрапункт. Для Декарта характерен культ разума, противопоставленный чувственности, иррациональности и «беспорядку» барокко. В своем «Рассуждении о методе» (1637) Декарт выступает против вольностей в мышлении, он призывает «делить трудности», ограничивать изучаемый предмет, определять и устанавливать абсолютное разделение всех видов и родов. Картезианский культ ясности, математических методов мышления соответствует идеалу порядка, законченности и связности в искусстве Расина и Буало.

⁷⁰ Даже если не считать Буало теоретиком всего классицизма (Д. Обломиевский. Французский классицизм. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 270), а только одной поздней его части или некоторых черт классицизма, то и тогда полная противоположность его положений практике барокко достаточно показательна. Классицизм не только не может быть поглощен барокко, как велики ни были «аппетиты» последнего, но оба эти стиля находятся на прямо противоположных полюсах искусства.

⁷¹ Такое именно отождествление делает А. А. Морозов (Проблемы европейского барокко, стр. 115—116).

породившая барокко, не была его идейной основой. Связь с реакцией католицизма и новым наступлением феодализма была у барокко только начальная. Она дала только первоначальный толчок развитию барокко.

Как известно, столицей барокко в Европе явился католический Рим. Барокко было также типично для католической Испании. Отсюда, из Италии и Испании, началось победное шествие барокко по Европе, — шествие, поддерживаемое орденом иезуитов. Однако очень быстро барокко без каких-либо существенных стилистических изменений проникло в протестантские страны. Оно было не только в католической Фландрии, но и в протестантской Голландии. Оно проникло в Англию и скандинавские страны и даже за пределы христианского мира. Это доказывает, что барокко в своем зрелом состоянии не было тесно, «жестко» связано с какой-либо богословской или философской системой. Оно было в такой мере формализовано, что могло обслуживать различные идеологии, наполняться разнообразным содержанием. Это как раз один из признаков вторичного стиля.

Здесь я обращаю внимание на примечательные слова Рокко Монтано: «... мир барокко не пытался или не был способен создать органическое видение действительности. Чаще всего это было фрагментарное видение, внимавшее к бесконечным деталям мира, удовлетворявшееся чем-то вроде упражнения ума или целым рядом удивительных находок, небольшими набегамися в сферу чувств и умственных спекуляций. Основные метафизические и религиозные концепции этого времени (время барокко, — Д. Л.) оставались теми же, что и в ренессансе. Шекспир или Кальдерон, Бернини или Рембрандт не изменяли существенных идей предшествующего века. Вселенная была расширена астрономическими открытиями. Но художник по-прежнему был сосредоточен на той же действительности».⁷²

Произведения искусства барокко в любой области имели различное содержание. Они могли быть и очень значительными, и чисто формальными трюками. Но само барокко в его целом не было связано с определенным содержанием в такой мере, в какой был связан с определенной идеологией ренессанс.

Формализованный характер барокко способствовал еще одной его особенности — его способности переступать границы стран и народов. Это было очень важно для литературы. В эпоху барокко обнаруживаются связи между литературой Италии, Испании и Франции, Испании и Англии и т. д. Усиливаются деятельность переводчиков и развиваются личные связи, поездки поэтов из страны в страну.

Относительный отрыв стиля от породивших его идейных основ — это не только факт стиля, его саморазвития, но и факт падения общественного самосознания в той социальной среде, которая этот стиль выдвинула. Переход стиля первичного во вторичный и дальнейшее саморазвитие вторичного стиля, его декаданс — это явления, свидетельствующие об одновременном декадансе породивших эти стилистические явления социальных предпосылок.

Русский вариант барокко XVII века

Первый, кто писал о русском барокко XVII века, был Л. В. Пумпянский. В его статье «Тредиаковский и немецкая школа разума»⁷³ был впервые применен самый термин «барокко» в отношении русских лите-

⁷² Rocco Montano. *Metaphysical and Verbal Arguzia and the Essence of the Baroque*, p. 61 (перевод мой, — Д. Л.).

⁷³ Л. В. Пумпянский. Тредиаковский и немецкая школа разума. В кн.: Западный сборник. I. Под ред. В. М. Жирмунского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937 (о XVII веке — стр. 166—167).

ратурных явлений конца XVII—начала XVIII века (хотя этот термин Л. В. Пумпянский и употреблял с большой осторожностью) и установлены многие факты связей русской литературы с так называемой второй сilesской школой — представительницей немецкого барокко.

Полнее всего русское барокко XVII века было исследовано и охарактеризовано И. П. Ереминым.⁷⁴ Наиболее широко применялся термин «барокко» к русской литературе XVII века венгерским ученым А. Андьялом.⁷⁵ Наконец, наиболее теоретично был поставлен вопрос о барокко в России XVII века чешской исследовательницей древней русской литературы — С. Матхаузеровой.⁷⁶

Я не буду сейчас рассматривать все высказанные взгляды и наблюдения. Обращусь прямо к изложению своей точки зрения. Я не пытался выше охватить всей сложности проблемы барокко, но излагал из своих взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к решению вопроса о его русском варианте.

Прежде всего отмечу, что если мы не можем отождествлять европейское барокко с эпохой, то тем более не можем этого делать в отношении русского барокко и второй половины XVII века в России.

Никто из авторов солидных работ о русском и восточноевропейском барокко XVII века не отождествляет русское барокко с эпохой целиком. Каждый из исследователей русского барокко XVII века отмечал, что барокко было только *одним* из явлений второй половины XVII века.

И. Н. Голенищев-Кутузов пишет: «Если для Польши, Хорватии, Чехии XVII в. термин „барокко“ необходим, то для русской литературы этого периода он применим к отдельным церковным авторам, а для светской русской литературы XVIII в. его применение более чем сомнительно».⁷⁷ Конечно, барокко в русской литературе представлено лишь отдельными авторами и отдельными переводами, но ни авторы эти, ни переводы не могут быть отнесены целиком к церковной литературе, — скорее к придворной, а затем к школьной.

Вовсе не относит все русские литературные явления XVII века к барокко и Г. Грасгофф. В статье «К вопросу о барокко в русской литературе» Г. Грасгофф отказывается видеть барокко в «Повести об Азовском осадном сидении» и в «Житии» Аввакума.⁷⁸

Увидеть признаки барокко во всех литературных явлениях второй половины XVII века в России стремился А. Андьял.⁷⁹ Это связано с его точкой зрения на барокко как на течение, охватывающее все проявления человеческого духа в XVII веке. А. Андьял говорит о «барочном гуманизме» вообще, относя сюда и писателей, и публицистов, и ученых — Гундулича, Коменского, Крижанича и др. А. Андьял первым попытался отнести к барокко творчество Аввакума. Однако попытку эту нельзя пока признать удачной, поскольку А. Андьял не привлек к рассмотрению окружение и предшественников Аввакума. Многие из указанных А. Андьялом признаков барокко в сочинениях Аввакума имелись в предшествующей,

⁷⁴ И. П. Еремин. 1) Поэтический стиль Симеона Полоцкого. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI, 1948, стр. 125—163 (переиздано в книге: И. П. Еремин. Литература древней Руси. Изд. «Наука», М.—Л., 1966); 2) Симеон Полоцкий — поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 223—260.

⁷⁵ A. A n g u a l. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.

⁷⁶ Světlá M a t h a u s e r o v á. Baroko v ruské literatuře XVII. století. В кн.: Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1968.

⁷⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 79.

⁷⁸ H. G r a ß h o f f. Zur Frage des Barocks in der russischen Literatur. «Zeitschrift für Slavistik», Bd. XIII, 1968.

⁷⁹ См. указанную выше его книгу «Die slawische Barockwelt» (Leipzig, 1961).

древней литературе и не являются характерными только для Аввакума или только для его времени.

Каковы же особенности русского барокко XVII века в целом, без разделения его на отдельные искусства?

Если барокко определяется не только совокупностью формальных признаков, а по преимуществу своею историко-культурной ролью, своим положением между ренессансом и классицизмом, то это обстоятельство следует учитывать и при определении русского барокко, которое не имело предшествующей ему стадии ренессанса.

В самом деле, историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом чрезвычайно существенно. Если обязательность следования классицизма за барокко не всеми признается, а имеются даже точки зрения, согласно которым классицизм является частью барокко, то следовавшие барокко за ренессансом в «нормальной» картине общеевропейского развития не вызывает сомнений у исследователей. В силу ряда внешних обстоятельств в России подлинного ренессанса не было. Были только отдельные элементы ренессанса, хорошо выявленные в исследованиях последнего времени. Раз так, то барокко по своей исторической роли было совсем иным, чем в других европейских странах, где стадия ренессанса была закономерной и где стиль ренессанса породил барокко органически. Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессансу и знаменовало собой частичное возвращение к средневековым принципам в стиле и мировоззрении. Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепились на этих традициях. Витиеватость стиля, «плетение словес», любовь к тератологии и контрастам, формальные увлечения, идея «суеты сует» всего существующего,⁸⁰ хронографическая поучительность и многое другое — все это не «возродилось» в барокко, а явилось в нем продолжением своих местных традиций.

Переход барокко в Россию из Украины и Белоруссии был облегчен этим обстоятельством, но это же обстоятельство совершенно изменило историко-литературную роль барокко. Оно было вскользь отмечено И. П. Ереминым. В ответах на вопросы к IV Международному съезду славистов И. П. Еремин писал: «Восточнославянские литературы — и в этом их своеобразие — эпохи Возрождения не переживали. К „барокко“ они пришли, минуя Возрождение, непосредственно от средневековья — в порядке прямого переноса на местную почву опыта соседней, польской литературы».⁸¹

Не случайно И. П. Еремин называл барокко не «стилем эпохи», а всего лишь направлением. При этом мы можем отметить, что барокко взяло на себя в историческом плане многие из функций ренессанса. И опять-таки эта мысль была высказана И. П. Ереминым, хотя, может быть, и недостаточно четко. И. П. Еремин писал: «Направление это (барокко, — Д. Л.) ускорило здесь процесс становления „новой“ литературы, обогатило литературу новыми темами, сюжетами, способами художественного изображения, привило ей новые, ранее не известные жанры и виды художественного творчества — поэзию и драматургию».⁸²

С. Матхаузерова пишет, что искусственная поэзия XVII века (т. е. русское барокко, — Д. Л.) «возвратилась» к средневековым представлениям о мире как о книге и в связи с этим развила жанр «азбуки», где

⁸⁰ Интерес к теме смерти и суетности всего существующего характерен для средневековья и возрождается в XV веке. См.: J. Huizinga. The Waning of the Middle Ages. pp. 129—135; E. Mâle. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France, pp. 357 sq.

⁸¹ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 84.

⁸² Там же, стр. 84—85.

буквы играют роль композиционного принципа.⁸³ Но дело в том, что «возврат» к средневековью был только в западноевропейском барокко. В русском же барокко, не знавшем стадии ренессанса, могло быть лишь продолжение и переосмысление средневековья. И действительно, если старые средневековые церковнославянские азбучные молитвы и азбуконники носили по преимуществу религиозный характер, то в XVII веке в демократической литературе и в «искусственной поэзии» появляются азбуки и стихи с алфавитным построением светского содержания. Барокко служило обмирщению литературы. Пример с азбуками как жанром это достаточно хорошо показывает. На этом примере ясно видно, что русское барокко не было возвращением к средневековью, напротив — отходом от средневековья. Оно служит переходом от средневековья к новой литературе. И с этой точки зрения С. Матхаузерова права, когда утверждает, что в России барокко объясняет переход от средневековых стилей к классицизму и служит как бы звеном, соединяющим старую литературу с новой.⁸⁴

Тем обстоятельством, что барокко в России приняло на себя функции ренессанса, может быть объяснен жизнеутверждающий и просветительский характер барокко. Последнее сыграло огромную роль в секуляризации литературы. О просветительском характере русского барокко писал опять-таки И. П. Еремин: «В XVII в. в России в лучших произведениях своего крупнейшего представителя — Симеона Полоцкого — „барокко“ приобрело отчетливо просветительский характер — в духе наступающей петровской эпохи».⁸⁵

И вот здесь мы должны обратить внимание на еще одну отличительную особенность русского барокко: между русским барокко и русским классицизмом нет такой отчетливой грани, как в Западной Европе. Поэтому-то мы часто не знаем, относить ли того или иного автора XVIII века к барокко или классицизму. Это и понятно: русское барокко XVII века в лице его крупнейших представителей было связано с абсолютизмом, носило «придворный» характер, а это как раз черта классицизма. Следовательно, русское барокко облегчало и в этом отношении переход от древней литературы к новой, имело «буферное» значение.

Однако следует ли вообще говорить о русском барокко, если основная историко-литературная роль этого стиля в России была совсем иная? И как могло барокко перейти в Россию, если здесь была другая историко-литературная ситуация? Ответ на оба эти вопроса лежит в отличительных чертах позднего европейского барокко. Мы видели уже выше, что барокко постепенно освободилось от своей связи с католической реакцией. Оно стало сильно формализованным стилем, способным обслуживать различные идеологические системы и способным переходить из страны в страну. Барокко ко второй половине XVII века не знало национальных границ и способно было переступать социальные барьеры.

С барокко XVII века было связано множество переводов с языка на язык, при этом переводов поэзии. Благодаря этим переводам образовывалась некая общая для всех европейских литератур единая стилистическая линия, единые стилистические увлечения.

Если барокко и нельзя назвать стилем эпохи, то барокко было безусловно интернациональным стилем. Национальные отличия были не столь глубокими, чтобы прервать это единство и «интернациональность».

⁸³ Světlá Mathauserová. Umělá poezie v rusku 17. století. «Acta Universitatis Carolinae», Philologica, 1—3, 1967, s. 169 n.

⁸⁴ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов выступлений и сообщений. Прага, 1968, стр. 218; Světlá Mathauserová. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

⁸⁵ Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 85.

Межнациональные контакты играют в барокко очень большую роль. Это стиль, который, как мы уже указывали, был способен «переливаться» из одной социальной среды в другую, из одной страны в другую — особенно тогда, когда он стал близиться к своему закату. В этом было одно из проявлений слабости стиля, его «вторичности».

На эту черту барокко обратил внимание уже А. Бенуа. Он говорил о барокко так: это «та самая *формальная* (курсив мой, — Д. Л.) система, которую мы теперь называем барокко и которая, как всепожирающий пламень, разлилась по Европе, достигнув даже далекой Московии, где за долго до реформ Петра I ею была подорвана неизбежность древних устоев».⁸⁶

Я думаю, нет никаких оснований отказываться от этого термина применительно к известным течениям в России XVII века.⁸⁷

Было ли барокко в России XVII века единым течением? С. Матхаузера считает, что в России XVII века было два барокко: «1) Отечественное, которое отрицает собой и проблематизирует старые формы, барокко деструктивное, создававшееся под сильным общественным давлением, и 2) барокко, заимствованное польско-украинским посредством, уже выработанное и сопровождаемое школьными поэтиками, барокко рационалистическое, направленное к маньеризму».⁸⁸ С. Матхаузера утверждает: «Древнее русское искусство кончается своим собственным „барокко“, и в этой переходной ситуации оно открывается влиянию готовых форм барокко»,⁸⁹ т. е. барокко второго типа — принятого через польско-украинское посредство.

Таким образом, с точки зрения С. Матхаузеровой, существуют два как бы равноправных барокко: свое и чужое. Из этих двух — свое предшествует чужому. Но тут встает вопрос: если свое барокко достаточно развилось, то тем самым не могло быть нужды в чужом. С моей точки зрения, чужое пришло именно потому, что свое не развивалось и процесс был убыстрен с помощью чужого. Нужда в «чужом» возникает в результате «встречных течений»,

Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Карпона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Белобочко, через канты, через придворный театр, проповедь, сборники переводных повестей, через «литературные» сюжеты стенных росписей, через Печатный Двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Гитова и многое другое.

Если барокко второго типа — заимствованное через польско-украинское посредство — не вызывает сомнений в своей «барочности», хотя и с некоторыми ограничениями, о которых мы сказали выше, то о существовании барокко первого типа — отечественного — могут идти споры.

В самом деле, принадлежит ли Аввакум к барокко? Я не сомневаюсь в том, что творчество Аввакума типично для XVII века, и не только русского. В его произведениях выразился отчасти тот «трагический гуманизм», который А. А. Смирнов считал характерным для XVII века. Действительно, для русской литературы XVII века типична моноподрама личности: моноподрама молодца «Повести о Горе Злочастии», моноподрама

⁸⁶ А. Бенуа. Выставка Греко (1937) В кн: Александр Бенуа размышляет... Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 281.

⁸⁷ Кстати, в аналогичной ситуации оказалось барокко в Турции в XVIII веке. Турецкое барокко XVIII века — один из очаровательнейших стилей в истории великого искусства Турции, и было бы интересно типологически сравнить турецкое барокко XVIII века с русским XVII века.

⁸⁸ VI Международный съезд славистов в Праге 1968 г. Резюме докладов, выступлений и сообщений, стр. 248. Ср. более подробно: Světlá Mathauserová. Baroko v ruské literatuře XVII. století, s. 253 n.

⁸⁹ Там же.

протопопа Аввакума, монодрама Саввы Грудцына, монодрама Соломонии Бесноватой и т. д. Это в какой-то мере роднит эти произведения с трагическим гуманизмом Рембрандта. Но так ли типична эта черта именно для барокко? Так ли типичен Рембрандт как представитель барокко?

Вместе с тем Аввакум вопреки утверждениям тех исследователей, которые связывают его с барокко по линии изображения всяческих ужасов, совсем не стремится ужасать читателя и, напротив, всячески смягчает те реальные ужасы, которые он пережил. Своих мучителей Аввакум называет «дурачками»: ⁹⁰ «Владычице, уйми дурака-тово!» (стр. 151). Он молится и огорчается за своих мучителей: «Спаси бог властей тех, что землею меня закрыли...» (стр. 174), «Потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня!» (стр. 168). Напротив, себя Аввакум часто упрёкает и унижает: «Что собачка, в соломке лежу...» (стр. 150). Но самое важное не это; Аввакум всячески подчеркивает, что все страдания его ничего не значат, что о них не стоит и рассказывать: «Полно о том беседовать...» (стр. 163), «О том много говорить. Бог их простит» (стр. 165), «И иное кое-что было, да што много говорить?» (стр. 161), — стремится внести долю юмора в описание своих страданий: «Я, вышед из воды, смеюсь, а люди те охают...» (стр. 151), «И горе и смех!» (стр. 152). Он подсмеивается над самим собой: «Любил, протопоп, со славными знатца, люби же и терпеть, горемыка, до конца» (стр. 152). Протопоп смягчает впечатление от ужасов. Эти ужасы не литературные, они на самом деле были в его жизни, и он их не смакует, не преувеличивает, не театрализует, как это было в произведениях барокко. Он стремится изобразить ужасы как нечто обыкновенное, подчеркнуть, что для верующего христианина они не страшны, призывает не к возмущению, а к умиротворению — духовному, разумеется, а не реальному.

Что же касается до смешения стилей в его «Житии», то эта черта у Аввакума не оригинальна — она имеет давнюю и отнюдь не барочную традицию в древней русской литературе.⁹¹

В Аввакуме очень сильны черты нового. Можно перечислить множество признаков, сближающих Аввакума с русскими писателями второй половины XVII века и с отдельными анонимными произведениями этого же времени. Он близок к демократической сатирической литературе XVII века, к литературе, явившейся из деловой письменности, его житие может быть сближено с северными поморскими житиями, для него характерен автобиографизм XVII века и мн. др. Но нет никакой необходимости все многочисленные черты нового в сочинениях Аввакума относить за счет барокко.⁹²

Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль.

Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей. В частности, многие признаки стиля барокко существо-

⁹⁰ А. Н. Робинсон. Жизнеописание Аввакума и Епифания. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 150 (далее ссылки — в тексте).

⁹¹ Вот признаки, по которым А. А. Морозов относит «Житие» Аввакума к барокко: «Здесь можно найти много общего (с западноевропейским барокко, — Д. Л.) в использовании риторических средств, аллегоризацию жизненных отношений, живописность изложения, использование будничных и натуралистических подробностей в сочетании с фантастикой, появление реального пейзажа, смешение книжного и простонародного языка и др.» (Национальное своеобразие и проблема стилей. «Русская литература», 1967, № 3, стр. 121). За исключением появления реального пейзажа, все остальные признаки (не исключая смешения языков) типичны для средневековой литературы в целом, к которой на Западе обращается барокко и которую в России попросту продолжает XVII век. Появление же реального пейзажа могло произойти не обязательно с помощью барокко.

⁹² Последнее исследование «Жития» Аввакума (B. Ile k. Život protopopa Avvakuma. Praha, 1967, s. 47—110) термина «барокко» к стилю Аввакума не применяет.

вали и в готическом искусстве. О причинах этого мы уже говорили в начале этой статьи. В России признаки готического стиля были очень сильны в Хронографе. Если бы Хронограф или переводная Хроника Манассии были созданы в России в XVII веке, сторонники стиля барокко нашли бы их барочными не в меньшей, а значительно большей степени, чем произведения Аввакума,

Итак, как же нам ответить С. Матхаузеровой: было ли у нас два барокко — одно «отечественное», местное и другое — заимствованное? Ответ, думаю, должен быть таким: было одно барокко — заимствованное, оно же отечественное. В России XVII века не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание.

Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России, по существу, не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII века.

Такие явления второй половины XVII века, как раскрепощение личности, усиление личностного начала в литературном творчестве, переход к новой системе литературных жанров, секуляризация литературы, появление просветительства в литературе, расширение социальной среды писателей и читателей, расширение тем, к которым обращается литература, и т. д., — все эти явления могут быть замечены по всему сильно расширившемуся фронту литературы. Не следует думать, что в этом процессе барокко играло единственную или даже главную роль. Барокко было лишь одной из сил, сказавшихся по преимуществу в социальных верхах и в официальной литературе. Барокко играло прогрессивную роль в литературе и в конечном счете наряду с другими важными эволюциями привело к образованию в XVIII веке новой русской литературы — литературы нового типа.

Вопрос о «русском барокко» XVII века — это не вопрос о наличии тех или иных «признаков стиля» у отдельных русских писателей. Это вопрос интерпретации русского историко-литературного процесса нескольких столетий, в котором барокко должно было иметь свою роль, свою историческую миссию. Вопрос этот связан с тем, как мы понимаем барокко вообще и как мы понимаем смену великих стилей. Здесь нельзя ограничиться оппсательностью, хотя бы и самой эффектной.⁹³



⁹³ Да не подумает читатель, что моя статья — ответ на статью А. А. Морозова «Проблема значительно сложнее...», напечатанную в № 4 «Русской литературы» за 1968 год. Как полемист я мог бы быть вполне удовлетворен этой статьей А. А. Морозова. Внимательный читатель, знакомый с моей первой статьей («Русская литература», 1968, № 1) и полемикой с ней А. А. Морозова, конечно, обратит внимание на то, что А. А. Морозов оставил без ответа, т. е. молча согласился с моими основными возражениями ему. Именно этим, а не победительным тоном его последней статьи, определяется то, за кем оказалось последнее слово в споре — может ли вопрос о национальном своеобразии литературы XVII—начала XVIII веков быть решен в пределах изучения стиля барокко и его русской разновидности? Не заметив «конструктивных решений» в моей статье, А. А. Морозов воспринял ее только как примечания («маргиналии») к его собственной статье (Проблема значительно сложнее... , стр. 149) и возражает мне по частным вопросам.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ГОРЯ ОТ УМА»

Общественная и историко-литературная значимость комедии «Горе от ума» никогда не вызывала сомнения. Вместе с тем художественная самобытность Грибоедова, тесная связь его творчества с национальными литературными традициями, национальные качества его поэтики неоднократно оспаривались. «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным»,¹ — писал Пушкин в связи с «Горем от ума». Однако традиционными стали сопоставления комедии Грибоедова с пьесами западноевропейского театра, и окончательно не преодоленные суждения о некотором ее художественном несовершенстве объясняются, на наш взгляд, тем, что она нередко оценивалась с точки зрения художественных принципов, для нее нехарактерных. Суть же вопроса заключается в том, чтобы понять собственные законы творчества Грибоедова и его комедии как проявление общих закономерностей развития русской литературы начала XIX века. Важно подчеркнуть, что речь здесь идет об основополагающем (наряду с «Евгением Онегиным») произведении новой русской литературы, которое во многом определило ее «лица необщее выражение».

Но возможна ли, в принципе, постановка проблемы национального своеобразия на материале одного, пусть даже гениального, произведения? Не возникает ли при этом опасности искусственного возведения индивидуального мастерства художника в масштаб национального своеобразия литературы? Не бесперспективна ли вообще попытка отыскать в отдельном произведении такие особенности, которые присущи всем (или, по меньшей мере, лучшим) творениям русской литературы?

Каждый из этих вопросов можно поставить и иначе. Действительно, а возможно ли исследование национального своеобразия литературы вне обращения к важнейшим, этапным в ее развитии, произведениям? Разве индивидуальное своеобразие художника не складывается необходимо на национальной основе — и не только в силу определенных художественных традиций, но и в результате (как правило) национальной специфики объекта литературы и ее проблематики, языка и психического склада писателя?

Применительно к творчеству Грибоедова проблема национального своеобразия представляется особенно сложной. Необычен творческий путь писателя: вначале — переделки ничтожных по своему общественному и литературному значению французских комедий; потом как-то «вдруг», без всякой видимой постепенности, появляется «Горе от ума», поражая современников невиданной прежде глубиной анализа русской жизни; в конце же творчества — замыслы произведений, далеких от современной русской действительности и, на первый взгляд, отступающих от реалистических принципов. Пристальное и постоянное внимание Грибоедова к разнообразным сторонам русской культуры — вне сомнений, но при

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 138.

этом странным чудачеством столь сильного ума кажется сейчас его проповедь достоинств русского кафтана в противовес европейскому фракку и обличение «седых, бритых, смешных подбородков», освобожденных от велелепия окладистых русских бород. Различно и отношение к драматургу его современников: на «чердаке» Шаховского он слывет романтиком, арзамасцы же считают его «молодым кандидатом „Беседы“». Ряд высказываний Грибоедова и его творческая близость к Катенину и Кюхельбекеру позволили Тынянову причислить автора «Горя от ума» к группе «младших архаистов»,² а между тем меньше всего «архаизма» в его бессмертной комедии (где, несомненно, наиболее ярко отразилась не только жизненная, но и эстетическая позиция писателя) — начиная от «смешанного» жанра произведения и вплоть до множества французских калек в его языке. Вообще, в связи с проблемой национального своеобразия, «Горе от ума» порождало много недоумений: в содержании — проповедь русской самобытности и в то же время обличение московского барства, традиционно считавшегося оплотом национального уклада жизни; в форме комедии — известная дань «узеньким правилам» французского классицизма, тем правилам, которые в теории отвергались драматургом.

Вместе с тем проблема национальной самобытности не является внешней по отношению к «Горю от ума» — это душевная мысль Грибоедова, определившая его эстетический идеал, тот «магический кристалл», сквозь который поэт видел мир и преобразовывал его в своем произведении по законам художественного творчества.

1

В западноевропейской эстетике вопрос о национальном своеобразии искусства встал в период ломки классицистических воззрений и утверждения новых, романтических, идеалов. Именно в то время, когда оказался поколебленным (или прямо отвергался) авторитет абсолютного разума, диктующего, в частности, и вневременные, общечеловеческие, универсальные эстетические нормы, естественно пробуждается и крепнет интерес к национальным первоосновам искусства (язык, народная поэзия, национальные предания, национальный психический склад и пр.). Конечно, это явление не было результатом лишь саморазвития эстетической мысли; усиление и обогащение ее связей с реальным миром стало следствием важнейших социальных сдвигов в истории европейских народов. Романтизм, как указывал К. Маркс, был первой реакцией «против французской буржуазной революции и связанного с ней просветительства».³ К тому же на решение столь острого вопроса, как национальный, даже перенесенного в сферу эстетики, не могли не повлиять разного рода политические, патриотические и демократические идеи, возникшие в ходе исторического развития отдельных стран и народов. Так, не случайно стремление уловить и утвердить в искусстве единый «дух нации» особенно характерно для немецкой эстетической мысли (Гердер, Бутервек, Фр. и А. Шлегели) — это, очевидно, было идеальным выражением тенденции к единству немецкого народа, в то время политически раздробленного. Как проявление протеста против национального гнета следует расценивать литературные мистификации шотландца Макферсона и чеха Ганки, самозабвенно утверждавших героическую древность и творческий гений своих народов.

² См. статью «Архаисты и Пушкин» в кн.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», [Л.], 1929.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 419.

По-особому прозвучало требование национальной самобытности и в России. Прежде всего следует вспомнить, что в русском классицизме национальному элементу традиционно придавалось большое значение. Это проявлялось в национально-исторической тематике произведений, в постоянной направленности литературы против «чужебесия», в самом соотношении «высоких» и «низких» жанров — последние (а в них национальный элемент наиболее силен) в русской литературе были крайне продуктивны и нередко насыщались пеканонически высоким содержанием: русская комедия, например, в XVIII веке развивалась преимущественно как комедия высокая. Наряду с этим, процесс утверждения национально-художественной специфики литературных произведений сдерживался нормативностью и рационалистичностью поэтики классицизма. К тому же национальное самосознание, отразившееся в литературе, было исторически ограниченным; даже в «Недоросле», где были затронуты важнейшие проблемы русской жизни, даны колоритные картины помещичьего быта и прозвучала живая русская речь, даже в этой комедии просветительское отождествление интересов нации и государства определило абстрактность и драматического конфликта, и сюжета пьесы, и ее положительных героев.

В начале XIX века проповедь национальной самобытности в России не только усиливается, но и приобретает новое качество. События Отечественной войны 1812 года ясно показали, что государственная мощь России обеспечена прежде всего народом. В условиях аштагопистического общества такой вывод получал как реакционное, так и прогрессивное толкование. Русское самодержавие в эти годы берет на вооружение идеи крайней дворянской реакции, в закреплении патриархальной отсталости русского народа видевшей надежную панацею от «французского разврата» (т. е. революционных идей). Но проповедь патриархальной самобытности, направленная на культурную изоляцию России от Европы и ее революционных традиций, вызывала разноречивые отклики, тем более, что в официальной идеологии было много фарисейства: высшие слои дворянства не собирались всерьез отказываться от выгод поверхностно усвоенной западной цивилизации. К тому же результатом войны было не только упорчение самодержавия, но и довольно широкое в среде дворянской интеллигенции сочувственное внимание к народу-победителю.

Не возносясь в область философских абстракций, споры о национальной самобытности русской литературы в течение первого и второго десятилетий XIX века обладали ярко выраженной политической окраской. Народ, еще не ставший подлинным объектом художественного изображения, становится, так сказать, элементом художественного мышления.

Русская литература в начале XIX века переживает переходную эпоху, характеризующуюся острой борьбой различных направлений и школ, — лозунг национальной самобытности при этом приобретает самые разнообразие толкования. Классицистическая «Беседа» под флагом идей национальной самобытности ведет борьбу с романтическими веяниями, обличая в них проявление «французского разврата». С другой стороны, защита национальной самобытности характерна для сентименталистской и предромантической эстетики — но здесь самобытность связывали с понятием «людокости» литературы, т. е. с расширением ее читательской сферы и приближением литературного языка к разговорному. В «неоклассицизме» Гнедича стремление к постижению античного мирозерцания также было вдохновлено идеей национальной самобытности. Декабристская же поэзия саму тему революционной борьбы трактовала как борьбу за подлинно национальные начала.

Если оценивать место Грибоедова как автора салонных комедий в литературе 10-х годов, руководствуясь не его взаимоотношениями

с различными литературными группами, а его творчеством, то следует признать, что произведения начинающего драматурга вливались в русло легкой поэзии и объективно имели общее с ней значение в живом литературном процессе тех лет.

Зародившаяся в недрах классицистической литературы, легкая поэзия захватила ту сферу, которой пренебрегали высокие жанры классицизма, — сферу частной жизни. Воспевая чувственные наслаждения, она подсмеивалась над сухой рассудочной моралью; предметом легкой поэзии стал несколько идеализированный конкретно-чувственный мир. Грибоедов вошел в литературу в то время, когда легкая поэзия теряет свои жизнерадостный тон, насыщаясь грустными медитациями, в которых звучали мотивы «мировой скорби», широко распространившиеся в европейской литературе в связи с кризисом просветительских идеалов. Естественно, что в поэзии Грибоедова нет «очаровательной наивности», но она пронизана не меланхолией, а грустью, равно направленной против ложной патетики и сентиментальной мечтательности. В то время как легкая поэзия принципиально чуждалась «неизящной» обыденности, в ранних пьесах Грибоедова несомненно интерес к реальной жизни. Обращаясь к первым комедиям драматурга, мы угадываем в них будущего автора «Горя от ума» по точным бытовым зарисовкам и эскизам, в основе которых — комическое несоответствие между идеальными и прозаически-реальными.

По инерции классицистических воззрений изображение обыденной жизни оценивается в русской литературе и в начале XIX века как не совсем достойный удел искусства и традиционно выступает или в подлинном парящем паряда, или, чаще всего, в комическом оформлении и с непременной нравственной тенденцией. И все же бытовость («теневство», по терминологии тех лет) была заметным явлением русской литературы; при всей ограниченности оценок и случайности изображенных картин и в журнальной статье из отдела «Нравы», и в отрывках из письма или путевого дневника, в басне и сказке, в поэме-бурлеске и сатире, наконец, в комедии того времени рассыпано немало точных примет обыденной русской жизни в ее неповторимом своеобразии. Современная жизнь, утверждаясь постепенно как допустимый объект искусства, определяла до некоторой степени повизгу самого тона повествования. Уже в творчестве «первого русского романиста» Нарезного, писателя (при всем его дидактизме) противительного и талаптливого, строгая рассудочность «старого века» заметно вытесняется иногда мудрым лукавством житейски опытного человека, что и делает Нарезного подчас столь удивительно близким к Гоголю не только в отдельных образах и сюжетах, но и в самом качестве юмора. Совершенно же отчетливо эта тенденция новой русской литературы проявилась в басенном творчестве Крылова. Традиционность проверенной веками литературной формы в басне Крылова обманчива: подлинное ее содержание не в низведении отвлеченного морального правила до простейшего случая его проявления, а в прощической — развернутой в рассказ — метафоре, где одинаково важен и прямой ее план (обычно это бытовые, типично русские сценки, пусть даже и в сказочном паряда), и план эпосказательный, отнесенный к явлениям и событиям большого социально-исторического значения. Хотя баснописец и предупреждал: «мы истории не пишем», в лучших баснях он обращался именно к ней. Соотнося любое явление со сферой народного быта (а вместе с тем и проверяя его сферой народного миросозерцания, умудренного многовековым опытом), поэт постигал реальные противоречия русской жизни. Рассказ басни Крылова всегда строится так, что по ходу его ставятся очевидными — даже в случае их физического торжества — уловки неправых сил вырядиться в тогу закона, высшей справедливости.

Литературному сознанию начала XIX века художественное повествование Крылова представлялось в лучшем случае лишь частным открытием; высоко оценивая достоинства «слога» крыловских басен и зашпательность их рассказа, критика тех лет не могла еще в полной мере осмыслить их подлинной народности, с позиций которой в незыблемой российской действительности стали заметны черты внутреннего разлада. Трагические стороны того же разлада получили совершенное художественное выражение в произведениях Грибоедова и Пушкина. Так же как в творчестве Крылова, национальное своеобразие их зрелых произведений определяется, в сущности, их открытием своего «умного парода», в духовном богатстве которого они нашли высокие критерии оценки русской жизни во всех ее сложных явлениях.

2

История истолкования и изучения комедии «Горе от ума» не случайно полна попыток найти истоки ее идей и образов в западноевропейской драматургии (при этом нередко искали высшего сходства, тогда как в творчестве писателя такого масштаба, как Грибоедов, оно не могло быть определяющим). Казалось несомненным, что в предшествующем и современном Грибоедову русском искусстве не было явлений, аналогичных его комедии. Стоит, однако, поставить «Горе от ума» в контекст литературного процесса грибоедовской эпохи, как в самой образной плоти произведения ясно проступают следы национальной литературной культуры. То, что в сознании последующих поколений осталось как результат творчества одного гения, на самом деле было в определенном смысле своеобразной равнодействующей усилий многих русских литераторов. Читая емкие фразы комедии, в которых точными штрихами обозначены типичные приметы русской жизни, мы уже не замечаем, что сплошь и рядом здесь мелькают образы разного художественного «кальбра», к которым неоднократно обращались до Грибоедова другие русские писатели.⁴

«Горе от ума» было итогом развития широкого сатирического направления русской литературы конца XVIII—начала XIX века. Это определило не только отдельные темы и образы, но во многом и образную структуру великой комедии. Русская сатирическая литература XVIII века крепла и развивалась в журналах, и генетическая связь с ними прослеживается в структуре многих произведений первой половины XIX века — вплоть до «Мертвых душ» Гоголя. В правописательных же романах А. Измайлова, Нарезного, Булгарина журнальный

⁴ Насколько велик в составе «Горя от ума» общий объем материала, уже освоенного русской литературой, можно судить хотя бы по тем наблюдениям, которые накоплены в критической литературе. См. следующие работы: Ф. Я. Прийма. Агatheo Дмитриевич Кантемир. В кн.: А. Кантемир. Собрание стихотворений «Советский писатель», Л., 1956, стр. 50; Б. В. Нейман. Комедии Я. Б. Княжнина В кн.: Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. Изд. АН СССР М.—Л., 1940, стр. 178—180; Н. К. Пиксанов. Радищев и Грибоедов. В кн.: Радищев. Статьи и материалы. Изд. Ленинградского университета, 1950; В. Орлов. Радищев и русская литература. «Советский писатель», Л., 1952, стр. 189—195; К. М. Новикова. Проблема реализма в комедии «Горе от ума». В кн.: Сборник трудов Московского зоочного полграфического института, вып. 4, 1956; И. К. Епиколопов. К истории создания «Горя от ума». В кн.: А. С. Грибоедов. Горе от ума. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1946, стр. 119—120; П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 1. М., 1913, стр. 244—248; Л. Гроссман. Пушкин в театральных креслах. Л., 1926, стр. 13., 142—143; А. Слонимский. «Горе от ума» и комедия эпохи декабристов (1815—1825); Н. Степанов. Грибоедов и Крылов. В кн.: А. С. Грибоедов. Под редакцией И. Клубуновского и А. Слонимского. М., 1946; Н. В. Фридман. Проза Батюшкова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 56—64.

принцип их построения обгажен; сюжет в них условен, он лишь обрамляет целый калейдоскоп действующих лиц, их биографий, анекдотов и т. п., которые представляют самостоятельный интерес. В тех же традициях Грибоедов с большой художественной смелостью наполняет комедию сатирическим эпосом. Здесь можно без труда обнаружить эпиграммы и эпитафии, анекдоты и сатирические повести-миньютюры, обычно обладающие и смысловой и ритмической завершенностью. Поэт предстает в них искусным фэбулистом; это динамические сценки с непредвиденным финалом, создающие впечатление панорамы русской жизни «века нынешнего и века минувшего». Динамический рассказ в комедии сливается с собственно сценическим действием — по крайней мере, резко отделен от него; так, рассказ Чацкого о «французишке из Бордо» развивается по драматическим законам и мог бы стать 23-м явлением третьего действия пьесы.

Дух анализа русской жизни пронизывает все содержание «Горя от ума». Уже в процессе наблюдения за языком комедии возникает ощущение, что жанр, созданный Грибоедовым, — особого рода. Слово в драме несет обычно двойную функцию: действенную и характеристическую, причем последняя тоже тяготеет к первой, так как является своего рода преддействием: языковой портрет определен жизненным опытом и темпераментом персонажа, что, в свою очередь, определяет линию поведения этого лица в пьесе. И то и другое мастерски учитывается Грибоедовым, но вместе с тем язык «Горя от ума» приобретает песочколю неожиданную в драматическом произведении изобразительную функцию. Стремление к конкретной детализации в комедии постоянно:

Когда забавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпалец! и булавок!
И книжных и бискупных лавок!
(I, 93—95)⁵

Столы для карт, мел, щеток и свечей!
(III, 222)

А форменные есть отлички:
В мундирах выпушки, погончики, петлички.
(III, 407—408)

Тесак ему да ранец.
(III, 489)

Вне зависимости от специального назначения этого приема в «высшем» замысле произведения (об этом будет сказано ниже) он используется А. С. Грибоедовым как средство художественного анализа действительности. Большая, сложная жизнь постоянно разлагается поэтом на ряды простых, выразительных, конкретных примет, что давало как бы срезы русской жизни той эпохи в различных плоскостях. Простое перечисление при этом становится художественным образом (например, «И впрямь с ума сойдешь от этих, от одних От пансионеров, школ, лицеев, как бнишь их, Да от ланкартачных взаимных обучений» — III, 525—527), а разбросанные по всей комедии точные детали слагались в довольно сложные картины — достаточно привести здесь постоянные в устах фамусовского общества ругательства (фармазон, карбонари, якобинец, вольтерьянец), которые напевают об идеальной атмосфере эпохи.

Насыщенность пьесы Грибоедова реалиями, жанровыми сценами, а также «многолюдство» пьесы противопоставляли ее произведениям

⁵ Цитируется по изданию: А. С. Грибоедов. Горь от ума. Издание подготовил Н. К. Пиксанов при участии А. Л. Гришункина. Изд. «Наука», М., 1969 (римской цифрой указывается действие, арабской — строка).

классицизма (классицистические элементы в архитектонике «Горя от ума» были, очевидно, для автора несущественны). «Расширяя сцену, заселяя ее народом действующих лиц, — прозорливо замечал Вяземский, — он, без сомнения, расширил и границы самого искусства». ⁶ Действительно, вслед за Грибоедовым в комедиях Гоголя, в пьесах Островского — и это станет приметой русской национальной драматургии — будет воссоздано погруженное в реалии быта, связанное родством кастовой психологии многоликое общество.

Комедия Грибоедова дает развернутую картину не просто русского быта, но социального быта России, во всей его иерархии — от крепостных до царя. Каждому персонажу, сценическому и внесценическому, определено точное место на социальной лестнице:

Не тот ли, вы к кому меня еще с плеч,
Для замыслов каких-то непонятных,
Дитей возилл на поклон?
Тот Нестор негодяев знатных,
Толпою окруженный слуг;
Усердствуя, они в часы вина и драки,
И честь, и жизнь его не раз спасали: вдруг
На них он выменял борзые три собаки!!!

(II, 357—364)

Человек определяется здесь через его общественные отношения, структура которых задана российской крепостнической действительностью. И так в каждой ячейке образной системы «Горя от ума» русская жизнь запечатлена в ее социальной обусловленности, что и делает комедию «ключом к пониманию целого исторического периода», по чрезвычайно удачному выражению Цисарева.⁷

Новым пониманием человека, непосредственным изображением его социальной сущности Грибоедов открывал дорогу реалистическому искусству в русской культуре. Не случайно, что в сатирических характеристиках эпизодических лиц романа «Евгений Онегин» (как и в самой многолюдности их) заметна традиция Грибоедова:

Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков. . .

(Гл. 5, строфа XXVI)

Зарецкий, некогда буян,
Картежной шайки атаман,
Глава повес, трибун трактирный,
Теперь же мирный и простой,
Отец семейства холостой. . .

(6, IV)

Национальная выразительность «Горя от ума» обусловлена, однако, не только реалистической точностью картин, развернутых в монологах. Слово в комедии не просто предельно значимо — оно обладает психологической глубиной. Так, «мы» в устах Фамусова («Мы, например, плъ паш покойник дядя. . .») и Молчалина («В чинах мы небольших») в контекстах их высказываний приобретает диаметрально противоположное значение. Грибоедов свободно жертвует гладкостью фразы, ее мертвой грамматической правильностью в целях усиления психологизма речи. Кюхельбекер замечал по этому поводу: «Но что такое неправильности слога Грибоедова (кроме пекоторых, и то очень редких исключений)? С одной стороны, опущения союзов, сокращения, подразумевания, с дру-

⁶ «Современник», 1837, т. V, № 1, стр. 70.

⁷ Д. И. Писарев, Сочинения в четырех томах, т. 3. Гослитиздат, М., 1956, стр. 362.

гой — плеопазмы, — словом, именно то, чем разговорный язык отличается от книжного. Ни Дмитриеву, ни Писареву, ни Шаховскому и Хмельницкому (за их хорошо написанные сцены), но автору 1-й главы „Онегина“ (впоследствии Пушкин очень хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался) Грибоедов мог бы сказать то же, что какому-то философу, давнему переселенцу, по все же не афшьянцу, — сказала афшьянская торговка: „Вы иностранцы“. — „А почему?“ — „Вы говорите слишком правильно: у вас нет тех мнимых неправомерностей, тех оборотов и выражений, без которых живой разговорный язык не может обойтись, по которым молчат ваши грамматики и риторики. . .“⁸

При всем том общественная позиция автора, сочувствие его угнетенному народу в полной мере определяет эстетическую оценку изображенного в комедии. Объектом сатиры Грибоедов избирает русское крепостническое общество в его наиболее консервативном варианте — московское барство, претендующее на роль хранителя национальных обычаев, национального уклада жизни.

И. Киреевский (в то время, когда он не был еще славянофилом) утверждал, что содержание комедии Грибоедова сводится к главной мысли: «. . . на всех московских есть особый отпечаток».⁹ Это явное недоразумение. Излишнее доверие к разглагольствовавшим Фамусова неосновательно: за чистую монету принимается то, что фактически в комедии является лишь пародийным приемом. В самой фразе «на всех московских есть особый отпечаток» Грибоедов, с присущим ему языковым чутьем, вероятно, вкладывал комический смысл «отпечаток» в начале XIX века еще явственно ощущалось в качестве французской кальки¹⁰ Да и по существу весь фамусовский монолог, в котором содержится эта фраза и где московское дворянство изображается хранителем национальных обычаев, пародирует от начала до конца. Каждая из развернутых здесь картины обличает московский «отпечаток» как смешение французского с нижегородским. «Хлеб-соль» — «особенно для иностранных», брюзжание стариков (карикатурное усвоение фрондерства), благоправные московские барышни, которые льнут к военным («потому, что патрютки»), — разве мог во всем этом Грибоедов видеть всерьез сохранение национального уклада жизни?

Следует подчеркнуть, что, заставляя Фамусова проговариваться, Грибоедов не совершает прямого авторского вторжения в его речь, подразумеваемая вполне убедительную психологическую мотивировку фамусовских «эпиграмм». Думается, что прав неизвестный автор «Опыта разбора статьи (Белинского, — С. Ф.) о „Горе от ума“, помещенной в первом выпуске „Отечественных записок“ 1840 года», когда следующим образом объясняет естественность появления в речи Фамусова комических двусмысленностей: «Нет никакой выходки с умыслом сделанной, даже понятной Фамусову — разрываясь в похвалах „своим“, мог ли Фамусов не сказать, что когда старички его («наши») разгорячатся, когда заденут их . . . даже засудят о делах — так, что ни слово — приговор; ведь столбовые все, что им, до кого нужда, и о правительстве толкуют, да так иногда, что беда, если кто подслушал их — тут еще нет никакой эпиграммы, по вот Фамусов спохватился, что беда, если и Скалозуб заключит что-нибудь из его слов, он сейчас старается оправдать своих и говорит, что ведь это так, повизгны они не вводят, а . . . придерутся ни к тому, ни к сему, а больше ни к чему, поспорят, пошумят и разойдутся.

⁸ Дневник Кюхельбекера. Изд «Прибой», М, 1929, стр. 93—94

⁹ «Европеец», 1831, № 1, стр. 135.

¹⁰ В «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» слово «отпечаток» (наряду с другими французскими кальками) объявлялось «слишком странной новостью» (см. А. С. Шишков, Собрание сочинений и переводов, ч. 2, СПб. 1824, стр. 286).

Все это Фамусов мог и должен был сказать от себя, а не по приказу автора...» И далее — о «патриотках»: «...самое простое, что может быть на уме у Фамусова: польстить этим Скалозубу, храброму защитнику отечества. Следовательно, Фамусов вовсе не подозревал и не хотел острить или отпускать эпиграмму — и если вышла острота, то без ведома его, — что очень часто случается с людьми ограниченными, недалекого ума и разума, — и даже с детьми».¹¹

В основе сатирической характеристики фамусовской Москвы лежит художественный прием, близкий к травестийному.

Сатирические персонажи пьесы мнят себя «философами». «Пофилософствуй, ум вскружится» (II, 10), — восклицает Фамусов. «Как истинный философ, я сужу» (II, 249), — вторит ему Скалозуб. Философствует Репетилов, философию «умеренности и аккуратности» проповедует Молчалиш. Высокая философская нота в произведении задана, конечно, образом героя, она явно не по голосу остальным действующим лицам, и потому их рассуждения о «матерях важных» комичны. Оттенок травестийности — в звучных сложных фамилиях (Скалозуб, Тугоуховский), в уподоблении ничтожных лиц богам, мыслителям, наставникам (Миперве, Вольтеру, Нестору), в макарошических стихах (двуязычие которых в грибоедовскую эпоху ощущалось, несомненно, яснее), в комической гиперболичности («а в те поры все важны — в сорок пуд»), в отмеченных выше рядах бытовых реалий (согласно традиции, в начале XIX века такой прием в русской поэзии отзывался травестией). Травестийный монолог Фамусова. В начале второго акта сосредоточенный и важный топ летописца («Да, разные дела на память в книгу вносим: Забудется того гляди» — II, 34—35), удивленные перед сложностью мироздания, картины рождений и смерти — все полно ощущения значительности, грандиозности, что находится в очевидном противоречии с ничтожностью самих «дел». В том же духе выдержан и следующий монолог Фамусова: рассказ о шутовской выходке Максима Петровича ведется поистине с былым размахом.

Прием травести Грибоедов, по-видимому, использовал еще в юношеской комедии-пародии «Дмитрий Дрянской», и, возможно, уже тогда он учитывал опыт крыловского «Трумфа», где трагедия словно переказана зрителем из райка — в соответствии со своими понятиями и оценками. В «Горе от ума» травестийность совершенно теряет характер литературного пародирования, оставаясь приемом резкого столкновения-отталкивания противоположных эстетических норм: жизнь крепостнической России Грибоедов оценивает подлинно народным взглядом, ушачливо осмеивая ее мишуру, потуги на значительность и национальную самобытность. В сходном, но обогащенном качестве тот же прием будет употреблен Л. Толстым в комедии «Плоды просвещения», где на сцену выйдут мужики, оценивающие господскую жизнь с позиций здравого смысла. Задача Грибоедова оказалась труднее: его Лиза¹² в чем-то пред-

¹¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 623, № 1, л. 11. Не публиковавшийся до сих пор «Опыт разбора...» статьи Беллинского о «Горе от ума» находится в архиве Булгарина, но почерк, которым написан «Опыт...», явно не булгаринский, а между тем это рукопись, а не писарский список (она испещрена авторскими поправками и дополнениями). На полях рукописи — трудно читаемые карандашные пометы другим почерком (по содержанию — возражения автору «Опыта...»), похожим на почерк А. Краевского. Если последнее верно, то судьба рукописи прослеживается довольно отчетливо: она была направлена вначале в редакцию «Отечественных записок», но отвергнута редактором, а потому и передана в редакцию булгаринского издания. осев навсегда в булгаринском архиве. Психологической мотивировкой слов и поступков персонажей «Горя от ума» «Опыт...» предвосхищает появившийся тридцать лет спустя труд Гончарова «Миллион терзаний».

¹² В образе Лизы драматургом слегка намечена лирическая тема фольклорного происхождения. Одним из самых распространенных сюжетов народной песни

восхищает Танию из пьесы Толстого, но не ей принадлежит организующая роль в сюжете произведения. Народ — за рамками сюжета «Горя от ума», но в оценке явленной жизни Грибоедов сознательно псходит из народных представлений.

Проповедь в защиту национальной культуры прямо звучит в монологе Чацкого «В той комнате пезначащая встреча». Как известно, именно в нем критики согласно усматривали «патриотизм, доходящий до фанатизма», даже предвосхищение славянофильских идей. Однако обличение «лещистого духа пустого, рабского, слепого подражания» не имеет ничего общего с «квасным патриотизмом» и ведется с позиций иного мировоззрения, нежели славянофильское, с позиций, в основе своей просветительских. Монолог этот следует соотносить с теми положениями книги Монтескье «Дух законов», где французский мыслитель рассуждает «о законах в их отношении к основным пачалам, образующим общий дух, нравы и обычаи народа» (кн. 19). Здесь выдвигается положение о том, как важно избегать всего, что может изменить общий дух народа (это положение Монтескье фактически последовательно не выдерживает); здесь же паходим и характерное обвинение Петра I в тирании: «Закон, обязывавший москвитов брить бороду и укорачивать платье, и насилие Петра I, приказывавшего обрезать до колен длинные одежды каждого, кто входил в город, были порождением тирании. Есть средства бороться с преступлениями: это наказания; есть средства для изменения обычаев: это примеры». В связи с этим желание Чацкого «словом и примером» противостоять «жалкой тошноте по стороне чужой» — это не проявление консерватизма, а призыв вернуться на утраченный правильный путь. Но судя о России издалека, Монтескье писал: «Преобразования облегчались тем обстоятельством, что существовавшие нравы не соответствовали климату страны и были занесены в нее смешением разных народов и завоеваниями. Петр I сообщил европейские нравы и обычаи европейскому народу с такой легкостью, которой он и сам не ожидал. Власть климата сильнее всех иных властей».¹³ Грибоедов же считает русский народ «первообразным» и в «чужевластье мод» (не отмененных, а введенных Петром I) видит отступление от «народного духа», вне которого, по его убеждению, для нации нет пути и подлинного величия — нет будущего. В то время как французский просветитель в народном духе видел, в конечном счете, силу консервативную, объявляя разумной и прогрессивной силой мудрые законы, Грибоедов отождествляет этот «дух» с подлинным разумом, который можно постигнуть, определив обусловленность национальных нравов и обычаев, даже национальной одежды — в особенности же, проникнув в законы национального языка, в котором веками фиксировался ум нации, необходимо отличающий ее от других. Отсюда страстное восклицание:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?

Чтоб умный, бодрый наш народ

Хотя по языку нас не считал за немцев.

(III, 614—616)

Фамусовский мир живет ложным умом, и потому-то жизнь его не самобытна, а пародийна.

Показательно особое использование пословиц и поговорок в высказываниях сатирических персонажей «Горя от ума». Одним из самых распространенных комических приемов в драматургии является вкрапление

был шуточный рассказ девушки о сватовстве к ней боярина, генерала, купца и пр., сулящих ей богатые подарки, однако выбор девушки падает на бедного, но пригожего крестьянина. Такова и «не лстящаяся на интересы» Лиза.

¹³ Ш. Монтескье. Избранные произведения. Госполитиздат, М., 1955, стр. 416—417.

в речь «полупросвещенного» персонажа исковерканных иностранных слов. Действующие же лица комедии Грибоедова сплошь и рядом перевирают пародные речения. Так, выражение Репетилова «папойт на убой» нелепо (ср. «накормят на убой»); когда же он заявляет об Удушье: «Мы его на черный день пасем», — он тем самым, не осознавая этого, предрекает своему приятелю роль жертвы. Превосходна и невольная ошибка Загорецкого: «Всех сбил я с ног» (вместо «сбил с ног»).

В том же значении Грибоедов использует приемы народного театра, с которым был хорошо знаком с детства. В данном случае отметим органическое усвоение драматургом поэтики трагического, по существу расшнного театра. Еще в 1817 году стихотворный памфлет «Лубочный театр» Грибоедов прямо облекает в форму прибауток раешного деда. Интересно, что в этом стихотворении угадываются прообразы некоторых выражений, которые впоследствии встретятся в «Горе от ума». ¹⁴ Но дело не ограничивается совпадением отдельных слов. Заметно, что первый монолог Чацкого по форме также восходит к приемам лубочного театра:

А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут,
Куда не сунься, тут как тут,
В столовых и гостиных . .

(I, 362—366)

От присказок «деда» этот монолог, в принципе, отличается только тем, что не сопровождается показом картинок, но словом поэт рисует здесь картины в стиле народного лубка, с его яркими красками и резкими штрихами, с его подчеркнутой гиперболичностью. Более того — и сами картиншкн расшника имеют своеобразный аналог в виде действующих лиц комедии. Тот же «черномазенький» не появится ли в третьем акте в облике не то господина Н., не то господина Д.? Да и остальные из упоминавшихся монстров не будут ли показаны в третьем акте? Эта живая картина появляется в пьесе закономерно — в продолжение приемов поэтики раешника, но, конечно же, панорама третьего акта не статична; он имеет пружину действия (разрастающаяся сплетня о сумасшествии Чацкого). Подготавливая впечатление третьего акта, драматург и на протяжении двух предыдущих применяет принцип «живых картин»: ряд персонажей на сцене появляется вслед за их характеристикой или же одновременно с ней. Само собой разумеется, что не все лица, упомянутые в комедии, выводятся на сцену, но и тогда Грибоедов зачастую имеет в виду конкретно-наглядный образ, хорошо известный читателю его времени, — из числа тех, кого «не надо называть, узнаешь по портрету».

3

Принцип внешнего описания становится определяющим в характеристиках персонажей «Горя от ума». Драматург, конечно, открывает и их внутренний мир, но бесконечно приземленный, лишенный подлинно духовного начала, мир этот тускл и не таит в себе неожиданностей. Нужно ли говорить, что в представителях московского барства Грибоедов не ищет отражения народного духа, национальной субстанции русского народа.

Иначе подходил к изображению той же общественной среды Л. Толстой в романе «Война и мир». Московский патриархальный уклад жизни воссоздается им вполне сочувственно. Возможно, что писатель здесь от-

¹⁴ Сходство это отмечено академиком Н. С. Державиным в его замечаниях о творчестве Грибоедова (Архив АН СССР, ф. 827, оп. 1, № 363, стр. 7—10).

части полемизировал с Грибоедовым. По крайней мере, песомненно зная, к какому реальному прототипу восходит образ Хлестовой, он дает иное художественное осмысление данного образа. В Марии Дмитриевне Ахросимовой прямо подчеркиваются «мужицкие» черты, в то время как Хлестова — только грубая и своевластная барыня, даже ее «кондовая» русская речь не больше, чем внешний признак, в котором Грибоедов отказывается видеть свидетельство ее духовной близости к народу. Выше уже отмечалось, что поведение того или иного сатирического персонажа комедии жестко детерминировано его социальным положением. Местом в обществе определяется здесь доминирующая черта характера, поведение зависит от того, во взаимоотношения с кем вступает персонаж. Если это неясно, неясна и линия поведения. Когда Хлестова слышит неуместный, как ей кажется, смех Чацкого, она прежде всего осведомляется: «Кто этот весельчак? Из звания какого?» — и только узнав, что это «просто Чацкий», дает волю своему старческому ворчанию: «Ну? А что нашел смешного?» и пр. (III, 387—388). Особенно замечательно здесь психологически емкое «Ну?» — презрительное и недоуменное. Не так ведет себя Ахросимова.

Но если очевидным преувеличением были бы поиски отражения в сатирических персонажах «Горя от ума» национального характера (по крайней мере, в его позитивных свойствах), то резкая национальная физиономия грибоедовских типов — факт несомненный; ее определяет погруженность действующих лиц в мир бытовых реалий — реалий местных, национальных — и характерная речь персонажей. Там, где отсутствует народное начало (а таково общество, изображенное в «Горе от ума»), не может быть, согласно авторским представлениям, и подлинной самобытности, но вместе с тем Грибоедов лепит в пьесе типы по-своему оригинального московского барства. Кстати, одну из главных черт его оригинальности писатель видит в утрате национальной самобытности, утрате, субъективно еще не осознанной, что и порождает ряд комических несообразностей. Тот же Фамусов, на словах протестующий против «Кузнецкого моста и вечных французов», для своей дочери «принимает» в качестве «второй матери» мадам Розье и широко открывает двери своего дома для «клиентов-иностранных».

Как закономерное следствие утраты национальной самобытности появляются в русском обществе и «оригиналы» вроде Репетилова. Для Грибоедова — это тревожный симптом обнищания ума, питающегося плохо осмысленными и мало приспособленными к русской действительности западными идеями. О том, что тревога Грибоедова была не безосновательна, что и здесь драматург шел от точного анализа русской жизни, свидетельствует живучесть этого типа в русской литературе, вслед за Грибоедовым создавшей целую «репетиловскую» галерею, которая количественно ничуть не меньше пресловутой галереи «лишних людей».

В том же ключе раскрываются в «Горе от ума» характеры Софьи и Молчалина. В «драме» Софьи писатель дает свою интерпретацию типично сентиментальной коллизии (несчастливая любовь героини к человеку низшего социального происхождения) на материале русской жизни, а в образе Молчалина воспроизводит русский вариант сентиментального героя, героя-разночинца, ставшего модным в европейских литературах с появлением романа Руссо «Новая Элоиза». Может показаться, что, унизив разночинца Молчалина, автор «Горя от ума» погрешил против исторической истины (ср. своеобразное истолкование такого героя у Салтыкова-Щедрина — «В среде умеренности и аккуратности»). Однако не случайно подлинным героем русской литературы разночинец станет несколько десятилетий спустя, но уже в ином качестве — не «умеренный и аккуратный» по-молчалински, не жалкий и беззащитный, подобно Акакию Акакиевичу, а по-базаровски вызывающий и дерзкий.

Более сложен внутренний мир Софьи. Ее поведение отличается даже некоторой видимой независимостью от социальной среды. Героиня эта станет понятной однако, если мы обратимся к сентиментально-романтической поэзии тех лет, воспевающей любовь как высшую радость жизни, любовь упорную и самозабвенную, полную гайного смысла. Дело не просто в том, что Софья считалась определенного рода литературы, — в ее образе автор конкретизирует идеал сентиментально-романтической поэзии.

Ключом для раскрытия образа Софьи служит ее рассказ о «сне». Не имея, конечно, никакого высшего смысла, выдуманный от начала до конца, «сон» многое проясняет в психологическом настроении героини. Недовольная размеренным, скучным ходом жизни, Софья выдумывает к своей любви и свое несчастье; это тоже своеобразный протест против жизни, но протест ограбленный, призрачный.

Характерной чертой творчества Грибоедова на всех его этапах (и это было важной приметой литературного процесса эпохи вообще) является включение в самую ткань художественных произведений эстетических раздумий и литературной полемики. «Горе от ума» в этом отношении не исключение.

Мотив сна усиленно разрабатывался прежде всего немецкими романтиками, придававшими ему принципиальное значение в связи с общими их представлениями об иррациональности жизни. В русской литературе этот мотив всячески варьировала поэзия Жуковского — именно в ней нетрудно отыскать литературный источник «сна» Софьи.

Я нынче раннею порой
В луг вышла, полевые
Сбирать цветки; пошли со мной
Подружки молодые.
Вдруг шум... смотрю... злодей за мной;
Страх подкосил мне ноги;
Он сильною меня рукой
Схватил — и в лес с дороги.¹⁵

Иногда Жуковский разрабатывал этот мотив в легком, шутовском плане, но и в его балладе «Светлана» поэтичным остается «лживый сон» героини, которому поэтом придана «очаровательная простонародность».

Грибоедов предоставляет Фамусову, прослушавшему импровизацию Софьи, повторить слегка перефразированные стихи из «Светланы»: «Где чудеса, там мало складу» (I, 194). Напомнив хорошо известные читателю его времени строки из баллады, писатель тем самым подчеркнул полемическое звучание «сна». Ирония Грибоедова распространяется на весь образ Софьи и на ее «драму»; идеал романтически-созерцательной поэзии чужд драматургу. Важно отметить также, что Грибоедов отвергает претензии подобной поэзии на проникновенность в тайны народного духа — в рассказе Софьи проступают отчетливо не фольклорные мотивы, а откровения «Нового, полного и подробного сонника, выбранного из сочинений многих иностранных и в сногатабельной науке искусных мужей».¹⁶

¹⁵ В. А. Жуковский. Сочинения. Гослитиздат, М., 1954, стр. 156—157.

¹⁶ Ср.: «Луга, виденные во сне, суть знак хороший, обещающий всякое благополучие...»

Встреча во сне с теми людьми, которые нам приятели... есть сон хороший, обещающий дружбу и приязнь от знакомых нам людей...

Разговоры, во сне слышанные... имеют одинаковое значение со своим знаменовавшим...

Темноту внезапно днем увидеть есть знак какого-нибудь несчастного приключения...

«Соп» Софьи певольно заставляет вспомнить более знаменитый в русской литературе сон Татьяны.¹⁷ Можно предположить, что автор «Евгения Онегина» уловил в комедии Грибоедова полемичку с Жуковским и силою своего поэтического гения придал сну Татьяны бесконечное очарование. Что это — продолжение мелкой литературной войны, пикирование «правоверного арзамасца» с «верным рыцарем „Беседы“»? Думается, что творческий спор Пушкина с Грибоедовым более глубок и в чем-то поясняет известную пушкинскую оценку «Горя от ума» в письмах к А. Бестужеву и Вяземскому. Во всем, что касается неприятия норм, правил и устоев «общества», авторы «Горя от ума» и «Евгения Онегина» поразительно сходны: ларинское общество стоит общества фамусовского, и сходство это обусловлено народностью эстетических идеалов Грибоедова и Пушкина; в данном случае поэзия Пушкина вбирает в себя органически с ней родственные приемы грибоедовской сатиры. И все же эстетические идеалы двух поэтов качественно неоднородны. В героине Пушкина подчеркнуто психологическое родство с народом. Герой Грибоедова ищет идейного родства с народом, что было, конечно, намного сложнее, да, пожалуй, и невыполнимо для такого человека, каким показан Чацкий. Это определило некоторые противоречия в эстетической программе автора «Горя от ума», которые почувствовал в комедии Пушкин.

4

Тесная связь содержания «Горя от ума» с политической злобой дня заставляла уже современников Грибоедова соотносить его комедию с «Женитьбой Фигаро». Характерен отзыв о «Горе от ума» известного реакционера Д. П. Рунича: «Это не комедия, ибо в ней нет ни плана, ни завязки, ни развязки, ни единства в действии. Это не драма, тут нет ни добродетели, ни порока, ни страстей, ни злодеяний, которые представлены бы были или в привлекательном, или в отвратительном качестве; это... просто поговорка в действии, в которой воскрешен Фигаро, но как копия далека от оригинала... В самой пьесе нет другой цели, кроме той, чтобы сделать презрительным не порок, а возбудить презрение к одному только классу общества... Ему хотелось высказать свои философско-политические понятия, а о прочем он не думал».¹⁸

Открытая политическая тенденция произведения, столкновение противоположных мировоззрений в рамках комедийной интриги делают вполне правомерными сопоставления «Горя от ума» и «Женитьбы Фигаро». Несколько сходна и общественная реакция на пьесы Бомарше и Грибоедова, появившиеся в момент кипения политических страстей. Однако негодование Чацкого возбуждено русской действительностью, столь отличной от эпохи, предшествовавшей великой революции во Франции; это определило, в конечном счете, и различие основных принципов поэтики произведений Бомарше и Грибоедова.

Свежесть и самобытность дарования французского драматурга в «Женитьбе Фигаро» проявились в органическом слиянии двух наиболее плодотворных в конце XVIII века направлений национального театра: комедии и чувствительной драмы. Сущностью содержания пьесы Бомарше стала несостоявшаяся драма, усилиями ловкого и умного героя переведенная в комедию; здесь явственно торжествовал предприимчи-

Чудши видеть во сне... значит тщетную и пустую надежду...» (Новый, полный и подробный сонник. Изд. 2-е, СПб., 1818, стр. 150, 40, 5, 260, 286).

¹⁷ Связь этих снов впервые была отмечена Н. Л. Бродским (см.: Н. Л. Бродский. «Евгений Онегин», роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей. Изд. 5-е, изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 236).

¹⁸ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 263, оп. 1, № 592. Письмо Д. П. Рунича к П. И. Сумарокову от 23 января 1832 года.

вый дух «третьего сословия», одерживающего реальную победу над аристократами. «Горе от ума» строится совершенно иначе: и в этой пьесе можно выделить интригу (сплетня о сумасшествии Чацкого) и драму (драма Софьи), по нити интриги не в руках героя, драме же, как было показано выше, придан комический оттенок. Идеал художника проявляется в «Горе от ума» лишь в идейном превосходстве героя, которое определяется автором больше лирическими, чем собственно драматическими средствами. Это вовсе не говорит о художественном несовершенстве произведения, но устанавливает для него иные художественные законы.

Внимание исследователей неоднократно привлекали слова Грибоедова о том, что «Горе от ума» было задумано им в виде сценической поэмы; это, в свою очередь, приводило к попыткам сравнения «Горя от ума» с «Фаустом» Гете. Однако для подобного сопоставления до сих пор не предложено твердых оснований.

Известно в то же время, как высоко оценивал Грибоедов творения Шекспира, в особенности же в «Буре» он «находил... красоты перво-классные».¹⁹ Становится понятным в связи с этим, почему именно Грибоедову посвятил свою комедию «Шекспировы духи» (1825) Кюхельбекер. И «Шекспировы духи» и «Горе от ума» — первая в шутку, другая всерьез — решали одну и ту же тему: поэт и действительность, вечная борьба в жизни двух начал — духовного и материального, поэзии и прозы, — которые понимаются как борьба добра и зла. В трагикомедии Шекспира эти начала олицетворены в Ариэле и Калибане. Кюхельбекер по-своему толкует данные символы. Для него

... Калибан,
Едва посящий образ человечий,
Зверь, в коем червь певец изобразил,
Сопи дерзостный слепых, уму противных сил²⁰

Ариэль же — воплощение любви, красоты, гармонии. Думается, что в этом Кюхельбекер близок Грибоедову.

Годы создания «Горя от ума» были временем глубоких раздумий Грибоедова о назначении искусства, о месте поэта в обществе. В стихотворениях «Давид» и «Телешовой», драматическом прологе «Юножь вещего», в «Отрывке из Гете» намечается та же тема, которая будет раскрыта в духовных исканиях Чацкого. Земной, не чуждый «светской суеты», Чацкий легко уязвим, но в своих поэтических откровениях, истину которых не может замутить ропот глупцов, он возвышается над суетой дня, вершит суд будущего. Однако явная переключка лирических монологов Чацкого с указанными стихотворениями Грибоедова определяет и очевидное противоречие между эстетической программой, декларируемой в его лирике (программа эта откровенно романтична!), и реалистическими принципами поэтики «Горя от ума».

Чацкий представлен в комедии пророком, который вопиет в пустыне, ибо для фамусовского общества «петь пророка в отечестве своем». «Ум» в пьесе приравнен к вдохновенному, правдивому слову:

. . . И говорлив, а разве нет времен,
Что я Молчалина грунее? Где он кстати?
Еще ли не сломил безмолвия печати?

¹⁹ А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. Изд. «Федерация» М, 1929, стр. 190. Здесь же отмечено, что Грибоедов высоко ценил национальное своеобразие творений Шекспира («как все великие поэты, он непереводам, и непереводам оттого, что национален»).

²⁰ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в двух томах т. 2. «Советский писатель», М — Л, 1967, стр. 149.

А впрочем он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят бессловесных²¹

(I, 420—422, 425—426)

Не случайно, думается, все значащие фамиллии в пьесе связаны с понятием «говорить», «слушать».

Указывая на непроходимую пропасть между «мыслящей силой» и каллибановским миром, Грибоедов рисует последний не в виде поэтического символа, а в конкретном облике русского барства, настойчиво подчеркивая в нем отсутствие духовного начала. Перед Грибоедовым стояла задача показать несовместимость героя с каллибановским миром, не нарушая ни целостности, ни комедийности пьесы. Задача эта решена драматургом гениально просто и убедительно. В народном театре нашел он прием, позволивший соединить высокое слово героя и ту пошлую обстановку, в которой оно звучит.

Одним из самых распространенных в народном театре является фарсовый прием, когда глухой или два глухих собеседника безбожно перевирают сказанное; здесь проявляется присущее народному искусству языковое озорство, сближающее (основанное на созвучии слов) далеких и прямо противоположных понятий. Но дело не всегда ограничивается озорством. Любимым сюжетом народного фарса была беседа мужика с баршном, который ставится в глупое положение, так как не способен понять обыкновенные в крестьянском обиходе, простые слова. Это тоже своего рода глухота, но основанная уже не на физическом недостатке, а на различии мировоззрений — фарсовый прием служит целям острой социальной сатиры.

Начиная с первого явления «Горя от ума» и вплоть до последней сцены этот народный, фарсовый прием буквально пронизывает всю комедию, становится основным принципом организации сценического действия. «И слышат, не хотят понять» (I, 18), — восклицает Лиза в начале пьесы; в конце же — Фамусов недоумевает: «Безумный! что он тут за чепуху молот! Низкопоклонник! тесть! и про Москву так грозно!» (IV, 525—526). Прием этот в «Горе от ума» поистине универсален: он определяет и развитие лирической темы, и содержание основного конфликта произведения. Характерно, что единственный из «отцов отечества», выведенный автором на сцену, носит фамилию Тугоуховский и объясняется лишь бессмысленными междометиями.

Грибоедов был вправе назвать свою пьесу комедией. Но внешне комедийное, произведение его, в сущности, — трагедия непонимания.²²

Пушкин замечает о Чацком: «Все, что говорит он, — очень умно. Но кому говорит он все это?»²³ Выше было показано, что в отношении

²¹ Та же мысль отчетливо звучит в «Дневнике» Кюхельбекера (стр. 175): «... я называю умом — мыслящую силу — главное преимущество человека перед бессловесными». Слово «бессловесный» в грибоедовскую эпоху употреблялось часто в значении «зверь», «животное» (обычно в переносном смысле).

²² Та же трагедия станет основным содержанием творчества писателя, стоявшего в конце того пути, первооткрывателем которого, наряду с Пушкиным, явился Грибоедов, — пути новой, реалистической литературы XIX века. Уже ранние рассказы Чехова часто построены на недоразумении, в основе которого — отсутствие у героев взаимопонимания. В более поздних рассказах этот мотив психологического отчуждения людей уходит все глубже в подтекст и вместе с тем звучит все более трагично. То же мы видим и в драматургии Чехова. И здесь, следя за жизнью своих героев, автор словно готов воскликнуть: «И слышат, не хотят понять!» Существенным, однако, оказывается не только определенное сходство творческих принципов Грибоедова и Чехова, но и не менее заметное различие их в осмыслении причин распада человеческих связей. Характерно, что пьеса Горького «Дачники» (написанная словно в преодоление некоторых сторон чеховской философии жизни) более созвучна комедии Грибоедова: в основе ее не психологическое, а идейное отчуждение.

²³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 138.

к сценическому плану пьесы подобное замечание просоповательно: автором «Горя от ума» был точно рассчитан эффект падающего в пустоту голоса героя. Однако вопрос Пушкина справедлив в более общем смысле. Вдохновенное слово Чацкого не могло быть безадресным.

Казалось бы, ответ ясен. В традициях просветительского театра проповедь героя могла быть обращена через головы сценических собеседников — к зрительному залу. Так оно и случилось. Но насколько это соответствовало авторским планам? Нельзя не признать, что сам Грибоедов довольно пессимистически оценивал возможность контакта драматурга со зрителями (см. его «Отрывок из Гете» и набросок предисловия к «Горю от ума»). Более того — учение просветителей принималось Грибоедовым не безусловно.

Интересен отзыв писателя о Вольтере. Вольтер, по мнению Грибоедова, «решительно действовал на умы современников, вел их, куда хотел... всю жизнь провел в борьбе с суеверием богословским, политическим, школьным и светским, наконец ратовал с обманом в разных его видах. И не обманывала ли самая та цель, для которой подвизался? Какое благо? — колебание умов ни в чем не твердых?..»²⁴ По-видимому, учение просветителей казалось просоповательным Грибоедову именно в части своих положительных идеалов. «Чистый разум» мог оказаться произволом отдельного человека, достаточно красноречивого, чтобы увлечь за собой других. В поисках твердых оснований взгляд писателя обращался к нации, к народу. В несуществленной драме о 1812 году было намечено «Размышление о юном, первообразном сем народе (т. е. русском народе, — С. Ф.), об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный, — что бы он мог произвести?»²⁵ Несомненно, это авторское размышление; оно осталось нераскрытым, но тем не менее оно все же было, определив собою эстетическую программу писателя. «Сам себе преданный...» — зло прежде всего состояло в том, что рабство сдерживало творческие силы народа, но взор писателя пытался проникнуть глубже. Широкие лингвистические, этнографические и исторические интересы Грибоедова были вдохновлены его поисками национальной самобытности русского народа, «национального разума», высшим воплощением которого должна была стать поэзия. К кому могла быть обращена она? Не к поработителям же, да и не к поработенному народу, а к народу свободному.

Выше было показано торжество национального идеала в сатирическом изображении фамусовского мира. Но «Горе от ума» — не только сатира; высокое поэтическое слово героя должно было нести тот же идеал.

Здесь уместен анализ центрального монолога пьесы «А судьи кто?». Тесно связанный со сценическим действием и не отделенный резко от стихии вольного стиха комедии, монолог этот вместе с тем внутренне целен и подчинен строгой ритмической организации, что и позволяет предполагать в нем законченную поэтическую мысль.²⁶

²⁴ А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. Академии наук, Пгр., 1917, стр. 159.

²⁵ Там же, т. I, стр. 262.

²⁶ Ритмической единицей монолога является строфа, состоящая из двух четверостиший. Пять строф заключены в три периода, первый и третий из которых совпадают со строфой, а второй, центральный, содержит три восьмистишия, предваренные зачином («Где? укажите нам» и пр.) и заключенные концовкой («Вот те...» и пр.). Сам по себе этот факт, строфа в вольных стихах, исключительно редок, но здесь оправдан жанром произведения: «А судьи кто?» (в составе первых 45 строк) — гражданская ода. Использование строфы существенно изменяет природу вольного стиха, создавая оригинальный ритмический эффект. Отметим лишь главную аномалию: отдельная строка монолога в значительно меньшей степени, чем обычно в вольных стихах, является синтаксико-intonационным целым — входящая в динамику строфы; здесь сравнительно много переносов и, что самое показательное, совершенно отсутствуют глагольные рифмы. Последние 12 строк моно-

Монолог «А судьи кто?» облечен поэтом в форму оды, но было бы ошибочно оценивать этот факт как проявление литературного староверства Грибоедова, стремления его идти наперекор движению литературного процесса эпохи, живым содержанием которого стало преодоление классицистических норм в эстетике, жанровых канонов, рационалистической поэтики; эволюция жанра оды в русской литературе начала XIX века была одним из слагаемых этого процесса.

Становление русского классицизма происходило в эпоху возрастания государственной мощи России и усиления ее влияния на мировой арене. Поэтому патриотическая тема становится главной в русской поэзии XVIII века, поэзии по преимуществу одической. В лице монарха или полководца в русской оде отчетливо персонафицировалась идея государственного величия. Традиционно связанный в русской литературе с патриотической темой, жанр оды оказался чутким к углублению и развитию отразившегося в литературе чувства национального самосознания. В конце XVIII века в результате мощных политических катаклизмов, и внутрисоспийских, и международных, официально-патетическое, однотонное содержание оды становится уделом эпитонов, живое же развитие жанра продолжается в поэзии Радищева, насытившего оду гражданским, тираноборческим пафосом, и в творчестве Державина, который с большой поэтической смелостью ввел в патриотическую оду личностную оценку, обогатил ее не только сатирическими, но и элегическими мотивами. К началу XIX века русской оде становится доступными и высокий ораторский пафос, и сатирическое обличение, и психологизм. В декабристской поэзии ода вновь становится героической, патриотический долг здесь осмысливается как служение отечеству (нации), элегизм также приобретает новое качество: он является выражением разлада героя (или самого поэта) со своей общественной средой.

Именно оду как основной жанр лирической поэзии отстаивал Кюхельбекер в программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», в которой утверждалось, что лирическая поэзия «тем превосходит, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения... Ода, увлекаемая предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу отечества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя перед благоговееющим народом, парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя. Сверх того в оде поэт бескорыстен, он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует, — он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга».²⁷

Положение монолога «А судьи кто?» в комедии наглядно показывает естественность высокого пафоса гражданской поэзии. Чацкий здесь отвечает Фамусову, воскликнувшему: «Не я один, все также осуждают» (II, 338); можно предположить, как внушительно это сказано — ведь «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» для Фамусова священо и непреложно. Не то — для Чацкого. Но он не оправдывается перед общественным мнением, он берет тоном выше, сам вершит свой суд.

Но только в пафосе поэт и возвышается «над событиями ежедневными, над низким языком черни», содержанием же оды (в отступление от романтической программы) становится обыденное. Романтический разлад героя с обществом неотделим в монологе (как и во всей комедии) от пытливого анализа общественной среды, и благодаря ему поэт при-

лога при этом выпадают из четкой ритмической структуры, они выступают в роли буфера, соединяя высокую речь героя с той житейской ситуацией, в которой она произносится, подготавливая следующую реплику Скалозуба

²⁷ «Мнемозина», 1824, № 2, стр. 30—31.

касается к главным пружинам жизни. Показателен второй период оды-монолога. Собственно, это один, сложно синтаксически организованный, риторический вопрос, сначала поставленный в общей форме, затем расплеченный на три строфы — довольно сложные сами по себе, но не выпадающие из периода в силу синтаксического параллелизма — и заключенный тремя же риторическими восклицаниями, взаимно усиленными анафорой. Содержанием же строф становятся сатирические повести-миниатюры, глубина социального анализа в которых доведена до предела. Витийственная риторика периода словно снимает притупленность обыденной боли, обнажая трагизм повседневной российской жизни. Пафос оды — в защите свободной жизни; духовное рабство здесь ощущается как следствие рабства политического. Косная сила «негодяев знатных» однако направлена как против лирического героя, так и против поработанного народа. Темы страдающего народа и гонимого сына отечества, сюжетно не связанные в оде, сливаются в общем ее трагическом звучании. В связи с этим положительный идеал —

В науки он вперит ум, алчущий познаний,
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...

(II, 379—381)

идеал, лишь обозначенный, но не раскрытый, наполняется большим содержанием (как противодействие изображенному в монологе заспину социального зла), и приглушенной оказывается намеченная здесь тема романтического одиночества героя.²⁸

По-видимому, конкретизация положительной программы героя (которая оказывается и эстетической программой автора) вела бы к романтической риторике, как это и случилось в стихотворениях Грибоедова, посвященных той же теме. Сюжетная разобщенность двух тем монолога отражала действительное отсутствие реальной связи между народом и лучшими людьми из образованного класса, что остро ощущалось Грибоедовым, и единственным предвестием такой связи казалось поэту искусство, исполненное национально-самобытных начал.

В конце пьесы Грибоедов оставляет своего героя на распутье. Достоевский замечал по этому поводу: «Комедия Грибоедова гениальна, но сбивчива: „Пойду искать по свету...“ то есть где? Ведь у него только и свету, что в его окошке, у московского хорошего круга — не к народу же он пойдет. А так как московские его отвергли, то значит „свет“ означает здесь Европу. За границу хочет бежать».²⁹

²⁸ В отступлении от действительного смысла, многие исследователи «Горя от ума» слова «из нас один» толкуют как напоминание о группе единомышленников, сообща противопоставленных «отцам отечества». Чтобы мысль Грибоедова была ясней, напомним его стихотворение «Давид» (1823), в котором, отступая от текста 151-го псалма, поэт настойчиво подчеркивает отчужденные отношения между героем и братьями:

Неславеи в братии измлада,
Юнейший у отца я был...
...Что ж сии
Велики братии мои!
Кичливы крепостью телесной!

Но в них дух божий, бога сил,
Господень дух не препочил.
Иноплеменнику не с ним,
Далече страх я изгоня,
Во сретенье ишел...

(Ср.: «Я был меньший между братьями и юнейший в доме отца моего... Братии мои прекрасны и велики, он господь не благоволил избрать из них. Я вышел на встречу иноплеменнику...»).

Стихотворение «Давид» цитируется по книге: А. С. Грибоедов. Сочинения в стихах. Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. Н. Медведевой. «Советский писатель», Л., 1967, стр. 343.

²⁹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. Достоевского. СПб, 1883, стр. 375.

Обвинение несправедливое. Фраза об «уголке» — она широко употреблялась русскими писателями грибоедовского времени — говорила не о «загранщце», а о деревне. Но дело, конечно, не в отдельных словах. Чацкий — не просто герой комедии, но и лирический герой поэта.

Величие же художественного таланта Грибоедова и его бессмертной комедии, проявившееся в мастерском, реалистически точном изображении русской жизни, в социальном и философском ее осмыслении, определено было ясным и искренним осознанием писателем духовной красоты своего народа, высокой задачей служения ему средствами искусства. В новом эстетическом идеале — секрет национального своеобразия комедии Грибоедова.

* * *

В развитии новой русской литературы национальное своеобразие «Горя от ума» раскрылось с особой силой.

На первый взгляд, как стихотворная комедия (а стих в ней не внешним признаком, а важнейшим художественным принципом) «Горе от ума» не имело последующей традиции на всем протяжении XIX века — эпигонские и стилизаторские подражания здесь не в счет. Но в самом ли деле «комедия» — точное жанровое определение грибоедовского шедевра? Разве не находим мы в нем органического единства комических и трагических мотивов, лиризма, не разрушающего объективности драматической формы, и при этом эпической широты изображения жизни? Не являясь по своему содержанию и художественному методу произведением романтическим, «Горе от ума», подобно пушкинскому «роману в стихах», несет в своей жанровой и стилистической раскованности отзвук эпохи романтизма. Есть все основания определять жанры этих двух произведений как синтетические — обстоятельство, сыгравшее важную роль в становлении новой русской литературы, ее лирики, драмы и эпоса, ее поэзии и прозы.

Творивший в рамках пушкинского периода русской литературы, Грибоедов оставался писателем в высшей степени оригинальным; «он сам целая школа», — замечал о создателе «Горя от ума» Белинский.³⁰ И если действительно, как это делают некоторые исследователи, в русской литературе XIX века следует различать два направления: «пушкинское» и «гоголевское», — то не точнее ли генезис второго направления вести не от Гоголя, а от Грибоедова? Думается, есть рациональное зерно в следующем рассуждении критика и писателя прошлого века Е. Л. Маркова: «Гражданская проповедь невольно стала более или менее заметным элементом новой поэзии. . . Вслед за созданиями Гоголя, „Записки охотника“, „Кто виноват“, „Бедные люди“, стихотворения Некрасова — вот какие знаменательные темы, вот какие сознательные литературные направления, опираясь на критику Белинского, выступили на сцену. Родоначальником у нас этой школы был, конечно, Грибоедов гораздо более, чем Гоголь, так что, в сущности, школа эта стала развиваться гораздо ранее; но при Грибоедове она еще не стала школой, а оставалась только великим, но еще недоступным antecedentом. . . Гоголь послужил могучим орудием „гражданского“ направления поэзии, но только в руках других, объясненный другими — критиками и подражателями своими. Грибоедов в этом смысле имел гораздо более условий вождя школы. В нем было сознание и цель, был умственный перевес над веком. . .»³¹

Меньше всего в русской литературе «Горе от ума» оставалось произведением хрестоматийным. Его не только переписывали, умножая число

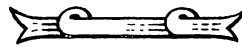
³⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 562

³¹ «Голос», 1878, № 88, 29 марта, стр. 2

списков, но и перевоссоздавали. Его не только постоянно цитировали, но образным его масштабом мерили иные исторические времена. Его герои впоследствии свободно перешагивали за порог фамусовского особняка и продолжали жить по новым литературным законам, старея с годами (как стареют живые люди) и возрождаясь в новых поколениях, в потомках и Чацкого, и Молчалина, и Репетилова. Полезно было бы проследить по возможности полную картину художественных интерпретаций «Горя от ума» — и вовсе не для того, чтобы поразиться гармонии некоего единого умиления перед творчеством Грибоедова. Гармонии не было. Были сатиры Курочкина, в которых поэт на лбах пореформенных «деятелей» обнаруживал клеймо грибоедовских героев. Были «Господа Молчалины» Салтыкова-Щедрина, полемически воссоздавшего возможную эволюцию этих типов в условиях пной исторической эпохи. Было, конечно, и извращение идейной сути произведения Грибоедова — как например, в «подражании Грибоедову» «Горе от глупости» небезызвестного В. Бурулина, опошлившего высокие идеалы Чацкого в стремлении зачислить последнего в идейные отцы буржуазных политиканов начала XX века.

Публицистическая острота пьесы Грибоедова не выцветала с годами, обращение к его типам всегда сочеталось с активным воздействием искусства на жизнь. И вместе с тем — это было борьбой за грибоедовское наследие.

Труднее проследить воздействие Грибоедова на творчество тех писателей, которые не прибегали к прямому использованию созданных драматургом типов. Но и здесь иногда традиция Грибоедова вполне очевидна — так, грибоедовское начало прослеживается и в романах Тургенева, и в романах Достоевского. Разумеется, нельзя сводить эту традицию лишь к творческому использованию — на материале иных исторических эпох в жизни России — тем, мотивов и образов «Горя от ума». В могучем развитии новой русской литературы влияние Грибоедова настолько органично, что подчас кажется несуществующим. Только обращаясь к раннему творчеству и Лермонтова, и Герцена, и Гончарова, мы понимаем, насколько их художественное мастерство складывалось под знаком «Горя от ума»; если же в «Герое нашего времени», «Былом и думах», «Обломове» грибоедовское начало почти неразличимо, то лишь потому, что оно перешло в плоть и кровь оригинальнейших художественных явлений. Очевидно, то же начало органически присутствует и в прозе Гоголя, и в поэзии Некрасова, и в драматургии Островского. Это влияние «Горя от ума» на русскую литературу в качестве необходимого фактора ее внутреннего развития особо подчеркивает и утверждает яркое национальное своеобразие творения Грибоедова.



РЕАЛИЗМ ВЫСШЕЙ ТОЧНОСТИ

(ПОВЕСТЬ ЛЕОНОВА «EVGENIA IVANOVNA»)

Повесть «Evgenia Ivanovna» опубликована в 1963 году с датой: 1938—1963. Но, по имеющимся сведениям, ее творческая история не ограничивается этим двадцатипятилетием и начинается в 20-х годах. Леонов писал в одной из своих статей, что повесть задумана «в прежнем Тифлисе».¹ Писатель бывал в Грузии в 1926, 1928 и 1934 годах. В одну из этих поездок, при посещении духана «Симпатия», ему встретился незнакомец в крагах, облик которого и запечатлен в дальнейшем во внешности Стратонова. А в 1934 году Леонов ездил в Алазанскую долину, присутствовал на празднике в Алаверды, наблюдал обряд крещения в старинном храме и т. д., словом, накопил запас впечатлений, отчасти отразившихся затем на страницах повести. Автору настоящих строк привелось в 1948 году посмотреть текст повести в редакции первых послевоенных лет («...каждые три-четыре года я уже который раз переделываю эту рукопись...» — сообщал Леонов о повести в 1961 году);² в конце стояли даты: 1926—1938—1943 (Пикеринг еще именовался Харкрадером).

Наверно, в печатном тексте все же недаром стоит в качестве начальной даты «1938». Именно в это время окончательно определился замысел. Несомненно близость повести к произведениям той поры — «Метели», «Волку», «Половчанским садам». В этих произведениях предвоенных лет ярко выражена патриотическая мысль писателя, выявляется различие между истинным и ложным патриотизмом. Парадоксальное противопоставление отечественного отщепенца и сохранившего любовь к родине эмигранта варьировано в данной повести и пьесе «Метель». Тип внутреннего эмигранта Стратонова родствен типам Пыляева и Сандукова.

Но, рожденная в конце 30-х годов, повесть вызрела и окончательно определилась лишь в начале 60-х. Морально-этическая концепция повести приобрела более обобщенный, эпохальный смысл (человек и его родина). Явственно отложился в ее философской концепции опыт советских людей в период Великой Отечественной войны. Да и сама манера и стиль ее отличны от манеры и стиля перечисленных произведений конца 30-х годов: в ней нет свойственной им напряженно-тревожной интонации, ее образы очерчены не столь резко и контрастно, психологизм и философичность выражены в иной, проникновенно-раздумчивой манере, и по стилю она ближе к тургеневско-чеховской психологической прозе. Повесть интересна тем, что является единственным у Леонова произведением «вне периодов». Она дает цельное представление о «внеэтапном», типическом в творческой манере и методе писателя.

Небольшое это произведение, однако, сразу же после опубликования привлекло внимание читателей и критики у нас и за рубежом. В нем узнавалась знакомая леоновская манера, и в то же время ощущалась большая новизна.

¹ Л. Леонов. Тост издалека. «Вечерний Тбилиси», 1961, № 111. 12 мая

² Там же.

Поражают гармоничность и совершенство построения повести, соразмерность ее частей, плавность переходов от прошлого к настоящему, естественность соединения мышления образами с мышлением логическими категориями, самая словесная ткань произведения.

Насыщена каждая фраза, плотен и емок стиль. Вот описание событий гражданской войны где-то на юге России: «Всю зиму по ночам через открытые форточки слышалась стрельба. К весне часть местных тиранов была закопана... Из них-то, наспех закиданных землицей, и вывелась летучая поденка тех лет — атаманы всея Руси, вселенские батьки с револьверами, коменданты земного шара и прочая оголтелая вольница. Она помчалась по степям с клинками наголо, верхами и на тачанках, ввинчиваясь в застоявшийся континентальный штиль, саморастреливаясь на лету, облачками пыли оседая по обочинам древних шляхов. В городке появились крутые, в белых башлыках поверх черкесок, вроде шершней, перетянутые полковники, замыслившие унять разбуженную Россию. Сам Деникин проездом призывал с паперти к подвигу местных орлов, и те, стриженные под машинку, пропахшие карболкой, натужными голосами кричали *ура*. Пошли маскарады в пользу военных сироток, пышные самосуды, кутежи со стрельбой, парады, беспросыпный картеж, безумная русская тоска. Скоро плесень повяла, поползла: красный огненный вал, потрескивая, покатился с севера по степи».³

Здесь в нескольких строках передано ощущение целой эпохи. Большие и сложные события уложены в «объем зерна», которому предстоит прорасти в воображении читателя.

Романтической дымкой овеян пейзаж Кавказа: «Если не обманывала даль, снеговой хребет приблизился на расстояние выстрела. Вечерело... тем легче на померкшей синеве различались теперь отдельные горные ярусы, одетые в лес, в зеленый войлок альпийских лугов, в розовое облачко, в зияющее ничто. Воображение последовательно расселяло на них монахов, пастухов, орлов и ангелов... Скоро видение завалилось за надвинувшиеся слева, как бы верблюжьей шкурой обтянутые холмы... Быстрый вечер бежал навстречу, по сторонам дороги повисали подмытые туманом кипарисы... Вдруг из-за оливковой рощи вымахнул строгий куб Алавердинского храма с охваченной закатом шатровой кровлей» (стр. 69).

Сквозь обыденность проступает субстанция прекрасного. Вот героиня повести в окружении грузин-виноделов, у давилльной машины: «Вдруг старший из них, грузин с нависшими бровями и с руками, по локоть мокрыми от будущего вина, зачерпнул стакан вспененного виноградного сока и с непокрытой головой протянул его скучавшей гостье — древнее горское рыцарство сквозило в его медлительном жесте. Ее глаза блеснули в ответ, ее миловидность на мгновение стала слепительною красотой, она поднесла к губам и откинула голову, так что распались по плечам стриженные волосы и обнажилось розовое горло, и она захлебнулась, и несколько капель пролилось мимо рта, ей стало весело, она засмеялась. И, салютуя вечной женственности, старик дважды кончиками пальцев, пока пила, коснулся своих прямых, как турьи рога, перекрученных усом» (стр. 58). Какая поэтичность и точность в обрисовке людей, в раскрытии национального колорита!

На какой-то момент душевная настроенность персонажа вдруг сливается с лиризмом автора, как бы удваивая эстетическую силу эмоции: «Нет для души целительней лекарства, как слушать лепет волны за бортом да глядеть бездумно на косые паруса вдали, что, нажравшись

³ Леонид Леонов. Evgenia Ivanovna. Повесть. Изд. «Советская Россия», М., 1964, стр. 8—9 (далее ссылки даются в тексте).

ветра, подобно сытым коням, лоснятся под свежим ветром и влекут рыбацкие суденышки по белым гребешкам» (стр. 21).

История рассказывается грустная, но смягчена иронией, расцвечена «английским» юмором. У Пикеринга «рассчитался» личный секретарь: «Этот молодой человек и прежде занимался сравнительным изучением спиртных напитков, но последние полгода даже умеренные служебные поручения профессора мешали ему сосредоточиться на любимом предмете» (стр. 12). Вот внешность Пикеринга: «... вследствие отчаянной худобы правая его сторона вопреки законам природы находилась как бы на левой... при известном освещении, тесно сближенные к переносью глаза мистера Пикеринга прискорбно напоминали двустволку. Некоторые сверх того, из уважения к его учености, опущенные здесь дополнительные несурзанности, вроде необычно длинных рук или непомерного его роста, представляли столь благодарный материал для карикатур и острот, что иные верные друзья, джентльмены даже, не лишали себя этого развлечения. Ученому оставалось, подобно солнцу, ежеминутным блеском слепить толпу, чтоб скрывать от нее свои пятна» (стр. 36).

Порою автор нащупывает какие-то новые связи между словами, новые емкие формулы, незнакомые разговорно-бытовому и литературному языку:

«*Плохо соображая происшедшее, Женя пустилась за незнакомцем...*» (стр. 14).

«Внезапно спальня расширилась до размеров *площади, залитой праздничными людьми...*» (стр. 50).

«*Раскаянье вязало женщину в узлы*, кидало о подушки» (стр. 52).

Впечатляют свежая изобразительность и лиризм, жизненная правда изображаемого, зоркая приглядка автора к людям, прозрачность его пытливого аналитической мысли, умение выразить сущность характеров и логику явлений в каких-то единственно адекватных формулах.

Что же таится в глубине этого произведения «малого жанра»? Какой цели служит его яркая образность и эмоциональный настрой? Какие явления жизни запечатлела и исследовала острая мысль автора?

Сам Леонов скромно отнес свою повесть к психологическому жанру.⁴ Хочется определить его как философски-психологический. Определение «психологическая повесть» скорее может быть отнесено к таким произведениям Леонова, как «Конец мелкого человека» или «Провинциальная история». «Чисто» же философский жанр, подобный повестям Вольтера, у Леонова отсутствует: свойственные этому жанру условный аллегоризм и жесткая рационалистичность чужды его таланту.

События в повести развиваются на великолепно выписанном фоне Грузии, что и дает основание считать произведение Леонова *кавказской повестью*, которой обогатилась русская литература. В традиции такой повести русский человек оказывается волею судеб на незнакомом, полуэкзотическом Кавказе, чтобы здесь, на лоне величественной, потрясающей воображение природы, среди людей совсем другого образа жизни и других верований, после необычных и неожиданных переживаний и приключений решить, наконец, свой, русский вопрос, сделать решающий жизненный выбор, нравственно самоопределившись, совершить «философский поступок».

Границы и признаки жанра повести Леонова, конечно, этим полностью не очерчиваются. Специальное исследование позволит показать родственность повести «маленькому роману» Чехова, отметить ее сходство с теми тургеневскими повестями, где люди России и Западной Европы, связанные общими жизненными обстоятельствами и коллизиями, пытаются решить большие идейно-нравственные проблемы века.

⁴ «Борба», Београд, 1956, 9 сентябар.

Повесть эта *вполне леоновская*, со всеми вытекающими из этого определения последствиями. Напоминание же об этих литературных связях излишне в данном случае потому, что позволяет обратиться и к самому Леонову мысль, не раз им высказывавшуюся, относительно большого значения в современной культурной жизни *памяти о прошлом*: память о богатейшем опыте русской литературы помогает писателю сделать свое произведение открытием по содержанию и изобретением по форме в духе национальной традиции, с учетом эстетического опыта русского читателя.

Структура повести с внешне-формальной стороны несложна и привычна: после начальных строк об основном событии дается обширная Vorgeschichte, затем продолжается начатый рассказ и, после подробного аналитического описания встречи и столкновения главных героев, следует концовка.

Но в несложном сюжете художник искусно соединил в единую структуру разнохарактерные черты реальности двадцатого века. Тут и полукзотический аспект жизни советской Грузии начала 20-х годов, и все тот же давний вопрос о России и Западе, и раздумья над тяжкими и порой кровавыми маршрутами человеческой истории, и нравственные проблемы революционной эпохи, и взгляд на судьбы русских эмигрантов, и напоминание о «механических гражданах» СССР, и картины мирного освобожденного труда земледельцев, и раскрытие гуманистических целей социалистической революции, и коренной вопрос о человеке и его родине...

Значит, не так-то просты и «традиционные» составляющие сюжет элементы. «Конструкция» сделана из новейшего мыслительного материала. В несложном сюжете представлен сложный комплекс координат современного жизненного содержания.

Автор не стремится к непременно внешним новациям. Его удовлетворяют разработанные мировой литературой основы сюжетостроения и композиции. Новаторство выражается в самом искусстве приспособления этих традиций к выражению новых идей и изображению новых жизненных объектов, в неброской трансформации приемов, еле заметном изменении привычной художественной системы.

Если сюжетный каркас односоставен и прост, то фабульная основа повести сложна, многосоставна, изобилует поворотами. Краткой и легко обозримой *истории* предшествовала долгая и прихотливо-ручьиная *предыстория*.

В повести рассказана грустная история милой и несчастной женщины.

Юная Женя, вызвавшись «разделить судьбу любимого», уезжает с ним, белым офицером, из родного городка, оказывается за границей, где через полгода Стратонов бросает ее на произвол судьбы. Она познает полную меру унижения и отчаяния нищеты. Страшный мир капитализма в кратком описании судьбы русской эмигрантки раскрыт с потрясающей силой.

Но здесь фабула совершает резкий поворот. Женю выручает тот самый счастливый случай, уповать на который призывает стандартная западная социология и мораль. Явился добрый принц в лице англичанина мистера Пикеринга — и она спасена! Казалось бы, сюжет исчерпан. Остается лишь досказать небольшие подробности счастливой судьбы женщины. Что автор и делает. Но рассказ об этом затягивается, набирает новую энергию. Пикеринг берет Женю с собой в качестве секретаря в ближневосточную археологическую экспедицию. Он любит ее. Убедившись в его порядочности, Женя дает событиям свершиться до конца. Во время поездки Пикеринг, стараясь сильнее привязать Женю к себе, заинтересовать если не собою (внешностью он

не удался!), то хотя бы своей увлекательной профессией, много рассказывает о памятниках древности, о прошлом. Так входит в повесть тема истории, ее уроков. Где-то в Турции Пикеринг и Женья оформляют брак. По паспорту Женья становится англичанкой.

И здесь происходит второй фабульный поворот. Логическая мотивировка путешествия героев подкрепляется мотивировкой психологической, и главным двигателем сюжетного движения становится героиня. Пикеринг замечает нарастающее беспокойство жены и, наконец, начинает догадываться о ее затаенном желании хоть глазком взглянуть на родину, которая тут совсем близко, за Кавказским хребтом. Знаменитому ученому не стоило труда получить разрешение на въезд в страну большевиков. И вот они в Грузии, в системе обслуживания Интуриста.

Первые счастливые миги свидания с родиной! Широко открытыми глазами смотрит Евгения Ивановна на великолепие горных вершин, внимательно вглядывается в лица людей. И без отлагательств происходит самое невероятное, песчинка сталкивается с песчинкой: их гидом оказывается ее бывший муж, так таинственно исчезнувший Стратонов!

Плавное движение фабулы сменяется как бы подергиваниями налаживаемого конвейера. Возникают волнения, нарастает предчувствие острых столкновений, борьбы.

Перед нами центральное фабульное звено.

Оно, как видим, начинается почти невероятным, но вполне возможным допущением. Условность ситуации, однако, не воспринимается читателем как нечто искусственное и надуманное, ибо эта ситуация подготовлена всем предшествующим развитием фабулы, тем ожиданием встречи со Стратоновым, которым была проникнута героиня (сердечное чутье заставляло сомневаться в его гибели). Встреча героев была необходима и в целях художественно-психологических: только она могла прояснить внутреннее состояние Женьи и, значит, ее судьбу (здесь внутреннее определяло внешнее). Без этой встречи невозможно было обнаружить, высветить до полной ясности духовные качества обеих персонажей. Только в этой встрече могла открыться их *сокровенная человеческая сущность*.

Это звено и является основой сюжета повести (повесть начинается словами: «Их привезли в Цинандали поздно ночью...»). Резко замедляется движение времени. После мелькания столетий (в рассказе Пикеринга), быстрого движения недель (в описании путешествия героев по странам Ближнего Востока) наступают медлительные, долгие, как целая жизнь, сутки. Рассказ об одном дне магически освещает всю жизнь героев и их души до самых затаенных глубин. Повествование о внешних событиях, хроника путешествия становится приемом тонкого, изощреннейшего психологического анализа. Талантливость рассказывания соединяется с изумительным мастерством словесной живописи и «рефлексологически» точным психологическим анализом.

После первого замешательства (естественно, большего у Стратонова) и взаимного прощупывания начинается *поединок*, превращающийся, ввиду превосходства сил на стороне героини, в *казнь* героя. Здесь пролегает главный нерв, чувствилище повести. Здесь — самые затаенные глубины психологизма и величайшее напряжение борьбы спокойно-уравновешенных, на сторонний взгляд, собеседников. Когда рассеялось незнание и исчезла иллюзия о Стратонове, героиня, ощутив себя полностью свободной от обязательств перед прошлым, просит Пикеринга поскорее ехать *домой*, в «загадочную, туманную Англию» — ее новую родину. Кратким описанием отъезда Пикерингов (с включенным в него беглым авторским указанием на последовавшую вскоре — через год — кончину героини от послеродового осложнения) завершается произведение.

Беглое это авторское замечание, как вспышка магия, до боли ярко озаряет все до сих пор *увиденное* читателем, вплоть до малейших, становящихся весомо-значимыми, подробностей, а на лица главных участников драмы бросает белый мертвенный свет: *судьбу человека*, страдающего и мыслящего, не могли изменить к лучшему безжизненный Пикеринг и полумертвец Стратонов. . .

В повести выступают, взаимодействуют, приходят в конфликтное состояние три основных героя: муж, жена, бывший возлюбленный жены. Но «треугольником» число героев, собственно, не ограничивается.

В плане эпическом перед читателем проходит яркая, пестрая череда народных характеров. Леонов артистически набросал колоритные фигуры крестьян-виноделов, расчленил многоликий типаж восточной ярмарочной толпы, зарисовал случайных попутчиков героев. Перед читателем постепенно возникает собирательный образ народа — насельника страны, ее хранителя и хозяина. Евгении Ивановне совсем не пужно совершать поездку в свой родной южнорусский городок, чтобы узнать новую жизнь своей родины и ее переменившихся людей.

В символическо-подтекстовом плане в качестве действующего фактора южета и героя повести выступает *Россия*, зовы которой Евгения Ивановна, русская душой, не перестает слышать, образы которой изобретательно множатся в ее возбужденном воображении. Об этом геросимволе и упоминается-то прямо один раз, он — где-то за сценой, но действие его — непрерывно, а сила могуча, как притяжение громадного космического тела. Именно этот герой резко видоизменил всю благополучную «фабулу» жизни миссис Пикеринг, побудил ее, эмигрантку, пересечь границу Советской страны, заставил ее задуматься над чем-то *самым главным и самым неотложным* в жизни.

Образ России — центральный образ-символ произведения, средоточие его патриотической мысли.

И есть в повести еще один герой, который проявляет свою активность всюду и постепенно делается все более близким читателю. Это — сам автор, ненавязчиво ведущий читателя к познанию глубин человеческих душ, пониманию живой неповторимости и противоречивости характеров, постижению «женщины с непрочитанными страницами». Отчетливо звучит авторский голос в некоторых репликах Пикеринга — об уроках истории, о специфике искусства. Нравственный потенциал повести усиливается авторской любовью к людям, к народу (с какой теплотой нарисованы народные характеры Грузии!). Читателя согревают «кванты» леоновского лиризма, ему близка неподкупная ориентация автора на идеалы нравственной чистоты, нелживых человеческих отношений.

В повести проявляет себя столь характерная для Леонова активность художественного субъекта.

Только с учетом этой разветвленной типологии героев можно вписать в емкую архитектонику произведения.

Из трех основных героев один — Пикеринг — обладает лишь относительной сюжетной самостоятельностью. Скорее он является спутником другого образа — Евгении Ивановны. Хотя формальная активность принадлежит ему (это он подобрал в грязи Женю; он возит ее по свету), действительная движущая сила воплощена в ней (ее желание повидать родину и решить вопрос о Стратонове заставляет Пикеринга изменить маршрут экспедиции; суверенное ее решение отправиться домой, в Англию, завершает случившееся в Грузии приключение). С того момента, как Пикерингу стали ясными ее внутренняя боль, ее сокровенное желание, он почувствовал свою второстепенность во всем том, что происходило и что могло совершиться. В решающие миги *поединка* Евгении Ивановны и Стратонова он был обречен лишь терпеливо ожидать

его результата. В сюжетном развитии этот персонаж беспомощен и слаб. Ему остается лишь нестись по своей околопланетной орбите с надеждой (вначале слабой!) на то, что *его* планета не будет увлечена притяжением надвинувшегося другого космического тела с зарядом большой потенциальной силы: ведь героиню влечет к Стратонову подсознательно-эмоциональная инерция; в нем — частица ее прошлого, а значит, частица родственной ей сущности.

Но за эту слабость и жалкость в эпическом и внутренне-психологических планах повести Пикеринг как бы эстетически компенсируется ведущей ролью во *второй, мыслительной* композиции произведения, связанной с осмыслением места личности в совершающемся кругообороте вещей, в изменяющемся мире. С Пикерингом связан тот многослойный исторический фон, который то и дело выступает из небытия и по какой-то отдаленной ассоциации комментирует происходящее.

В рассказах Пикеринга (предназначенных для Евгении Ивановны) несомненно нашли какое-то отражение авторские раздумья об исторических перепутьях человечества, о том, как много было в прошлом походов и войн, безумно расточивших энергию множеств на достижение иллюзорных или негуманных целей. Пикеринг стремился привить Евгении Ивановне свое миропонимание и свой взгляд, говоря «о гигантских сгустках неистовой человеческой плазмы, которая непрерывно, в течение столетий возникала из этой почвы ради единственной, в сущности, цели — грудью в грудь сшибиться с ордами других наречий, пронзить друг друга мечами во имя демонов, в те времена владевших миром, и безжалобно раствориться все в той же песчаной поземке» (стр. 27). В мысли Пикеринга заключено известное преувеличение, рожденное его скептической философией, но как часто оправдывалась эта жестокая формула. Формула эта дает толчок читательскому домысливанию: сейчас, когда человечество стало намного опытнее и мудрее, еще не перевелись стратеги всеобщего превращения миллионов людей в прах во имя демонов национализма и империализма.

Прошлое полностью не исчезает. Оно долго живет в бессмертных памятниках человеческого гения — материальной культуре (о памятниках Ближнего Востока и Кавказа ярко рассказано в повести). Сохранилось оно в обычаях и празднествах, в национальном характере, в формах земледельческого труда. Во время поездки по Кавказу зоркий взгляд Пикеринга (это взгляд автора!) не раз обнаруживает живое прошлое то в виде «гастрономических соблазнов» («... трескучие, как их грузинские названия, клокотали в котлах и на жаровнях или, вздетые на шомполах, весело постреливали струйками искусительного чада — не хуже, чем на базарах пикеринговой Ниневии», — стр. 70), то в виде наполненных вином «косых бутылей пузырьчатого, архаического стекла».

В боковом приделе алавердинского собора Пикеринг с женой наблюдает крестины; и сам обряд, и фигуры патриархальной семьи были традиционны и архаичны: «Древний, с фрески сошедший старик в заношенной епитрахили известкового цвета скороговоркой тянул молитву, византийский лучник из купола гулко подтягивал ему вместо причта. Многолюдная горская родня толпилась вокруг купели в кольце оплывающих свечей. Танцующие на сквозняке пламена последовательно выхватывали из плывучего сумрака морщинистый, срезанный черным платком старушечий профиль, небритую пастушью щеку на фоне выцветшего архалуха, склоненную подбородком к череске живописную голову старика. Все они грустно, как сквозь толстое стекло веков, созерцали орущего потомка...» (стр. 75).

На ярмарку явилась шестерка бродячих слепых певцов — как частица шестнадцатого века, реликвия давно ушедшей в прошлое эпохи великого Брейгеля, создателя знаменитых «Слепых»: «Внезапно

передний споткнулся о пустое ведро — и как бы волпа с постепенным ослаблением пробежала по цепочке; первый едва не свалился в огонь, а последний так и не узнал о возможной катастрофе...» (стр. 77).

Далее следуют чрезвычайно важные во «второй композиции» повести слова Пикеринга (обращенные к жене):

«— Помните, я водил вас смотреть парижскую копию „Слепых“ старшего Брейгеля? Шестеро таких же незрячих, как эти, бредут гуськом, и передний оступился в канаву, и вот уже всем остальным в разной степени передалось неблагополучие с вожаком. Только что на ваших глазах, Женни, в точности повторилось то же самое событие и подмеченный художником механизм будет действовать в той же последовательности, пока неизменны физические координаты, на которых построен мир...» (стр. 78).

Механизм действия человека в определенных повторяющихся условиях подчиняется неизменным «физическим координатам». Вот основание, делающее бессмысленными попытки игнорировать *память человечества о прошлом!*

Прошлое досталось современникам по наследству в виде опыта и уроков человеческой жизни, оплаченных потом и кровью. И не простой дидактической фразой звучит прощальное напутствие Пикерингу со стороны гостеприимных хозяев — телианцев: «Копай свое прошлое так... чтобы это помогало стать честней и краше будущему» (стр. 104).

В суждениях Пикеринга о прошлом много любопытного, здравого. Пикеринг привлекает читателя своим подлинным профессионализмом историка и археолога, умением вживаться в прошлое, представлять себе его реально, как бы превращаться в свидетеля ожившей действительности. Но его философия истории — пессимистическая философия «кругооборота» материи: всему венец — сыпучий прах. Он и России отводил «почетную, хотя незавидную роль горячего, чуть ли не вязанки хвороста, в деле великого переплава одряхлевшего мира» (стр. 42) и искренно удивлялся тяге Евгении Ивановны к стране, где «по его расчетам, того гляди новый косоглазый Махно в папаше, как печная труба на избе, помчится в тачанке по обындевелым гулкам буеракам» (стр. 40). История для него — это повторяющаяся «человеческая комедия».

Образ Пикеринга двоятся в нашем восприятии. Мы восхищены умом Пикеринга, его безграничной эрудицией, отдаем дань его светлой духовности и воспитанности, но замечаем его отстраненность от живой жизни и современных дел, оттенок какой-то архаики в его философских воззрениях, банальность его рафинированного скептицизма. В нем нет новизны жизни, он как бы заблаговременно посыпан тем самым прахом, в который ему надлежит обратиться со временем. Живое начало современной истории, открывающей перспективные пути движения человечества к будущему, от него скрыто за семью печатями предрассудков. И его внешняя уродливость как-то соответствует этой духовной дисгармоничности. А его заботливость, простирающаяся до *обыскивания* несессера супруги, как-то меркнет в наших глазах и заставляет охлажденнее оценивать его человеческий потенциал.

В повести идет крупный спор о человеке и истории, о личности в ее отношении к будущему. Концепция Пикеринга как бы приурочена к маленьким людям, говоря им, что от человека не зависит ход событий, что он лишь песчинка в волнистом океане сыпучего праха. Уже то обстоятельство, что концепция эта излагается Пикерингом, подрывает в глазах читателя веру в полную ее правильность. Но эта теория опровергается также всем сюжетным развитием и самым характером и результатами основного конфликта.

Евгения Ивановна не хочет и не может себя считать только песчинкой. Она — не бездуховный «прах вечности», совершающий в ее облике

свои кругооборот. По-женски мягко и робко она напоминает Пикерингу о теплящейся в ее сердце приверженности к родине.

Русский человек не может пускать корешки в чужую почву. Ему нужна именно эта родина — Россия, с ее полями и лесами, ее людьми и их делами. Он не может обходиться без нее.

Не хочет Евгения Ивановна быть песчинкой и в другом смысле — равнодушно вникать добру и злу, пассивно воспринимать ход вещей. Героине присуще чисто русское свойство нравственного максимализма: она не может жить, не решив важных для себя нравственных вопросов; она смело идет навстречу труднейшему испытанию моральных сил, вызывая Стратонова на *поединок*, на тот самый *разговор начистоту*, который так излюблен был героями Достоевского.

Так вносятся окопчатый корректив в концепцию Пикеринга.

Основная энергия сюжетно-психологического движения повести заключена в образах Евгении Ивановны и Стратонова, во взаимодействии этих образов. Обратимся к ним и тем самым к главному конфликту произведения.

Милая Евгения Ивановна! От нее веяло душевной чистотой и женственностью. У всех вызывала симпатии эта «длинношеяя застенчивая шатенка с голубыми глазами и детскими ресницами» (стр. 23). Однажды она доверилась, по девичьей неопытности, Стратонову и была жестоко наказана за свое доверие. Но это горькое испытание не вытравило в ней стихийной человечности и веры в людей. Она, после понятных колебаний, решилась «последний разок довериться на пробу еще одному человеку и — судьбе». И на этот раз она не ошиблась: у Пикеринга оказалось верное и доброе сердце. Все так хорошо устроилось! Вот она нежится в постели: «Жизнь Евгении Ивановны едва началась, вечность впереди лежала нерастраченной» (стр. 49). О вечности ей часто говорил Пикеринг.

А настоящего счастья не было. Она не могла не осознавать вынужденного характера своего выбора. Томило воспоминание о Стратонове, так внезапно, необъяснимо исчезнувшем и, по слухам, погибшем где-то в Африке в иностранном легпоне (сказывалось неясное чувство виновности перед ним, — а вдруг он жив, страдает и пр.). Вот почему, путешествуя, она видит мир «сквозь смутный и неотступный, как бельмо, силуэт Стратонова» (стр. 25). Она страшилась этого призрака: а вдруг Стратонов, «по свойственному мертвым коварству», явится вновь «на все еще принадлежащее ему место»? Спла этих переживаний объяснялась (этого героиня сначала не осознавала) тем, что память о Стратонове сплеталась с зовами милой родины: ее тянуло домой, в свой городок, к родным полям и под родное небо.

Эти два вопроса — о Стратонове и об отношении к родине — оставались нерешенными и мучили Евгению Ивановну.

Вскоре и Пикеринг заметил беспокойство Евгении Ивановны. Она рассказывала ему свою историю, ему хотелось вылечить ее от заболевания, отвлечь от прошлого, сделать *вполне своей*. Но долго он не мог поставить правильного диагноза. И только где-то на севере Турции, застав ее с листом советской газеты, которую она достала непостижимым образом, он понял, что именно происходит с его женой: «Неохватная громада России лежала по ту сторону гор на горизонте. Она тянула к себе русское сердце даже сквозь толщу Кавказского хребта, не говоря уж о защитной броне горчайших воспоминаний, и, в случае сопротивления, тяги хватило бы вовсе вырвать этот трепетный комочек мяса из груди» (стр. 40).

Жадно впитывает она первые дорожные впечатления, всматривается в лица людей, с отрадным чувством любитесь Кавказом, столь близким сердцу русского человека, ждет свидания с родным городком. Она еще не

осознает, что ее уже крепко держит Запад, не чувствует, что с первого же момента ее восприятие родины искажается психологией иностранки. Своеобразную роль ускорителя этого начавшегося процесса отчуждения от родины играет встреча и конфликт со Стратоновым.

Ей хочется узнать, что же произошло, почему Стратонов покинул ее? Она жаждет объяснений, и сохраненное кольцо — его подарок — пока еще не отдает ему назад.

Сначала Стратонов даже готов был сделать вид, что они незнакомы, увильвал от объяснений с Евгенией Ивановной, боясь, как бы не обнаружилось все, что он скрыл после покаянного возвращения из-за границы. Он боялся мести со стороны своей бывшей супруги.

Но увидев, что Женя в *этом смысле* ему мстить не собирается, он постепенно смелеет, начинает огрызаться, наступать.

Стратонов защищает перед Евгенией Ивановной идею социализма... Ему бы хотелось предстать перед Евгенией Ивановной (эмигранткой!) другим, переродившимся человеком — человеком новой России. Это позволило бы ему подменить вопрос о совершенной им подлости вопросом о якобы «принципиальных» различиях их взглядов. Он даже пытался — в разговоре с Пикерингом — оправдаться таким образом: «...когда союзники России покинули ее в беде, я вынужден был временно уйти за границу... пока не решил вернуться домой, принести посильную пользу отечеству... Для этого мне пришлось заземить в себе душу, предать свою мечту, даже совершить подлый поступок, воспоминание о котором сжигает меня доныне...» (стр. 62).

Подлый поступок в благородных целях! — этим *ставрогинским* парадоксом стремился он привести в замешательство Евгению Ивановну. Любой ценой он хотел «подняться из ничтожества» в глазах женщины.

Но в действительности Стратонов вернулся на обновленную родину с неприязнью к ней. Не раз он осторожно пытается перевести разговор с Пикерингами в антисоветское русло. Стремясь найти в них своих единомышленников, он вскользь бросает реплику «о нашей национальной трагедии».

Стратонов стал ясен Евгении Ивановне сразу же, с первого взгляда. Вскоре она утвердилась в своем интуитивном впечатлении: «Он жил пусто и одиноко, без надежды, без любящей женщины, в озлоблении постоянного страха» (стр. 54).

Но многое в нем еще оставалось для нее не проясненным, не вполне понятным. Ей хочется, возможно, даже найти опору каким-то слабым надеждам, каким-то неизвестным оправданиям. Она еще не может поверить масштабу и преднамеренности совершенной подлости. Ей нужны доказательства. Она еще не знает, как поступить ей с ним.

Так в борении медленно гаснущего чувства боли (а значит, спрятанной жалости к ранее любимому человеку) и неотступно крепнущей ненависти (а значит, и равнодушия) проходят первые часы ее общения со Стратоновым, продолжающим неукоснительно исполнять свои служебные интуристские обязанности. Почти до самого главного разговора со Стратоновым «боли в ней было больше, чем ненависти» (стр. 82). Ей так хотелось узнать его мысли — истинные, высказываемые!

Внутренний процесс неостановимо развивается. Все сильнее становится желание наказать Стратонова, произвести с ним полный и окончательный расчет: расчет с подлостью (и тогда она уйдет, не уступив злу, — победив его морально, сохранив свою чистоту), расчет с фальшивым патриотизмом (и тогда она, покидая родину, отграничит себя от лжепатриотов, — неважно, где они находятся: по ту или эту сторону границы) и вместе с тем расчет с собственным прошлым (и тогда она спокойно уедет в Англию). Все это Евгения Ивановна предусмотрела!

По каким линиям идет *казнь* Стратонова?

То Евгении Ивановне захотелось Стратонова «хлестнуть... по глазам» «своей расцветшей прелестью» (стр. 58). То она, цитируя на память английское восьмистишие («... три года назад... она ни слова не знала по-английски»), подчеркнула дистанцию культурности...

Это одна линия «казни».

Другая заключалась в том, что она дала понять Стратонову, что перед ним уже не прежняя доверчивая и наивная Женя, уездная барышня, а много узнавшая и многое понявшая, англазированная Evgenia Ivanovna — человек, умеющий защитить свое достоинство.

И «мертвец» начал пробуждаться. Она замечает его «покорные и молящие глаза». Из кармана Стратонова, захваченный платком, вылетает цилиндрок из-под губной помады, выброшенный ею давеча.

«Тревожное, выжидательное озорство охватило ее всю...» (стр. 70). Рыбка стала клевать.

Стратонов смелеет. И когда они затерялись на ярмарке одни, он пытается перейти к доверительному разговору о Пикеринге, косвенно напоминая тем самым ей о прежней близости.

Стратонов полагал, что он правильно движется к цели. Любопытство он принял за возрождение симпатии. И думал, что ему явится *прежняя* Женя (он не прочь произнести ее имя в иностранной огласовке — как ее муж Пикеринг: Женни).

Местом решающего разговора Стратонов избрал алазанский почной праздник. Он рассчитывал на то, что Евгению Ивановну захватит «колдовское завихрение вокруг», что, погрузившись в «неповторимое наваждение алазанской ночи», она ослабит свое сопротивление и будет завоевана им вновь.

Наваждение действительно захватило Евгению Ивановну. Впечатления ее умножались. Нервы напряглись.

И вот, оставшись наедине (Пикеринг вынужден оставить жену со Стратоновым наедине для страшного, но фатально неизбежного объяснения, которое еще неизвестно чем закончится!), они обмениваются репликами предварительного, разведывательного характера.

Стратонов солидно обустраивает свою позицию: он — гражданин Советской страны, значит, может выступать в роли — сыграть роль! — представителя народа, осуществившего революцию. Евгения Ивановна, однако, дает ему понять, что прекрасно видит его мимирию.

Тогда, меняя тип оружия, Стратонов делает фехтовальные выпады против учености Пикеринга, — Евгения Ивановна на них не отвечает: слишком ничтожен критик в сравнении с критикуемым.

Наступает пауза — перед началом откровенного решающего разговора.

«— Так на чем же вы остановились, господин Стратонов...» — начинает она центральный диалог (стр. 89). Теперь, наконец, будут предъявлены обвинения и совершится расчет.

И они последовали.

Стратонов отчаянно защищается, переходит в контратаки.

Отлично понимая, что Женя переживает «чисто русскую горесть», Стратонов пытается использовать аргументы национального свойства. Он твердит Евгении Ивановне о том, что «бывают у нас такие, чисто русские недуги, от которых нет ни забытья, ни исцеленья» (стр. 91).

Он стремится разжалобить Евгению Ивановну своими страданиями...

И вот ему предъявляются обвинения:

«— О, не будьте придирчивы к бедной женщине, которая в конце концов не по своей вине так долго не пользовалась родной речью...» (стр. 90 — в ответ на замечание Стратонова на неправильность ее русской речи).

«— Вы правы, разве только в том смысле, дорогой Стратонов, что одинокой милостивой женщине легче устроиться за границей...» (стр. 93 — в ответ на упрек Стратонова: «...разве вам не стало лучше без меня?»).

И, наконец, следует пощечина зарвавшемуся вертопраху и цинику («...совсем легонько ударила его, однако с достаточной силой, чтобы навсегда лишить этого человека иллюзий, неприличных в их нынешних отношениях», — стр. 96).

Теперь ей открылось все. Она увидела, что Стратонов — мелкий, ничтожный, эгоистичный, трусливый и не порядочный человек, что у него нет ничего дорогого — ни друзей, ни убеждений, ни родины...

Кульминация достигается внезапным недомоганием женщины, будущей матери английского ребенка, «так что не пощечину, а именно следующий за нею момент надо считать наиболее болезненным в жизни Стратонова» (стр. 97). Возвращение Стратонову обратно подаренного им когда-то колечка полностью завершает это подзатянувшееся приключение.

Со Стратоновым покончено. Он больше не связывает Евгению Ивановну.

А чувства облегчения нет. Значит, дело не только в Стратонове, дело не в той боли, которую он ей причинил! В смятении она все более отчетливо ощущает пную тревогу... Болезнь глубже, тяжелее. После того, как был развязан личный узел, дифференцировалась та *главная тревога* и *главная боль*, которая ранее была слита с другой тревогой и другой болью, — тоска по невозвратно потерянной родине. И это чувство нарастает, делается все более мучительным по мере того, как Евгения Ивановна набирается алазанских впечатлений и яснее ощущает и осознает свою чуждость жизни людей обновленной родины.

Наступает момент прощания с гостеприимными земляками: «И тогда обострившемуся зрению Евгении Ивановны приоткрылось существо прощедших с нею перемен. Все, что светилось в глазах у провожающих: скромная гордость и хозяйские заботы, трудовые огорчения и порою трагические будни, — все это уже не принадлежало ей. Евгения Ивановна узнала это не с желанным чувством облегчения, а — какой-то щемящей, вшиватой тревоги и уже ничем не возместимой утраты. Теперь она была начисто избавлена от печалей бывшей родины, от нынешних ее бед и тех, что поджидали всех этих людей впереди, от порою непосильных трудов и переживаний эпохи, родивших их, как грозный, исторический пароль» (стр. 103—104). Завершилось превращение Евгении Ивановны в *Mrs Evgenia Ivanovna*.

Дело не только в том, что она почувствовала себя матерью английского ребенка. Дело в том, что ей с предельной ясностью открылось, что она «выпала из игры»...

Заключительные строки стремительны, как бы набирают скорость. Автор выпускает звенья, отдельные подробности, и по «рефлексам» явления читатель воспроизводит непрерывность действия: «Минуту простояли с опущенными руками, предоставляя молчанию довести до конца недосказанные речи. Толпа расступилась на гудок, Стратонов с ходу вскочил на свое сиденье. Наклонившись по ветру, мимо двинулись серые подорожные сорняки» (стр. 104—105). Здесь опущено, что Пикеринги сели в автомобиль. О том, что машина уехала, что провожающие сразу же исчезли из поля зрения Пикерингов, сказано не «прямо», а «отражающими» деталями.

«... Миссис Пикеринг чувствовала себя на редкость легко, вплоть до ощущения полной невесомости порою, хотя и со щемящей болью паденья в сердце...»; и далее: «...какою, впрочем, и должна сопровождаться смена родины» (стр. 105—106).

Прощай, и если навсегда,
то навсегда прощай, —

должны были бы в этот момент в ангажированном сознании Евгения Ивановны прозвучать строки английского поэта.

История получила полное завершение, сюжет пришел к развязке.

Как же нам оценить двух главных героев повести?

Что касается Стратонова, то вопрос как будто ясен... Впрочем, единомышленников среди критиков нет. Некоторые из них оптимистически смотрят на будущее Стратонова, полагая, что он после пережитого потрясения задумается «над бесцельностью своего существования, над тем, оставаться ли ему в одиночестве с прошлым или идти в будущее с народом, страной, веком».⁵ Вряд ли, однако, текст повести дает основания для столь благодушного предположения.

Стратонова следует поместить в ряду таких леоповских персонажей, как Виссарюн из «Сопи», Глеб Протоклипов из «Дороги на океан». Ему удалось уцелеть в первые годы революции, и он хочет любым путем уцелеть и в дальнейшем, — в надежде «показать» себя при соответствующих «благоприятных» обстоятельствах и поворотах событий.

А Евгения Ивановна? Как нам отнестись к ней?

Один критик осудил ее за отступничество от родины.⁶ Другой отнесся к ней помягче, призвав читателей вынести героине порицание за то, что та «связала свою судьбу с обреченными, с миром прошлого. Историческая эта ошибка обернулась и личной трагедией».⁷

Пожалуй, героиня заслуживает несколько другого отношения. И эмоции ее судьба возбуждает иные — *жалость* и *сожаление*.

Ведь за ней нет субъективной вины: попала она в лагерь эмиграции совсем юной, плохо разбирающейся в том, что происходило. Она не шла зла против родины. Россия для нее — это самое заветное и святое в душе. (Даже Стратонову с его изощренными выпадами не удалось поколебать ее приверженности к отечеству).

Трагедия героини — это трагедия хорошего человека, силою обстоятельств утратившего свой *очаг* и *дом*, искавшего пути домой и не сумевшего найти его.

В общем плане переживания героини близки к переживаниям тех русских людей описываемой поры, которые, оказавшись силой различными обстоятельствами за границей, тосковали по родине.

Александр Вертинский передает свой разговор с Анной Павловой, имевший место как раз в тот год, к которому отнесено время действия леоповской повести (1923):

«— Все, не задумываясь, я отдала бы за маленькую дачку с нашей русской травой и березками где-нибудь под Москвой или Петроградом.

— Вы тоскуете по России? — тихо спросил я.

— Ужасно, мой друг, ужасно. До бессонницы, до слез, до головной боли, до отчаяния!»⁸

А почему Евгения Ивановна *не сумела* найти пути обратно?

Потому, что искала его неправильно — через Стратонова, через личное, частное, индивидуальное. Малейший сбой в этой тонкой, подверженной изменениям и колебаниям узкой сфере бытия, малейшее торможение движения к цели могло привести к неудаче, к параличу эмоций, к дезориентации.

⁵ В. Балухашвили. Встреча с Л. Леоповым. «Литературная Грузия», 1964. № 2, стр. 73.

⁶ Я. Тихонов. Вода живая и вода мертвая. «Москва», 1964, № 5, стр. 204

⁷ Л. Скоринко. Свидание с родиной. «Известия», 1963, № 288, 7 декабря

⁸ «Москва», 1962, № 5, стр. 210.

Важно и другое: входя в возраст зрелости в годы вынужденного пребывания за границей, она невольно прониклась психологией иностранки. Да и к тому же все три года на нее не могла не действовать сосредоточенная и систематическая буржуазная пропаганда («ужасы чека» и пр.). Надвинулся искус нового мироощущения: где хорошо — там и дом, где семья — там и родина.

Но Евгения Ивановна, неопытная житейски, не знала того, что законы человеческой психологии не менее несомненны, чем всякие иные законы. Как будто все верно рассчитав, точнейшим образом спланировав свою личную судьбу, она оказалась бессильна заменить свое русское сердце другим, английским сердцем. Она как-то не учла того, что сама она — не род аппарата, который можно по желанию настроить на жизнь хоть на Луне или на Плутоне, а живой человек, выросший в определенных национально-исторических условиях. Она создана из множества координат России. Вне России (навсегда без России!) эти координаты распадаются, рассыпаются, личность теряет свою определенность. Конечно, *иная* личность может существовать и в какой угодно форме, и «применительно» к любой подлости. Но Евгения Ивановна не могла стать *такой* личностью...

По-своему искал решения этого кардинального вопроса о родном доме для Евгении Ивановны и Пикеринг. Он увел ее от нужды к спокойной, обеспеченной жизни. Но этим он не мог удовлетвориться. Он хотел сделать ее вполне своей, завоевать ее душу. Путь к этому он видел в том, чтобы избавить ее от «чисто русских горестей», превратить ее русскую *тоску по родине* в несмертельное заболевание английской *ностальгией*, сделать ее вполне европейской, пустившей корни в другой почве.

Я хочу обратить внимание читателя на совпадение фамилий персонажа леоновской повести с фамилией действующего лица из пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» — полковника Пикеринга. Последний вместе со своим другом Хиггинсом, лингвистом, производит опыт с простой девушкой цветочницей Элизой Дулиттл. Цель эксперимента — «взять человека и, научив его говорить иначе, чем он говорил до сих пор, сделать из него совершенно другое, новое существо». Эта цель и была им достигнута: Элиза усвоила стандартный язык и манеры аристократического круга. Она забыла родной язык и может говорить только на чужом. Пути назад ей нет.

В сущности, мистер Пикеринг хотел произвести аналогичный эксперимент, не давший в конечном счете ожидаемого результата. Операция по пересадке не удалась. Евгения Ивановна научилась английскому языку и выглядела вполне англизированной, но осталась русской по своей внутренней сути. Смена родины сопровождалась смертельным заболеванием. Оторвавшийся от родной кроны листок иссох.

Повесть рассказывает о напряженной борьбе за душу женщины. Эту борьбу по-своему вели все герои произведения.

Схватились между собой Пикеринг и Стратонов, и вроде бы победил первый, да не стала его победа настоящей...

Противоборствовали между собою предрассудки Жени и открытая, светлая душа советского человека, — к сожалению, опаска и предубеждение не исчезли: слишком краткими были ее контакты с новыми людьми, слишком поверхностным, «шалочным» было ее знакомство с новым миром.

Боролись противоречивые начала и в душе самой героини.

Можно ли сказать с полной уверенностью, что Евгения Ивановна осталась бы на родине, если бы Стратонов был другим, хорошим человеком, отправившимся в Россию для достижения целей высоких и гуманных? Нет, такой уверенности у читателя не создается. Героиня не могла до конца прояснить свою позицию, и в этом также заключается ее трагедия. Возникает вопрос и о доле ее субъективной вины в том, что все

завершилось так, как это рассказано в повести. Психологические поединки Евгения Ивановна вела часто успешно (особенно против Стратонова), но такой успех ей не сопутствовал в борениях в ее собственной душе.

Леонов изумительно полно и многосторонне открыл нам сложность *проблемы человека* в наше время, показал, как тонко и нежно то, что мы зовем человеческой душой, как надо бережно обращаться с нею, ибо поломка порою не восстановима и начавшийся процесс изменения — необратим.

Итак, что же привлекает нас в повести Леонова? Какой вывод извлекает художник из анализа сложного явления, о котором он нам поведал?

Читателя привлекает нравственный потенциал героини, серьезность ее этических исканий, самое ее стремление, если употребить известное выражение Льва Толстого, сделать «выбор между добром и злом». Для нее поездка на родину была связана с ее «больной совестью», с решением больших нравственных проблем. Поездка на родину была с ее стороны наивной и трогательной попыткой «отпроситься на волю, чтоб не томила больше ночными зовами, отпустила бы ее, беглую, вовсе бесполезную теперь» (стр. 43). А она могла бы быть полезной родине...

Для леоновской патриотической мысли характерна убежденность, что родину надо любить *всю*, с ее печальями и радостями, и в праздники и в будни; и обязательно делить с народом все выпадающие ему непосильные труды и беды. Всякий, хотя бы и не очень долговременный, обрыв связей с родиной (особенно в ее звездные часы) грозит непоправимым отставанием личности от жизни народа, приводит к утрате чувства сопричастности с его делами, к «бездомности» и душевному сиротству.

Повесть Леонова возбуждает размышления о человеческом счастье и условиях его создания, о нравственной чистоте как важной духовной координате нашего современника. Повесть учит оценивать человека по самому большому счету этических требований нашей эпохи. Побуждает она и к раздумьям о том, каким сложным и трудным делом является художническое постижение глубин характеров, взаимоотношений людей, как тонко и проникновенно следует устанавливать взаимосвязь микромира личности и макромира народной жизни и исторических перемен в обществе. И дает яркое представление о точнейшем леоновском психологизме и о насыщенной, многоплановой леоновской философичности.



ПОЛЕМИКА

Л. В. ДОЛГОПолов

ГОГОЛЬ В НАЧАЛЕ 1840-х ГОДОВ

«ПОРТРЕТ» И «ТАРАС БУЛЬБА»: ВТОРЫЕ РЕДАКЦИИ В СВЯЗИ С НАЧАЛОМ ДУХОВНОГО КРИЗИСА)

Первое свое крупное поражение Гоголь потерпел в «Ревизоре»: он хотел высмеять дурных людей, а в пьесе увидел разоблачение всего строя бюрократии. В отчаянии он писал вскоре после постановки пьесы М. П. Погодину: «Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим, но как-то тягостно, грустно, когда видишь, против себя несправедливо восстановленных своих же соотечественников, которых от души любишь, когда видишь, как ложно, в каком неверном виде ими все принимается, частное принимается за общее, случай за правило».¹ И через несколько дней жаловался снова: «Выведены на сцену плуты, и все в ожесточении, зачем выводить на сцену плутов. Пусть сердятся плуты; но сердятся те, которых я не знал вовсе за плутов. Прискорбна мне эта невежественная раздражительность...» (XI, 45).

Удрученный непониманием, воздвигнутыми на него обвинениями, Гоголь уезжает за границу. «Прощай. Еду разгулять свою тоску, глубоко обдумать свои обязанности авторские, свои будущие творения и возвращусь к тебе, верно, освеженный и обновленный» (XI, 46). Он увозит с собой замысел «Мертвых душ», который долго и мучительно обдумывает, постоянно помня о «Ревизоре».

1

В свое время широко бытовала мысль о том, что сила сатирического таланта Гоголя «перекрывала» его субъективные намерения. Отсюда делался вывод и о причинах пережитой им драмы: отойдя от сатиры, перестав смеяться, Гоголь и обрек себя на бесплодие, из которого он мучительно хотел вырваться, но избранный им путь «утверждения» противоречил самому характеру его чисто сатирического дарования.²

На деле истоки духовной драмы Гоголя глубже и значительней и соприкасаются с общим ходом развития русской общественной мысли 30—40-х годов.

Вышедшие в 1835 году «Миргород» и «Арабески», созданный в следующем году «Ревизор» обозначили в творчестве Гоголя этап, после которого начинается период поисков качественно иного характера. В основе их лежало все более осознававшееся желание отыскать некую «примирительную» линию, которая дала бы возможность поставить незаурядный сатирический талант на службу утверждения «положительной»

¹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений в четырнадцати томах, т. XI. Изд. АН СССР, 1952, стр. 41. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

² В наиболее открытой форме мысль эта выражена В. Короленко в его известной статье «Трагедия великого юмориста» (1909). Ближайшим образом система рассуждений В. Короленко восходит к работам Алексея Веселовского.

программы и «положительного» идеала личности. Сферой этих поисков оказывается уже не только российская действительность, но вся совокупность европейской жизни 30—40-х годов. Историческая судьба России осмыслиется Гоголем теперь в сопоставлении с послереволюционной Европой.

Характер этих поисков показателен именно для Гоголя. Исследователями давно подмечено достаточно отчетливое разделение его героев на две группы, одну из которых условно можно назвать «реальной», другую — «идеальной». Взаимодействие этих двух групп составляло цельную картину мира, единую в своих противоположностях. Пирогов в «Невском проспекте» столь же необходим, как и Пискарев — фарс «дополняет» в общей картине мира трагедию. Трагический исход повести, с одной стороны, и фарсовый, с другой, подготовлены детальным описанием жизни Невского проспекта, которое есть скрытое описание жизни целой империи, где царит одна только внешность. Таково же внутреннее строение «Портрета», где судьба одного художника, поддавшегося соблазну, «уравновешивается» счастливой судьбой другого художника, нашедшего пути к преодолению искушения. Двое сыновей у Тараса Бульбы — Остап и Андрий, и с какой многозначительностью противопоставлены их человеческие сущности и их судьбы. Тот же «эффект контраста» (слова В. Гиппиуса) лежит в основе «Ревизора»: фарс, разыгрываемый на протяжении пяти действий комедии, внезапно меркнет с появлением чиновника из Петербурга, фарс оказывается трагедией.

И даже в тех случаях, когда в центре произведения стоит один персонаж, Гоголь «раздваивает» его, выделяя и сталкивая разные сферы его сознания, его общественного и личного бытия. По такому принципу создан образ Поприщина («Записки сумасшедшего»). Это одновременно и убогий чиновник примитивного образа мышления, и обличитель, громко произносящий свой человеческий приговор всему режиму бюрократии. Он не в состоянии решить вопрос, на чем основана существующая иерархия общества, лишающая его прав на личное счастье. Она не основана ни на чем, кроме имущественного неравенства. Но ведь это дичь, чепуха, это ведь и не причина даже, если войти в существо дела. А настоящей-то причины и нету. И хотя Поприщина не может вырваться из привычных категорий и в отместку окружающим мечтает только о том, как из титулярного советника он вдруг превратится в «графа или генерала», его сознание вращается и в иной сфере — чисто человеческого протеста против мировой бесчеловечности. Но ему надо было лишиться рассудка, чтобы эта сфера дала о себе знать.

Социальная природа человека, общественный смысл его индивидуального сознания познаются Гоголем в сравнении. Два плана, две сферы сознания и бытия личности стояли перед его глазами одновременно). В «Миргороде» эти две сферы составили основу концепции целого сборника, в котором обывательскому быту провинциальных существователей прямо противопоставлено героическое начало жизни, олицетворенное в условиях жизни Запорожской сечи. Гоголь отыскивает его в прошлом, но не это здесь главное. Ему важно показать, что оно есть, имеется в жизни как высокая норма человека.

Но и каждая из повестей цикла, в свою очередь, обладает особой микроконцепцией того же характера: в «Старосветских помещиках» подчеркнута не только убогость быта «уединенных владельцев отдаленных деревень», но и их высокая человечность, доброта, хлебосољство, не только узость их кругозора, но и сила их подлинно человеческой привязанности друг к другу; в «Вие» главный герой Хома Брут одновременно и Хома (т. е. обыкновенный человек) и Брут (т. е. человек, в котором похоронена незаурядная личность); в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» микроконцепция «Вия» еще более уси-

лена: здесь, как заметил А. Белый, «Довгочхун выглядит слезшим с седла и заленившимся в своем хуторке Тарасом», т. е. выведен тот же обыватель, но обыватель, в котором похоронен героический человек,³ и т. д.

Таким образом, приступая к «Мертвым душам», Гоголь уже имел свою систему мира, единого в своих противоположностях. Однако анекдот о скупщике мертвых душ настолько увлек его поначалу сатирическими возможностями, что в течение какого-то времени замысел романа не выходил за пределы изображения лишь одной, достойной осмеяния стороны быта крепостнической России. В октябре 1835 года, только что выпустив «Миргород» и лишь приступив к «Мертвым душам», Гоголь делится с Пушкиным: «Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375). Переоценить значение этого признания трудно. «Всю Русь», но «с одного боку» хочет показать он. Гоголь как бы дробит, раздваивает концепцию «Миргорода», берет из нее одну только сторону и на ней сосредоточивает все внимание. Он отказывается от системы сопоставлений, столь широко развитой им и в «Миргороде», и в петербургских повестях, и в драматургии. Единая линия развития гоголевской эстетики на время как бы прерывается. На сцене остаются только Иваны Ивановичи и Иваны Никифоровичи в их «натуральном» будничном виде.

С течением времени, однако, замысел «Мертвых душ» разрастается и углубляется. В сознании Гоголя растет желание расширить границы изображаемого.

Не последнюю роль в таком повороте темы сыграла постановка «Ревизора». Она состоялась 19 апреля 1836 года. Цитированное письмо Пушкину написано более чем за полгода до этого события. А ровно через такой же промежуток времени после постановки, в ноябре 1836 года, Гоголь дает уже иную характеристику своему творению. «Если бог поможет выполнить мне мою поэму так, как должно, — пишет он М. Погодину, — то это будет первое мое порядочное творение. Вся Русь отзовется в нем» (XI, 77). «...Какой огромный, какой оригинальный сюжет!.. Вся Русь явится в нем!» (XI, 74), — сообщает он тогда же Жуковскому.

Период с конца 1835 по конец 1836 года оказывается одним из наиболее важных в формировании общего замысла «Мертвых душ». Гоголь отказывается в это время от изображения «всей Руси», но «с одного боку», подходя к задаче куда более грандиозной — сделать так, чтобы уже «вся Русь» «отозвалась» («явилась») в его романе. Вопрос об одной стороне изображения был снят. «Мертвые души» становились по своему замыслу и характеру содержания новым «Миргородом», хотя и в более грандиозных масштабах, с системой противопоставлений, которая была найдена в этом сборнике. «Возносящая сила лиризма» и «поражающая сила сарказма» становятся двумя крайними точками единой эстетической концепции (см. VIII, 456).

Следы такого усложнения системы эстетических воззрений Гоголя, а вместе с нею и замысла поэмы, мы находим уже в лирических отступлениях первого тома «Мертвых душ». Без особого труда мы можем выделить здесь два лирических «слоя», один из которых строится на утверждении действительности как сущего, во всем ее бытовом уродстве, другой содержит скрытое обещание показать ту же действительность, но со стороны ее идеально-романтической нормы, т. е. со стороны должного.

Гоголь отказывается здесь взять в герои «добродетельного человека» (т. е. человека, делающего добро) не потому, что не видит его в жизни или не признает его прав на существование в реалистическом произведе-

³ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 17.

дении. Мотивы Гоголя иного характера: «... потому что праздно возвращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, и остались только ребра да кожа, вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека» (VI, 223). Этот панегирик «добродетельному человеку», которого «обратили в рабочую лошадь», которого «не уважают», как будто бы идет вразрез с тем, что ранее было сказано Гоголем в защиту писателя, «дерзнувшему вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами... всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину... повседневных характеров...» (VI, 134). На самом деле противоречия здесь нет. И «потрясающая тина мелочей» обыденной жизни, и «добродетельный человек» как идеальная этическая норма равно объекты высокого искусства, равно достояние поэзии, если она хочет охватить не одни частности, но «всю громадно-несущуюся жизнь». Так в разросшемся замысле поэмы уже на первой стадии его оформления отрицание уравнивается утверждением, «сарказм» — «лирикой», изображение *сущего* — изображением *должного*.

С этого момента и начинается самый трудный, драматический период в жизни Гоголя. Он был неизбежен, был следствием развития не одних эстетических воззрений Гоголя, но и его этической программы.

Сатира «Мертвых душ» была намечена ранее — в «Старосветских помещиках», «Повести о том, как поссорился...». Но там она до времени уравнивалась «Тарасом Бульбой» — повестью, дававшей условный, но все-таки исход в иной мир. Он мог удовлетворять Гоголя, однако, лишь до известного момента, пока диапазон изображения не расширился до тех масштабов, до каких он расширился в «Мертвых душах», и пока Гоголь не поставил себя перед проблемой широкого синтетического воспроизведения живой действительности, при котором сущее и должное отделились бы в величины, эстетически и этически равнозначные.

Так складывалась драматическая, но единая линия гоголевского самосознания и творчества — от «Миргорода», и даже ранее — от «Невского проспекта» и «Записок сумасшедшего», к мысли о продолжении «Мертвых душ» и к самому содержанию заключительных частей поэмы.

Поэтому то резкое разделение романа на первый и второй том, а самого Гоголя только на сатирика и только на моралиста (т. е. на передового, прогрессивного писателя и на реакционера, мистика, религиозного фанатика), которое достаточно прочно установилось в ряде последних работ о Гоголе, в существе своем неверно и антиисторично. Против такого разделения выступал еще Чернышевский в своей рецензии на «Сочинения и письма» Гоголя 1857 года. Он писал: «... чтение писем, теперь изданных, заставляет нас согласиться с уверениями Гоголя, что новое направление не помешало ему сохранить свои прежние мнения о тех предметах, которых касался он в „Ревизоре“ и первом томе „Мертвых душ“». И далее Чернышевский прямо утверждает, что «Гоголь, если и заблуждался, то не изменял себе. И... если мы можем жалеть о его судьбе, то не имеем права не уважать его».⁴

К сожалению, эти слова вспоминаются сейчас очень редко. Гоголь искусственно разделен нами на Гоголя-сатирика и Гоголя-моралиста, Гоголя — автора первого тома «Мертвых душ» и Гоголя — автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». Вместо одного Гоголя в единстве

⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 641, 642 (курсив мой, — Л. Д.).

его крайне сложной, противоречивой и драматической судьбы мы имеем двух Гоголей, никак друг с другом не связанных и неизвестно откуда взявшихся. Пережитая во всей ее глубине духовная драма Гоголя, ответ которой лежит на русской литературе вплоть до Блока, не занимает нас. Гоголь как личность, как неповторимая в своем трагическом величии писательская индивидуальность исчез из наших исследований, вузовских и школьных учебников.

Запутанная и кажущаяся нелогичной эволюция Гоголя в основе своей глубоко последовательна. Наряду с моментами общеполитического характера она включает ряд моментов более частных, но не менее важных для понимания смысла его трагедии и попыток ее преодоления.

К их числу относится странная и достаточно редко встречающаяся в писательской практике полная переработка своих прежних произведений, уже законченных, опубликованных и вошедших в читательский обиход и читательское сознание. Не посчитался Гоголь ни с одним из этих факторов, когда в самом начале 1840-х годов, завершив первый том «Мертвых душ» (или будучи близок к завершению) и напряженно обдумывая второй, заново и целиком переписал свои повести «Портрет» и «Тарас Бульба».

Почему из всех прежних произведений он выбрал именно эти и оставил нетронутыми другие? Случаен ли был его выбор?

Сам Гоголь рассматривал переработку «Портрета» и «Тараса Бульбы» как подготовку себя к продолжению «Мертвых душ». Важное признание на этот счет сделал он в 1843 году, когда друзья торопили его с окончанием романа. Он отвечал: «... никто не знал, для чего я производил переделки моих прежних пьес, тогда как я производил их, основываясь на разуменьи самого себя, на устройстве головы своей. Я видел, что на этом одном я мог только навыкнуть производить плотное создание, сущное, твердое, освобожденное от излишеств и неумеренности, вполне ясное и совершенное в высокой трезвости духа... горизонт мой стал через то необходимо шире и пространнее... мне теперь нужно обхватить более того, что верно бы не вошло прежде» (XII, 143). В этом признании наиболее важным является противопоставление нынешнего, расширившегося замысла романа раннему, более узкому и сдержанному. И переделка «прежних пьес» расценивается им как необходимый этап на пути к более полному («пространному») охвату действительности.

2

В результате расширения замысла «Мертвых душ» в писательском сознании Гоголя сложился противоречивый, но слитный комплекс проблем, в котором эстетика переплеталась с этикой, искусство с проповедью, вопросы художественные с вопросами нравственными. Одна лишь сатира («высокая поэзия смеха») ему кажется уже недостаточной. Он ищет основы «утверждения» — той «возносящей силы лиризма», о которой скажет впоследствии в «Авторской исповеди». «Зло» должно быть уравновешено «добром», иначе картина мира будет нарушена. Ложной окажется и художественная концепция произведения. Причем Гоголя интересует не столько «добро» само по себе, сколько пути к нему, т. е. пути преодоления «зла».

И тут выяснилось, что тема эта уже ставилась некогда Гоголем, и ставилась она в «Портрете». Еще в 1939 году Н. И. Мордовченко назвал «Портрет» повестью «загадочной».⁵ Загадка эта не решена и ныне; од-

⁵ Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом». «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филолог. наук, вып. 4, 1939, стр. 97.

нако можно утверждать, что аллегория первой редакции повести, опубликованной в 1835 году, и символика второй, опубликованной через семь лет, связаны между собой непосредственно и связь эта отчетливо прослеживается по тем линиям борьбы добра и зла, которые вышли на первый план в сознании Гоголя как раз в период работы над «Мертвыми душами». Мысль о том, что вторая редакция «Портрета» несет на себе след настроений «нового» Гоголя, Гоголя 40-х годов, высказывалась уже современниками, в частности Беллинским. Однако все дело тут не в ней самой, а в постановке проблемы: будем ли мы говорить о «падении таланта» или обратимся к существованию художественной коллизии произведения.

Гоголь утверждал, что «канва» (т. е. художественная концепция) «Портрета» осталась неизменной.⁶ Строится она в обеих редакциях на противопоставлении судеб двух художников: одного, оказавшегося во власти пагубной страсти наживы, и другого, нашедшего путь победы над злом, и путь этот лежал через отречение от мира и мирских забот. В его-то уста Гоголь и вкладывает внешне нейтральную, но внутренне очень значительную эстетическую программу, которая должна была служить ориентиром в оценке судеб героев повести, т. е., по существу, в выборе читателем программы жизни. «Портрет» уже в первой редакции содержал те элементы складывавшегося жизнеощущения, которые дали о себе знать в 1840-е годы. А нарочитое разделение повести на две взаимно дополняющие части — изобразительную (история падения Черткова) и правоучительную (история безымянного художника, совершившего подвиг самоотречения) — делает «Портрет» своеобразным прообразом будущих «Мертвых душ». Еще только приступив к поэме и смутно представляя себе, во что суждено ей вылиться, Гоголь печатает аллегория, которая оказалась предвестием самого грандиозного из всех его замыслов.

Поэтому-то он и останавливается на «Портрете»: он увидел в нем уже имеющимся, найденным то, что так напряженно искал как раз в это время. Не исключено, что тут была и своя цель: путем углубления содержания повести (т. е., по существу, системы ее противопоставлений) глубже раскрыть перед читателем смысл своей новой этико-эстетической позиции. «Портрет» приобретает при такой постановке вопроса программное значение, вторичное же обращение к нему оказывается шагом обдуманым и принципиальным.⁷

По характеру изобразительного материала первая редакция «Портрета» в сравнении со второй есть художественный эксперимент, решаемый на заданную тему, произведение условное (даже с точки зрения романтической эстетики), где Гоголя интересует одна голая мысль и почти никакого внимания не уделено художественной убедительности. Это мысль о двойственности человеческой природы, об извечной борьбе в душе человека «божеского» и «дьявольского» начал; о том, насколько человек подвержен искушению и насколько он способен ему противостоять.

Не смог противостоять ему герой первой части художник Чертков. Дьявол, искушающий его, — жажда денег. Вопрос о том, почему носителем зла, «антихристом» Гоголь делает ростовщика и какие у него тут имелись предшественники, обследован в литературе широко.⁸ Но важно то, что Гоголь не делает Черткова предрасположенным к наживе. Это обычный бедный художник, человек средний во всех отношениях, и на

⁶ См. письмо П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года (XII, 45).

⁷ О важности вторичного обращения Гоголя к «Портрету» свидетельствует и тот факт, что, переписав его заново, Гоголь тут же дважды его печатает: в «Современнике» (1842, т. XXVII, № 4) и сочинениях 1842 года.

⁸ См. работы Н. Котляревского, В. Гиппиуса, Н. Мордовченко, Г. Гуконского и др.

него-то обрушивается искушение. Он чем-то напоминает Хому Брута, героя одновременно с «Портретом» писавшейся повести «Вий». В самую последнюю ночь отпевания панночки-ведьмы, уже, казалось, преодолев все возможные искушения, Хома не выдержал; помните, что произошло, когда перед ним предстал Вий: «„Подымите мне веки: не вижу!“ сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки. „Не гляди!“ шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул». И Вий увидел его: «„Вот он!“ закричал Вий и уставил на него железный палец» (II, 217). И Хома Брут погиб, — потому что не утерпел, соблазнился, взглянул в ту сторону, куда взглядывать бы не следовало, и выдал себя. Взор скрестился с другим взором, и философ оказался во власти чуждой силы.⁹

Аналогичная сцена разыгрывается и на квартире Черткова, когда он неожиданно обнаружил портрет у себя в мастерской: «Он положил себе не смотреть на портрет, но голова его невольно к нему обращалась и взгляд, казалось, прикипал к странному изображению. Неподвижный взгляд старика был нестерпим; глаза совершенно светились, вбирая в себя лунный свет, и живость их до такой степени была страшна, что Чертков невольно закрыл свои глаза рукою» (III, 408). Это взгляд Вия, и Чертков, не удержавшись, также соблазнился и также оказался во власти чужой и злой силы, как и Хома Брут. «Портрет» как бы включается в концепцию «Миргорода», дополняя и усиливая ее.

Гоголь придает ростовщiku облик дьявола, опираясь, как и в «Вие», на фольклорно-религиозные предания, по всей вероятности, восточного происхождения (его герой — азиат или грек), в которых демонами часто оказываются души умерших преступников, а то и просто нечестных людей. О такого рода поверьях пишет, например, А. В. Амфитеатров, подчеркивающий, что и после перевоплощения демон остается столь же сильным и злобным, каким был преступник при жизни.¹⁰ Гоголь потрясен силой власти, какую стало приобретать над человеком золото. Он ищет ей образное выражение и находит его в сатанизме: его ростовщик — существо сверхъестественное; он не просто закабальет человека, он губит его душу.

К концу рассказа о злключениях, связанных с портретом ростовщика (рассказ состоялся на аукционе, где висел и этот портрет), увлеченные слушатели, забывшие на время о портрете, «невольно обратили глаза свои» к нему и вдруг заметили, что уже «глаза его вовсе не сохраняли той странной живости, которая так поразила их сначала». Далее удивление нарастает: «...черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали» (III, 445). Гоголь считает, что зло исчезнет из мира, если о нем поведать людям публично и если люди не будут видеть его воочию, т. е. если будет отведен сам момент соблазна. Но право поведать людям о приближении «антихриста» (т. е. в контексте гоголевской повести — власти золота) человек должен заслужить подвигом самоотречения и религиозного самоусовершенствования. Именно так поступил отец рассказчика, что и позволило сыну

⁹ Взгляд этот, взгляд «нечистой силы», появился в повести раньше, при первой же встрече героя со старухой-ведьмой на хуторе, куда забрели бурсаки, и затем он возникает вновь, в первую же ночь отпевания: «...лицо умершей... было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами» (II, 206—207).

¹⁰ См.: А. В. Амфитеатров, Собрание сочинений, т. XVIII, СПб., [1913], стр. 34—35. Здесь же Амфитеатров, суммируя общее фольклорное и апокрифическое представление о сатане, пишет, что чаще всего он изображался «высоким изможденным человеком, с лицом черным, как сажа, или мертвенно бледным. необыкновенно худым, с горящими глазами на выкате, всею мрачною фигурою своею внушающим ужасное впечатление призрака» (стр. 52). Таким же рисует своего ростовщика и Гоголь (см. III, 121).

раскрыть страшную тайну портрета, который явился следствием допущенной слабости: поддавшись уговорам ростовщика, художник, верный натуре, вдохнул жизнь в погибшего демона.

Мысль о том, что у искусства есть свои границы, ставится Гоголем уже в самом начале повести, в тех вопросах, что задает Чертков при взгляде на портрет: «„Что это“ думал он сам про себя: „искусство, или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы?“ — вот первое его сомнение. «... Или для человека есть такая черта, до которой доводит высшее познание, и чрез которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека... Отчего же этот переход за черту, положенную границею для воображения, так ужасен?» — вот второй вопрос Черткова, и он опять же роднит его с Хомой Брутом, который в первую же ночь отпевания очерчивает вокруг себя круг, за который начинается царство соблазна, царство «нечистой силы». Гоголь пишет в «Вие»: «Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом» (II, 217). Но, глянув на Вию, Хома преступил черту, «положенную границею для воображения», т. е. вторгся в область сверхъестественного. Этот печальный конец незадачливого философа находит свое истолкование в словах безымянного художника второй части «Портрета»: «... земля наша — прах пред создателем. Она по его законам должна разрушаться и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее» (III, 443) (курсив мой, — Л. Д.). «Границы, удерживающие сверхъестественное», — это и круг, который очертил вокруг себя Хома Брут, и «черта, положенная границею для воображения», о которой говорит художник Чертков.

Задача заключается в том, чтобы сберечь эти границы. Для обычного человека в его обыденной жизни это значит отречься от соблазна мирских забот и предаться самосовершенствованию, для служителя искусства — поставить пределы воображению, ограничить его, т. е. действительности «потусторонней», таящей в себе губительные силы, противопоставить «прекрасного человека» действительности «посюсторонней», творческой. «... Или за воображением, за порывом, — продолжает свой внутренний монолог Чертков, — следует наконец действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком, та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека» (III, 406).

Еще не очень отчетливо Гоголь говорит здесь о двух противостоящих силах, одинаково свойственных искусству. Одно неизбежно следует за другим: желая постигнуть «прекрасного человека», художник, подойдя к природе слишком близко, обнаруживает «отвратительного человека». И только некая сила (вера в наличие путей преодоления зла) может удержать его в границах истинно прекрасного.

Гоголь еще верит, что зло жизни может быть побеждено сравнительно легко: неслучайно изображение ростовщика исчезло, сменившись «незначашим пейзажем», как только был оглашен рассказ о праведной жизни невольного творца страшного портрета, постом и молитвой искупившего свой грех. Финал повести внешне оптимистичен. Но вопрос о назначении искусства, поставленный в начале ее, остался нерешенным. Он так и не будет до конца решен Гоголем, хотя именно в той его постановке, в какой он дан в «Портрете», он будет раскрыт в «Авторской исповеди», но уже как сложившееся требование художественного синтеза: объединения в произведении двух взаимно дополняющих начал — «возносящей силы лиризма» (в «Портрете» это порыв, воображение) и «поражающей силы сарказма» (в «Портрете» это анатомический нож).

Вместе с тем в первой редакции повести впервые с такой наглядностью Гоголь продемонстрировал основной принцип своей эстетики, который был и основной чертой складывающейся этической системы — принцип контраста, принцип единой конструкции, в которой одна жизненная позиция (по отношению к царящему в мире злу) не просто противопоставляется другой, но замещается и вытесняется ею.

Целиком поглощенный созданием занимавшей его конструкции, Гоголь мало внимания обращает на частности, из-за чего повесть наполняется различного рода несообразностями (загадочные передвижения портрета, внезапный визит дамы, невесть какими путями «разведавшей» о талантах Черткова, и т. д.). Вряд ли здесь можно видеть одно лишь слепое следование романтической поэтике, хотя элементы гофманиады тут, конечно, есть. Но главным образом дело, видимо, все-таки в том, что Гоголь целиком погружен в овладевшую его сознанием конструкцию и ничуть не озабочен частностями. Мысль его не выводится из обстоятельств, а лишь обставляется ими.

Твердо установилось мнение, что Гоголь переделал «Портрет» под влиянием критики Белинского, высказанной им в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835). Оно проникло даже в примечания к самым популярным изданиям гоголевских текстов. Основывается оно на одной лишь фразе, сказанной Гоголем в письме П. А. Плетневу: «Посылаю вам повесть мою: Портрет... В Риме я ее переделал вовсе или, лучше, написал вновь, вследствие сделанных еще в Петербурге замечаний» (XII, 45). Н. Мордовченко пишет: «Печатных отзывов о „Портрете“ принципиального характера, которые указывали бы направление „для переделки“, ни в петербургской, ни в московской прессе не было, за исключением отзыва В. Г. Белинского... Нужно думать, что новая редакция „Портрета“ и была написана под воздействием критики Белинского, а указание Гоголя на Петербург следует понимать в том смысле, что в 1835 г. Гоголь жил в Петербурге и в Петербурге познакомился со статьей Белинского, на которую, по свидетельству П. В. Анпенкова, он так сочувственно реагировал».¹¹ Но, во-первых, откуда видно, что Гоголь имел в виду именно и только печатные отзывы о своей повести? Во-вторых, если признать, что Гоголь действительно согласился с Белинским в том, что его «Портрет» «есть неудачная попытка... в фантастическом роде»,¹² то надо признать также и то, что «указания» «для переделки» он понял весьма своеобразно и совсем не в духе Белинского: ведь и вторая редакция «Портрета» была оценена Белинским столь же, если не более отрицательно. Критик осудил здесь не одну только вторую часть, но самую мысль повести, которая оказалась, по его мнению, далекой от «ежедневной действительности».¹³

Дело в том, что Гоголь совершенно не затронул идеологической конструкции, которую он открыл для себя в первой редакции повести. Он только углубил и усложнил ее с точки зрения той этико-эстетической позиции, к которой подходил в своих размышлениях над сатирическими открытиями, сделанными им в первом томе «Мертвых душ». Эта конструкция, которая теперь уже становилась в сознании Гоголя чуть ли не решением основного конфликта эпохи, как он его понимал, не была и не могла быть принята Белинским. Гоголю же могло показаться — если он в самом деле ориентировался на Белинского, — что путем углубления и усложнения самой конструкции он сможет доказать ее жизненность. Сделать ему этого с той силой убедительности, на которую он рассчитывал,

¹¹ Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом», стр. 112.

¹² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 303.

¹³ Там же, т. VI, стр. 426.

так и не удалось, но он создал гениальное произведение, которое потрясает нас величиём самих поисков путей преодоления инстинкта обогащения и в котором в сжатом виде уже отчетливо изложена концепция обоих томов «Мертвых душ», какой она складывалась к исходу 1842 года.

3

Вторая редакция «Портрета» несет в себе всю неизмеримую сложность идеологической и духовной атмосферы, в которой находился Гоголь в начале 1840-х годов. В ней есть своя изумительная и твердая последовательность, но пришедшая в столкновение с последовательностью самого исторического хода вещей. Гоголь не просто наставлял на путь истинный, но создавал картину мира, каким он должен быть по его представлению, с идеальным человеком в центре его. Акцент по сравнению с первой редакцией здесь сдвинут: речь идет уже не о двойственности натуры человека, которая ставилась там в зависимость от того, какое начало победит — «дурное» или «доброе», а о высоком его призвании как идеальной норме и о внутреннем несовершенстве его, сводящем часто это призвание на нет.

Ситуация создается достаточно драматическая: как писатель-реалист, стремящийся ни в чем не отступать от подлинной природы человека и формирующих ее обстоятельств, он видит все несовершенство человека. Но как художник-моралист он настойчиво ищет способы сохранения высокого назначения человека в обществе, где уже царит жажда накопительства. Он оставляет в стороне наивную веру в преодоление соблазна, если о царящем в мире зле поведать публично праведными устами: изображение ростовщика не исчезает теперь в конце повести; портрет во время рассказа о нем просто украли. Соблазн и здесь победил, зло (портрет) возвращается в гущу жизни, судьбам многих людей снова предстоит быть искалеченными. Центр тяжести с силы соблазна, зла (в данном случае — золота, комфорта и т. д.) перемещается на самого человека, на силу его сопротивления, на его моральные устои.

Новое решение темы потребовало от Гоголя и иного соотношения фантастического и реального элементов. Он оставляет нетронутым основной мотив повести — жизнь ростовщика продолжается в портрете, — но убирает фантастический антураж. Портрет не перемещается теперь неведомой силой, его передают друг другу люди; никто не бросает его в огонь, и он не возникает, словно феникс, из пепла и т. д. Гоголь хочет решить проблему зла на материале живой действительности, путем столкновения подлинных, с его точки зрения, характеров в конкретных обстоятельствах. Но, находясь во власти им же самим созданной идеологической конструкции, вынужден и здесь вводить в реалистическую систему элементы отвлеченно-романтического морализирования, которые и несут на себе всю тяжесть создаваемой картины мира.

В первой редакции Чертков просто не удержался от соблазна и оказался во власти «дьявола» наживы. Во второй редакции уже не Чертков, а Чартков (внешняя чертовщина изгоняется) дан как тип, предрасположенный к легкой жизни. Встреча его с «дьяволом», таким образом, получает свою психологическую мотивировку. Более напряженным становится и ночной мираж во время разговора художника с вышедшим из портрета ростовщиком: Чартков остро чувствует в своей руке сверток с деньгами и судорожно боится, чтобы старик не заметил покражи. И затем, получив деньги, он сознательно, без вмешательства потусторонней силы, устраивает свою жизнь, заказывая объявление о себе в газете. Превращение его в модного живописца не является уже такой неожиданностью, как в первой редакции.

Но вот наступает расплата. Гоголь казнит Чарткова так, как впоследствии будет казнить самого себя. Если в первой редакции временное возрождение Черткова после знакомства с картиной одного из своих прежних товарищей, «чистым, непорочным, прекрасным» произведением искусства, трактуется Гоголем как победа начала «доброе», светлого, противостоящего инстинкту наживы, то во второй проблема ставится гораздо шире. Речь идет здесь о возрождении (хотя также временном) прекрасного человека, его природных, т. е. высоких, душевных качеств. В сцену созерцания картины, вывезенной из Италии, Гоголь вводит важное рассуждение, отсутствующее в первой редакции: «Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы» (III, 112). Здесь изложена целая эстетическая программа, автобиографического значения которой для Гоголя 40-х годов отрицать невозможно. Чартков отступил от этой программы, он погасил в себе искру божьего огня, заменивши высокие душевные движения простым копированием с природы.

Ведь он, став модным живописцем, по существу писал копии и только приукрашивал действительность: «Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему Байроновское положение и поворот. Кориной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство» (III, 107).

Гоголь так же видит мир, как видел его и раньше, — в извращении естественных свойств, — но теперь это свое видение он считает недостаточным, неполным, а художественную реализацию его нехитрой «копией с природы». Он не изменил особенностей своего восприятия действительности, своего взгляда на мир, но теперь он больше не доверяет ему, т. е. не доверяет себе же.

Но вот Чартков, в исступлении ума, стал скупать и уничтожать все лучшие произведения искусства. Гоголь пишет: «Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию» (III, 115). Он переносит эту фразу нетронутой из первой редакции во вторую. Но далее следует отрывок, отсутствующий в издании «Арабесок»: «Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин. Кроме ядовитого слова и вечного порицанья, ничего не произносили его уста» (III, 115). «Хула на мир», «отрицание», «вечное порицанье» — вот главные признаки неестественного состояния ума художника. Он только отрицает, и это отрицание Гоголем возводится в степень демонического разрушительства. Оно противопоставлено той «гармонии мира», которая безусловно существует и отражением которой служат лучшие произведения искусства.

Мысль Гоголя бьется над решением загадки мира и загадки искусства. И первой, и второй редакциями повести Гоголь утверждает, что мир в его нынешнем состоянии дисгармоничен и дисгармония эта противоречит его гармонической (патриархальной) первооснове. Своим поведением и своей праведной жизнью, в процессе преодоления несовершенства своей природы, человек может вернуться к этой скрытой гармонической первооснове. В утверждении подобной мысли состоял теперь внутренний смысл конструкции противопоставления: один стиль поведения, одна этическая система, развившаяся в человеке, который оказался не в состоянии огра-

дить себя от соблазна, противопоставлялась другой жизненной системе, выработанной человеком, оказавшимся в состоянии преодолеть искушение. Он-то и достигает внутренней гармонии.

В Чарткове победило несовершенство его природы, толкнувшее его на то, чтобы сделаться модным живописцем и даже циником, занявшимся копированием несовершенной действительности, т. е. писанием портретов нравственных уродов. Искусству же принадлежит иная роль — оно должно вернуться к утраченной цельности, некогда царившей в мире, а ныне раздробленной и измельченной; оно должно показывать примеры этой цельности, с тем, чтобы они служили мерилем поведения человека в обществе. И вот тогда, под воздействием искусства, иной станет и норма этического поведения. Именно поэтому такое большое место во второй редакции «Портрета» отводится вопросу о назначении искусства. Суждения об искусстве высказываются разными персонажами, но в совокупности своей, во взаимоотношении с судьбами людей и гоголевскими прямыми суждениями они составляют цельную систему.¹⁴

Центральное место по-прежнему занимает здесь основная для Гоголя проблема изображения зла действительной жизни. Но теперь уже он считает, что изображение зла в его «натуральном» виде есть не более, чем «рабское подражание природе», копирование ее. Так поступает ставший модным художником Чартков, и это приводит его к гибели. Искусство должно доставлять наслаждение, а для этого оно должно быть одухотворено положительным идеалом. Вот как теперь описывает Гоголь портрет ростовщика: «Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет...» И далее следует прямое размышление Чарткова: «Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?» В этом вопросе заключен уже и ответ, причем ответ недвусмысленный. Завершается пассаж сравнением двух художественных манер, из коих одна, согласно Гоголю, стремится к изображению «простой, низкой природы» озарить светом всеобъемлющей мысли, другая ограничивается копированием действительности, с которой «нет... чего-то озаряющего. Все равно как вид в природе: *как он ни великолепен, а все недостает чего-то, если нет на небе солнца*» (III, 87—88; курсив мой, — Л. Д.).

Этого «солнца» не было в первой редакции повести. Оно появилось только сейчас как впервые отчетливо сформулированная (в форме художественного иносказания) мысль о проповеднически-дидактическом назначении искусства, наличие которой является непременным условием всякого творчества.¹⁵ Синтетический подход к явлениям действительности, при котором дано было бы сочетание «низкой природы» и озаряющего его «солнца», впервые, таким образом, проявил себя у Гоголя так открыто именно здесь, во второй редакции «Портрета», которая и явилась, как за-

¹⁴ Естественно, что проводимым далее сопоставлением концепция искусства, изложенная Гоголем в «Портрете», не исчерпывается. Она шире и имеет более общее значение. Я беру лишь одну ее сторону, нужную мне для выявления той системы размышлений, которая привела Гоголя к мысли о необходимости продолжения «Мертвых душ».

¹⁵ Ту же мысль о «солнце» мы находим и в третьем письме «По поводу „Мертвых душ“» в «Выбранных местах». Рассказывая о том, как погрузился Пушкин, ознакомившись с первыми главами романа. Гоголь пишет: «Тут-то я увидел... в каком ужасающем для человека виде может быть ему представлена тьма и пугающее отсутствие света» (VIII, 294). Вряд ли может возникнуть сомнение в том, что ничего подобного Гоголь в середине 30-х годов, когда, по его словам, состоялось чтение «Мертвых душ», «увидеть» не мог. Он просто приписал свои непонятные взгляды (письмо датировано 1843 годом) себе прежде.

метил Н. И. Мордовченко, «не просто очередной работой писателя, а его эстетической декларацией, его манифестом».¹⁶

Новые требования, предъявленные Гоголем к искусству, наложили свой отпечаток и на всю идеологическую структуру повести. Конструкция сравнительно несложного противопоставления перерастает теперь в поиски этого «света», «солнца», т. е. тех высоких качеств искусства, которые дали бы человеку путеводную нить в преодолении общественного зла. Такого рода поискам и посвящена вторая часть второй редакции «Портрета». Гоголь значительно усложняет ее содержание. Вводятся своеобразные «двойники» Чарткова, также пришедшие в соприкосновение с ростовщиком и также потерявшие человеческий облик. Воздействию разрушительного начала оказались подвержены все социальные группировки общества. Судьбу Чарткова разделяют не только представители самых высоких слоев (некий меценат — «молодой вельможа», князь Р.), но и представители низких сословий (купеческий приказчик и даже извозчик). Ростовщик второй редакции — не просто символ зла, извне проникающего в душу и растлевающего ее, это уже чуть ли не двойник самого человека, обозначение низких, разрушительных сторон его натуры. Это почти что «черт», живущий в душе каждого, своеобразный «предшественник» черта Достоевского, с которым Иван Карамазов в знаменитую ночь самоубийства Смердякова ведет страшную беседу о «двоедушии» человека и «двоемирии» мира. Гоголь пишет: «Он бросился к нему (художнику, — Л. Д.) в ноги и молил кончить портрет, говоря... что он чрез то не умрет совершенно, что ему нужно присутствовать в мире» (III, 129; курсив мой, — Л. Д.).

Гоголю необходим «прекрасный человек», зло же указывает особые пути исхода из действительного кошмара жизни, т. е. косвенными средствами способствует формированию творческой личности. Гоголь не стремится к установлению социального равенства. Он понимает его неосуществимость — ни в условиях русской самодержавной бюрократии, ни в условиях европейской буржуазной демократии. Он выводит идею гражданского равенства из идеи самосовершенствования и патриархальности, на которой и строит идеал общечеловеческой справедливости. Безымянный художник искупает свой невольный грех путем отстранения от общества, удаления в монастырь, т. е. путем социальной изоляции. Он уходит от людей, и на этом его жизненная драма завершается.¹⁷ Этот своеобразный религиозно-руссоистский подтекст повести уже отмечался исследователями. Гоголь дополняет Руссо религией, создавая синтез не просто природного, а «природно-религиозного» человека, которому и выпадает роль стать противовесом и «чину» и «золоту».

Однако мало кто обращает внимание на связь между предлагаемой Гоголем жизненной программой и теми эстетическими принципами, которые вкладывает он в уста своему отшельнику. Как всегда у Гоголя, эстетика и здесь идет об руку с этикой.

Безымянный художник наставляет своего сына в конце повести в том же духе, в каком ставилась Гоголем проблема в начале ее, — только там были размышления, не выходявшие к тому же за границы «чистой» эстетики, здесь мы получаем законченную этико-эстетическую

¹⁶ Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом», стр. 110. Одним из первых текстуально обосновал связь второй редакции «Портрета» с формированием эстетической позиции позднего Гоголя Н. Тихонравов (см.: Н. В. Гоголь. Сочинения, т. II, изд. 10-е, под ред. Н. Тихонравова, М., 1889, стр. 591 и сл.).

¹⁷ Впоследствии этот путь — от людей в монастырь — будет в русской литературе продолжен: из монастыря снова к людям, и только так будет отыскиваться возможность подлинного и конечного возрождения личности и искупления «греха». Такой путь проделывают Алеша Карамазов у Достоевского, отец Сергий у Толстого и др.

систему, подкрепленную примером жизненного пути художника, ставшего отшельником. Центральное место в ней занимает ставшая для Гоголя излюбленной мысль о том, что для художника-создателя, творца «нет... низкого предмета в природе»: «в ничтожном» он «так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного» (III, 135); главное — не быть простым копиистом, «бездушным» подражателем природе. Гоголь явно идет здесь на уловку: рассказывая, откуда взялась в портрете ростовщика «дьявольская» (разрушительная) сила, художник объясняет это сверхъестественное обстоятельство тем, что он «насилыно хотел покорить себя и *бездушно, заглушив все, быть верным природе*» (III, 136; курсив мой, — Л. Д.). «Бездушная», т. е. не одушевленная идеалом «верность природе», таящей в себе зло, и заставила его выпустить в мир разрушительную силу. Он повторил природу, но не одухотворил ее.¹⁸

И естественно, что на следующем этапе в духовном развитии Гоголя на первый план выступили поиски цельной личности, которой и предназначалось стать этическим идеалом «прекрасного человека». Гоголь находит этот идеал в патриархальности, объективно включаясь в разработку того нового (условно говоря «толстовского») направления в русской литературе, о возникновении которого в 1830-е годы справедливо пишет Ю. М. Лотман.¹⁹ Но патриархальность, в понимании Гоголя, не ограничивается только социальной изоляцией. Здесь имеется еще один момент, значительно усложняющий проблему и в еще большей степени сближающий Гоголя с Толстым. Портрет ростовщика в конце повести украли, т. е. зло осталось неискоренным, однако безымянный художник ищет для себя пути к преодолению соблазна и находит их в отшельничестве и самососредоточении.²⁰ Так в отвлеченном и зачаточном виде возникает в повести Гоголя мысль о совершенствовании личности как единственном в нынешних условиях способе обретения цельности, т. е. возврата к гармонической природной первооснове человека.

Драматизм ситуации не только не ослабляется, но нарастает. В поисках новой нравственности Гоголь обращается к устаревшим и все более устаревающим формам сознания, оставляя при этом неприкосновенной саму социально-политическую (крепостническую) систему общества. Гоголь понимал и видел, что на смену ей может прийти буржуазная республика, но ее-то он боялся пуще всего, о чем и сказал в очерке «Рим». Он увидел в ней отсутствие духовности, преобладание личных (эгоистических) интересов над интересами национальными. Его страшит и господство чина (в России), и бездуховность третьего сословия (в Европе). Он ищет естественного и вольного человека, неподвластного соблазну, в каком бы виде соблазн этот не выступал: в виде ли властолюбия и зависти к чину, в виде ли пристрастия к накопительству. В «Портрете» Гоголь находит выход в отшельничестве и религиозном самосовершенствовании. Это был один вид утопии. Другой, близкий ему,

¹⁸ Акад. Н. Котляревский уже в связи с первой редакцией «Портрета» не без оснований заметил, что у Гоголя — «строгого моралиста от рождения — могла явиться мысль, не служить ли искусству самому греху, когда так правдиво его воспроизводит?.. Предчувствовал ли Гоголь, что со временем он в ней укрепится и все, созданное им в реальном стиле, сочтет грехом перед человечеством и в частности перед русской жизнью? Пока эта мысль была высказана в виде догадки...» (Н. Котляревский. Николай Васильевич Гоголь. Очерк из истории русской повести и драмы. Изд. 4-е, Пгр., 1915, стр. 178).

¹⁹ См.: Ю. Лотман. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, т. V, 1962.

²⁰ Показательна сама эта безымянность героя второй части повести: речь идет не о конкретной личности, находящей сугубо индивидуальный путь достижения внутренней гармонии, а о человеке вообще, о любом человеке, с успехом могущем проделать тот же путь.

создается в это же время в повести «Тарас Бульба», которая переписывается им вторично под прямым воздействием эстетических принципов, открытых и изложенных во второй редакции «Портрета».

4

Гоголь никогда не мыслил отвлеченными категориями. Перед ним всегда был человек в совокупности реальных черт личности, и если Гоголь искал в жизни устойчивости, то опирался опять-таки на конкретного человека, которого видел во взаимоотношении с реальной исторической средой. И когда он попадал в тупик, то это был не тупик ищущей философской мысли, а тупик поисков идеала личности, но опять же в ее жизненном и современном воплощении. Одним из таких тупиков стал для Гоголя «Тарас Бульба», прочно, прочнее, чем может показаться на первый взгляд, связанный с лирической («позитивной») программой первого тома «Мертвых душ». Второй редакцией «Тараса Бульбы», созданной в самом начале 1840-х годов, Гоголь, вкуче с первым томом «Мертвых душ», и восстанавливал в правах забытую на время, но очень важную для него концепцию «Миргорода», но уже в усложненной идейной и идеологической перспективе. Он потому и обратился в самый разгар работы над поэмой к «Тарасу Бульбе»: как и в «Портрете», он увидел там уже найденным тот идеал цельного природного человека, который так мучительно был нужен ему именно в это время. Пошлость и ничтожность жизни и жителей губернского города, куда приезжает Чичиков с Петрушкой и Селифаном, должны были рассматриваться читателями его поэмы не сами по себе, а сквозь призму героической и вольной, не скованной ни наживой, ни уродливыми условностями жизни Запорожской сечи, куда приезжает Тарас Бульба со своими сыновьями. Там трое, и здесь трое. Гоголь верен себе тут так же, как был верен в «Портрете»: внутренний смысл конструкции противопоставления тот же, герои поэмы и герои повести, Чичиков и Тарас Бульба, оказываются на двух полюсах слиянной идеологической концепции, создаваемой на основе оформляющейся теории синтетического воспроизведения действительности: «поражающей силе сарказма» здесь прочно соответствует «возносящая сила лиризма», в этическом плане — «низкой» природе человека — его «высокая» природа. Два лица мира, две его стороны сливаются в единую картину сущего и должного. Причем, как и вторая редакция «Портрета», вторая редакция «Тараса Бульбы» несет в себе всю противоречивость духовной ситуации, в которой находился Гоголь в это время. Он опирается здесь не столько на подлинную историю («исторической» повесть Гоголя может быть названа очень условно), сколько на народные (точнее — фольклорные, былинные) представления о прекрасном человеке и справедливом общественном устройстве.²¹ История нужна Гоголю как подсобный материал, на котором он строит вполне современную концепцию, навеянную размышлениями о необходимости продолжения «Мертвых душ». Соединительное звено здесь — идеал вольной жизни и цельного человека. В поэме он реализуется, в частности, в размышлениях Чичикова о судьбах купленных им крестьян: «Пробка Степан, плотник, трезвости примерной. . . где тебя прибрало? Взмогился ли ты для большого прибытку под церковной купол, а может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладки, шлепнулся оземь. . . Григорий Доезжай не-доедешь! Ты что был за человек? . . . На дороге ли ты отдал душу богу.

²¹ Удачно, на мой взгляд, указал на «ритмико-стилистические» источники повести В. Гиппиус: «. . . украинские думы и русские былины, Слово о полку Игореве, Библия и Гомер, объединившиеся в чисто-гоголевскую синтетическую форму» (Василий Гиппиус. Гоголь. Изд. «Мысль», Л., 1924, стр. 133).

или уходили тебя твои же приятели за какую-нибудь толстую и краснощекую солдатку, или пригляделись лесному бродяге ременные твои рукавицы и тройка приземистых, но крепких коньков, или, может быть, и сам, лежа на полатах, думал, думал, да ни с того, ни с другого заворотил в кабак, а потом прямо в прорубь, и поминай, как звали. Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!» (VI, 136—137). И так далее.

Не затрагивая основ социального устройства общества и не посягая на них, Гоголь пытается в нем, внутри него отыскать идеал вольной жизни и цельного человека. Он находит его в душевной организации русского человека, в особенностях его духовного склада, таящего в себе удаль и беспшабашность, которые противопоставляются им жажде накопительства и официальному чинопочитанию.

То же вольное начало, таящееся в самом человеке, резко выделяет оп в «Тарасе Бульбе». Вот Тарас прибыл с сыновьями в Сечь. Он встречает старых друзей: «И витязи, собравшиеся со всего разгульного мира восточной России, целовались взаимно, и тут понеслись вопросы: „А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсыток?“ И слышал только в ответ Тарас Бульба, что Бородавка повешен в Толопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирменом, что Пидсыткова голова посолена в бочке и отправлена в самый Царьград» (II, 64).

И не один раз будет возвращаться Гоголь на протяжении повести к казацкой удалю и беспшабашной вольности. Например, в десятой главе, когда Тарас, застреливший Андрия и оставший в плену Остапа, возвращается в Сечь: «Оглянулся он теперь вокруг себя: все новое на Сечи, все перемерли старые товарищи... все положили головы, все изгибли, кто, положив на самом бою честную голову, кто от безводья и бесхлебья среди крымских солончаков, кто в плену пропал, не вынесши позора...» Или в той же главе, в рассказе о «морской экспедиции» казаков: «Третья часть их потонула в морских глубинах, но остальные снова собрались вместе и прибыли к устью Днепра с двенадцатью боченками, пабытыми цехинами» (II, 148, 149).

Будто и не о казаках идет речь, а о тех же крепостных мужиках, о которых размышлял Чичиков, настолько близки стилистически приведенные отрывки.

Вольное начало заложено в самом человеке, даже если он крепостной. Оно может привести его к смерти, но тем не менее именно оно, а не страх смерти является мерилем его нравственной ценности.²² Тем более это относится к казаку. Если в первой редакции «Тараса Бульбы» на первый план было выдвинуто действительное начало жизни, противопоставленное бездействию прозябанию, то во второй редакции подчеркивается как раз вольность Запорожской сечи, неподвластность ее членов никаким привнесенным извне установлениям и законам. Они сами определяют свою жизнь, в которой не играют роли ни чины, ни золото, а имеют значение лишь личные достоинства человека. Новый «Тарас Бульба» противостоит именно «Мертвым душам», где как раз личные достоинства ничего не значат, а вольное, свободлюбивое начало, заложенное в народе, подавлено и заглушено.

Между тем в исследовательской литературе место второй редакции «Тараса Бульбы» в духовно-нравственной эволюции Гоголя до сих пор не определено. Если, например, Н. Тихонравов склонен был считать ее чуть ли не прелюдией к «Выбранным местам из переписки с друзьями»,²³ то Г. Гуковский, напротив, вообще не склонен выводить ее за

²² «Забубенной» и «разгульной» — совсем словами из «Тараса Бульбы» — называет Гоголь Русь в черновиках первого тома «Мертвых душ» (см. VI, 642).

²³ См.: Н. В. Гоголь, Сочинения, т. I, изд. 10-е, М., 1889, стр. 668 и сл.

границы «Миргорода», считая, что и новый «Тарас Бульба» вполне ложится в систему этого сборника.²⁴

К концепции «Миргорода» 1835 года новая редакция «Тараса Бульбы» прямого отношения уже не имеет. Для Гоголя этот сборник был пройденным этапом. Вводить ее туда — значит менять идейную структуру всего сборника, создавать новый сборник. Гоголь сделал этот шаг в сочинениях 1842 года, но ведь он в состав повестей включил и вторую редакцию «Портрета». А в состав драматических сочинений — «Отрывок из письма...» по поводу «Ревизора» и «Театральный разъезд» — вещи, для него совершенно новые по своему содержанию. В этом первом собрании сочинений Гоголь уже приступил к пересмотру своего творчества под определенным углом зрения (на что обычно не обращают внимания); он приступил к переоценке прошлого, которое захотел привести в соответствие с все более разрастающимся замыслом поэмы. Прелюдией к ней он решил сделать прежние произведения, и поэтому начал переделывать себя, хотя возможность «Выбранных мест» была очерчена еще смутно.²⁵

Намек на возможность соотнесения второй редакции «Тараса Бульбы» с «Мертвыми душами» сделал в своей интересной книге В. Гишпиус.²⁶ В последнее время попытку наметить пути сопоставления «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ» предпринял в упоминавшейся статье Ю. М. Лотман. Плодотворность подобного подхода состоит в том, что он дает возможность ощутить внутреннюю цельность творческих исканий и самой личности Гоголя, слитность различных этапов в развитии его самосознания, даже если они находятся для нашего недифференцированного восприятия в противоречии друг с другом.

Отыскивая идеал вольного человека, Гоголь не стремится в изображении Запорожской сечи дать образец социально-политического государственного устройства. Лишь с натяжкой можно утверждать, что Сечь в повести Гоголя представляет собой идеальное республиканское устройство, о котором мечтали просветители XVIII века.

Ко времени создания второй редакции «Тараса Бульбы» отношение к просветительской идеологии складывается у Гоголя достаточно сложное. Он и опирается на нее, но и в каких-то важных моментах polemизирует с нею. Ему всегда была близка идея естественного человеческого, цельного природной цельностью, вольного в выборе условий жизни, чье мирозерцание не затронуто растлевающим влиянием ни власти, ни золота.

²⁴ См.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 113—187. Следует отметить, что Н. Тихонравов в своем стремлении подвести Гоголя к его последней книге более последователен (хотя он и впадает в крайность), нежели Г. Гуковский, исследование которого, ценное и глубоко содержательное в отдельных главах, в концепции своей страдает серьезными противоречиями. Касаясь, например, новой редакции «Тараса Бульбы», Г. Гуковский не придает никакого значения тому, что она отделена от «Миргорода» шестью-семью годами напряженнейших исканий, отмеченных такими вехами, как «Ревизор», «Шинель», «Мертвые души». Резко и безоговорочно Г. Гуковский отделяет в своей книге раннего Гоголя — «гениального деятеля прогресса России» — от Гоголя позднего, изменившего «делу прогресса и интересам народа», сорвавшегося «в пропасть реакционной мистики и феодальных крепостнических идиллий» (стр. 474). Новый «Тарас Бульба» нарушает эту схему, и чтобы сохранить равновесие, Г. Гуковский отодвигает его на семь лет назад. Теория двух Гоголей как будто восстанавливается в своих правах, но это не более, чем иллюзия.

²⁵ Этим обстоятельством и объясняется, по всей вероятности, то, что Гоголь не включил в собрание сочинений первый том «Мертвых душ», а выпустил его в том же году отдельной книгой. Четырьмя книгами сочинений он как бы подвигнул итог раннему периоду своего творчества, «Мертвыми душами» — открывал новый период. В такой ситуации и возникла перед ним необходимость внутренних сцеплений, которая привела его к переработке прежних произведений.

²⁶ Василий Гишпиус. Гоголь, стр. 133—134.

Но ему был чужд дух законопослушания, хотя и уравнивающего в правах всех со всеми, но устанавливающего твердые границы поведения человека в обществе. Само понятие закона (или договора) было чуждо Гоголю, ибо и закон и договор извне налагали на человека обязательства, которые могли и не находиться в соответствии с его личной позицией, выработанной им для самого себя.

Казачество для Гоголя — «широкая, разгульная замашка русской природы»; Сечь — не просто республика, но «своевольная республика» (II, 46, 67), т. е. общественный организм, отрицающий всякую неизбежность и предустановленность. Это скорее первобытная община — с мудрыми старейшинами, почтением к возрасту, взаимной помощью, всеобщим участием в решении важнейших дел, наконец, с единым морально-нравственным критерием, — нежели рационалистическая просветительская республика.

Суть переработки «Тараса Бульбы» и сводилась к тому, чтобы подчеркнуть, выдвинуть вперед вольное, стихийное, но подчиненное твердым моральным принципам начало, лежащее в основе «общественного» устройства Сечи. Это вольница, но вольница не анархического происхождения. Она покоится на определенных *моральных* устоях, которые формируют человека как члена данного коллектива и которые противопоставляются Гоголем просветительским договорным обязательствам. Показывая принцип, который мог бы лечь в основу общественного союза, Руссо проводит параллель между идеальным государственным устройством и отдельной семьей. Он подчеркивает: «...но и в семье дети остаются привязанными к отцу только до тех пор, пока они нуждаются в нем для самосохранения. Как только исчезает эта необходимость, естественные узы рвутся. Дети, свободные от обязанности повиноваться отцу, и отец, свободный от обязанности заботиться о детях, становятся равно независимыми». И далее следует главная мысль: «Если же они и продолжают жить в единении, то это происходит уже добровольно, а не естественно, и целостность самой семьи поддерживается только путем соглашения».²⁷

Но разве в соответствии с этой программой складываются отношения между Тарасом Бульбой и его сыновьями, в частности с Андрием? Согласно Руссо, Тарас Бульба не имел никакого права ни судить, ни тем более осуждать Андрия, во всяком случае — единолично. Но он сделал это и убил сына, руководствуясь принципом не договорного, а морального права. Это был не суд закона, а суд совести, исключаяющий всякую возможность предварительного и добровольного соглашения. «Я тебя породил, я тебя и убью!» — вот единственный его аргумент (II, 144). Как и в других случаях, жестокость Бульбы находит объяснение в его этической позиции. В этом отношении гораздо ближе к Руссо в оценке поступка Андрия стоит Янкель, который прямо оправдывает его: «Он перешел по доброй воле. Чем человек виноват? Там ему лучше, туда и перешел» (II, 113).²⁸ Воля в представлении Янкеля и воля в представлении Тараса Бульбы — разные понятия. Янкель — сторонник буржуазной морали! Гоголь нарочито подчеркивает его корыстолюбие,

²⁷ Жан-Жак Руссо. Об общественном договоре. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 4.

²⁸ Этих слов Янкеля не было в первой редакции повести, где имелась одна только оценка поступка Андрия — оценка Тараса, выступающего от лица всей общины. Вводя их в текст, Гоголь вводит возможность суждения, основанного на иных принципах, но с тем, чтобы всем ходом действия отвергнуть его. К тому же сама сюжетная линия Бульбы и Андрия настолько значительна в общей композиции повести и в то же время настолько близка параллели, проводимой Руссо между идеальным государственным устройством и отдельной семьей, что естественно возникает предположение о сознательном стремлении Гоголя опровергнуть идеи «Общественного договора». Не исключено, что Гоголь считал их пройденным (и даже не оправдавшим себя) этапом в истории европейской общественной мысли.

за что и осуждает и его, и его сородичей), воля для него существует только как воля личности, даже если она противостоит коллективу. Тарас Бульба — представитель патриархальной, первобытно-коммунистической морали, воля для него есть воля общины, отступление от которой расценивается им как преступление.

Но и Андрий в сложившейся ситуации не есть фигура только страдательная. Если в первой редакции он напоминает Черткова, т. е. человека, не удержавшегося от соблазна и тем самым изменившего общему делу, то во второй редакции это уже Чартков, т. е. человек, оказавшийся во власти сильной, но губительной страсти. Широко разрабатывает Гоголь во второй редакции линию Андрия — полячки. Чартков ради денег и комфорта жертвует талантом художника. Андрий ради женщины жертвует родиной. Гоголь расширяет и усложняет сцену объяснения Андрия с полячкой в осажденном казаками городе. Он вводит большой монолог Андрия — могучий взрыв любовной страсти, центральное место в котором занимает отречение от родины и товарищей: «Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты!..» (II, 106). Моральный долг Андрий заменяет личным правом (в данном случае — правом на любовь). Проблема долга и права отсутствовала в любовном конфликте Андрия в первой редакции. Там отречение от родины служило лишь доказательством силы чувства: «Что бы тогда за любовь моя была, когда бы я бросил для тебя только то, что легко бросить!» (II, 318). Во второй редакции ситуация значительно осложнилась: Андрий не просто бросает родину к ногам возлюбленной, он заявляет о своем внутреннем праве поступать по своему усмотрению, хотя оно и сопряжено с изменой «вере и товариществу». Он — единственный персонаж повести, о котором мы можем говорить как о личности, хотя он и противопоставил себя общинной морали. Он идет на измену, ибо личное право для него выше патриархального морального долга. Гоголь и высоко поднимает Андрия, окрашивая его любовь в тона романтической приподнятости, и тут же казнит его, принося его в жертву своей теории спасения человека и человечества и выставляя образцом недалекого, но твердого Остапа. В безмолвной покорности общей воле находит Остап свою силу. В облике же Андрия монологичность нарушена, сдвинута: права его как личности пришли в столкновение с реальным долгом. Одно противоречит другому, создается ситуация, в которой, по замыслу Гоголя, личное право должно померкнуть перед моральным долгом.

Но как раз на утверждении личного права и личной свободы основывает свое решение проблемы общественного договора Руссо. Цель свою он формулировал так: «Найти такую форму ассоциации, которая защищала бы и охраняла совокупной общей силой личность и имущество каждого участника и в которой каждый, соединяясь со всеми, повиновался бы, однако, только самому себе и оставался бы таким же свободным, каким он был раньше».²⁹ Общая воля Руссо есть совокупность свободных волей, складываемых добровольно, и моральный принцип его состоит в подчинении себя общему соглашению. Измена Андрия долгу, основанному не на юридическом соглашении, а на патриархальном родстве душ, и вызывает гнев Тараса. Он обосновывает свой суд над сыном еще до того, как его совершил, — в известной речи о товариществе, в которой также слышатся отголоски полемики с «Общественным договором»: «Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может

²⁹ Жан-Жак Руссо. Об общественном договоре, стр. 12.

один только человек» (II, 133). В этих словах — и оправдание еще не совершенного убийства сына (Андрей нарушил родство по душе), и ответ Руссо, и концепция новой нравственности второго тома «Мертвых душ». Не соглашение, не договор должны лежать в основе человеческого общежития, а родство душ, которое есть и долг и право одновременно. На место критерия политического, отстаиваемого Руссо, Гоголь, выдвигая свою точку зрения, ставит критерий моральный и нравственный. Андрей и Тарас оказываются двумя взаимоисключающими решениями одной проблемы. За первым стоит Руссо и современная Европа, за вторым — Запорожская сечь.³⁰

Но таким стал «Тарас Бульба» только во второй редакции. Основы позиции Гоголя уже были заложены в первой редакции, но там они еще не были им так отчетливо осознаны. Осознание их приводит Гоголя к утверждению идеала вольного и цельного человека, и как раз в тот момент, когда сатирическое развенчание действительности окончательно повернуло его в сторону поисков положительных элементов человеческой природы.

Под покровом истории Гоголь ведет спор о проблемах, выдвинутых всей совокупностью европейской жизни начала XIX столетия. Это спор с Западом, спор о том, как устроить жизнь на началах всеобщей справедливости. Речь идет не о прошлом, она идет о важности, серьезности и торжественности настоящего момента, когда, по мнению Гоголя, и решается судьба России. Запада он не приемлет, видя там корыстолюбие, пристрастие к внешности, отсутствие цельности. Подобное восприятие Гоголь кладет в основу описания польских войск, с которыми насмерть бьются запорожцы, — это иносказательная борьба с тем тлетворным влиянием, которое идет со стороны Запада, где каждый сам по себе и сам за себя, но никто не думает об общем благе. Иная картина наблюдается в запорожском войске, где царит общность стремлений, цельность характеров; человек выступает здесь единственно и только частью коллектива, носителем и исполнителем общей воли. Поэтому в описании Запорожской сечи начисто отсутствует индивидуализация образов — членов общины «выдают» не личные качества, а их причастность общему делу.³¹ Каждый из них — не особь, живущая и существующая самостоятельно, а только клетка одного организма. И все они не столько реальные характеры, сколько былинные богатыри, во всей своей эпической величавости и степенности.

Однако Гоголь понимает, что Россия уже оказалась втянутой в русло общеевропейской послереволюционной жизни с ее социальными противоречиями и духом наживы. Понимает это Гоголь и в первом томе «Мертвых душ», где героем выведен русский «приобретатель» Чичиков. Совсем не случайно чиновники города принимают его за... Наполеона, находя даже внешнее сходство. Это не только сатирический парадокс: здесь скрыта мысль о Наполеоне как провозвестнике мирового бур-

³⁰ О грани, которая лежала между позицией Гоголя и позицией Руссо и которая отделяла идеологов Французской революции от писателей послереволюционной эпохи», пишет, например, в своей содержательной статье Е. А. Смирнова (см.: Е. А. Смирнова. Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII в. В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 286). Здесь же показано, что Гоголь был знаком с трактатом Руссо уже в период первой редакции «Тараса Бульбы» (стр. 287) и уже в это время обнаружили его расхождение с идеологией просветительства.

³¹ Аналогичный характер противопоставления легко обнаруживается и в очерке «Рим», создававшемся одновременно со второй редакцией «Тараса Бульбы». Выделяя из всех европейских государств Италию как страну патриархальной цельности и душевного здоровья, Гоголь противопоставляет ей послереволюционную Францию, где отмечает одно лишь «желание высказаться, востануть, выставить себя», одни «блестящие эпизоды» и отсутствие «величавого течения всего целого» (III, 228).

жуазного приобретательства, проникающего ныне и в Россию.³² Тарас Бульба в речи о товариществе говорит: «Все взяли бусурманы, все пропало. Только остались мы сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая так же, как и мы, земля наша!» Он объясняет причину осиротелости русской земли разъединенностью людей и распространением личного интереса: «... думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают, чорт знает, какие бусурмапские обычаи; гнушаются языком своим; свой с своим не хочет говорить; свой своего продаст, как продают бездушную тварь на торговом рынке. Милость чужого короля, да и не короля, а паскудная милость польского магната, который желтым чоботом своим бьет их в морду, дороже для них всякого братства» (II, 133—134).

Тарас Бульба не просто носитель морали товарищества, он воплощает идею общего блага, которая прочно отождествляется Гоголем с идеей национальной независимости. На эту мораль Гоголь и возлагает надежду спасения России от буржуазно-европейской разобщенности и господства личного интереса.

Отвлеченная идея родства по душе лежит в основе этой морали. Она составляет один из идеологических центров «Тараса Бульбы», вокруг которого группируются проблемы морального долга и морального права. В жертву ей принесет Бульба собственного сына. Другим аналогичным центром выступает в повести идея православия. Вернее, не идея даже, а некая условная категория, также выросшая в сознании Гоголя в виде обозначения национальной независимости России и своеобразия ее исторической судьбы. Показательно, что внешние атрибуты религиозности отсутствуют в «Тарасе Бульбе» — как в первой, так и во второй редакции, однако именно вера оказывается важнейшим стимулом действий запорожского войска. «Не имеем права, — отвечает кошевой Тарасу Бульбе на его настойчивое требование пойти войной против турок или татар. — Если б не клялись еще нашею верою, то, может быть, и можно было бы...» Но и Тарас выдвигает против кошевого тот же аргумент веры: «Так, стало-быть, следует, чтобы пропадала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака, без доброго дела, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы?» (II, 68—69; курсив мой, — Л. Д.). То же самое кричат и запорожцы: «За веру мы готовы положить головы!» Но вот Тарас настоял на своем, и решение о походе принято единогласно: «... положили итти прямо на Польшу, отмстить за все зло и посрамленье веры и козацкой славы...» (II, 74, 80).

В войне с «католическими недоверками» видит Тарас (а с ним и все казаки) свой моральный долг. Кстати, это он, подполков старшин, собрал Запорожскую сечь на раду и устроил переизбрание неугодного ему кошевого. Выборы нового кошевого — одна из самых ярких сцен второй редакции повести. Введена она, надо полагать, также в качестве прямой полемики с Руссо, осуждавшим подобные — незаконные с его точки зрения — собрания.³³

Итак, мотив веры проходит через всю повесть. Наиболее полно он раскрывается в речи Тараса Бульбы перед частью войска, оставшегося под Дубно, когда он поднимает чарку за то, «чтобы пришло, наконец, такое время, чтобы по всему свету разошлась и везде была бы одна свя-

³² Об этом писал, например, А. Белый (см.: Мастерство Гоголя, стр. 87—94).

³³ «... Всякое народное собрание, — утверждает Руссо, — не созданное властями, поставленными для выполнения этой функции, и состоявшееся вне предписанных форм, должно считаться незаконным...» (Жан-Жак Руссо. Об общественном договоре, стр. 79). С точки же зрения Гоголя стихийное переизбрание кошевого как раз и есть наиболее законный акт, хотя законность понимается им не как подчинение предустановленности, а как проявление общей воли.

тая вера, и все, сколько ни есть бусурманов, все бы сделались христианами!» (II, 130). Православие становится в устах Бульбы и его сподвижников синонимом христианства, т. е. единственным видом истины евангельского учения. Самоотверженно погибая на поле брани, казак Мосий Шило восклицает: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля...» (II, 138). Ему вторит атаман Кукубенко: «Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!» (II, 141).³⁴

Но, несмотря на такую настойчивость в проведении идеи православия, Гоголь не обмолвился ни словом о том, какова эта вера, в чем ее содержание и ее преимущества перед другими направлениями в христианстве и другими религиями. Все эти вопросы оставляются в стороне, но зато сильно и решительно выдвигается скрытый в православии, по мнению Гоголя, момент объединения людей в борьбе за общее и «великодушное», как говорит Тарас Бульба, дело, конкретно — за национальную независимость России. Вера в «Тарасе Бульбе» — абстрактная, но возвышенная этическая норма, отвлеченный идеал нового типа отношений, лишь облеченный в традиционную религиозную форму.

И Христос в «Тарасе Бульбе» — земной, жестокий Христос, силой оружия утверждающий идею общечеловеческого блага, которая является на данном этапе ее исторического развития, как считает Гоголь, идеей национальной независимости.³⁵ Сохранив ныне, в период революционных междоусобий, охвативших европейские государства, идею братства, родства по душе, морального долга и морального права, Россия впоследствии окажется провозвестницей новых начал жизненного устройства.

В такой сложной идеологической атмосфере оформляется в сознании Гоголя мысль о будущем герое, к которому устремлены сейчас его мысли, — идеальном «муже, одаренном божескими доблестями»; «мертвыми покажутся» перед ним «добродетельные лица других племен», как сказал Гоголь в первом томе «Мертвых душ» (VI, 223). Он обещает показать в последующих томах «русские движения», чтобы увидели люди, «как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов».

Отдаленно-символическим прообразом этих «движений» Гоголю могли показаться многочисленные казацкие стычки с Польшей, модернизовавшиеся им применительно к своей эпохе, а прообразом «мужа, ода-

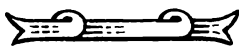
³⁴ Г. А. Гуковский высказал мысль, что в словах Кукубенко содержится скрытый упрек Гоголя пошлому настоящему от имени героического прошлого: какие, в самом деле, «лучшие» Иваны Ивановичи и Иваны Никифоровичи, перессорившиеся из-за *гусака*? (Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, стр. 163). Мысль эта имела бы основания, если бы она не нарушала хронологию, т. е. если бы фраза о лучших людях имела в первой редакции «Тараса Бульбы», действительно соотнесенной с «Повестью о том, как поссорился...». Но ни ее, ни самого Кукубенко там нет. Она появилась только в издании 1842 года, и в ней явно видится Гоголь 1840-х годов. Не из прошлого к настоящему апеллирует он, а из накатенного борьбы за новую мораль и нового человека настоящего — к будущему, в котором плоды борьбы и должны восторжествовать. Во главе же этой борьбы, по мысли Гоголя, находится православная Россия, чем и объясняется вторая половина фразы о «любимой Христом» русской земле. Поэтому и гибель казаков в столкновениях с поляками подается Гоголем как сознательный акт героического самопожертвования: ему явно противопоставлена жуткая в своем бессмысленном драматизме смерть городского прокурора в «Мертвых душах», который лежал в гробу «с каким-то вопросительным выражением», и непонятно было, о чем он спрашивал — «зачем он умер, или зачем жил» (VI, 210).

³⁵ В 1838 году Гоголь жаловался В. Одоевскому на состояние литературы: «... все рынок да рынок, презренный холод торговли да ничтожество! Доселе все жила надежда, что придет Иисус гневный и неумолимый и беспощадным бичом изгонит и очистит святой храм от торга и продажи...» (XI, 131). Исторически-былинный, романтический вариант «гневно и неумолимо» борца и был предложен им в «Тарасе Бульбе»; Тараса даже казнят поляки так, как казнили в свое время Христа — прибывая гвоздем руку.

ренного божескими доблестями», — героически-былинный Тарас Бульба, который и выступает во второй редакции антиподом меркантильному и благообразному Чичикову. Только во второй редакции повести и оформляется понятие «мужа» — в первой его еще не было. И одновременно с нею — в первом томе «Мертвых душ», как обещание на будущее и как мечта. Увидеть «твердого мужа, который бы разумным словом освежил его и утешил при кончине», хочет ведомый на эшафот Остап: «Батько! где ты? Слышишь ли ты?» (II, 165). А сам Гоголь в первом томе поэмы обещает: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями...» (VI, 223).

Создается единая система напряженных исканий, в которую оказываются включенными все важнейшие произведения Гоголя начала 1840-х годов и в которой будущее (как будущее России и как продолжение «Мертвых душ») причудливо переплетается с прошлым («Тарас Бульба» и вторая часть «Портрета»). Гоголь видит это будущее в историческом прошлом — в общинной патриархальности и в родстве душ. Выразителем этих качеств, носителем общинной идеологии в ее наиболее ярком выражении выступает Тарас Бульба. И дело тут не во внешнем — фольклорном, былинном обрамлении образа, а в его содержании, во внутреннем его наполнении, в той идеологической и нравственно-психологической «системе», которую он призван выразить.

Потому он и поставлен в центр повествования, что он — типичный представитель общинной психологии, с ее отсутствием личного интереса, господством идеи общего блага, пренебрежением к официальностям и бесребренничеством. Он же выражает собой и новые представления Гоголя о долге и праве как моральном долге и моральном праве. Все эти черты без большого труда можно обнаружить в положительных типах второго тома «Мертвых душ» — сельском фабриканте-благотворителе Костанжогло, морализирующем откупщике Муразове и особенно в добродетельном генерал-губернаторе, увещательная речь которого перед чиновниками города содержит в основе своего призыва к добродетельной жизни тот же моральный принцип, что и речь Тараса Бульбы о товариществе. Каждый из этих героев должен был на современном материале решить ту же проблему, которая решалась в «Тарасе Бульбе» на материале фольклорно-историческом; каждый из них несет в себе частицу Тараса Бульбы. Но если образ Бульбы получил художественную завершенность — здесь сыграл роль условный по отношению к современности характер изобразительного материала, то ни один из положительных персонажей поэмы внутренней цельности не имеет. Они должны были стать типами современности — такими они были задуманы. Но они не стали ими. Та реальная социальная программа, которую они выражают, как и нравственно-психологический облик каждого из них, лишились художественной убедительности, как только Гоголь ввел их в современность, т. е. на деле выставил против надвигающейся и более жизнеспособной морали буржуазного приобретательства. Призывы к благородству, к родству душ, взгляд на долг и право как на моральный долг и моральное право — все это мало соответствовало законам «железного века», каким называли XIX век и Пушкин, и Баратынский, и другие современники Гоголя. Второй том «Мертвых душ» оказывался такой же утопией, как и «Тарас Бульба». Но поскольку он был задуман как роман реалистический и современный, в котором не должно было быть места мотивам социального утопизма, он и не состоялся. Гоголь же, в творчестве которого все больший вес приобретали проповеднические мотивы, обратился к публицистике (столь же утопической), и переход этот с полным основанием можно считать естественным и закономерным.



БОЛЕЕ ЧЕМ СПОРНАЯ СХЕМА

В публикуемой выше (стр. 82—104) статье Л. К. Долгополова содер­жится ряд свежих наблюдений и небезынтересных сопоставлений, сви­детельствующих о стремлении автора проникнуть в художественную структуру и ткань двух повестей Гоголя («Портрет» и «Тарас Бульба»). Удачны если не все, то по крайней мере отдельные критические замеча­ния Л. К. Долгополова в адрес Н. И. Мордовченко (стр. 89—90) и Г. А. Гуковского (стр. 97—98). Достоинства рассматриваемой статьи ограничиваются, однако, установлением композиционных приемов и поис­ками повторяющихся в творчестве Гоголя фразеологизмов и поэтических интонаций, лексических совпадений и сходных сюжетных ситуаций, дру­гими словами, областью поэтики и стиля. За этими пределами наблюда­тельность автора идет на убыль, его обобщениям не хватает логической связи, его методологические установки напрашиваются на полемику.

Основная мысль автора сформулирована им на стр. 85—86 в следую­щих словах: «... то резкое разделение романа (речь идет о «Мертвых душах», — Ф. П.) на первый и второй том, а самого Гоголя только на сатирика и только на моралиста (т. е. на передового, прогрессивного пи­сателя и на реакционера, мистика, религиозного фанатика), которое до­статочно прочно установилось в ряде последних работ о Гоголе, в суще­стве своем неверно и антиисторично». «Вместо одного Гоголя в единстве его крайне сложной, противоречивой и драматической судьбы мы имеем двух Гоголей, никак друг с другом не связанных и неизвестно откуда взявшихся. Пережитая во всей ее глубине духовная драма Гоголя, отсвет которой лежит на русской литературе вплоть до Блока, не занимает нас. Гоголь как личность, как неповторимая в своем трагическом величии писательская индивидуальность исчез из наших исследований, вузовских и школьных учебников».

Итак, Л. К. Долгополов ставит перед собой ответственную задачу — исправить крупный промах нашего литературоведения, восстановить твор­ческий облик гениального автора «Мертвых душ» во всей его сложности и единстве, из двух ипостасей Гоголя сделать одну, целостную и досто­верную.

Можно, разумеется, и должно признать резонным напоминание о не­допустимости расщепления личности писателя на две не соединимые друг с другом части, прогрессивную и реакционную. Но, пожалуй, не сле­дует упускать из виду и другую опасность — игнорирование кричащих противоречий в мировоззрении Гоголя, приведших его во второй половине 40-х годов к творческой катастрофе.

Кроме того, в настойчивом подчеркивании таких выражений и сло­весных формул, как «два Гоголя», «один Гоголь» и т. п., таится опасность терминологической игры. Нам представляется, что в данном случае важна не столько та или иная формула, прилагаемая к имени писателя, сколько смысл, в эту формулу вкладываемый. Выражения типа «раздвоенность гоголевского сознания», «борьба двух начал в мирозерцании Гоголя» и т. п., вполне пригодные при правильном их смысловом наполнении и

применении, могут способствовать и искажению подлинного облика писателя — при вульгарно-механистическом их истолковании. Точно так же обстоит дело и с борьбой за «единого Гоголя»: безвредная сама по себе формула «единый Гоголь» при механистическом ее понимании или мистическом наполнении может привести исследователя к плачевным результатам.

Нелишне будет вспомнить в этой связи, что за *единого, нерасщепленного* Гоголя ратовали в свое время русские декаденты, символисты и «веховцы». Присяжный критик «Северного вестника» А. Волынский отказывался видеть в «Выбранных местах из переписки с друзьями» какую-либо связь с общественной борьбой того времени, он оценивал их лишь как беспримесный продукт имманентного развития писателя. «Гоголь, — писал Волынский, — оставался верен себе на всех ступенях своей умственной и нравственной жизни. Проведя молодость в кругу петербургских литераторов, он не получил никаких толчков к приобретению глубоких и стройных воззрений на жизнь. . . Слабость здоровья, огорчения и другие причины заставили Гоголя уехать за границу и оставаться там много лет, почти до конца жизни. Для молодого человека наступила пора приобрести определенную систему убеждений, свести все отрывочные суждения к одному неподвижному и твердому центру. Но в нем не оказалось ничего, кроме преданий детства. Он даже не знал о том, что могут существовать иные основания для убеждений, что может быть иная точка зрения на мир».¹

Естественный результат внутреннего развития Гоголя-художника видел в «Выбранных местах» и М. Гершензон, признававший, однако, полемическую направленность последних по отношению к политическим требованиям и лозунгам радикальной демократии. «Эти взгляды Гоголя, — писал М. Гершензон, — органически выросли из особенностей его художественного дарования, и иначе не могло быть. Его творчество характеризуется двумя основными чертами: необычайной зоркостью и отчетливостью в распознавании элементарных душевных движений, из которых складывается человеческая действительность. . .» «Художническая работа сделала его, так сказать, специалистом науки об обществе, и общепринятые представления об этом предмете естественно должны были казаться ему безнадежно-поверхностным дилетантизмом. Гоголю была, конечно, знакома идеология современной ему русской интеллигенции, — идеология, оставшаяся неизменной донныне, — по которой прогресс общества совершается путем общественных мероприятий, т. е. изменения *форм* общей жизни. Легко понять, как мучительно было для Гоголя видеть такое грубое заблуждение. Оно должно было представляться ему плодом отвлеченного и поверхностного мышления, основанного на полном незнакомстве с реальными элементами общественной жизни, которые он так явственно видел».²

Учение Белинского, требовавшее переустройства государственных и общественных форм революционным путем, и учение Гоголя, видевшего «единственное средство приблизить общежитие к идеалам правды и добра» в «перевоспитании отдельных душ» (стр. 175) — вот, по Гершензону, два крайние полюса русской общественной мысли, пребывавшие в постоянном конфликте. «Он (Гоголь, — Ф. П.) впал в такую же крайность, как Белинский, но в крайность прямо противоположную: неверной мысли о единospасающей силе общественных форм он противопоставил не менее ложную в своей исключительности мысль о единospасающей силе

¹ А. Волынский. Литературные заметки. «Северный вестник», 1893, № 1, стр. 141.

² М. Гершензон. Завещание Гоголя. «Русская мысль», 1909, № 5, стр. 163, 164.

личной правдивости» (стр. 176—177). В итоге Гершензон полагал, что если бы учение Гоголя было дополнено признанием важности совершенствования также и общественных форм, то «завещание» писателя, его «Выбранные места из переписки с друзьями», надолго бы еще сохранили свое значение ценного поучения для всех сторонников лучшего общественного устройства.

Взгляд на «Выбранные места из переписки с друзьями» как на естественный и даже «предустановленный» результат писательской деятельности гениального автора был свойствен многим русским декадентам и символистам. Поэтому-то, как правило, они и избегали говорить в своих сочинениях о духовной драме Гоголя, рассматривая последнюю как *нормальное*, а не *кризисное* состояние его творческих сил, как органическое продолжение, а не перелом в его творческой биографии. Д. С. Мережковский, например, рассматривал творчество Гоголя под знаком рано осознанной писателем потребности борьбы с чертом.³ С точки зрения Андрея Белого, уже с юных лет «Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью»;⁴ «в каждом Довгочхуне виделся Гоголю Басаврюк, и каждый чиновник именно *днем*, а не ночью становился для него *оборотнем*».⁵ Для большинства русских декадентов фанатическая набожность позднего Гоголя явилась закономерным продолжением присущего ему с ранних лет мистицизма.

В отличие от взгляда русских символистов Л. К. Долгополов не придает религиозным настроениям творца «Мертвых душ» сколько-нибудь серьезного значения. Более того, как содержанием статьи, так отчасти и самим названием ее, точнее подзаголовком («„Портрет“ и „Тарас Бульба“: вторые редакции в связи с началом духовного кризиса»), Л. К. Долгополов противопоставляет свою точку зрения *всем* когда-либо возникавшим в работах о Гоголе концепциям. И тем не менее, отстаивая *единого Гоголя*, автор публикуемой статьи должен хотя бы бегло разъяснить, как понимает он названное единство и какими именно особенностями его *единый Гоголь* отличается от *единого* Гоголя А. Вольнского, Гершензона, Мережковского и Андрея Белого.

Пolemическое острое статьи Л. К. Долгополова, хотя он и не называет своих антагонистов поименно, направлено прогив «ряда последних работ о Гоголе» и против «вузовских и школьных учебников», будто бы интерпретирующих великого писателя «антиисторично» (стр. 85—86). Таким образом, в статье намечен достаточно широкий круг «кривотолкователей» Гоголя. Если бы мы задались целью составить подробный обзор работ, в которых автор «Мертвых душ» трактуется с позиций, отрицающих его «целостность», получился бы огромный перечень названий. Не видя большой необходимости в составлении подобного перечня, заметим все же, что в него непременно пришлось бы включить имена и труды не только «малых сих», но и решительно всех виднейших представителей советского литературоведения, в частности и А. В. Луначарского. Гоголь, по Луначарскому, — фигура «мученическая», дающая пример скорее скачкообразного, чем постепенного развития. Гоголь прекрасно понимал, что «над всеми его Сквозник-Дмухановскими, Тяпки

³ «Главная ошибка его обвинителей, — писал в 1906 году Д. С. Мережковский, — заключалась в предположении, будто бы перед падением „Переписки“ произошло с ним что-то особенное, какой-то религиозный переворот, тогда как ничего подобного не происходило в действительности. В „Переписке“ он шел тем же путем, которым шел всегда. Мысль религиозная, главная, можно сказать, единственная мысль всей жизни его выразилась здесь янее, чем в других произведениях, потому что именно в то время мысль эта перед ним выступила яснее, чем когда-либо» (Д. С. Мережковский. Гоголь и чорт. Исследование. М., 1906, стр. 138).

⁴ Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910, стр. 101.

⁵ Там же, стр. 106.

ными-Ляпкиными, прокурорам высятся сверхчиновник, сверхпрокурор — царь», «но он понимал также, что нельзя поднять свои глаза слишком высоко». ⁶ Суровая действительность напоминала автору, что «нельзя заходить в своей критике выше городничего» (стр. 194). Лишь немногие русские писатели XIX века находили выход из подобного положения в обращении к эзоповскому языку. «Щедрин действительно был таким, но уже никак не Достоевский и равным образом и не Гоголь. Искренен или неискренен был Достоевский, когда он, обожженный адovým огнем каторги, стал благословлять самодержавие и православие? Будет бесконечно грубо печуток тот, кто скажет: Достоевский приспособился и лгал. Будет простаком в психологии тот, кто скажет: Достоевский убедился и прославлял в самом деле. Достоевский действительно приспособлялся, но отнюдь не лгал. Он приспособлялся какой-то страшной внутренней судорогой души, приспособлялся так, что переместил внутри себя свой полюс, сам себя загибриотизировал и заставлял себя быть искренним, заняв позиции, которые где-то, в самой глубокой глубине своей совести, не могли найти оправдания» (стр. 194). Нечто подобное, по Луначарскому, произошло и с Гоголем. «Если и его кисть внезапно стала ломаться... то и это делалось тоже в силу такого же коренного внутреннего сдвига. Ни на одну минуту не верю я, чтобы Гоголь при нормальных, скажем, просто нормальных конституционных условиях мог навлечь на себя громы Белинского и начать играть в руку реакции» (стр. 194). Гоголь, по Луначарскому, — это «волшебник искрометного смеха», «получивший переломивший его пополам удар железной палицей самодержавия» (стр. 196).

По мнению Луначарского, «с самого начала в Гоголе было много противоречий» (стр. 190), однако «Выбранные места» и второй том «Мертвых душ» — отнюдь не итог имманентного его развития, Гоголь — писатель, «природа» которого «в страшной внутренней конвульсии... раскалывается» (стр. 195). Таким образом, точка зрения Луначарского чрезвычайно близка к концепции «раздвоенного», «расщепленного» Гоголя. И нити преемственности этой концепции восходят к историко-литературным взглядам В. Г. Белинского, к его знаменитому зальцбрунскому письму к Гоголю и предсмертным критическим статьям.

Среди русских литературных деятелей первой половины XIX века трудно назвать писателя или критика, который бы связывал с именем Гоголя столь же огромные и радостные надежды, как Белинский. Уже в статье 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» молодой критик назвал автора «Арабесок» и «Миргорода» «главою литературы, главою поэтов». ⁷ Гоголевский «Ревизор» был оценен Белинским как самое совершенное произведение русской драматургии. Созданием первого тома «Мертвых душ» Гоголь, по мнению Белинского, «сделал такой великий шаг, что все, доселе им написанное, кажется слабым и бледным в сравнении с ним...» (VI, 217). Самое выдающееся произведение гоголевской прозы дало критику прочную опору для разработки теории реализма. Разъяснению эпохального значения «Мертвых душ» для развития русского общественного и эстетического самосознания Белинский посвятил немало проникновенно-вдохновенных страниц.

Вместе с тем великий критик первый выразил чувство тревоги в связи с появлением в творчестве Гоголя консервативных тенденций. Еще в 1842 году, прочитав в «Москвитянине» (№ 3) повесть Гоголя «Рим. Отрывок», Белинский писал В. П. Боткину: «Страшно подумать о Гоголе: ведь во всем, что он написал — одна натура, как в животном.

⁶ А. В. Луначарский. Классики русской литературы. (Избранные статьи). Гослитиздат, М., 1937, стр. 193.

⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 306. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

Невежество абсолютное» (XII, 95). Для уяснения смысла этих слов, сохранившихся с уст разгневанного Белинского, полезно будет привлечь его письмо к А. И. Герцену от 6 апреля 1846 года, следующий из него отрывок: «У художественных натур ум уходит в талант, в творческую фантазию, — и потому в своих творениях, как поэты, они страшно, огромно умны, а как люди — ограничены и чуть не глупы (Пушкин, Гоголь)» (XII, 271).

Вместе с тем духовная драма Гоголя рассматривалась Белинским отнюдь не как результат простого несоответствия мыслительных способностей творца его таланту. Великий критик превосходно понимал, что сама мысль, мировоззрение писателя также противоречивы. И в зальцбруннском письме к Гоголю его роковой недостаток как «мыслящего человека» (X, 213) Белинский объяснил оторванностью писателя от живой жизни, узостью и замкнутостью кружка, к которому примкнул Гоголь. Об устойчивом стремлении великого критика нейтрализовать пагубное воздействие на автора «Мертвых душ» славянофильствующих кругов свидетельствует ряд фактов, из которых мы ограничимся упоминанием наиболее важного из них, письма к Гоголю Белинского от 20 апреля 1842 года. «Судьба же давно играет странную роль в отношении ко всему, что есть порядочного в русской литературе; она лишает ума Батюшкова, жизни Грибоед<ова>, Пушки<на> и Лерм<онтова> — и оставляет в добром здравье Булгарина, Греча и других подобных им негодяев в Петербурге и Москве; она украшает „Москвитянин“ Вашими сочинениями — и лишает их „Отечественные записки“...» (XII, 107—108).

Было бы, разумеется, неверно представлять себе дело так, будто беда Гоголя состояла лишь в том, что он подчинялся воздействию консервативно настроенных лиц. В 40-е годы писатель не только сам напряженно размышлял, но и других призывал к размышлению над «жизнью, взятой под углом ее нынешних запутанностей».⁸ И политическая обстановка внутри страны, и революционное брожение на Западе действительно выдвигали тогда перед всеми мыслящими русскими людьми проблему общественного самоопределения. В 40-е годы в среде русской оппозиционной по отношению к самодержавию интеллигенции возникали первые очаги разночинского, революционно-демократического движения, первые признаки идейного размежевания между демократами и либералами. Боязнь социальных потрясений, ожидавших Европу и Россию, приводила Гоголя к оправданию феодально-крепостнической системы и вселяла в его душу отрицательное отношение к явлениям общественного прогресса. «Народ паш, — писал в «Выбранных местах» Гоголь, — не глуп, что бежит, как от чорта, от всякой письменной бумаги... По-настоящему, ему не следует и знать, есть ли какие-нибудь другие книги, кроме святых» (VIII, 325). И далее: «Еще пройдет десяток лет, и вы увидите, что Европа придет к нам не за покупкой пеньки и сала, но за покупкой мудрости, которой не продают больше на европейских рынках» (VIII, 345). В своем отказе от былой оппозиционности Гоголь не был одинок. Подобного рода идейная эволюция была характерна для значительной части русской дворянской интеллигенции того времени.

На выход в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями» Белинский ответил специальной рецензией, в которой подверг саркастической критике претензии выдающегося таланта, предавшегося творчеству «по советодательной части» (X, 68), а затем и упомянутым выше зальцбруннским письмом, в котором «Выбранные места» были охарактеризованы как «зловредная книга» (X, 218), как отступничество писателя от его прежних взглядов. «Самые живые, современные национальные

⁸ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 308. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

вопросы в России теперь: уничтожение крепостного права, отменение телесного наказания, введение, по возможности, строгого выполнения хотя тех законов, которые уже есть... И в это-то время великий писатель, который своими дивно-художественными, глубоко-истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое как будто в зеркале, — является с книгой, в которой во имя Христа и церкви учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег, ругая их *неумытыми рылами!*.. Да если бы Вы обнаружили покушение на мою жизнь, и тогда бы я не более возненавидел Вас за эти позорные строки...» (X, 213—214).

Содействовать прояснению вопроса о духовном кризисе Гоголя без обращения к «Выбранным местам» и их самому выдающемуся интерпретатору, Белинскому, с нашей точки зрения, — дело мало перспективное. Нас удивляет, кроме того, и то, что Л. К. Долгополов пытается решить столь сложную проблему, заранее ограничив себя рассмотрением крайне незначительного хронологического отрезка (1841—1842 годы) и отнюдь не наиболее показательных для духовной драмы Гоголя произведений — вторых редакций всего лишь двух повестей писателя.

Немалое удивление, хотя уже в силу причин совершенно иного рода, вызывает у нас и то, что актуальную задачу современного гоголеведения Л. К. Долгополов усматривает в дискредитации статьи В. Г. Короленко «Трагедия писателя». Да, Короленко слишком прямолинейно противопоставлял сатирическое дарование Гоголя его неустойчивым идейным взглядам, он утверждал, что уже в начале 40-х годов наступил «роковой разлад между самыми коренными свойствами его (Гоголя, — Ф. П.) таланта и заблудившейся в умственном одиночестве мыслью».⁹ Но концепции Короленко совершенно не свойствен тот примитивизм, который приписывает ей Л. К. Долгополов. И было бы несправедливо видеть ее смысл лишь в установлении несоответствия между «творческим методом» и мировоззрением великого художника. Так же, как в свое время Белинский, Короленко констатировал глубокие противоречия в самом мировоззрении писателя. Имея в виду гибель Пушкина, Короленко писал об авторе «Мертвых душ»: «Его погубила та же великосветская среда, которая теперь убеждала Гоголя отречься от своего смеха...» (стр. 165).

Статья Короленко была опубликована в 1909 году, когда отмечалось 100-летие со дня рождения Гоголя, в период, когда декаденты и «веховцы» изо всех сил стремились доказать несправедливость знаменитого письма Белинского к Гоголю, изображая при этом «Выбранные места» как результат высочайшего художнического прозрения писателя. Автор статьи был воодушевлен идеей борьбы с реакционными истолкователями творчества Гоголя. Не случайно один из разделов статьи начинался следующими словами: «...нам остается хоть немного остановиться на идеях этой книги (речь идет о «Выбранных местах», — Ф. П.), которую теперь пытаются вновь реабилитировать и которая, в действительности, сыграла такую печальную роль в гибели гоголевского таланта...» (стр. 165). В отличие от многочисленных юбилейных беспринципно-примирительных писаний статья Короленко интерпретировала «Выбранные места» в духе идей Белинского, как следствие гоголевского «отчуждения от истинного движения умов и душ в среде тогдашнего русского общества» (стр. 168).

Духовная драма Гоголя осмыслена в статье Короленко как все разраставшаяся «трещина» в настроении Гоголя, как борьба «художественного гения и заблудившейся мысли» «в раздвоенной душе художника» (стр. 176).

В свете сказанного странно выглядит попытка Л. К. Долгополова представить Короленко в виде единомышленника или эпигона Алексея

⁹ «Русское богатство», 1909, № 5, стр. 160.

Ник. Веселовского. Нет, Л. К. Долгополову в данном случае решительно не посчастливилось пасть ни подлинных предшественников, ни настоящих противников Короленко!

Но обходя молчаием Белинского, не упоминая о Герцене, точка зрения которого также не соотносится с концепцией «единого Гоголя»,¹⁰ и открыто отвергая Короленку, Л. К. Долгополов отнюдь не склонен выступать и в роли новатора-одиночки, он пробует опереться на традиции и самого надежного своего союзника усматривает в Н. Г. Чернышевском.

Здесь нет никакой необходимости доказывать, что историко-литературные взгляды Чернышевского сформировались под сильнейшим воздействием Белинского. В полном соответствии с духом зальцбруннского письма Чернышевский писал: «Публика давно решила спор, признав „Выбранные места“ пятном на имени Гоголя, как писателя». И далее: «... книгу его нельзя оправдать: она лжива».¹¹ Во взглядах на творчество Гоголя у Чернышевского по сравнению с Белинским были, конечно, и отличия. Белинский полагал, что, идя в «Выбранных местах» на компромисс с самодержавием, Гоголь лицемерил, рассчитывая на то, что «гимны властям предрежающим хорошо устраивают земное положение набожного автора» (X, 217). Чернышевский же, имевший возможность ознакомиться с материалами, которые были недоступны для Белинского, верил в искренность писателя, оказавшегося в трагическом положении из-за «тесноты своего горизонта» (IV, 633).

О втором томе «Мертвых душ» Белинский не мог оставить никаких отзывов, так как отрывки из него были опубликованы лишь после смерти великого критика. Обстоятельную характеристику этим отрывкам дал Чернышевский. Он находил, что даже во втором томе «Мертвых душ» моралист не переспирал в Гоголе художника и в уцелевших отрывках есть немало страниц, «которые приводят в восторг своим художественным достоинством» (III, 13). Но можно ли, опираясь на эти слова, заключать, будто Чернышевский выступал против «резкого разделения романа на первый и второй том», как это делает Л. К. Долгополов? Полагаем, что нельзя, так как, воздавая должное Гоголю-художнику последних лет его жизни, Чернышевский там же заявлял, что «многие из этих отрывков решительно так же слабы и по выполнению и особенно по мысли, как слабейшие места „Переписки с друзьями“» (III, 10), и что «на многих страницах второго тома» «Мертвых душ» Гоголь выступает в роли «адвоката закоселости» (III, 12).

Главное же препятствие, не позволяющее в данном случае противопоставлять Белинскому Чернышевского, мы видим в том, что как первый, так и второй из них рассматривали «Выбранные места» не только как факт писательской биографии Гоголя, но и как явление общественно-литературной борьбы 40-х годов. По мнению Чернышевского, судьба поставила автора «Мертвых душ» в короткие отношения с людьми реакционных убеждений, в частности с представителями официальной пародности и славянофилами, которые не могли не оказать на него своего отрицательного воздействия. «Их-то мнениям, — писал автор «Очерков гоголевского периода русской литературы», — конечно, подчинялся Гоголь, изображая своего Костанжогло или рисуя следствия, происшедшие от слабости Теттетникова... Подобные места, встречавшиеся в „Переписке с друзьями“, более всего содействовали осуждению, которому подвергся за нее Гоголь. Впоследствии мы постараемся рассмотреть, до какой степени его следует

¹⁰ «Он, — писал Герцен о Гоголе, выпустившем «Выбранные места», — начал защищать то, что прежде разрушал, оправдывать крепостное право и в конце концов бросился к ногам представителя „благоволения и любви“» (А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 248).

¹¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах. т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 534, 535. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

осуждать за то, что он поддался этому влиянию, от которого, с одной стороны, должен был предохранять его пронизательный ум, но против которого, с другой стороны, не имел он достаточно твердой опоры ни в прочном современном образовании, ни в предостережениях со стороны людей, прямо смотрящих на вещи (здесь Чернышевский имел в виду Белинского, — Ф. П.), — потому что, к сожалению, судьба или гордость держала Гоголя всегда далеко от таких людей» (III, 12).

В подцензурном журнале Чернышевский был лишен возможности объясняться свободно. Но, несмотря на это, он недвусмысленно дал понять читателю, что не наследственно-физиологические и психические качества Гоголя, а общественно-политические обстоятельства были причиной появления «Выбранных мест».

Заметим кстати, что попытки объяснить духовную драму Гоголя общественно-политическими коллизиями эпохи можно найти даже в работах о нем отдельных русских символистов, несмотря на присущую им тенденцию выводить позднего Гоголя из него же самого, из будто бы присущей ему от рождения страстной устремленности к религиозному обновлению мира. Так, например, в своей работе о Гоголе 1909 года Д. С. Мережковский писал: «Как сделать — спрашивает Гоголь, — чтобы за Церковью вновь утверждено было то, что должно принадлежать Церкви? Словом, как возратить все на свое место? В Европе это сделать невозможно. Она обольется кровью, изнеможет в напрасных борениях и ничего не успеет. В России может этому дать начало всякий генерал-губернатор...»¹²

Этот реакционно-фантастический план гоголевских общественных реформ вызвал возглас удивления даже у Мережковского. «Так вот кто решит „исполиски-страшную задачу, которой не решили 1847 лет христианства“, вот кто спасет вселенское православие — патриархальные русские генерал-губернаторы, живущие по „Домострою“, преобразенные Сквозники-Дмухановские!» (стр. 167).

«Отсюда, — продолжал Мережковский, — оправдание крепостного права, как учреждения глубоко народного и христианского. Если бы Чпчиков сошел с ума и обратился в христианство, он придумал бы что-нибудь подобное. Слишком понятно, что Белинский должен был просто взбеситься, „залаять собакою, завить шакалом“ от такого „христианства“. Здесь — бессознательная правота Белинского, которая, во всяком случае, стоит противоположной, столь же бессознательной, правоты Гоголя. В своем простодушном безбожии («русский народ самый атеистический из всех народов»), в своем антихристианстве Белинский все-таки ближе к Христу, чем Гоголь» (стр. 168).

Кстати, тому же Мережковскому принадлежат верные слова и о том, что «ежели не внутреннее ядро (ядра тогда еще никто не раскусил), то по крайней мере, внешняя оболочка „Переписки“ была более славянофильской, чем сами славянофилы» (стр. 139).

«Единый Гоголь» Л. К. Долгополова заметно отличается от «единого Гоголя» символистов — прежде всего тем, что для них не существует никакой духовной драмы писателя. Однако способ рассмотрения последней в обсуждаемой статье — способ облегченный, поскольку категория эпохи им не предусматривается. Две или три декларативные фразы на сей счет (см., например, стр. 82, 91), дальнейшим повествованием никак не развиваемые, не могут быть приняты всерьез. В статье нет ни одного примера воздействия на сознание или творческую биографию писателя общественных сил эпохи. С некоторых пор, еще с конца 30-х годов, Гоголя начинают одолевать мучительные раздумья: его волнует проблема «сущего» и «должного», другими словами — антиномия *злого* и *доброго*

¹² Д. С. Мережковский. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909, стр. 166—167.

начала в человеке. «С этого момента, — по Л. К. Долгополову, — и начинается духовная драма Гоголя» (стр. 85). Концепция более чем спорная. Писатель думал, думал, думал — и написал «Выбранные места из переписки с друзьями»!

Как сказано ранее, вторые редакции «Портрета» и «Тараса Бульбы» не могут дать той полноты аргументации, которая необходима для обоснования концепции «единого Гоголя». Сигналы же, свидетельствующие о постепенной подготовке идейного кризиса писателя, в названных повестях содержатся, но автор статьи почему-то не ставит об этом в известность своего читателя.

В самом деле, какими наблюдениями в аспекте избранной темы обогащает нас Л. К. Долгополов в его анализе повести «Портрет»? Что жаждет к деньгам, преклонение перед властью золота развращают талант и убивают искусство? Об этом в гоголеведении говорилось уже много раз, красноречиво и убедительно, но к пониманию идейного кризиса писателя нас это не приблизило. Утверждение автора статьи, что «Портрет» является прообразом «Мертвых душ» (стр. 87) — ничем не оправданное преувеличение, так как «Портрет» лишен той широты авторского замысла, которой обладает основное творение Гоголя. Одним из существенных аргументов в пользу сближения «Портрета» с «Мертвыми душами» названа *двухчастность* обоих произведений. Но ведь композиция «Мертвых душ», как известно, менялась, произведение замышлялось то в двух, то в трех частях, подтверждение чему мы находим как в письмах, так и в «Авторской исповеди» великого художника. На стр. 89 Л. К. Долгополов делает не лишнее ценности (для исследователей стиля Гоголя) сопоставление Хомы Брута из рассказа «Вий» с художником Чартковым из повести «Портрет», но и это сопоставление к осмыслению духовной драмы Гоголя ничего не прибавляет. Небезынтересен в статье анализ внутреннего монолога Чарткова (стр. 90), в результате чего Л. К. Долгополов приходит к верному выводу, что уже в 30-е годы внимание Гоголя привлекала взаимосвязь категорий *прекрасного* и *безобразного* в художественном восприятии действительности, что нашло свое отражение не только в «Портрете», но и в «Мертвых душах». Однако указанная взаимосвязь наличествует в творчестве целого ряда русских писателей-классиков, и в силу этого ничего ценного ни для понимания «единого Гоголя», ни для уяснения его духовного смятения она не дает. В результате исследовательских усилий Л. К. Долгополова (стр. 93) нам стало известно, что в первой редакции «Портрета» не было слова «солнце», а во второй оно появилось. Приблизительно в таком же значении, оказывается, употребляет Гоголь слово «свет» в третьем письме по поводу «Мертвых душ» в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Наблюдение это, по-видимому, пригодится для будущего автора «Поэтического словаря Гоголя», но концепции Л. К. Долгополова оно также несколько не подкрепляет. Как говорилось уже выше, автор публикуемой статьи прав, отвергая предположение Н. И. Мордовченко, будто Гоголь прислушался к замечаниям Белинского на повесть «Портрет» в первой ее редакции (стр. 90). Вместе с тем частный промах статьи Мордовченко не поколебал ее основного вывода о том, что «во второй редакции „Портрета“ мы видим начальную фазу роковой трагедии великого художника, его отхода от прогрессивных воззрений на жизнь и искусство».¹³

Не сомневаясь в научной ценности некоторых произведенных Л. К. Долгополовым сопоставлений первой и второй редакций «Портрета», мы отрицаем их целесообразность для решения выдвинутой исследовате-

¹³ Н. И. Мордовченко. Гоголь в работе над «Портретом». «Ученые записки Ленинградского государственного университета», серия филолог. наук, вып. 4, 1939, стр. 124.

лем конкретной задачи. Привлеченные им примеры, как правило, не идут к делу, более того, они отвлекают внимание читателя от сюжетов, самым непосредственным образом затрагивающих существо проблемы. Так, например, в статье Л. К. Долгополова оказался обойденным «пассаж о меценатстве», отсутствовавший в первой редакции «Портрета». В чем же состоит смысл этого пассажа? Исправлявшая вредоносные последствия сближения молодого вельможи-мецената с отвратительным ростовщиком, Екатерина II, по словам рассказчика, художника Б., заметила, что «не под монархическим правлением угнетаются высокие, благородные движения души, не там презираются и преследуются творенья ума, поэзии и художеств; что, напротив, одни монархи бывали их покровителями; что Шекспир, Мольеры процветали под их великодушной защитой, между тем как Дант не мог найти угла в своей республиканской родине; что истинные гении возникают во время блеска и могущества государей и государств, а не во время безобразных политических явлений и терроризмов республиканских, которые доселе не подарили миру ни одного поэта: что нужно отличать поэтов-художников, ибо один только мир и прекрасную тишину низводят они в душу, а не волнение и ропот; что ученые поэты и все производители искусств суть перлы и бриллианты в императорской короне; ими красуется и получает еще больший блеск эпоха великого государя» (III, 123).

Слова Екатерины II выражают здесь мысли художника Б., а вместе с тем и мысли, вернее, настроения самого Гоголя. Наличим «пассажа о меценатстве», по-видимому, в значительной мере и был предопределен суровый отзыв Белинского о второй редакции «Портрета»; в переработанной повести Гоголь, по словам критика, «отделился от современного взгляда на жизнь и искусство» (VI, 427). Названный пассаж неоднократно использовался в литературе о Гоголе в качестве аргумента в пользу родственности второй редакции «Портрета» идеям «Выбранных мест», приводился он с этой целью, в частности, и в критикуемых Л. К. Долгополовым статьях В. Г. Короленко и Н. И. Мордовченко. Вполне возможно, что в истолковании историками литературы речи художника Б. в повести «Портрет» имели порою место как простое непонимание авторского замысла, так и прямые вульгарно-социологические преувеличения и перегибы. Но отказ от ее оценки, которым страдает статья Л. К. Долгополова, вряд ли может способствовать изучению идейного кризиса Гоголя.

Не намного лучше обстоит дело в статье Л. К. Долгополова и с анализом «Тараса Бульбы». Так, например, мы решительно отказываемся видеть какую-либо символическую зависимость между тем, что чичиковская тройка в «Мертвых душах» вмещает в себе *три* ездовых и что главными героями «Тараса Бульбы» являются также *трое*, в чем пытается убедить нас (стр. 96) Л. К. Долгополов. Было время, когда историки литературы сравнивали тройку из «Мертвых душ» с тройкой героя «Записок сумасшедшего» («дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» — III, 214), но в сравнении этом, несмотря на его стилистическую убедительность, не хватало смыслового сходства. Между чичиковской тройкой и троицей главных героев «Тараса Бульбы» подобное сходство вообще отсутствует. Не раскрывает ни идейных, ни стилистических взаимосвязей двух произведений также и искусственное сравнение размышлений Чичикова о русском человеке, который «не любит умирать своей смертью» (VI, 137), с размышлениями Тараса Бульбы (ср. II, 148, 149) по поводу погибших под турецкими пытками казаков (стр. 97). Искусственна параллель между «твердым мужем» (II, 165), которого страстно желает увидеть перед казнь Остап Бульба, и «мужем, одаренном божескими доблестями» (VI, 223), о котором мечтал сам Гоголь

в первом томе «Мертвых душ» (стр. 104). К стати сказать, в суждениях автора статьи о гоголевском «добродетельном человеке» из «Мертвых душ» (см. стр. 85) отсутствует главное — понимание проницательности, вкладываемой писателем в эту формулу, окончательно утратившую свой положительный смысл в силу длительного, казенно-бездушного ее употребления. Безусловной несообразностью является также итоговое заключение Л. К. Долгополова, будто бы каждый из положительных героев второй части «Мертвых душ» «несет в себе частицу Тараса Бульбы» (стр. 104). Сближение героя народной войны с фабрикантом-приобретателем Костанжогло и миллионщиком-откупщиком Муравовым — пример вопиющего исследовательского субъективизма. Что же касается утверждения, что повесть «Тарас Бульба» прочнее, чем может показаться на первый взгляд, связана с лирической («позитивной») программой первого тома «Мертвых душ» (см. стр. 96), то хотя с ним и можно согласиться, оно нисколько не обосновывает концепцию Л. К. Долгополова.

В своем общем понимании «Тараса Бульбы» Л. К. Долгополов почти полностью зависит от взглядов Ю. М. Лотмана, изложенных им в статье «Истоки „толстовского направления“ в русской литературе 1830-х годов».¹⁴ Концепция «Тараса Бульбы», отстаиваемая Ю. М. Лотманом, основана на трех предпосылках, принятых исследователем в качестве аксиом: Запорожская Сечь являлась для Гоголя: а) «идеальным общежитием людей»; б) образцом демократизма и народоправства; в) средоточием патриархальных нравов. Между тем казачье самоуправление в XVI веке не было свободно от относительно далеко зашедших социальных противоречий, подрывавших основы патриархально-общинной психологии. В «Тарасе Бульбе» Гоголь вдохновенно прославил любовь к родине, чувство воинского долга и героизм казаков, а вместе с тем и идею национально-освободительной борьбы, в чем несомненно отразились его гражданские идеалы. Но отсюда отнюдь не следует, что «гражданское строение» казачества, его быт и весь уклад его жизни писатель рассматривал как некую идеальную норму. Его критические замечания о нравах украинского казачества ощущаются уже в первой редакции повести, они усиливаются во второй редакции. «Дыбом воздвигнулся бы ныне волос, — заявляет здесь Гоголь, — от тех страшных знаков свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы» (II, 83). Таким образом, соблюдающий разумную осторожность исследователь не может выдавать картины казачьих порядков и нравов за житейский и политический идеал Гоголя. Нет также никаких оснований заявлять, как это делает Л. К. Долгополов, что в «Тарасе Бульбе» автор был озабочен «утверждением первобытно-коммунистической патриархальной морали» (стр. 104). Не следует забывать, что Тарас Бульба — представитель казачьей старшины, «дворянства», что за одну только рукоять сабли Андрию «дают... лучший табун и три тысячи овец» (II, 103) и т. д. При этом Гоголь акцентирует свое внимание не на социальных моментах, а на национально-освободительном характере изображаемой войны. В силу тех же причин обесценивается и произведенное автором статьи сопоставление повести «Тарас Бульба» с трактатом Жан-Жака Руссо «Об общественном договоре». Реконструировать в исследовательских трудах социально-политические взгляды французского просветителя нет необходимости, поскольку они выражены им в публицистической форме, в то время как аналогичные взгляды русского писателя, высказанные в форме художественных образов, нуждаются в реконструкции. Гоголь 40-х годов в истолковании Л. К. Долгополова — сторонник народовластия, а Ж.-Ж. Руссо — умеренный просветитель, адвокат буржуазных форм общественного устройства.

¹⁴ «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 119, Труды по русской и славянской филологии, т. V, 1962, стр. 47—76.

Заслуги Руссо, отстаивавшего идеи эгалитаризма и защищавшего право народа на восстание, в рассматриваемой статье затушеваны. За поступками Андрея Бульбы, по мнению Л. К. Долгополова, «стоит Руссо и современная Европа», за поведением же Тараса Бульбы — «Запорожская Сечь» (стр. 101). Для сопоставления художественных произведений с философско-политическими трактатами, по-видимому, нужен был более совершенный литературоведческий инструментарий, чем тот, которым пользовался Л. К. Долгополов.

Демаркационная линия между первой и второй редакциями «Тараса Бульбы» в обсуждаемой статье осталась не прочерченной, нет в ней даже выборочного сопоставления текстов двух редакций. Тем не менее общее соотношение между ними сформулировано Л. К. Долгополовым достаточно ясно. «Суть переработки „Тараса Бульбы“ и сводилась к тому, чтобы подчеркнуть, выдвинуть вперед вольное, стихийное, но подчиненное твердым моральным принципам, начало, лежащее в основе „общественного“ устройства Сечи» (стр. 99). Мы придерживаемся на сей счет иного, если не сказать противоположного взгляда.

Первая редакция повести носит на себе отпечаток искреннего и глубокого демократизма, пропитана тем духом вольности и свободомыслия, который был вынесен молодым автором из стен Нежинской гимназии. «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе куст еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть, везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300).

В этом пассаже о запорожском танце превосходно передан тот вольнолюбивый пафос, вулканической силой которого была создана в середине 30-х годов повесть «Тарас Бульба». Она аттестовала свободолюбие молодого Гоголя столь же бесспорно, как и статья 1832 года «Несколько слов о Пушкине». Первая редакция повести имела, однако, несколько конспективный характер. Перерабатывая ее в начале 40-х годов, автор, развернув некоторые фразы в пространные и яркие картины, плотнее наполнил ее деталями казацкого быта и полностью реализовал здесь те дополнительные знания предмета, которые были приобретены им в результате длительных изучений и размышлений. В новой редакции повесть, по определению Беллинского, «сделалась вдвое обширнее и бесконечно прекраснее» (VI, 660—661).

Вместе с тем идеологическая акцентировка новой редакции «Тараса Бульбы» отчасти была родственна тем изменениям, которые вносил Гоголь во вторую редакцию «Портрета», что вполне естественно, так как обе повести перерабатывались приблизительно в одно и то же время. Правда, во второй редакции «Портрета» Гоголем был допущен выпад против республиканских идей; но он не мог повторить это при переработке повести «Тарас Бульба». В первой ее редакции прославлялась Запорожская Сечь — эта «странная республика» (II, 302). Определение Сечи как своеобразной «республики» (II, 67) осталось и во второй редакции повести. Вполне возможно, что разговор о республиканском строе применительно к Украине XVI века с точки зрения Гоголя не заключал в себе никаких опасных аллюзий.

В новой редакции «Тараса Бульбы» погибающие под Дубно казаки провозносят здравицы в честь русской земли. Казацкая вольница в первой редакции повести не обладала сознанием своей общности с русским народом. Обороты «русская земля», «русская сила» и т. п. в этом новом смысле в ней отсутствовали. В том, что Гоголь возвышал своих героев до понимания идеи дружбы двух братских народов, сказалось возросшее чувство патриотизма писателя. Но был в этом чувстве и несомненный славянофильский оттенок, поскольку единство русской земли, вопреки

его прежним республиканским идеям, мыслилось теперь писателем только под эгидой русского царя. Предсмертная речь Тараса Бульбы не оставляет никаких сомнений в этом. «Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымается из русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» (II, 172). В первой редакции «Тараса Бульбы» имени русского царя не было, поскольку в XVI веке никаких надежд на него украинское казачество еще не возлагало.

Умиравший Тарас Бульба произносит также здравицу во славу «православной русской веры» (II, 172). Аналогичные здравицы и возгласы произносят в повести и другие герои (Мосий Шило, Бовдюг, Кукубенко), произносит их и сам автор. Количество этих возгласов во второй редакции повести по сравнению с первой возрастает в несколько раз и содержание их «осовременивается». Вдумчивый исследователь литературного наследия Гоголя Н. С. Тихонравов был совершенно прав, указав на наличие во второй редакции «Тараса Бульбы» тех поворотов и устремлений авторской мысли, которые нашли свое завершенное выражение в «Выбранных местах из переписки с друзьями». ¹⁵ Нельзя поэтому согласиться с Л. К. Долгополовым, будто выражение «православная вера» лишено в «Тарасе Бульбе» своего буквального смысла и обозначает национальную независимость России (ср. стр. 103). Мы убеждены в том, что в работе над второй редакцией «Тараса Бульбы», равно как и над второй редакцией «Портрета», Гоголь испытал воздействие, условно говоря, славянофильских настроений. Присутствие последних во второй редакции «Тараса Бульбы» мы видим, в частности, и в авторских суждениях о «славянской породе», которая сравнительно с другими, «что море перед мелководными реками» (II, 129), и в выпаде, от лица главного героя, против «мышинной натуры» иноземцев (II, 134).

Однако переработка прежних повестей в духе новых воззрений была для писателя делом нелегким. Сам материал (это относится в особенности к «Тарасу Бульбе») оказывал сильное сопротивление. Сдерживающую роль играл при этом и художнический инстинкт писателя. К тому же новые тенденции в мировоззрении Гоголя еще не получили в то время законченного выражения. Совокупность этих факторов и удержала названные повести в их переработанном виде на уровне высоких произведений словесного искусства.

Отвечая в 1910 году М. Неведомскому, который называл Льва Толстого «великим *цельным* человеком», достойным сравнения с «вылитой из единого чистого металла фигурой», В. И. Ленин писал: «Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого». ¹⁶ Это лепинское определение правомерно будет отнести и к Гоголю. Его писательская фигура тоже была вылита не из «единого металла». «Страшный переворот» в жизни Гоголя, по свидетельству близко знавшего его П. В. Анненкова, произошел после 1847 года, вследствие «неуспеха выданной им книги» — «Выбранных мест из переписки с друзьями». ¹⁷ Но тот же Анненков истоки этого кризиса, проявившегося в гоголевском «отворачивании к европейской цивилизации» и отказе от «прежнего свободного и многостороннего направления», относил к началу 1840-х годов. Он писал «... летом 1841 года, когда я встретил Гоголя, он стоял на рубеже нового направления, принадлежа двум различным мирам. По тайным стремлениям своей мысли он уже относился к строгому, исключительному миру, открывавшемуся впереди; по вкусам, некоторым частным воззрениям и привычкам художественной независимости — к прежнему направлению.

¹⁵ См.: Н. В. Гоголь, Сочинения, т. I, изд. 40-е, под ред. Н. С. Тихонравова. М. 1889, стр. 669 сл.

¹⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 94.

¹⁷ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат. 1960, стр. 109.

Последнее еще преобладало в нем, но он уже доживал сочтенные дни своей молодости, ее стремлений, борьбы, падений и — ее славы!»¹⁸

Ни Анненков, ни другие солидаризировавшиеся с ним мемуаристы и историки литературы не дали все же освещения духовной драмы Гоголя во всех ее стадиях, изгибах и аспектах, и у нас нет поэтому оснований считать, что в последние годы своей жизни писатель прочно уверовал в неизбежность феодально-крепостнических отношений. Боязнь социальных катаклизмов толкала автора «Выбранных мест» на компромисс с системой, политическая и нравственная несостоятельность которой им если и не осознавалась, то ощущалась. Гражданское сознание Гоголя постоянно одушевлялось стремлением к лучшим и справедливым формам общественного устройства. В последние годы жизни писатель настойчиво выступал с программой личного, а на его основе и общественно-государственного самосовершенствования и одновременно отказывался верить в реальность этой программы. И письмо Гоголя к Белинскому от 10 августа (н. ст.) 1847 года, и письмо его к В. А. Жуковскому от 10 января (н. ст.) 1848 года, и «Авторская исповедь», и многие страницы второго тома «Мертвых душ» свидетельствуют о том, что мятущаяся душа великого писателя-гуманиста до последнего часа пребывала в поисках выхода из мучительных противоречий. Но то, что Гоголь периода «Выбранных мест» решительно отказался от общественно-политического вольномыслия своей молодости, на наш взгляд, является непреложной истиной. Л. К. Долгополов, признавая на словах духовную драму Гоголя, фактически отрицает ее, поскольку в рассматриваемой статье не сказано ничего определенного и вразумительного ни об идейных заблуждениях писателя, ни о новом направлении в его творчестве.

Советскому литературоведению предстоит еще проделать большую и сложную работу, прежде чем будет создана объективная и общепризнанная концепция мировоззрения и творчества Гоголя. Само собою разумеется, что эта задача может быть выполнена лишь в атмосфере критического отношения к тому, что создано предшествующей наукой. Изучать подлинного Гоголя нельзя без учета всей совокупности данных, связанных с его личностью и творчеством. К такому изучению в начале статьи призывал всех нас и Л. К. Долгополов. Но в ходе своего исследования он отступил от провозглашенного им правила и осветил перед нами лишь небольшое количество искусственно сгруппированных фактов. Сложный писатель Гоголь оказался принесенным в жертву весьма спорной, умозрительно созданной схеме.



¹⁸ Там же, стр. 83–84

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. И. МАЛЫШЕВ

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В СОБРАНИЕ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ ПУШКИНСКОГО ДОМА

В июне 1969 года собранию древнерусских рукописей Пушкинского дома исполняется двадцать лет. Всего два десятилетия тому назад в нем имелось лишь 32 рукописных книги, в настоящее же время оно насчитывает 4000 рукописей XII—XIX веков. Собрание приобрело широкую известность и признание в нашей стране и за рубежом, о его значимости нагляднее всего говорит большая научная литература, образовавшаяся в результате использования его материалов. Ныне уже ни один исследователь древнерусской письменности и литературы не может пройти мимо собрания, которое имеет свое лицо, отличающее его от других собраний. Это — в основном хранилище письменной культуры демократических слоев севернорусского населения, поистине огромная крестьянская библиотека Севера, ожидающая еще своего исследователя и правильной и всесторонней оценки всех ее богатств. Она и наглядное свидетельство того, сколько еще рукописей можно найти у населения (почти все они собраны в селах и городах у частных лиц), показатель неиспользованных возможностей в этом деле.

В прошедшем 1968 году собрание пополнилось 322 рукописными книгами XVI—XIX веков. Формирование его, как и ранее, проходило в основном за счет: 1) поисков археографических экспедиций, направленных на этот раз институтом в Усть-Цилемский район Коми АССР и Красноборский район Архангельской области; 2) приобретенных и подарков от коллекционеров и держателей рукописного материала, в 1968 году — из Калуги, Коврова, Красноборска, Москвы, Ленинграда, Петрозаводска, Рыбинска и других городов; 3) подарков от научных учреждений; 4) поступлений из фондов института. Как и в прошедшие годы, в комплектовании собрания активное участие принимали филологический факультет и Центральная научная библиотека Ленинградского университета.

Основные наши фонды, гордость нашего хранилища — территориальные собрания. Из них более всего повезло в 1968 году Пинежскому. Оно увеличилось на 76 рукописных книг XVI—XIX веков, собранных группой студентов под руководством преподавателя Н. С. Демковой в среднем и верхнем течении реки Пинеги (Архангельская область).¹ Тепер Пинежское собрание насчитывает 362 рукописи XIV—XIX веков и занимает третье место по количеству рукописей среди территориальных, вслед за Печорским (754 рукописи) и Карельским (487 рукописей). Находки 1968 года позволяют надеяться на увеличение этого ценного фонда и в будущем.

Какие же рукописи привезены с Пинеги? Главное место среди них занимают произведения литературного и исторического содержания, сочинения по естествонаучным вопросам, апокрифы, патристическая литература и самых различных жанров писания старообрядцев. Немало стихотворных произведений, преимущественно книжного происхождения и вышедших из кругов старообрядчества. 10 рукописей XVIII—XIX веков — деловые бумаги. Это межевые, платежные книги крестьян, заемные, меловые договоры, купчие крепости на землю, прошения, крестьянские письма. Часть этих бумаг в свое время принадлежала Кеврольской канцелярии, а после много лет хранилась в одной крестьянской семье, предки которой, возможно, были связаны с местным воеводским, а потом волостным правлением. Находились они в особом старинном долбленном приказном ящичке, вместе с которыми и были переданы студентам.

Что же касается конкретных произведений, пополнивших Пинежское собрание, то среди них можно назвать повести о бражнике (отрывок, XVIII век), о царе Агее (XVII век), Прение живота и смерти (XIX век), повести о табаке (XIX век), о царце и львице (два списка XVII века), о богородичных иконах (астраханской — чудо 1720 года, пинежской — XVII век, и др.), о явлении образа Троицы на Лампожне — местное, мезенское произведение (XVII век), повесть Симеона-суздальца о Флорентийском соборе (XVII век), челобитную Василия Полозова

¹ В состав группы входили: Л. Боброва, Т. Волкова, Н. Литвинова, Т. Махновец, Е. Пиотровская, Л. Сазонова, Г. Толкачева и Л. Ярошенко.

(XIX век), Сказание о приходе Ивана Грозного в Новгород (XVIII век) и другие повести и сказания. Из естественнонаучной и учебной литературы отметим Физиолог (XVII век) и толковые азбуки (XIX век). Среди поэтических произведений выделяются стихи о взятии Соловецкого монастыря (XIX век) и о Голубиной книге (XX век). Апокрифы представлены довольно большим количеством текстов, разнообразных по содержанию. Укажем Луцидариус (XVII век), Сказание о рае (несколько вариантов, XIX век), Слово о крестном древе (XVII век), Хождение богородицы по мукам (XVIII век), несколько видов плачей богородицы по Христу, различные апокрифические молитвы в списках XVIII—XIX веков. Некоторые списки апокрифов относятся к XVI веку: мучения Георгия и Федора Тирона, сошествие Иоанна Предтечи в ад и др.

В двух рукописях встречаются известные произведения Кирилла Туровского, причем одна из них датируется XVI веком. Из других древнерусских и древнеукраинских писателей, произведения которых здесь представлены, назовем псковского старца Филофея, Николая Булева (послание к Мисюрю Мунехину), Максима Грека (есть и сказание о нем), Лаврентия Зизания (Катехизис) и др. Болгарский писатель X века Козьма Пресвитер представлен произведением о монашестве (XIX век). Довольно много всяких поучений духовно-нравственного содержания, обличений различных пороков: отца духовного к детям (XVI век), «Во всем спящим» (XVIII век), против пьянства (XIX век), лени (XVIII век), обьядении (XIX век) и др. Встречаются памятники севернорусской церковно-исторической литературы: жития Артемия веркольского (XVIII век), Феодосия тотемского (XVIII век), сказание о Иоанне и Логине яренских (XVIII век), гимнографические произведения, посвященные Зосиме и Савватию соловецким (XVIII—XIX века), новгородской иконе богородицы (XVII век) и др. Отметим также два весьма любимых в древней Руси сборники определенного состава — Пролог (XVII век) и Златоуст (XVII век).

Нам остается еще упомянуть об интересном старообрядческом полемическом сборнике XVII века (авторском), имеющем 31 главу и дополнения, в том числе «Прения» Панагiota с Азимитом, сказание о Софийской новгородской иконе богородицы, «Прения» Илариона Меглинского с армянами по догматическим вопросам и др. Сам сборник поражает многообразием привлеченного материала и стройностью изложения.

Привезенные с Пинеги материалы содержат также новые сведения о местной родовой крестьянской библиотеке Поповых (деревня Церкова Гора), возникшей, по-видимому, еще в XVII веке, если не ранее. Как видно из записей и помет на нескольких рукописях, семья Поповых в XVII—XIX веках собственными силами переписывала для себя различные произведения исторического, литературного, естественнонаучного и другого содержания. Библиотека Поповых заслуживает особого исследования как интересное явление в жизни севернорусского крестьянства.

Таким образом, доставленные экспедицией ЛГУ рукописные материалы представляют ценное дополнение к Пинежскому собранию; они расширяют наши представления об объеме, репертуаре и носителях местной рукописно-книжной традиции и вносят новые черты в характеристику культуры и быта пинежан.

Не осталось без пополнения и наше самое большое, Печорское собрание. В него вошли: 1) рукописные книги XVII—XIX веков, числом 56, собранные В. И. Мажугой, А. Х. Горфункелем и автором настоящей заметки в Усть Цилемском районе Коми АССР; 2) 5 рукописных книг XVII—XIX веков, преимущественно богослужебного содержания, разысканных там же сотрудниками кабинета им. Б. А. Ларина при филологическом факультете ЛГУ. Снова можно отметить, что, несмотря на многочисленные посещения района археографами, он до сих пор остается местом новых находок и, думаю, останется им еще некоторое время, поэтому не следует его и впредь забывать.

Среди печорских рукописей, как всегда, оказалось значительное число апокрифической литературы в списках XVIII—XIX веков. Здесь и несколько текстов Иерусалимского свитка, Сна богородицы, Исаина видения, молитв Михаилу Архангелу, есть апокрифы «о создании небес, земли и твари», о среде и пятке и др. Все эти произведения были весьма популярны в среде печорского старообрядческого населения и переписывались почти до наших дней. Беднее представлены повести и сказания. Из них следует назвать повести о царе Аггее (XIX век), о царице Динаре (XVIII век), о хмеле (XVII век) и сказание об осаде Новгорода суздальцами в 1161 году. Правда, в сборниках еще можно найти повести из Великого зеркала, патериков и Пролога. Последний представлен также огромной рукописью начала XVII века с дарственной надписью того времени, адресованной в Соловецкий монастырь.

Обычно очень плодотворные, поиски маленьких тетрадок со стихами на этот раз почти не дали результатов. Была найдена всего одна крохотная тетрадка, содержащая выговский стих о заонежских (лексинских) девицах (XIX век). Зато прозаических старообрядческих произведений в списках XVIII—XIX веков приобретено и в эту поездку немало. Перечень их открывают сочинения протопопа Аввакума (5-я челобитная царю, отрывки из Книги бесед и др.). Найдены впервые на

Печоре «Беседа скитская» и вопросы Аввакуму и ответы его об отступлении греков от истинной веры — подделка XIX века. Из сочинений дьякона Федора, сподвижника Аввакума, назовем широко известные его произведения — повесть об Аввакуме, Лазаре и Епифании и Сказание о Петре и Евдокиме (XIX век). В сборнике XVIII века имеется отрывок из письма инока Авраама боярыне Ф. П. Морозовой.

Выговская старообрядческая литература представлена повестью Ивана Филиппова о самосожжении в Великопоженском ските в 1743 году (XIX век), Житием Корнилия со сказаниями о Никоне (Димитрия-волжанина, старца Кирика, келейника Андриана и др.), несколькими сподвижками, в том числе двумя Великопоженского скита (составлены в выговской традиции), уставом «поморских отец», покаянными (исповедными) статьями, сборником выписок о браке и т. д. Следует также отметить большую группу месяцесловов и певческих рукописей XVII—XIX веков, значительная часть которых выговского происхождения, украшена их своеобразным орнаментом и расписана красками и золотом (поталью) в характерной для них манере.

Усть-цилемские местные произведения пополнились родовыми крестьянскими поминаниями (родов Ф. Я. Михеева, С. А. Носова и Я. Чупрова), сочинением некоего И. М. (не Ивана ли Мяндина?) о крестном знамении, полемическом сборником И. Ф. Вокуева и несколькими крестьянскими письмами XX века, из которых выделяется одно — Т. М. Мяндина, написанное в старинном эпистолярном стиле. Увеличилось также количество рукописей, переписанных, переплетенных и реставрированных И. С. Мяндиным. Некоторые из них находились в его личной библиотеке и важны для определения круга чтения этого талантливого крестьянского грамотея прошлого и для характеристики его книгописной деятельности.

В 1960 году в институте было создано Красноборское собрание, начало которому положили рукописные материалы, присланные из села Красноборска Архангельской области местным учителем С. И. Тупицыным. Вначале очень небольшое, оно благодаря двум институтским экспедициям, а также пожертвованиям уроженцев Красноборска профессора Н. П. Борисова и К. А. Олянкина, местных учителей-краеведов П. Г. Запихина, С. И. Тупицына и Н. В. Рагозина постепенно возросло до 69 единиц. В прошедшем году собрание пополнилось еще 30 рукописными книгами XVII—XIX веков, привезенными из Красноборского района А. М. Панченко, И. П. Смирновым и автором настоящей заметки, и насчитывает теперь 99 номеров.

В прошлом в Красноборском районе процветало старообрядчество. Это нашло отражение в его письменности и литературе. Поступившие в 1968 году рукописи в основном старообрядческого происхождения. Это образцы стихотворства, прозаические произведения различных жанров (полемические, догматические, письма, описания допросов, соборные постановления и т. д.), характерные для старообрядцев сборники выписок о чае, кофе, картофеле, брадобритии и т. д. Здесь же постоянные для их литературы повести о происхождении вина (XIX век), табака (XIX век), хмеля (XIX век), поучения о матерной брани (XIX век), злых женах (XIX век) и т. д. Рядом с ними повесть о царце и львице (отрывок, XIX век), повесть о бражнике (отрывок, XIX век), сказания о Федоре-куще (XIX век), о Борисе и Глебе (XIX век), Исидоре юрьевогородском, памятники апокрифической литературы, несколько стихов азбук (XIX век), подборка выписок из Соловецкого летописца (XIX век), чин каждодневного покаяния — русское сочинение XVII века, приписанное в рукописи Кириллу Философу (XVII век) и др.

Привезен также остаток родового архива местных крестьян-подрядчиков Копыловых—Сухановых—Никоновых (за 1704—1940 годы). Между прочим, из этой семьи вышел знаменитый в XIX веке каменотес Самсон Суханов, участвовавший в строительстве многих исторических зданий в Петербурге. Пополнились 20 рисунков XIX—XX веков лицевые рукописи собрания. Это миниатюры на религиозно-правовые темы старообрядческого книгописца и иллюстратора книг Н. П. Шестакова (дер. Изосимово) и неизвестного лица начала XIX века.

Другие наши территориальные собрания в 1968 году имели незначительные пополнения. В Карельское поступило две рукописи XVI—XVIII веков: сборник поветей о севернорусских подвижниках и старообрядческий сборник со статьями против пьянства и известным в науке посланием прото Авраамия. В Мезенское поступило несколько крестьянских писем XX века хозяйственно-делового содержания и дневник ссыльного (этапного), проезжавшего через этот край (конца XIX — начала XX века).

1968 год ознаменовался появлением у нас четырех новых личных коллекций.

К. П. Маслова, вдова недавно умершего известного калужского краеведа Н. М. Маслова, преподнесла в дар институту 27 рукописных книг XVI—XIX веков, принадлежавших ее покойному мужу. Почти все эти рукописи собраны Н. М. Масловым на территории Калужского края и являются, так сказать, осколком местной рукописно-книжной традиции.

Калужская коллекция по своему составу весьма пестрая и показательна именно для этой местности, имевшей еще в недалеком прошлом очень разношерстный круг читателей рукописной книги. Старообрядчество хотя и пустило здесь

глубокие корни, не имело все же такого влияния, как на Севере. Поэтому в Калужском крае рукописная книга долго процветала среди других слоев населения города и деревни. Вот почему в коллекции рядом с материалами явно старообрядческой традиции находятся рукописи, владельцами и читателями которых были семинаристы, местные помещики и торгово-ремесленный люд, далекий от старообрядчества.

Отметим в этой коллекции Александрию (XVII век); сборную рукопись XVIII—XIX веков, содержащую оды, стихи, сатиры, пародии писателей XVIII—XIX веков, «Наказание юных», старообрядческие сочинения («Историю» о Филиппе и Терентии, произведения Алексея Яковлева и др.), слова, поучения и т. д.; Иерусалимский патерик в списке 1814 года; две сводки (XVIII век) хозяйственных, медицинских советов и рецептов, наставлений по изготовлению красок, золочению, серебрению и т. д.; несколько сборников (XVIII век) семинарских произведений; Евангелие (XVI век) и две певческие рукописи (XVII век). Заслуживает внимания список «Горя от ума» Грибоедова (1833 года), приветственное стихотворение семинариста Петра Менорского (XVIII век), подборка медицинских рецептов из библиотеки Афанасия Холмогорского и др.

М. Н. Потоцкий, научный сотрудник Института физиологии им. И. П. Павлова, подарил Пушкинскому дому 10 рукописей XVII—XIX веков, полученных им не сколько лет назад от А. Г. Трифоновой из г. Запорожья. Среди них представляет интерес огромный сборник конца XVII—начала XVIII века, содержащий в себе большое количество статей, в том числе повести о Псково-Печорском монастыре, о Григории-папе, Варлааме и Иоасафе (отдельные притчи), о Федоре-купце, поучения о чтении книг, о почитании родителей, наказании чад, против лешых, льиства и др. Укажем также Поморские ответы (XIX век), Слово об огненном восхождении Ильи-пророка на небо — выговское сочинение XVIII века — и старообрядческий полемический трактат о приходе антихриста (XIX век).

От Ф. В. Тумилевича, известного фольклориста, доцента Ростовского педагогического института, приобретено 8 рукописных книг XVII—XIX веков, найденных им у казаков-некрасовцев в Краснодарском крае. Казаки-некрасовцы — потомки тех донских казаков, которые принимали активное участие в антифеодальном движении 1707—1708 годов под руководством К. Ф. Булавина, а позднее, спасаясь от преследования царского правительства, долгое время вынуждены были проживать в Турции. Уже в XIX веке они стали постепенно возвращаться в Россию. Последние некрасовцы переселились из Турции в Советский Союз в 1962 году. Живя вне родины, казаки-некрасовцы, однако, сохранили культуру предков, язык, обычай фольклор, рукописную литературу.

Полученные рукописи являются остатком некогда, по-видимому, большой и очень своеобразной рукописной традиции казаков-некрасовцев, наглядно отражают их художественные и литературные вкусы. Наибольшую ценность среди них представляют рукописные сборники XVII—XIX веков. Они содержат повести о Мамлеем побойце, о взятии Царьграда турками, о царике и львице (два списка), сказание Ивана Пересветова о Магомете-Салтане, апокрифы, повести и сказания из Великого зеркала, Римских деяний, Пролога, Патериков, патристические произведения, духовные стихи и т. д. Помимо того, некоторые из сборников украшены оригинальным казачьим орнаментом, изображением на полях казачьих кинжалов. Интересны также две старинные грамматики и несколько образцов крюковых (певческих) рукописей, по которым некрасовцы учились грамоте и пению. Большую ценность имеет печатная Псалтырь XIX века, поля которой испещрены многочисленными записями летописного характера из истории казаков-некрасовцев. Подобные же заметки встречаются в одном рукописном сборнике XIX века рядом с выписками из Синописа о первых русских князьях.

В заслугу фондообразователя, Ф. В. Тумилевича, надо поставить то, что он, зная жизнь и быта некрасовцев, постарался снабдить каждую рукопись подробным фактографическим комментарием, собранным на месте, значительно облегчив этим изучение в дальнейшем этой единственной в своем роде рукописной коллекции.

В. Ф. Груздев, полковник в отставке, кандидат медицинских наук, передал институту 18 рукописных книг XVII—XIX веков, остатки своей, некогда одной из лучших частных коллекций древнерусских рукописей в Ленинграде. Собранные им на протяжении многих лет в Ленинграде, Казани, Пскове и других городах ценнейшие памятники русской письменной и печатной старины XIV—XIX веков вошли в 1955 году в коллекцию покойного академика М. Н. Тихомирова, составив ее основу (более 350 единиц). Вызывает, однако, удивление полное умолчание об этом важном для истории тихомировского собрания факте в недавно вышедшем описании собрания.²

Большинство полученных институтом от В. Ф. Груздева рукописных книг было приобретено им в самые последние годы у коллекционеров Москвы и Ленинграда. Большинство их старообрядческого происхождения, северной его ветви —

² М. Н. Тихомиров. Описание тихомировского собрания рукописей. Ответственный редактор Н. Н. Покровский. Изд. «Наука», М., 1968.

выговцев. В основном это небольшого формата сборники и притом «четыре», и певческие рукописи, украшенные неплохим поморским орнаментом, а две из них (месяцеслов 1841 года и сборник служб XVIII века) даже снабжены миниатюрами, выполненными в красках и золоте. Помимо сочинений учителей и отцов церкви, повестей из известных сборников Великого зеркала, Пролога, патериков, в сборниках встречаются популярные в старину дидактические повести («Прение живота и смерти», о мудром царе и др.), чудо от иконы богородицы в селе Каменка Ново-горского уезда в начале XVII века, сочинения русских писателей (Максима Грека, Константина Острожского и др.), апокрифы, слова о книжном почитании и др.

Другая письменная традиция представлена «Топографическим описанием Ярославской губернии» (1798 год). «Разговором двух приятелей о пользе науки и учить» (XVIII век), «Тезевыми туфлями» Дмитрия Петрунина (сочинение написано в 1825 году и направлено против рационалистических религиозных учений), сводкой сведений «О духах и помадах» (XIX век), книгой по алхимии и др.

Среди рукописей есть и деловые бумаги 1702—1812 годов: отпускные на крестьян, заемные письма, вечальные сделки на крепостных крестьян и т. д.

Кроме того, четыре наших старых личных коллекции увеличились в прошлом году в объеме. Коллекция П. С. Богословского пополнилась 73 рукописными книгами XVII—XIX веков, приобретенными от его родственников, и насчитывает сейчас 100 номеров. В нее, в частности, поступили следующие рукописи.

Повести, сказания и сборники: повести об Александре Македонском (XVIII век), о снах Шах-анши (три списка XVII—XIX веков), о Петре Златые ключи (XIX век), о происхождении картофея (XIX век), о Федоре-куще (два списка XIX века), о царице и львице (XVIII век), о Ниле Столбенском (XVIII век), о Казанской иконе богородицы (XVIII век), Сказание о Махмет-Салтане Ивана Пересветова (XVIII век), Хождение Трифона Коробейникова (отрывок, XIX век), Звезда пресветлая (1766 год) и несколько сборников апокрифов и заговоров XVIII—XIX веков.

В числе деловых бумаг XVII—XVIII веков: столбце хозяйственного содержания по Шадринской слободе (1683—1684 годы). Книга инструкций Пермской провинциальной канцелярии (1774 год) и Книга записей, отпускных и кормовых писем по Соликамскому и Чердынскому округам (1782 год).

Из старинных записей фольклора: свадебные песни, записанные Григорием Лучниковым в селе Кудыморе в 1869 году, с нотами, песни, записанные В. В. Голубцовым в селе Голубцовке Пермской губернии в 1872—1873 годах, стих о взятии Соловецкого монастыря (XIX век).

Несколько лицевых рукописей XVIII—XIX веков исторического, библейского и духовно-нравственного содержания. Исполнителем одной является, возможно, К. И. Уткин, нарисовавший свой автопортрет и несколько рисунков на исторические и бытовые темы (сатира на чаепитие и др.).

К. П. Гемп (Архангельск) передала в свою коллекцию вкладную книгу церкви старинного северного посада Ненокса (XVII век). Коллекция Н. С. Плотникова пополнилась Степенной книгой (XVII век). В коллекцию М. И. Успенского поступили 5 нотных рукописных сборников кантов и стихов XVIII—XIX веков и итальянское издание мадригалов 1640 года (переданы в V разряда (фольклорные материалы) рукописного отдела ИРЛИ).

Значительный раздел нашего собрания — «Отдельные поступления» — увеличился в прошедшем году всего на 11 рукописей XVII—XIX веков за счет материалов, полученных от разных лиц. Подлинной драгоценностью, жемчужиной собрания стал теперь Пустозерский сборник, подаренный И. Н. Заволоко, пенсионером из г. Риги.³ Бесценная рукопись содержит сочинения — автографы выдающегося русского писателя XVII века протопопа Аввакума и его сподвижника инок Епифания. В нее входят так называемая редакция «В» Жития Аввакума с некоторыми любопытными разночтениями, Житие инок Епифания, сочинение Аввакума «О божестве и твари» и известное рассуждение Аввакума о русском языке. Житие Аввакума в этой редакции, его похвала русскому языку и вторая часть Жития Епифания только сейчас предстали ученым в подлиннике. Замечательной особенностью сборника является рисунок, сделанный самим Аввакумом; это пока единственно известный образец его работы как рисовальщика. Рисунок изображает земной круг (сферу), подберживаемый изнутри пятью святыми (не являются ли они символом пустозерской пятерницы — Аввакума, Епифания, Лазаря, Никифора и Федора?). Вне круга парисованы пять наиболее ярких врагов старообрядчества — Никон, митрополит Крутицкий Павел, епископ Рязанский Илларион и восточные патриархи Паний Александрийский и Макарий Антиохийский. Весь рисунок исполнен при

³ Сообщение о благородном поступке И. Н. Заволоко и фотографии с этой рукописи появлялись во многих наших и зарубежных изданиях (в Англии, Болгарии, Франции, Японии и других странах). Подробнее об этой рукописи см. Н. С. Демкова. Уникальный автограф Жития Аввакума. «Вопросы языкознания». 1969. № 1, стр. 127—130.

помощи точек красными и черными чернилами и каждому лицу приданы индивидуальные черты. Изображения сопровождаются ругательными надписями. Примечательно и переплет сборника — доски, покрытые оленьей замшей, — и ленточка закладка из нее же, указывающие на северное происхождение.

Большую ценность представляет и другая рукопись — список XVII века Устюжского летописного свода (Архангелогородского летописца), приобретенный у А. В. Флоровского. В свое время эта рукопись была частично издана первым ее владельцем Л. Мацевичем, но потом она более сорока лет находилась за рубежом и одно время даже считалась утерянной.⁴ Она не была привлечена при последнем издании летописца.⁵ А между тем это четвертый известный текст данного летописного свода, текст, имеющий существенные отличия от остальных его списков. Таким образом, настоящая рукопись явится ценным материалом для исследователей русского летописания.

Из других пополнений раздела «Отдельные поступления» заслуживают упоминания: орнаментированные в поморском стиле певческий Ирмологий (XX век, дар В. М. Тетерятникова, Москва) и «Поморские ответы» (1759 год), отпускная помещицы М. А. Шаховской на семью крепостного С. Д. Котова (1799 год) — дар редакции «Недели», а также сборник Чернецкого лингвистических упражнений на польском и латинском языках (1715 год) и неучтенное исследователями издание польско-русского словаря XVII века, подаренные академиком М. П. Алексеевым.

Этот обзор новых поступлений хотелось бы закончить несколькими пожеланиями собранию, вступающему в третье десятилетие своего существования.

Прежде всего, конечно, хочется пожелать, чтобы оно и впредь пополнялось новыми ценными рукописями. Этого нетрудно добиться, если продолжать и совершенствовать экспедиционную деятельность и поддерживать постоянную связь с коллекционерами и держателями письменной и печатной старины. Ответственные за собрание не должны ждать, пока им принесут рукопись в дар или же на продажу. Такой способ комплектования еще никогда не давал хороших результатов. За рукописями надо охотиться, тогда они потекут в хранилище. Только непрерывный поиск, постоянная забота об увеличении собрания новыми интересными материалами обеспечат ему рост и авторитет в ученом мире.

Учитывая сложившийся облик собрания, следует в ближайшие годы направить главные усилия на обследования и дообследования северных районов страны. Эта работа — и в интересах науки, и в интересах самого собрания. Она позволит еще надолго сохранить его специфику как хранилища северных рукописей и увеличит ценность его для науки как источника сведений о севере России. Задача сейчас состоит в том, чтобы возможно скорее провести археографическое обследование северной части страны, собрать здесь все рукописи и не страшиться того, что иногда экспедиции могут вернуться с незначительными результатами. И такие экспедиции выполняют свою задачу, обследуя тот или иной район.

Забота о росте собрания должна постоянно сочетаться со стремлением как можно скорее сделать его рукописи доступными ученым. Своевременное раскрытие содержания собрания не менее важная задача, чем его пополнение. Быстрое оповещение о пополнениях собрания будет содействовать его известности и росту. Лучшей, идеальной формой раскрытия содержания собрания является, конечно, научное описание, хотя не следует пренебрегать и обзорами в газетах и журналах, рассматривая их как предварительную информацию, помогающую ученым находить нужный им новый материал.

Что же касается очередности научных описаний, то, на мой взгляд, необходимо в первую очередь создать и выпустить в свет описания замечательной коллекции В. Н. Перетца и таких ценнейших собраний, как Карельское, Пинежское и Печорское. Последнее наполовину описано, и описания изданы.

Следует также вести учет всей изданной литературы о собрании. Сведения о степени изученности материалов собрания позволят исследователям избежать ошибок при их использовании (вторичных открытий, неоправданно большого внимания к уже напечатанному памятнику и т. д.).

К 25-летию собрания весьма ценным было бы издать общий указатель всей печатной литературы о нем, снабдив его для удобства пользования именным, географическим и тематическим указателями. Это оказало бы огромную помощь ученым при обращении к материалам собрания. К этой же дате следовало бы переиздать и путеводитель (обзор фондов), дополнив его новыми сведениями и исправив ошибки и неточности, вкравшиеся в первое издание.

И, наконец, хотелось бы, чтобы дирекция института и сектор древнерусской литературы всегда помнили, что им принадлежит ценнейшая сокровищница древнерусской письменности и литературы. Кстати сказать, в Пушкинском доме в настоя-

⁴ Древности. Труды Археографической комиссии имп. Московского археологического общества, т. I, вып. 1. М., 1899, стлб. 31—40.

⁵ Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец). Подготовка к печати и редакция К. Н. Сербиной. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

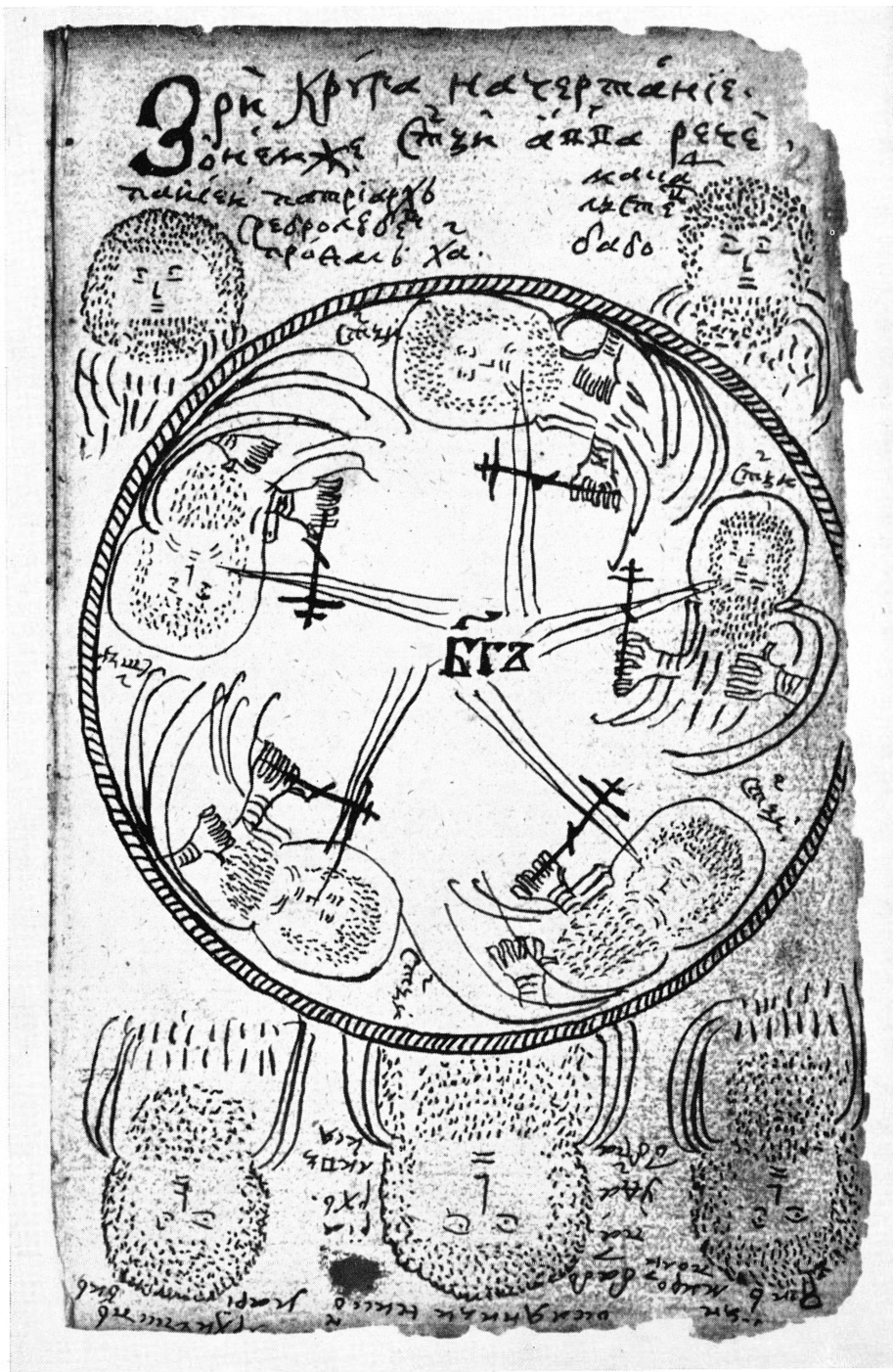


Рисунок протопопа Аввакума из Пустозерского сборника
И. Н. Заволоко

щее время находится столько древнерусских рукописей, сколько их было к 1917 году в рукописном отделе Библиотеки Академии наук, основанном еще в XVIII веке. Правда, характер рукописей Академического собрания (древность, общерусское значение и т. д.) был иным. Однако это не снижает огромной ценности собрания Пушкинского дома, которое ныне прочно заняло место среди выдающихся древлехранилищ нашей страны.

М. Г. АЛБТШУЛДЕР

ВНОВЬ НАЙДЕННЫЙ СПИСОК «ПУТЕШЕСТВИЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»

В библиотеке Государственного музея Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде хранится список «Путешествия», некогда находившийся в собрании М. Н. Анучина.¹ С внешней стороны он был описан Д. Н. Анучиным в 1918 году и после этого исчез из поля зрения исследователей.

Настоящее сообщение носит в основном информационный характер и не ставит своей задачей полное текстологическое исследование найденного списка и соотнесение его со всеми известными источниками текста «Путешествия».

Список состоит из двух частей. Первая часть содержит 206 страниц; вторая (начинается главой «Ядрово») — 253 страницы. Каждая часть в твердом зеленоватом переплете, на корешке — золотое тиснение, надпись «Проницающий гражданин» (начало заглавия этого списка), внизу инициалы В. Г. Большая часть рукописи выполнена одним писарским почерком, кроме стр. 33—34 первой части и стр. 149—170 второй части, которые включают конец главы «Тверь» и начало главы «Гордня» и вклеены позднее вместо вырезанных страниц основной рукописи.²

Д. Н. Анучин охарактеризовал также содержание списка и отметил некоторые разночтения, однако, не имея в своем распоряжении списков позднее опубликованных, не мог объяснить происхождение этих разночтений, да и остановился только на двух крупных вариантах, тогда как в изучаемом списке их в действительности гораздо больше.

Найденная рукопись очень сложна по своему составу. Она выполнена на бумаге 1828 года, т. е. относится, по всей вероятности, к самому концу 20-х — началу 30-х годов, что уже само по себе представляет значительный интерес. Среди многих списков «Путешествия», обследованных Л. И. Кулаковой,³ нет ни одного точно датированного этим периодом.

В рукописи наблюдаются три слоя. Первый слой списка представляет собой текст очень близкий к печатному изданию 1790 года. В нем, однако, встречаются разночтения, которые вряд ли могут быть отнесены за счет переписчика. Приведу важнейшие из них.

В печатном тексте (глава «Новгород») есть небольшая вставка, набранная другим шрифтом, с заголовком «Из летописи Новгородской».⁴ В анучинском списке

¹ Там же хранится еще один список «Путешествия», представляющий собой рукопись в четвертую долю листа, на бумаге 1814—1816 годов, в кожаном коричневом переплете с золотым тиснением. На корешке надпись: «Дела от безделья». Рукопись разделена на две части: в первой — 123 листа пагинации переписчика (она заканчивается главой Едрово), во второй — 99 листов той же пагинации. Название сохранилось только на титульном листе второй части, верхняя часть титульного листа первой части, содержащая заголовок, оторвана, возможно, из конспиративных соображений. На чистом листе перед титулом надпись: «Сия книга принадлежит Николаю Фомичу Троицкому». Ниже позднейшим почерком, по старой орфографии, приписка карандашом: «Доктор Троицкий был женат на племяннице А. Радищева». Николай Троицкий был с 1837 года оператором и инспектором Саратовской врачебной управы (Л. Ф. Змеев. Русские врачи-писатели, вып. I. СПб., 1886, стр. 133) и мог быть женат на ком-нибудь из саратовских Радищевых. Сама рукопись является писарской копией печатного текста. О наличии в библиотеке музея списков «Путешествия» мне любезно сообщил А. Б. Муратов.

² См.: Проф. Д. Н. Анучин. Судьба первого издания «Путешествия» Радищева. М., 1918, стр. 43—45.

³ Л. И. Кулакова. Из истории создания и судьбы великой книги (*Новые материалы о Радищеве*). «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института», 1956, т. XVIII, вып. V, факультет языка и литературы, стр. 6.

⁴ Путешествие из Петербурга в Москву. СПб., 1790, стр. 104—105 (фотолитографическое воспроизведение в издании «Academia», 1935).

заголовка нет. Здесь находим: «Из летописи новгородской видно» (I, 99)⁵ — и далее отрывок из летописи органически включается в текст главы.

Другие примеры.

Печатный текст

Со гневом Г. комиссар лег спать в постелю.⁶

не может лучше употребиться, как на вспоможение... (стр. 256).

нерастленный закон (стр. 314).

яко гора строгим камением усеянная (стр. 381).

Анучинский список

Прибавил с гневом Г. Комиссар и лег спать в постелю (I, 9).

не может лучше принести пользу отечеству, когда будет употреблена на вспоможение (I, 78).

неповрежденный закон (II, 37).

яко гора острым камением усеянная (II, 227).

В последнем случае рукопись дает лучший вариант, чем печатный текст. Очень редко в начальном слое встречаются варианты, совпадающие с различиями лонгиновского списка и цензурной рукописи. Так, в анучинском списке: имеющих вступить в супружество (II, 220); печатный текст: определенных вступить в супружество (стр. 379); лонгиновский список: имеющих вступить в супружество (стр. 434). Анучинский список: о законах (II, 231), то же в лонгиновском и начальном слое цензурного списка (стр. 436), в печатном тексте: о знаках (стр. 383).

К начальному слою относится и титульный лист найденной рукописи, также неточно описанный Д. Н. Анучиным. Он имеет следующий вид: «Проницающий Гражданин. Путешествие из С. Петербурга в Москву. Часть Первая. В С. Петербурге 1790 Года. С дозволения управы благочиния».

Как известно, цензурное разрешение печатного текста находится на последней странице.⁷ Маловероятно, чтобы переписчик в 30-е годы XIX века стал самостоятельно восстанавливать дату и цензурное разрешение 1790 года. Очевидно, перед нами точная копия титульного листа подготовленной к печати рукописи, и, следовательно, можно предположить, что на каком-то этапе книга Радищева имела двойное название, первая часть которого была впоследствии снята. Предположение Д. Н. Анучина, что первая часть названия дана переписчиком в целях конспирации, представляется малоубедительным.⁸

Двойное название книги Радищева, как указал еще Я. Л. Барсков, имеет известную рукописную традицию.⁹ Два списка с названием «Проницающий гражданин, или Путешествие из Санкт-Петербурга в Москву» (в отличие от анучинского без указания на место и год издания и без цензурного разрешения) хранятся в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Оба они описаны Я. Л. Барсковым и в основном совпадают с печатным текстом, хотя в одном из них есть минимальные разночтения, близкие к анучинскому списку и иногда совпадающие с лонгиновским.¹⁰

Как известно, наиболее интересным из опубликованных списков «Путешествия» является так называемый лонгиновский.¹¹ Многочисленные разночтения

⁵ Здесь и далее в скобках указаны римской цифрой — часть, арабской — страница рукописи.

⁶ А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л. 1938, стр. 229 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

⁷ См.: Путешествие из Петербурга в Москву, стр. 453 (фотолитографическое воспроизведение).

⁸ Д. Н. Анучин. Судьба первого издания «Путешествия» Радищева, стр. 43.

⁹ Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 253—254, 257. Барсков, кстати сказать, считает заглавие «Проницающий гражданин» принадлежащим безусловно Радищеву.

¹⁰ Печатный текст:

Анучинский и колобовский списки:

Систербек (стр. 235)
Крестичкий (стр. 283, 296)
Клементьичь (стр. 243)
Дементьичь (стр. 264—266)

Сестребек (то же лонгиновский)
Крестецкой (то же лонгиновский)
Клементьевич
Дементьевич

Впрочем, эти разночтения вполне могут быть объяснены индивидуальной манерой переписчика. (Проницающий гражданин, или Путешествие из Санкт-Петербурга в Москву. Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. Колобова, № 407).

¹¹ Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, стр. 248—250.

этого списка имеются также в рукописи, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), исследованной Л. И. Кулаковой;¹² наконец, Г. П. Шторм в своей книге «Потаенный Радищев» сообщил о находке им еще одного списка «Путешествия», хотя и неполного, но содержащего основные различия, известные по спискам лонгиновскому и ЦГАЛИ.¹³

Анучинский список интересен тем, что в него поверл основного слоя были позднее другим почерком внесены все крупные различия, известные по лонгиновскому списку: рассуждение о самодержавном государе в главе «Тосна» (стр. 413; I, 13), об ограничении власти государя и о несправедливости казней Иоанна в главе «Новгород» (стр. 419; I, 97—98); дополнительные строки из трагедии «Смерть Катонна» — «Бронницы» (стр. 420; I, 130); перенос абзаца из одного места в другое — «Крестыцы» (стр. 422; I, 164); о мудром правителе и льстецах — «Торжок» (стр. 428; II, 87); о Тредьяковском и его переводе Фенелона — «Тверь» (стр. 430; II, 146).

Часть этих дополнений имеется только в лонгиновском списке, часть и в лонгиновском, и в цензурной рукописи (список ЦГАЛИ, к сожалению, до сих пор не опубликован). В найденном списке только одно последнее дополнение дает вариант, совпадающий с цензурной рукописью и отличный от лонгиновского списка.

Анучинский список
и цензурная рукопись:

оставив все скучное и поэме неприличное

Лонгиновский список:

оставив все скучное и поэме неприемное (стр. 430)

Первое чтение явно лучше, в лонгиновском списке — возможно, просто порча текста переписчиком.

Дополнения в анучинском списке либо вставляются в середину страницы, где стираются одна-две строки начального текста и затем мелко вписывается несколько строк добавления, либо в соответствующем месте ставится значок и дополнение вписывается убористо внизу страницы.

Кроме того, в текст внесено множество мелких различий, также в основном совпадающих с лонгиновским списком. Они обычно состоят из одного-трех слов и вписываются сверху строки.

Печатный текст

претерпевшим на воде (стр. 240)

над всеми семью подвигами (стр. 248)

повелителем нескольких сотен себе подобных (стр. 271)

Лонгиновский и анучинский списки

претерпевшим крушение на воде (стр. 415; I, 40)

над всеми громкими семью подвигами (стр. 417; I, 60)

повелителем нескольких сотен себе подобных людей (стр. 420; I, 120)

Некоторые из различий совпадают не только с лонгиновским списком, но и с цензурной рукописью:

Печатный текст

схватил близь лежащей кол (стр. 273)

непопасть в руки ему подобного (стр. 350)

Лонгиновский и анучинский списки, цензурная рукопись

схватил близлежащий березовый кол (стр. 420; I, 127)

Не попасть в руки другого мучителя, ему подобного (стр. 430; II, 140)

Правщик анучинской рукописи настолько скрупулезно следует за оригиналом, что восстанавливает по нему даже явно бессмысленное прочтение. Так, в главе «Спаская полость» мы находим: «избавя их (младенцев, — М. А.) до сосца еще гибельныя кончины» (стр. 250), в лонгиновском списке бессмыслица: «до солнца

¹² Л. И. Кулакова. Из истории создания и судьбы великой книги (*Новые материалы о Радищеве*), стр. 9—25.

¹³ Георгий Шторм. Потаенный Радищев. Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». «Советский писатель», М., 1965, стр. 190—194. О научной несостоятельности основной концепции Г. П. Шторма уже говорилось в специальной литературе. См., например: Л. Б. Светлов. По поводу работы Г. Шторма «Потаенный Радищев». «Научные доклады высшей школы. Философские науки», 1965, № 5, стр. 143—147; см. также отчет об обсуждении исследования Г. П. Шторма в Институте русской литературы 29 октября 1965 года («Русская литература», 1966, № 1, стр. 244—257).

еще» (стр. 417), в анучинском списке буква «с» стерта и сверху вписано «ли» (I, 63).

Совпадения с разночтениями других списков во втором слое рукописи крайне редки. Мне удалось отметить лишь один случай совпадения только с цензурной рукописью:

Печатный текст
человек (стр. 268)

Цензурная рукопись
человек в восторге своем (стр. 419:
I, 111)

Очень интересен случай совпадения с вариантом рукописи ЦГАЛИ. Во всех известных текстах портрет Карпа Дементьевича (глава «Новгород») читается: «Нос кляпом, глаза ввалились, брови как смоль» (стр. 265). В списке ЦГАЛИ: «Нос кляпом, глаза *серые* (курсив нап., — М. А.), ввалились, брови как смоль».¹⁴ В анучинском списке эпитет «серые» вписан сверху и входит во второй слой рукописи.

Таким образом, правка второго слоя в основном совпадает с лонгиновским списком, хотя далеко не все разночтения этого списка перенесены в анучинскую рукопись, что можно объяснить либо недостаточной последовательностью правщика, либо тем, что текст, по которому он правил свою рукопись, отличался от лонгиновского.

Второй слой рукописи не является, однако, последним. Еще позднее была сделана попытка выправить обогащенную рукопись уже по печатному тексту. Для этого безжалостно стирались все добавления лонгиновского списка, а поверх чернилами восстанавливался печатный вариант. Иногда большие вставки второго слоя просто зачеркивались; во второй части правщик прибегал в основном к карандашу, что позволяет отчетливо проследить все три слоя. Быть может, именно при этой третьей правке рукопись потеряла последние листы главы «Тверь», которые, как известно по другим спискам, максимально отличались от печатного текста, включая в себя поэму «Творение мира» и пропущенные строфы «Вольности».

Таким образом, анучинский список «Путешествия» вновь доказывает относительно широкую распространенность допечатной редакции «Путешествия». Очень интересно то внимание, с каким относились к тексту запрещенной книги даже в сравнительно позднее время (30-е годы XIX века): владелец списка, не жалея времени и сил, выправил его, тщательно внося не только крупные куски, но и отдельные слова, которых не было в начальном слое принадлежавшей ему рукописи. Дает найденный список и некоторые неизвестные до сего времени разночтения.

С обнаружением этого списка мы имеем уже четыре рукописи, отличающиеся по своему составу от печатного текста (лонгиновский, список ЦГАЛИ, обследованный Л. И. Кулаковой, список, обнаруженный Г. П. Штормом, и анучинский). Все они восходят к одной редакции, не повторяя существенных особенностей цензурной рукописи.

Академическое издание учитывает только разночтения цензурной рукописи и лонгиновского списка. Сейчас материал для изучения текстологии «Путешествия» увеличился более чем вдвое. Строгое научное издание всех списков, думается, позволит установить точную историю создания одного из самых значительных памятников русской литературы XVIII века.

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА И. А. КРЫЛОВА

(ПУБЛИКАЦИЯ А. П. МОГИЛЯНСКОГО И И. Т. ТРОФИМОВА)

В наиболее полное издание сочинений Крылова, выпущенное по постановлению Совета Народных Комиссаров СССР от 15 июля 1944 года в связи со столетним юбилеем писателя, включено всего тридцать его писем (том III, стр. 331—364). Письма как исторический документ драгоценны для нас преимущественно тем, что характеризуют взаимоотношения между корреспондентом и адресатом. Оба публикуемые письма отличаются характерной для Крылова лапидарностью. Они были обнаружены И. Т. Трофимовым среди неатрибутированных документов, хранящихся в Центральном государственном архиве древних актов (ЦГАДА) и Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ). Подпись Крылова в обоих случаях отсутствует.

¹⁴ Л. И. Кулакова. Из истории создания и судьбы великой книги. (*Новые материалы о Радищеве*), стр. 12.

1

Н. И. Гнедичу

Завтре Николай Иванович прошу часу в 7-м вечеру пожаловать ко мне, с тем, чтобы ехать вместе к князю Голицыну который вас убедительно просит и с «Илиадою».

На оборотной стороне листа адрес: Его высокоблагородию милостивому государю Николаю Ивановичу Гнедичу.

Письмо датируется первой половиной 1829 года, т. е. временем после выхода отдельного издания «Илиады» Гомера в переводе Гнедича.

Дружеские взаимоотношения Крылова с Н. И. Гнедичем (1784—1833) хорошо известны, текст письма ничего нового в этом отношении не вносит.

Князь Голицын — вероятно, Григорий Сергеевич Голицын (1780—1848), сенатор, старший сын С. Ф. Голицына, покровителя Крылова, сохранившего с семейством князя наилучшие отношения. Но возможно, что в письме подразумевается один из его младших братьев, Сергей Сергеевич (1783—1833), егермейстер, генерал-майор. Нам известно более позднее письмо Крылова (от 17 марта 1838 года) к его вдове Наталии Степановне Голицыной, урожденной Апраксиной (1798—1890). Прочие письма Крылова к Голицыным погибли.

Хранится письмо в ЦГАЛИ — ф. № 1225 (Н. И. Гнедича), оп. № 2, ед. хр. 3.

2

Д. Н. Блудову

Здоровы ли Вы, любезнейший Дмитрий Николаевич? Уже 5 дней сижу дома от простуды. — У вас есть шведской лексикон: как изъяснено в нем слово skatt? — Нет ли у вас миней или жития святых? Мне надобно.

2 мая.

Письмо датируется предположительно 1809—1811 годами, т. е. временем до начала службы Крылова в Императорской публичной библиотеке. Бумага эту датировку подтверждает.

Биографы знали о близости Крылова к А. Н. Оленину, С. С. Уварову и ряду других высокопоставленных лиц. Однако характер взаимоотношений Крылова с Д. Н. Блудовым (1785—1864) оставался, по существу, в тени. При Николае I Блудов принадлежал к наиболее влиятельным государственным деятелям, особенно с начала тридцатых годов.

Шведское слово «skatt» многозначно. Оно означает и «сокровище», и «дань», и «скорость». Но, судя по тому, что Крылов его приводит вне контекста, как термин финансово-юридический, оно означало в данном случае скорее всего «налог», «пошлина» или «тариф».

Миней в России издавались с 1600 года многократно в разных редакциях — «Миней общая», «Миней праздничная» и отдельные по месяцам.

Под «житиями святых» Крылов имеет в виду широко известный труд Дмитрия Ростовского (Туптало), впервые изданный в четырех томах в Киеве в 1689—1705 годах под названием «Книга житий святых». Труд этот неоднократно переиздавался и пользовался большим авторитетом.

Хранится письмо в ЦГАДА — ф. № 1274 (Паниных-Блудовых), оп. № 1, ед. хр. 1802. Конверт отсутствует.

Г. М. БОБА

«ПРИМЕЧАНИЕ О ПАМЯТНИКЕ...»

(ИЗ ЖУРНАЛЬНОЙ ПОЛЕМИКИ 1836 ГОДА)

1

Полтора века тому назад, 20 февраля 1818 года, на Красной площади в Москве был открыт памятник с лаконичной надписью: «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия. Лета 1818». Это был первый, а долгое время — и единственный в Москве скульптурный монумент. Его установили на оси многоколонного дорического портика здания Торговых рядов, незадолго до того (1815) сооруженного архитектором Бове и вполне согласного с памятником по стилю. Впоследствии фасад Торговых рядов перестроили по моде 1880-х годов (архитектор

Померанцев). Эта позднейшая отделка сохраняется поныне. Самый памятник перемещен в сквер у собора Василия Блаженного. При этом нарушилась связь памятника с Кремлем и Красной площадью, и городской монумент превратился в исторический экспонат, к сожалению, недостаточно известный даже москвичам.

Идея памятника возникла в 1803 году в кругах Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Ее выдвинул радикальный последователь Радищева В. Попугаев.¹ Почетным членом общества был и будущий автор статуй знаменитый скульптор И. П. Мартос. Весь ход постепенного совершенствования первоначального замысла, сбор средств на памятник, преимущественно среди купечества, мещан и «цеховых», выбор места, исполнение статуй и барельефов, долгий водный путь их в 1817 году из Петербурга в Москву с остановкой на родине Миллина в Нижнем Новгороде, наконец, торжественное, при огромном стечении народа, открытие памятника в освобожденной от нашествия иноземцев Москве, только что отстроенной после пожара, — все это широко освещалось в печати.

В обществе памятник был воспринят как огромное завоевание отечественной культуры.² Неудивительно, что он привлек внимание Пушкина, критически оценившего один из его элементов — надпись.

2

Среди пушкинских рукописей, собранных в Париже А. Ф. Онегиным (Отто) и опубликованных лишь в 1922 году, находился черновой автограф неизвестной ранее статьи «Примечание о памятнике князю Пожарскому и гр. Миллину». На этом же листке содержатся заметки Пушкина, относящиеся к третьему тому журнала «Современник» (1836).

На протяжении теперь уже почти полувека «Примечание...» редко пользовалось вниманием исследователей, и многое в нем остается неясным. Н. В. Измайлов отнес «Примечание...» Пушкина к статье М. П. Погодина «Прогулка по Москве» из того же третьего тома «Современника», так как в этой статье приведены надписи на общественных зданиях Москвы.³ Но памятник Миллину и Пожарскому в статье Погодина не упоминается: в ней нет ни одной фразы, с которой можно было бы прямо связать «Примечание...».

Это недоумение отчасти разъяснилось только в 1962 году. В комментариях к VI тому собрания сочинений Пушкина в десяти томах (Гослитиздат, М., 1962) говорится: «Заметка осталась ненапечатанной самим Пушкиным, так как строки статьи Погодина „Прогулка по Москве“, к которым они относились, не были введены к печати цензурой».⁴

К этой глухой справке должно добавить, что 1 сентября 1836 года Петербургский цензурный комитет во главе с М. И. Дондуковым-Корсаковым рассмотрел доклад цензора «Современника» А. Л. Крылова о статье «Письмо из Москвы» (так называлась статья Погодина в рукописи, — Г. К.), «содержащей критику некоторых надписей, сделанных с распоряжения правительства». Комитет нашел эту критику неуместной и признал: «...исключить сии места, допустив к печати остальное содержание статьи».⁵ Можно узнать и содержание запрещенных мест: автограф статьи Погодина хранится в его огромном рукописном фонде в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Рукопись заканчивается неизвестным до сих пор отрывком, которого нет в печатном тексте: «Кстати поговорю здесь и о надписи на памятнике Миллину и Пожарскому. В ней нет никакой грамматической или логической неправильности, но форма ее совершенно не в русском духе: князя Пожарского, ни в какой бумаге его времени, ни в каком разговоре никогда не называли князем Пожарским, а князем Дмитрием Михайловичем Пожарским. Назвать его князем Пожарским, — по-моему, это галлицизм. У нас все лица этого рода назывались по имени и отчеству. Гражданин есть слово анахроническое. Если принимать слово в новом смысле, то князь разве тоже не есть гражданин? Впрочем, повторяю, все это не суть неправильности: напротив, может быть, мои тонкости неправильны, по крайней мере, я так думаю».⁶

¹ См.: Периодическое издание Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, ч. I. СПб., 1804, стр. XVIII—XIX.

² Лучшая характеристика и описание сооружения памятника содержится в монографии Н. Коваленской «Мартос» (изд. «Искусство», М.—Л., 1938, стр. 68—84).

³ См.: Незданый Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. ГИЗ, М.—Пг., 1923, стр. 210—211.

⁴ А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1962, стр. 514. Комментарий во всех изданиях академического десятитомника неточен.

⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 244, оп. 16, ед. хр. 80.

⁶ Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Под. 1/20/72, л. 2 об.

Погодин нашел, что гражданин есть слово «анахроническое», вероятно, потому, что в словаре, изданном в 1790 году Российской академией («Академический словарь»), слово «гражданин» толкуется как «житель города, обитатель». Любопытно, что «новое» для Погодина более широкое значение этого слова не попало и в словарь, изданный Академией наук в 1857 году под редакцией академика Я. Грота. Ученый, современник Некрасова, уже написавшего к этому времени ставшее знаменитым стихотворение «Поэт и гражданин», повторил давно устаревшее толкование — «городской житель, обитатель».

3

В начале XIX века (как и в XVIII) сочинению надписей на памятниках уделялось огромное внимание. Это были полноправные художественные компоненты сооружения, долженствующие донести до зрителя те идеи, которые (по понятиям того времени) можно только высказать словом и нельзя выразить средствами ваяния и зодчества. Президент Академии художеств А. Н. Оленин, сам сочинивший несколько надписей, обосновал необходимость применения здесь особого «камнетесного», как он говорил, стиля. Слово «лапидарный» (от лат. «lapidarius» — камнетес) еще не было в ходу.⁷

Надпись на московском монументе является типичным образцом лапидарного стиля. Она повторяет «формулу» надписи на другом сооружении — всемирно известном парижском Пантеоне. Усыпальница великих людей Франции, основанная революционным народом в 1791 году, встречает посетителя словами, высеченными над входом: «Aux grands hommes la patrie reconnaissante» (Великим мужам благодарное отечество). Этот французский образец был известен многим, а в 1836 году у зрителя могли возникнуть представления еще и другого рода: двумя годами раньше, в 1834 году, в Петербурге был открыт памятник Александру I, знаменитая Александровская колонна, с надписью: «Александру I благодарная Россия». Та же классическая формула пригодилась и здесь!

Тогда же в Петербурге соорудили Нарвские триумфальные ворота с надписью: «Победоносной Российской императорской гвардии признательное отечество в 17 д. августа 1834».

Надпись на монументе Мипшну и Пожарскому, не оригинальная по конструкции и, главное, ставшая вскоре шаблоном, образцом для казенных славословий, не могла привлечь Пушкина красотой своего стиля. Более того, она его оттолкнула.

4

«Надпись *Гражданину Минину*, конечно, не удовлетворительна. — пишет Пушкин, подтверждая мнение Погодина, — он для нас или мещанин Косма Мипин по прозванию Сухорукий, или думный дворянин Косма Мипич Сухорукий, или, наконец, *Кузьма Мипин, выбранный человек от всего Московского государства*, как назван он в грамоте о избрании Мпхапла Федоровича Романова. Все это не худо было бы знать, так же как имя и отчество князя Пожарского».

Для внезапных нападков в «Современнике» на старый памятник должен был быть какой-то злободневный повод, и Пушкин указывает на него. Он напоминает об «исторической статье», появившейся недавно и вызывающей подобные же возмущения. «Кстати, — продолжает Пушкин, — недавно в одной исторической статье сказано было, что *Мипину дали дворянство и боярство*, но что спесивые вельможи не допустили его в думу и принудили в 1617 году удалиться в Нижний Новгород — сколько несообразностей! Мипин никогда не бывал боярином; он в думе заседал, как *думный дворянин*; в 1616 их было всего два: он и Гаврило Пушкин. Они получали по 300 р. оклада. О годе его смерти нет нигде никакого известия: *полагают*, что Мипин умер в Нижнем Новгороде, потому что он там похоронен, и что в последний раз упомянуто о нем в списке дворцовым чином в 1616».⁸

До сих пор не было известно, какая именно «историческая статья» вызвала эти замечания. В результате просмотра журналов, газет и сборников за 1835 и 1836 годы оказалось, что автором статьи был не кто иной, как молодой В. Г. Белинский, в ту пору сотрудник журналов Н. И. Надеждина «Телескоп» и «Молва». В рецензии на книгу Н. А. Полевого «Русская история для первоначального чтения» (часть третья), напечатанной в 1836 году в «Молве», говорилось: «В эпоху междоусобий, в ярком свете являюся у историка мясник Мипин и пнок Палицын, эти два величайшие героя нашей средней истории, которым одним Русь одолжена своим спасением, потому что Пожарский был только годным орудием».

⁷ Подробнее см. в нашей статье «Камнетесным стилем» («Нева», 1961. № 2, стр. 180—183). Замечательные русские надписи XVIII—XIX веков и нашего времени до сих пор полностью не собраны и не привлекали внимания исследователей.

⁸ А. С. Пушкин и П., Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, изд. 3-е, изд. «Наука», М., 1964, стр. 432—433.

в их руках. Ничто так не поразительно, как дивная и горестная судьба этих трех великих мужей: Минина, Палицына и Никона, которых колоссальные облики изображены историком с особенною любовью и особенным успехом! Один из них, мясник, которому каждый боярин, каждый дворянин мог безнаказанно наплевать в лицо и растереть ногою, умел не только возбудить патриотический восторг сограждан, но и поддержать его, согласить партию, примирить вождей, понять Палицына, действовать с ним заодно, управлять вместе с ним Пожарским и достигнуть своей цели; и что ж стало с ним потом? ему дали дворянство и боярство, но не пустили в думу, где этот мясник мог оскорбить своим присутствием достоинство знаменитых бояр...»⁹ Несомненно, что в заметке Пушкина идет речь именно об этой статье Белинского.

В «несообразностях», отмеченных Пушкиным, был отчасти виноват Н. А. Полевой, из сочинений которого Белинский черпал свои сведения, — но только отчасти. В очерке жизни Минина, вышедшем в 1833 году, Полевой сдержанно отметил, что Минин «не участвовал в Думе царской».¹⁰ Спустя два года, в 1835 году, в «Русской истории для первоначального чтения», рецензированной Белинским, он писал об этом же более резко: «Козьма Минин получил звание думного дворянина, но не был допущен в круг вельмож и поспешил удалиться: он жил в пожалованных ему Нижегородских поместьях и скончался там, в 1616 году...»¹¹ В другом месте Полевой пишет, что вельможи, окружавшие царя Михаила Романова, не оценили заслуг князя Пожарского: «С удалением Минина кончилось его (т. е. Пожарского, — Г. К.) прищиче; он был пожалован в бояре, но другие, старшие и более чистые, отнесли его от трона».¹²

В страстном выступлении Белинского слышатся горечь и гнев разочинца, на себе испытавшего сословный гнет в России Романовых. Но Белинский ошибся, приписав Минину боярство, в действительности пожалованное не ему, а Пожарскому.

5

Пушкин в своей заметке не назвал по имени ни Белинского, ни Полевого, но метил в обоих, в последнего даже больше. Ссылка Пушкина на исторический документ, где Минин назван «выбранным человеком от всего Московского государства», — это упрек Полевому, который величает героя «избранным от всея земли русския человеком». Именно Полевой (а не Белинский) определенно указал год смерти Минина,¹³ хотя об этом и сейчас еще «нет нигде никакого известия». Можно добавить, что Полевой, говоря об отказе бояр допустить Минина в Думу, не привел никаких доказательств, да и вряд ли располагал ими: по другим данным, Минин в царствование Михаила Романова принимал участие в государственных делах.

Резкий тон заметки Пушкина несомненно был вызван не одними мелкими, в сущности, «несообразностями», но и принципиальной неприемлемостью для него мнения Белинского о том, «как писать историю». Белинский, которого Полевой привлек своим демократическим пафосом,¹⁴ восхваляет его исторический метод. Сочинение Полевого, по мнению критика, «полно и обширно во всем смысле этого слова... Оно совершенно удовлетворяет те требования, которые мы полагаем в основу достоинства исторического сочинения. Характеры действующих в нем изображены удивительно... Честь и слава таланту, умевшему представить в истинном свете таких людей и такую судьбу!» Но если хорош Полевой, значит, наверно, дурен Карамзин; Белинский это и утверждает: «... мы убеждены, что один из главнейших недостатков „Истории Российского государства“ Карамзина заключается в том, что она, объемля собою события, не простиравшиеся даже до избрания Михаила, состоит из двенадцати, а не из трех, или много-много четверех томов... В самом деле, к чему служит слишком подробное изложение событий, эта свалка, этот своз и важных и пустых фактов? Не вредит ли это и общности событий, которые должны врезываться в памяти мастерским изложением и увлечься одним взглядом?»¹⁵

⁹ «Молва», 1836, ч. XII, № 5 (ценз. разр. 21 марта); см. также: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 111. Книга Полевого — школьный вариант его незаконченной «Истории русского народа».

¹⁰ П. А. Полевой. Козьма Минин Сухорукой, избранный от всея земли русския человек. М., 1833, стр. 26.

¹¹ Николай Полевой. Русская история для первоначального чтения, ч. III. М., 1835, стр. 345.

¹² Там же, стр. 346.

¹³ Там же, стр. 345.

¹⁴ «Многие оскорблялись тем, что Пожарский слушается мясника и мясник воеводствует над всеми», — писал Полевой (стр. 315); в тех же выражениях пишет о Минине и Белинский.

¹⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 108, 107.

Пушкин глубоко почитал Карамзина за то, что сам назвал «подвигом честного человека», — за титанический труд первооткрывателя истории древней России. Неустанная принципиальная борьба Пушкина за Карамзина и против Полевого проникнута пафосом научного познания истории. Ему ясна неравноценность «важных» и «пустых» фактов, но любая недостоверность в изложении хода событий, любая неправда для него огромна и сводит на нет достоинство исторического труда. Это неотъемлемая черта историзма Пушкина.

6

Пушкин не мог согласиться с Полевым и в оценке самих героев монумента.

Мартос, гениально выразивший в своем творении настроения передовой части русского общества начала XIX века, отвел главную роль в монументе фигуре Минина — символу патриотизма русского народа.

Речь о будущем памятнике, с которой в 1803 году выступил В. Попугаев, неизвестна, но о настроениях людей его круга можно узнать из замечательной статьи С. Боброва, проникнутой идеей внесословной ценности человека, — «Патриоты и герои, везде, всегда и во всяком». ¹⁶ Минин, по его словам, олицетворяет «честь русских плебеян». «Вот подлинно пменитый гражданин!» — восклицает Бобров. «Природа, — пишет он, — повинуюсь всевышнему и невзирая на родословия, воспламеняет кровь к благородным подвигам как в простом поселянине или пастухе, так и первостепенном в царстве. Она бы могла, кажется, сначала вдохнуть патристическую силу в *Пожарского*; однако избранный ею сосуд был *Минин*... так сказать, *русский плебей*... Здесь он был первою действующею силою... а *Пожарский*... был только орудием сего гения».

Но к 1836 году многое изменилось, и противопоставление двух героев приобрело несколько иной смысл. В угоду официальной идее «православия, самодержавия и народности» патристический подвиг деятелей прошлого (например, Суворина и Минина) теперь трактовался только в монархическом духе. В оценке Минина Полевым проявились его буржуазные симпатии. Монография Полевого о Минине, о которой уже говорилось, имела характерное посвящение: «Согражданам, русским купцам, наследникам добродетели и чести Козьмы Минича Сухорукского». Свое собственное звание на титульном листе этой книги Полевой обозначил так: «...разных ученых обществ член, московский купец и кавалер». Надпись на памятнике Полевой деликом одобряет: «Кто из нас не умилется, взирая на величественный памятник, который *гражданину Минину* и сотруднику его *князю Пожарскому* воздвигла *благодарная* Россия! Имя *Минина* поставлено впереди и справедливо: без него что мог бы сделать *Пожарский*...» ¹⁷

Патриоты 1800-х годов гордились «русским плебеем», который сравнился с героями древности и нового времени; Полевой самодовольно радуется тому, что в герои вышел купец.

Для Пушкина недворянин по происхождению Минин, как и Ломоносов, перевешивал «все наши родословные». Но в той же третьей книжке «Современника», в отрывке «Родословная моего героя», он воскликнул: «Мне жалко, что нет князей Пожарских». Для Пушкина (как и для Погодина) князь, возглавивший народное движение, тоже был гражданин в высоком смысле этого слова.

Тем более Пушкин не мог сочувствовать идее Полевого прославить в Минине граждан-горожан, т. е. купеческое сословие. И при таком («анахроническом») понимании слова «гражданин» надпись на монументе, в глазах Пушкина, была «конечно, не удовлетворительна».

7

В то самое время, когда Пушкин мог прочитать книжку «Молвы» (апрель—май 1836 года), он искал сотрудничества с Белинским.

В «Письме к издателю» из того же третьего тома «Современника» Пушкин сказал о Белинском: «Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединил он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного». ¹⁸

Заметим, что 1 августа 1836 года на рецензию Белинского грубо обрушился А. Воейков в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“». ¹⁹ Вряд ли

¹⁶ «Лицей», 1806, ч. II, кн. III, стр. 22—51.

¹⁷ Николай Полевой. Русская история для первоначального чтения, стр. 346.

¹⁸ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, стр. 481—482.

¹⁹ «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“», 1836, № 62, 1 августа, стр. 495.

в намерения Пушкина входило наступать на Белинского об руку с Воейковым. Не напечатав «Примечания...», он обратился к молодому критику с откровенными, но ничуть не обидными по тону рекомендациями в «Письме к издателю». Дальнейшие обстоятельства сложились так, что сотрудничество Белинского с Пушкиным, к несчастью, не состоялось.

И. А. ЩУРОВ

БЕЛИНСКИЙ И ПЛЕЩЕЕВ

Личные и литературные отношения А. Н. Плещеева и В. Г. Белинского мало изучены. А между тем они представляют немаловажный историко-литературный интерес как для уяснения эстетических взглядов Плещеева, так и для выявления связей Белинского с петрашевцами. К сожалению, по интересующему нас вопросу мы располагаем крайне скудными и отрывочными сведениями. Поэтому поиски новых материалов и исторических фактов — насущная задача исследователей.

Характеризуя взаимоотношения Белинского и петрашевцев, исследователи обычно ограничиваются сопоставлением взглядов В. Н. Майкова и Белинского. При этом они упускают из виду таких активных участников революционного кружка М. В. Петрашевского, как Ф. М. Достоевский и Плещеев.

И Белинский и петрашевцы боролись за демократическое искусство, за торжество натуральной школы. О близости их эстетических принципов свидетельствуют, в частности, публицистические статьи, рецензии и заметки молодого Плещеева.

Нам установлено, что Плещеев писал для газеты «Русский инвалид» не только анонимные фельетоны «Петербургская хроника» (с 24 сентября 1846 года), но и рецензии и заметки, посвященные театральной жизни столицы, которые стали появляться раньше обширных по объему фельетонов.¹ Ведь Плещееву как новичку в журналистике вряд ли могли сразу, без предварительной практики и проверки, поручить вести отдел фельетона. Видимо, сперва он писал небольшие заметки. Полагаем, что Плещеев дебютировал в «Русском инвалиде» в начале 1846 года. 26 января здесь было напечатано письмо «Любителя театра и правды», направленное против «Северной пчелы». Характерно, что одно из писем в редакцию «Московских ведомостей», где сотрудничал Плещеев, также было направлено «Любителем театра».² По всей вероятности, под этим псевдонимом скрывался Плещеев, с юных лет увлекавшийся театром и писавший в «Русском инвалиде» заметки о театре и концертах.³

В своих фельетонах, рецензиях и заметках Плещеев защищал демократическую литературу, принципы натуральной школы. Он горячо откликнулся на второе издание первого тома «Мертвых душ» Гоголя и ранние произведения Достоевского.⁴ Как отрадный факт он отметил победу гоголевского направления: «... теперь только изредка слышится какой-нибудь охрипый голос, восстающий против направления, данного Гоголем русской литературе; и этот охрипый голос тотчас же заглушается энергическими протестами молодого поколения, обратившего на гениального юмориста *полные ожидания очи*... Да! такова сила гения, таково влечение века: кто в состоянии противиться ему?» Плещеев подчеркнул типичность и злободневность гоголевских образов: «Конечно, из всех созданий Гоголя величайшее есть „Мертвые души“: нигде русская жизнь не раскинулась так широко; здесь объята она со всех сторон. И страшно ошибается тот, кто в этих лицах видит только типы провинциалов, в этом губернском городе — только губернский город. Эти провинциалы всюду; это — наши знакомые, наши друзья, наши родственники; это — мы сами; нам стоит только поглубже заглянуть в себя, чтоб найти многие признаки почтенных людей, изображенных поэтом. Не всякий сознается в этом и

¹ См. нашу статью: Плещеев о революционных демократах. «Русская литература», 1961, № 2, стр. 126—127.

² «Московские ведомости», 1861, № 267, 5 декабря.

³ «Я старый театрал, — признавался он в письме от 24 января 1889 года П. П. Ларионову, — страстно люблю театр» (Центральный государственный архив литературы и искусства (далее: ЦГАЛИ), ф. 378, оп. 1, ед. хр. 17). Иван Петрович Ларионов (1833—1889) — журналист, сотрудник «Саратовского листка» (см. о нем: Н. Ф. Хованский. Очерки по истории г. Саратова и Саратовской губ. Саратов, 1884), подружился с Плещеевым в 70-х годах (см. его письмо к Плещееву от 28 ноября 1874 года (Центральный государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина, ф. 210, ед. хр. 117)).

⁴ «Русский инвалид», 1846, № 228, 13 октября.

самому себе, — не только другим; но, может быть, многие узнав себя в этих лицах, делаются противниками таланта Гоголя...»⁵

Однако тяжелое, неприятное впечатление, по его собственным словам, произвели на Плещеева «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Повсюду встречаете вы признаки души глубоко расстроенной, воображение больного. Есть места, напоминающие прежнего Гоголя, поражающие оригинальностью и глубиной, но таких мест очень мало. С изменением содержания изменилась и форма: она утратила свою неподражаемую художественность, как содержание утратило истину».⁶

В известном письме Белинского к Гоголю Плещеев нашел впоследствии подтверждение правильности своих выводов. Копию этого письма он приобрел у С. В. Ешевского и переслал ее из Москвы своим петербургским единомышленникам-петрашевцам.⁷ За чтение этого письма некоторые из них поплатились ссылкой.

Плещеев и В. Майков возлагали большие надежды на талант Ф. Достоевского. «Нынешний год ознаменован в нашей литературе, — читаем в «Петербургской хронике», — появлением новой, яркой звезды на ее горизонте, появлением таланта в полном смысле художественного: мы говорим о Ф. М. Достоевском, авторе „Бедных людей“, „Двойника“ и „Господина Прохарчина“. Такие таланты являются редко».⁸ Белинский также высоко оценил роман «Бедные люди». Но он уже в ранних произведениях Достоевского, например в «Двойнике», заметил нездоровые тенденции. Впоследствии Плещеев также будет критиковать Достоевского за чрезмерное увлечение фантастичностью: «фантастичность вредит таланту».⁹ В связи с выходом «Дневника писателя» он писал 27 января 1873 года С. А. Юрьеву: «Тут скорбишь только об этой болезненности, о том, что такую даровитую и чистую натуру так исковеркала жизнь».¹⁰

Демократическая ориентация Плещеева сказалась и в том одобрении, с которым он отнесся к произведениям для народа В. Ф. Одоевского и Даля. Вот что писал Плещеев о книгах Одоевского для детей: «Впрочем..., не одних детей поучает и забавляет он своими рассказами; не меньше детей благодарен ему и русский мужичок... Что бы нашим г-м литераторам-белоручкам последовать примеру дедушки Иринея».¹¹ «Статьи г-на Даля также отличаются превосходною манерою изложения, — утверждал Плещеев, — ни у кого не найдете вы такого чистого русского языка, таких русских оборотов... присоедините к этому необыкновенное знание русского человека, наблюдательность, опытность и согласитесь, что таких писателей у нас весьма мало».¹² Молодой критик возмущался литераторами-белоручками, презрительно называвшими простой народ «грязным народом»: «Почему бедные люди, мужики и ремесленники, окрещены именем „грязный народ“? Не потому ли, что они чистят ваше собственное платье, мерзнут на улице, когда вы танцуете в салоне?..»¹³

В рассуждениях молодого критика о литературе находим мысли, близкие Белинскому. Более того, он прямо заявлял, что согласен с мнением Белинского о некоторых русских писателях. В рецензии на «Петербургский сборник»,¹⁴ касающейся главным образом повести Достоевского «Бедные люди», Плещеев отметил «дельные „Мысли и заметки о русской литературе“ г. Белинского», а в библиографическом обзоре, посвященном сборнику стихотворений А. В. Кольцова со вступительной статьей Белинского, он изложил мысли великого критика. Плещеев писал: «К стихотворениям нашего поэта приложена статья „О жизни и сочинениях Кольцова“, весьма хорошо составленная г. Белинским. Сделав из нее небольшое извлечение, мы еще короче ознакомимся и с личным его характером и с духом его стихотворений. Предварительно только заметим, что в этом случае мы почти во всем согласны с мнениями автора статьи».¹⁵

Однако известно, что Майков и Белинский разошлись во взглядах на творчество Кольцова: первый акцентировал внимание на общечеловеческих проблемах, второй — на самобытных, национальных.

⁵ Там же, № 271, 4 декабря.

⁶ Там же, 1847, № 4, 8 января.

⁷ О пребывании Плещеева в Москве в 1849 году см. его письмо С. Ф. Дурову (Дело петрашевцев, т. III. М.—Л., 1953, стр. 295), «Воспоминания» К. Н. Вестужева-Рюмина (СПб., 1900, стр. 25) и Е. М. Феоктистова (Л., 1929, стр. 164), а также публикацию Ю. Бочарова «Московские отклики дела петрашевцев в 1849 г.» («Каторга и ссылка», 1924, № 6).

⁸ «Русский инвалид», 1846, № 228, 13 октября.

⁹ «Московские ведомости», 1861, № 13, 17 января.

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. Юрьева, оп. 1, ед. хр. 406.

¹¹ «Русский инвалид», 1847, № 100, 8 мая. «Дедушка Иринея» — псевдоним В. Ф. Одоевского.

¹² Там же, 1846, № 288, 24 декабря.

¹³ Там же, 1847, № 187, 24 августа.

¹⁴ Там же, 1846, №№ 34, 35; 10, 11 февраля.

¹⁵ Там же. № 97. 3 мая.

Обозревая русскую литературу 1846 года («Современник», 1847, № 1), Белинский продолжал полемику с Майковым. Противопоставив самобытную поэзию Кольцова стихотворениям Плещеева, он сделал ряд иронических замечаний в адрес последнего, не согласившись тем самым с высокой оценкой первого сборника Плещеева, данной Майковым.

Освещая полемику Белинского с Майковым, исследователи упускают из виду письмо Майкова к И. С. Тургеневу (середина ноября 1846 года), напечатанное в изданных после смерти Майкова его «Критических опытах».¹⁶ В этом исключительно важном письме Майков говорил о мотивах, побудивших его выступить против Белинского. Оказывается, Майкова, мечтавшего «о карьере ученого», не удовлетворяла фельетонно-публицистическая манера Белинского. «Я убежден, — писал Майков, — что бездоказательная, памфлетическая манера критики не может быть долго полезна». Он упрекал Белинского в диктаторстве и раздражительности. «Если в выходке о диктаторстве есть что-нибудь жесткое, — продолжал Майков в том же письме, — то я этому очень рад, потому что диктаторством Белинского я сам оскорблялся не раз в качестве читателя его статей».

Но тут же В. Майков выражал восхищение полезной деятельностью критика, сердечную признательность своему учителю: «Я считаю его в полной мере сил и не хуже других понимаю, сколько пользы может он еще оказать России вообще, в особенности же всем пишущим и мне первому».

Эту полемку болезненно переживал Белинский, возлагавший большие надежды на Майкова и считавший его своим преемником. Он сожалел о своих «выходках» против покойного Майкова: «Я был на волос от смерти, — признавался он в письме к В. П. Боткину от 5 ноября 1847 года. — Вот почему на меня так болезненно подействовала выходка покойного Майкова, и теперь я совершенно с тобою согласен, что не на что было сердиться».¹⁷

Как же Плещеев отнесся к этой полемике? Есть основания утверждать, что его симпатии были на стороне Майкова. В некрологе В. Н. Майкова Плещеев, хотя и не упомянул имени Белинского, но косвенно задел его, защищая те принципы критики, которые выдвигал Майков в письме к Тургеневу. «Майков... обещал именно такого критика, какого ждет теперь наше общество, — писал Плещеев, — и в котором бы соединялись основательность, эрудиция и художественный такт...» «Разборы стихотворений Кольцова, „Истории литературы“ Аскоческого и „Романов Вальтера Скотта“ отличаются необыкновенною доказательностью, логичностью выводов, отсутствием парадоксов и значительною эрудициею, — качествами, которыми не могла до него похвалиться наша критика».¹⁸

И это писалось при жизни Белинского! Именно последнего Майков обвинял в бездоказательности и парадоксах.

Каковы же были отношения Плещеева к Белинскому после смерти Майкова, после полемики? Решению этого вопроса могут способствовать разысканные нами новые документы.

До сих пор высказывались лишь догадки о личных встречах Белинского и Плещеева, главным образом на основании стихотворения «Я тихо шел по улице безлюдной» (1877), где есть такие строки:

Уж нет его: давно он спит в могиле!
Но кто из тех, в чью грудь он заронил
Зерно благих, возвышенных стремлений,
Кто памяти о нем не сохранил?
И предо мной тот скромный образ часто
Встает, хотя десятки лет прошли;
Все помню я: беседы эти, споры,
Что в уголке убогом мы вели.

Разысканная нами статья Д. П. Сильчевского «Десятилетие со дня кончины А. Н. Плещеева. Знакомство с А. Н. Плещеевым (Из личных воспоминаний)», напечатанная в газете «Биржевые ведомости» (1903, 26 сентября, № 477), проливает свет на взаимоотношения Белинского и Плещеева. Дмитрий Петрович Сильчевский (1851—1919) — известный библиограф и журналист, принимавший участие в революционном движении,¹⁹ — в 1872 году был домашним учителем детей Плещеева и часто беседовал с поэтом на литературные темы.

¹⁶ См. В. Н. Майков. Критические опыты. М., 1891, стр. XXXVIII—XL.

¹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 404.

¹⁸ «Русский инвалид», 1847, № 181, 15 августа. На принадлежность этого некролога перу Плещеева указали в предисловии к книге В. Н. Майкова (Критические опыты, СПб., 1891, стр. XXXVIII—XL) А. Майков и Л. Майков. «Некролог В. Майкова, напечатанный Иваном Александровичем Гончаровым и Алексеем Николаевичем Плещеевым, перепечатаны с их разрешения», — писали они.

¹⁹ См.: В. Е. Евгеньев-Максимов. Некрасов в кругу современников. ГИХЛ, Л., 1938, стр. 219—222.

В одной из бесед он спросил Плещеева:

«— Вы видали Белинского, Алексей Николаевич?

— Всего только три раза. В первый раз я видел его у одного из общих знакомых, а в остальные два раза я был у него по поводу небольшого своего рассказа, который я к нему принес и который был затем им помещен в „Современнике“».²⁰

Это весьма важное свидетельство, так как опровергает бытующее мнение о постепенном отходе Белинского от петрашевцев. Оказывается, в конце 1847 года, в разгар деятельности петрашевцев, Плещеев встречался с Белинским. Этот факт не зафиксирован в книге Ю. Г. Оксмана «Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского» (М., 1958).

Вернемся, однако, к беседе Сильчевского с Плещеевым о Белинском:

«— Какое впечатление производил он? — спросил я.

— Мы все — молодежь сороковых годов — были под влиянием его статей, зачитывались ими, пропитывались их идеями, и уже за эти статьи горячо любили его. Я не составлял исключения. Я благоговел перед ним заочно, и это благоговение только усилилось от личного знакомства с Белинским.

— Почему?

— Как вам это объяснить, Д. П.? Бывают, знаете, люди, которые говорят и пишут одно, а на деле оказываются совсем другими и в своей жизни прямо противоречат своим проповедям и писаниям, и таких людей много. Белинский же был другого сорта человек. У него слово никогда не расходилось с делом. А как он говорил!.. Горячо, страстно, с пламенем одушевления... Только частый кашель прерывал его горячую, восторженную речь... Не мудрено было полюбить его при первом же знакомстве. Я свято чту его память!»

Данная характеристика Белинского еще раз свидетельствует о том большом влиянии, которое он оказывал на современников, в том числе и на петрашевцев. «Под знаменем Белинского, — писал в 1859 году Плещеев, защищая своего учителя от нападок реакционного критика К. Полевого, — выступила в сороковых годах целая фаланга молодых писателей, разделявших воззрение его на искусство, и скоро овладела исключительным вниманием всей читающей публики...» «Сколько людей обязаны ему своим развитием, сколько научил он сознательно смотреть на окружающую их действительность, сколько помог уразуметь всю пошлость и уродливость некоторых ее явлений, вопреки воспитанию, приучавшему рабски склонять перед этими явлениями голову, благоговеть перед авторитетами... Каждая статья Белинского о наших замечательнейших поэтах есть своего рода эстетическое произведение».²¹

Передовая эстетика Белинского, проникнутая революционным духом, оказала огромное влияние на Плещеева. Не случайно, вернувшись из ссылки в 50-х годах, он стал под знамена революционной демократии, установил дружеские отношения с Чернышевским, Добролюбовым, Некрасовым, Салтыковым-Щедриным, М. Л. Михайловым. Плещеев высоко оценил в критических выступлениях литературную деятельность революционных демократов. Это тем более важно, что сам он по эстетическим соображениям воздерживался от выступлений в печати с характеристикой своих друзей и единомышленников, принимавших ближайшее участие в редакции «Современника» и «Отечественных записок». Добролюбов, Михайлов, Салтыков-Щедрин посвятили творчеству Плещеева свои статьи, в которых положительно отзывались о литературной деятельности поэта. Чернышевский в 60-х годах увидит в нем «писателя, деятельность которого безукоризненна и полезна».²²

²⁰ «Папироска», рассказ А. Н. Плещеева («Современник», 1848, № 1. Смесь) — примечание Сильчевского.

²¹ «Московский вестник», 1859, № 46.

²² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 951.

В другой беседе Сильчевского с Плещеевым речь зашла о Чернышевском. «Диалектик он был... удивительный, — говорил Плещеев, — и в этом отношении сильно напоминал Алексея Степановича Хомякова, которого, впрочем, превосходил своей эрудицией. Очень трудно было всегда спорить с Чернышевским... Но человек это был во всяком случае очень симпатичный, даже хотя бы вы и не разделяли его убеждений».

В заключение Сильчевский вспоминает о записке Некрасова к Плещееву. Эта записка, подаренная Плещеевым Сильчевскому, не упомянута в библиографии писем Некрасова. Вот ее текст:

«Добрейший Алексей Николаевич!

Приходите ко мне обедать завтра, а то, что я звал вас обедать сегодня. — сочтите ошибкою с моей стороны.

Ваш Некрасов».

Плещеев пропагандировал демократическую эстетику реализма, с удовлетворением замечая, что «литература наша вышла после Гоголя и Белинского на истинный путь, изображает нам действительный мир и стремится к простоте и естественности, отбросив все ложные эффекты, все блестящие и погремушки, которыми когда-то забавляли публику», что «она служит для большинства проводником лучших идей, выработанных наукой и жизнью».²³ Теперь, писал он, уже «все сознали, что литература не должна служить только праздной забавой для автора и средством убить время для читателя; но что цель ее — умственное и эстетическое развитие массы».²⁴

Плещеева радовало, что «крупные таланты, нередко встречая хулу и ругательства со стороны отсталых поклонников рутины, в то же время бывают энергически приветствуемы людьми другого покроя — передовыми умами, каковы, например, были у нас Белинский, и в Германии — Лессинг».²⁵

Писатель настойчиво рекомендовал всем, особенно молодежи, штудировать труды Белинского. В письме, относящемся к 60-м годам, к Н. А. Александрову, мечтавшему о карьере критика, Плещеев предостерегал его: «Чтобы быть критиком из ряда выходящим, надо иметь к тому такое же призвание, как и к живописи и музыке... Я понимаю таких критиков, как Белинский, как Добролюбов, как Тэн».²⁶

В 70-х годах в связи с публикацией А. Н. Пыпиным биографии Белинского на страницах «Вестника Европы» Плещеев выступил с обширной статьей. Положительно оценивая труд Пыпина, восхищаясь гражданским подвигом Белинского, он обращал внимание на упадок современной литературы, на деградацию либеральной интеллигенции. «Боже мой! — негодовал Плещеев, — как содрогнулась бы эта благородная душа, если бы она могла увидеть, каким целям служит, зачастую, в переживаемое нами время, это горячо любимое им искусство в руках людей, именующих себя его служителями и крпящих о его „чистоте“».²⁷ Он укорял некоторых бывших друзей критика, в частности В. П. Боткина, за измену заветам своего учителя.

Плещеев подчеркивал, что идеи Белинского будут жить и развиваться, потому что они верны: «Нынешние служители „чистого искусства“ первые желали бы втоптать его в грязь, парализовать его влияние на подрастающие поколения; но даже с их точки зрения нападки на Белинского совершенно бессильны: они не могут не чувствовать этого, потому что не могут отказать ему в глубоком эстетическом чутье, в понимании художественных сторон литературных произведений. И с этой стороны, как и со всех других, он неуязвим».²⁸

Итак, на протяжении всей своей литературной деятельности Плещеев чтит память великого критика, своего учителя, пропагандировал и развивал его передовую эстетику.

Эту записку следует датировать 1872 годом, когда Сильчевский вел беседы с Плещеевым, обучая его детей. Сама по себе записка и не представляла бы большого интереса, если бы к ней не было комментариев Плещеева. На вопрос Сильчевского о странном содержании этой записки Плещеев ответил:

«— Некрасов, ранее чем пригласить меня к себе на сегодняшний обед, вероятно, пригласил на тот же обед лиц, которых, он знает, мне неприятно было бы встретить. Потом он вспомнил об этом и вот прислал эту записку. Ведь у него бывают и цензора, и разные высокие лица, и даже такие лица, которых и ему самому у себя неприятно видеть...»

Зачем же он приглашает их к себе? — спросил я.

— Это делается для журнала, для „Отечественных записок“. В трудные минуты, чтобы провести какую-нибудь статью или выпустить книжку, встречающую препятствия к выходу, такие лица для Некрасова бывают очень полезны и спасают журнал. За это Некрасова осуждать нельзя.

²³ «Московские ведомости», 1861, № 13, 17 января.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, № 16, 20 января.

²⁶ ЦГАЛИ, ф. 378, оп. 1, ед. хр. 10.

²⁷ Р. Литература и жизнь. «Голос», 1874, № 155, 6 июня, 5 сентября 1874 года (№ 245) под тем же названием напечатано анонимно продолжение этой рецензистской статьи, которое, судя по его направлению, содержанию и стилю, по-видимому, также принадлежит Плещееву.

²⁸ Р. Литература и жизнь. «Голос», 1874, № 155, 6 июня.

М. Я. БЛИНЧЕВСКАЯ

П. И. ЯКУШКИН И ЦАРСКАЯ ЦЕНзуРА

(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

До недавнего времени талантливый писатель-шестидесятник, исследователь и собиратель народного творчества П. И. Якушкин находился в числе писателей, творчество которых было забыто не только современными читателями, но и литературоведами. Лишь в 1950 году вышла книжка В. Г. Базанова «Павел Иванович Якушкин», которую автор рассматривал как «первую попытку восстановить подлинный облик Якушкина, искаженный буржуазным литературоведением».¹

За последние годы появилось несколько интересных работ, позволяющих по-новому прочесть многие страницы творческой биографии этого своеобразного писателя.²

Однако тема, вынесенная в заглавие настоящего сообщения, в этих работах затрагивается лишь между прочим. Мы еще очень мало знаем о том, как соотносятся знакомые нам по печатным источникам тексты сочинений Якушкина с подлинными авторскими текстами, какова цензурная история не только отдельных произведений писателя, но и целых изданий его сочинений, не знаем, все ли, написанное Якушкиным, увидело свет, и т. д. и т. п.

Известно, что почти с самого начала (имя П. И. Якушкина стало систематически появляться на страницах периодической печати во второй половине 50-х годов)³ деятельность писателя вызывала настороженное отношение властей предрезающих, много лет он находился под полицейским надзором, в ссылке. Все это, естественно, не могло не влиять на судьбу литературного наследия Якушкина. Выявление же погребенных в недрах цензурного ведомства, запрещенных в свое время произведений, установление подлинных, свободных от цензурных искажений текстов позволяет многое уточнить и прояснить в творческой биографии писателя; кроме того, эта работа важна в связи с давно назревшей необходимостью нового, советского издания хотя бы лучших сочинений Якушкина, издания, по возможности освобожденного от многочисленных, канонизированных сборником 1884 года цензурных искажений.

Задачей настоящего сообщения и является введение в научный оборот некоторых оставшихся до сих пор неизвестными материалов, содержащих новые данные об отношении цензуры к творчеству П. И. Якушкина.

¹ В. Базанов. Павел Иванович Якушкин. Орск, 1950. стр. 4.

² См.: Л. М. Землянова. О роли фольклора в литературной деятельности П. И. Якушкина. В кн.: Русский фольклор, III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 184—202; В. Базанов. Новые люди или нигилисты? (К истории русского демократического народоведения). «Русская литература», 1959, № 2, стр. 149—174; А. И. Баландин. 1) Новые материалы о П. И. Якушкине. «Филологические науки», 1961, 2 (14), стр. 154—161; 2) П. И. Якушкин в Нижнем Новгороде. «Филологические науки», 1962, № 4, стр. 164—174; 3) П. И. Якушкин и А. И. Герцен. «Советская этнография», 1962, № 4, стр. 150—157; 4) П. И. Якушкин в 50-е годы XIX в. (Из истории русской фольклористики). «Вестник Московского университета», 1964, № 3, серия VII (филология, журналистика), стр. 76—89; 5) П. И. Якушкин. «Литературное наследство», т. 79, 1968, стр. 375—388; В. П. Самаренко. П. И. Якушкин в Астраханской ссылке. «Ученые записки Астраханского гос. педагогического института им. С. М. Кирова», т. IX, вып. I (общественные и гуманитарные науки), стр. 84—94; 3. И. Власова. Ранний период фольклорно-этнографической деятельности П. И. Якушкина. В кн.: Очерки истории русской этнографии, фольклористики и антропологии, вып. II. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 14—35. Отметим при этом, что произведения Якушкина, в которых запечатлены существенные черты жизни России 60-х годов прошлого века, и сейчас остаются практически недоступными современному читателю: издания 1884 и 1895 годов (Сочинения П. И. Якушкина с портретом автора, его биографией С. В. Максимова и товарищескими о нем воспоминаниями: П. Д. Боборыкина, П. И. Вейнберга, И. Ф. Горбунова, А. Ф. Иванова, Н. С. Курочкина, Н. А. Лейкина, Н. С. Лескова, Д. Д. Минаева, В. Н. Никитина, В. О. Португалова и С. И. Турбина. СПб., 1884; «Велик бог земли русской!» и другие рассказы П. И. Якушкина. СПб., 1895) давно уже стали библиографической редкостью. Более позднего же издания нет, как это ни странно, до сих пор.

³ Первая работа студента Московского университета Якушкина «Народные сказания о кладах, разбойниках, колдунах и их действиях» была напечатана в декабре 1844 года в «Москвитяине».

Наиболее ранний из документов, которыми мы располагаем, дополняет известные сведения о том, как освещалась в печати так называемая «псковская история», ставшая первым «эпизодом большой трагедии Якушкина».⁴

В статье «П. И. Якушкин в 50-е годы XIX в. (Из истории русской фольклористики)» А. И. Баландин отмечает, что публикация в «Русской беседе» и перепечатка в ряде газет и журналов статьи Якушкина «Проницательность и усердие губернской полиции», в которой он рассказал о беззаконии и произволе, с которыми ему пришлось столкнуться в связи с десятидневным арестом во время фольклорно-этнографической поездки в Псковскую губернию, вызвала не только восторги либеральной журналистики по поводу «свободы гласности», «свободы общительности». Предписание министра внутренних дел С. С. Ланского С.-Петербургскому цензурному комитету не допускать перепечатки статьи Якушкина в столичных периодических изданиях,⁵ а псковскому полицмейстеру представить подробное объяснение случившегося исследователь справедливо рассматривает как свидетельство известного замешательства в правительственных кругах.⁶

Однако позднее появилось, оказывается, еще одно предписание, сохранившееся в делах Главного управления цензуры: напечатать, «если поступит в цензурный комитет», статью псковского полицмейстера «в опровержение статьи г. Якушкина».⁷ Исходило оно от председателя Главного управления цензуры и министра народного просвещения Евг. П. Ковалевского, датировано 27 октября, адресовано председателю Московского цензурного комитета Н. В. Исакову; речь шла в нем о напечатании опровержения в «Московских ведомостях» (здесь, в частности, еще 1 октября перепечатана была статья Якушкина). Можно не сомневаться однако, что подобное указание получено было и Петербургским цензурным комитетом: 4 ноября опровержение псковского полицмейстера Гемпеля появилось в № 239 «С.-Петербургских ведомостей» вместе с запрещенной здесь ранее к перепечатке статьей Якушкина «Проницательность и усердие губернской полиции» (6 ноября — в № 264 «Московских ведомостей»).

Следовательно, ответ псковского полицмейстера — это отнюдь не частное «объяснение» человека, «которого... выставили в крайне неблагоприятном свете». Установлено, что при аресте Якушкина Гемпель и в самом деле лишь усердно выполнял циркуляр Министерства внутренних дел.⁸ Именно поэтому у него были такие сильные, как мы видим, покровители, хотя в своем опровержении Гемпель «выставлял (по словам возражавшего ему тогда же Якушкина, — М. Б.)⁹ свое положение как бы беззащитным».¹⁰ Интересно также, что редакция близкой П. И. Якушкину «Русской беседы» в своем последнем номере (позднее прекратилось в ноябре 1859 года) высказала даже предположение, что Гемпель «не сам писал свой ответ».¹¹

2

В статье «П. И. Якушкин и А. И. Герцен» А. И. Баландин приводит отношение Петербургского цензурного комитета 1864 года, адресованное в III Отделение где говорится, в частности: «9 марта сего года представлена была г. Якушкиным для отдельного издания рукопись под заглавием „Русские народные песни“, которая была дозволена к печати 10 мая и возвращена автору».¹² Известно, однако, что отдельным изданием собрание песен Якушкина выходило при его жизни только в 1860 году (под заглавием «Русские песни, собранные П. Якушкиным») и в гораздо более полном виде в 1865 году («Народные русские песни из собрания П. Якушкина»). Возникают, естественно, вопросы, почему издание, получившее

⁴ В. Б а з а н о в. Павел Иванович Якушкин, стр. 64.

⁵ Именно поэтому, кстати, статья Якушкина с предисловием Добролюбова не была опубличена и в третьем номере «Свистка» за 1859 год (в последнем издании сочинений критика сказано, что причины, по которым эти материалы не появились, «пелсы». См.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 591).

⁶ См.: «Вестник Московского университета», 1964, № 3, стр. 85.

⁷ Центральный государственный исторический архив (далее — ЦГИА), ф 772. оп. 1, л. 5017, л. 1.

⁸ См.: «Вестник Московского университета», 1964, № 3, стр. 82—84.

⁹ В соответствии с логикой гласности, «дошедшей в деле Якушкина до Геркулесовых столбов» (Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. IX, стр. 413), писателю даже разрешено было в конце концов выступить с возражением на статью Гемпеля.

¹⁰ «Московские ведомости», 1859, № 266, 8 ноября; «С.-Петербургские ведомости», 1859, № 250, 17 ноября.

¹¹ «Русская беседа», 1859, т. VI, стр. 132 (5-я пагинация).

¹² «Советская этнография», 1962, № 4, стр. 153.

цензурное разрешение, так и не вышло в свет, как соотносится состав представленной в цензуру в марте 1864 года рукописи с составом издания 1865 года?

Ответить на эти вопросы позволяет хранящаяся в Центральном государственном историческом архиве и оставшаяся до сих пор неизвестной переписка Петербургского цензурного комитета с Петербургским комитетом духовной цензуры.¹³ Из переписки этой, относящейся к марту—маю 1864 года, видно, что в марте в цензурный комитет поступила рукопись «Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, вып. I», в которую входили лишь стихи духовного содержания. Рукопись была 14 марта передана в духовную цензуру и попала на отзыв к члену Петербургского комитета духовной цензуры, печально известному в истории русской литературы архимандриту Фотию. И хотя эти же 16 песен духовного содержания еще в 1860 году были напечатаны Якушкиным в «Отечественных записках» в качестве самостоятельного цикла (№ 4), наряду с песнями лирическими, обрядовыми, историческими, солдатскими, и в том же году перепечатаны как один из отделов в сборнике «Русские песни, собранные П. Якушкиным, Фотий писал в своем заключении: «Из 16... песен, предназначенных для 1-го выпуска, только 8 могут быть допущены к печатанию; именно 1. „Стих об Олексафии“ (IV),¹⁴ 2. Стих „о небесном царстве“ (VII);¹⁵ 3. „Стих про душу великой грешницы“ (X), 4. „О Дмитрии Селунском“ (XII); 5. „Стих о Лазаре“ (XIII); 6. „Стих о двух Лазарях“;¹⁶ 7. „О Михаиле Архангеле“ (XV); 8. „Стих о Параскеве Пятнице“ (XVI); прочие же 8 песней частью по сказочному своему направлению, частью же по легендарным вымыслам, наполненным анахронизмами, и как не согласные с историею, не могут быть одобрены к печатанию».¹⁷ 5-м мая датирована резолюция: «Исполнить согласно заключения духовной цензуры». Следовательно, 10 мая рукопись могла быть «дозволена» лишь с такими цензурными ограничениями, которые, по-видимому, заставили автора отказать от ее публикации. Таким образом, неизвестная до сих пор попытка издать русские народные песни отдельными небольшими выпусками, предпринятая Якушкиным в 1864 году, успехом не увенчалась.

Все 16 песен духовного содержания в качестве самостоятельного цикла были включены в сборник 1865 года.

3

В. Г. Базанов, приводя ряд фактов, справедливо замечает в своей книге, что со времени ссылки (март 1865 года) Павел Якушкин становится «жертвой цензурных гонений». Лишь в 1867 году, после почти двухлетних мытарств по цензурным инстанциям, вышла в свет изданная В. Генкелем¹⁸ маленькая книжечка «Бывалое и небывальщина. Павла Якушкина» (цензурное разрешение — 27 октября 1866 года). Еще в начале сентября 1865 года Генкелю была запрещена цензурой перепечатка в сборнике одного из лучших очерков Якушкина «Велик бог земли русской» (впервые напечатан в «Современнике» (1863, № 1—2, стр. 5—54, 1-я пагинация)), в июле 1866 года — перепечатка статьи «Бунты на Руси» (впервые — «Современник», 1866, № 3, стр. 73—91, 1-я пагинация).¹⁹

В архивах цензурного ведомства находятся и некоторые другие неизвестные еще исследователям материалы, уточняющие и дополняющие наши знания о цензурной истории этого издания.

Из хранящейся в делах Петербургского цензурного комитета переписки его с Главным управлением по делам печати видно, что Генкель, ссылаясь, вероятно, на публикацию статьи «Велик бог земли русской» в «Современнике», пытался обжаловать решение комитета в Главное управление. Но мотивы, приведенные в заключении Петербургского цензурного комитета по этой жалобе (здесь, в частности, речь шла и о том, что «содержащая прямое глумление над слогом высочай-

¹³ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1864 г., д. 3, лл. 30—31 об.

¹⁴ Авторская нумерация (римские цифры в скобках) совпадает с нумерацией этих же стихов в «Отечественных записках».

¹⁵ У Якушкина — под названием «Воскресло небесное царство».

¹⁶ Заметим, что фактически Фотием были одобрены к печатанию не восемь, а семь духовных стихов: в его заключении под двумя отдельными номерами значатся «Стих о Лазаре» и «Стих о двух Лазарях» (арабские цифры 5 и 6), у автора обозначенные одним номером из шестнадцати (римская цифра XIII).

¹⁷ Возражения Фотия вызвали не «8 песней», как он пишет, а девять (см. выше). «Несогласными с историею» и т. д. были признаны, вероятно, «Стихи про Егория Храброго» (I и II по авторской нумерации). «Стих про Егорьевы мученья» (III), «Стих про Бориса и Глеба» (V), «Стих о пречудной царце» (VI), «Стих на рождество христово» (VIII), «Стих о великом страшном суде» (IX), «Стих о вознесении Христове» (XI), «О Федоре Тироне» (XIV).

¹⁸ О нем см. в «Вестнике Московского университета» (1968, № 1, серия IX (журналистика), стр. 49—50).

¹⁹ См.: В. Б а з а н о в. Павел Иванович Якушкин, стр. 35—36.

шего манифеста»²⁰ статья, «помещенная в отдельном издании сочинений Якушкина, могущих распространиться в большом числе экземпляров, должна иметь совсем другое влияние, нежели как статья журнальная»²¹), оказались, конечно, достаточными для Главного управления. Решение цензурного комитета было признано, вероятно, правильным, и лишь в обход цензурного запрета из очерка «Велик бог земли русской» в издании было все же напечатано несколько «отрывков без конца и начала».

Большой интерес при изучении цензурной истории сборника «Бывалое и небывальщина» представляют сохранившиеся в журналах заседаний Петербургского цензурного комитета доклады цензоров А. Смирнова (о «Небывальщине» и «Бунтах на Руси») и Штюрмера (о статье «Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь (по песням)»), слушавшиеся 28 июня и 6 июля 1866 года в связи с изданием сочинений П. Якушкина.

Знакомство с ними заставляет думать, что за два года цензурных мытарств изменился не только состав издания. Возможно, что не без вмешательства цензуры определилось и окончательное название вышедшего сборника. Тот же Смирнов замечал в своем докладе, что «большая часть эскизов носит общее название „Небывальщина“; цензор находит, что ближе к делу было бы озаглавить эту часть словом „Бывальщина“ или каким-нибудь другим, более подходящим к содержанию».²²

Основной же интерес названных докладов состоит в том, что сравнение на основе их текстов издания 1867 года и первых публикаций «Прежней рекрутчины...» и «Небывальщины» позволяет выявить существенные искажения и изъятия в текстах этих статей в издании 1867 года.

Военный цензор, генерал-майор Штюрмер докладывает в заседании от 28 июня 1866 года о входившей в состав рукописи «Сочинения П. Ив. Якушкина» статье «IV. Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь»:²³ «Статья эта не новая — она была уже на рассмотрении военной цензуры. Г-н Якушкин в ней описывает не какие-либо старинные порядки рекрутской повинности и солдатской службы, а те особенности той и другой, которые существовали еще в последние годы царствования августейшего родителя нынешнего государя, — и говорит без должной осмотрительности. В статье сделаны мною многие исключения».

«По мнению цензора, — читаем далее в протоколе заседания, — рукопись может быть дозволена к печати за исключением некоторых мест, рисующих в невыгодном свете солдатскую жизнь и рекрутчину».

Определено: согласно с мнением цензора рукопись за сделанными в ней исключениями дозволить к печати.²⁴

Какие же исключения сделаны были в статье «Прежняя рекрутчина и солдатская жизнь (по песням)» при перепечатке ее в сборнике «Бывалое и небывальщина»? Выяснить это важно прежде всего потому, что текст именно этого сборника перепечатан был позднее и в издании 1884 года, по которому знакомятся с творчеством Якушкина современные читатели; только его цитируют исследователи.

²⁰ Там же, стр. 35.

²¹ ЦГИА, ф. 777, оп. 1, д. 74, л. 9. Можно предполагать, что известную роль в этом запрещении сыграл цензор Еленев, в сентябре 1865 года подписавший вслед за председателем Петербургского цензурного комитета Туруновым заключение на жалобу Генкеля. В свое время Еленев вместе с Бекетовым цензуровал первый и второй номера «Современника» за 1863 год; первоначально запрещенный очерк «Велик бог земли русской» увидел свет лишь благодаря усилиям Некрасова и Салтыкова. (См.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVIII, Гослитиздат, М.—Л., 1937, стр. 176—177). Через два года другой председатель цензурного комитета, А. Петров, рассматривая бесцензурный сборник «На несколько часов» (вып. 2, СПб., 1867), где был перепечатан и «Велик бог земли русской», отметил, что «статья эта была запрещена в 1863 году (sic!)... в эпоху введения в действие положения 1861 года», поскольку могла «помешать успеху правительственных мер». При этом А. Петров не видел «никакой возможности подвести очерк» под какую-либо статью... нарушение которой давало бы право судебного преследования» за перепечатку в сборнике или задержку его выпуска в свет (ф. 777, оп. 2, д. 66, л. 2).

²² ЦГИА, ф. 777, оп. 2, д. 8, л. 41. См. также: В. Базанов. Павел Иванович Якушкин, стр. 36.

²³ Заметим кстати, что в издании 1867 года статья эта помещается на втором месте, а не на четвертом (вероятно, в связи с исключением из сборника очерков «Бунты на Руси» и «Велик бог земли русской»), да и сам сборник имеет другое название («Бывалое и небывальщина»).

²⁴ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, д. 8, л. 39; по другому источнику, в извлечениях, не позволявших сделать всех необходимых выводов, этот отзыв и отзыв Смирнова опубликованы в книге В. Г. Базанова (стр. 21—22 и 35—36).

Между тем сравнение этого текста даже с текстом первой публикации («Еже-недельное прибавление к „Русскому инвалиду“», 1864, № 8 от 24 февраля²⁵), затерявшимся на страницах старого ведомственного издания и по сути дела оказавшимся неучтенным, показывает, что изъятия были весьма существенными. Так, в своей статье Якушкин писал о физическом вырождении целых деревень, постоянно отбывающих рекрутскую повинность. В тексте «Русского инвалида» после песни, в которой, по словам Якушкина, высказано «все, что поражает человека при приеме в рекруты», было: «*Должно припомнить, что в рекруты брали самых красивых и здоровых людей. Стоит обратить немного внимания на деревни, которые постоянно сами отбывали рекрутскую повинность, и на те, которые отплачивались деньгами, чтоб видеть, какое влияние имели на внешний вид народа рекрутские наборы; из числа первых, говорят, были, да верно и теперь есть, деревни во сто слишком душ, в которых нельзя найти годного в солдаты: нет ни одного ростом в 2 арш. 4 вершка. В деревнях, населенных крестьянами мелкопоместных дворян, которые не ставили рекрут, а платили рекрутские деньги, или принадлежали очень богатым помещикам, которые покупали на имя своего барина семью, а иногда и целые деревни с единственною целью всех годных поставить за себя в солдаты, которые поэтому не отбывали рекрутскую повинность натурою, вы редко найдете человека ростом меньше 2 аршин 4 вершков» (134, 147).²⁶ Место это, как «рисующее в невыгодном свете... рекрутчину», было, разумеется, в издании 1867 года исключено.*

Исключены или существенно смягчены и места, в которых говорилось об отношении народа к рекрутской повинности, где было выражено сочувствие автора такому отношению («без должной осмотрительности», как писал цензор). Так, например, в первой публикации после приведенного выше текста было: «*Забрили лоб — все еще не солдат, все еще он может убежать и, коли бог поможет, отбежать за все время набора — с беглеца зыску нету, пока присягу не принял на царскую службу*». И следующий абзац: «*Пока не пригоняли молодого рекрута к присяге, всякий, у кого только есть крест на шее,²⁷ всякий помогал ему, когда тот надумывал²⁸ бежать*».

Лет 35, а может и 40, в орловское рекрутское присутствие был привезен мужик, его осмотрели, крикнули „лоб“ и забрили бедняге лоб. Стоит он голый, с забритым лбом, а сам думу думает, как бы бежать, пока к присяге не пригнали.

— *Пусти, — говорит отдатчику, — пусти, мне нужно из комнаты выйти.*

Отдатчик ничего и не думал и думать-то как: человек совсем голый, как мать родила; как же ему бежать голому? Да к тому ж на дворе мороз, что и в шубе пробирает. Только видно молодцу было не до морозу, не до стыда. Вышел он на крыльцо, отдатчик с него глаз не спускает. Гожий отошел от отдатчика шага на три — да изо всех ног бежать... Отдатчик пока схватился догонять его, а того и след простыл... После уже узнали, что он прибежал голый к знакомому мещанину на Курской улице, от присутствия большие версты, и тот его скрыл. Так и отбегался добрый молодец от солдатчины невольщины!..» (135, 147).

Смягчено было и начало статьи, в частности то место, где Якушкин писал, что «на солдатство народ смотрел как на большое несчастье, на самую великую беду» (124, 142) и т. д. и т. п.

Исключены были также отрывки из народных песен, рисующие особенно «в невыгодном свете» солдатскую жизнь. Например, в тексте:

«Верно ж были сильные причины — такой отчаянной нелюбви к прежнему солдатскому житью-бытью, что

*Пальцы режут,
Зубы рвут,
В службу царскую нейдут!*

Посмотрим для этого, как народ смотрел на солдатское житье-бытье» (136, 148). Или: «Есть другие песни, в которых говорят совершенно другое, в которых высказывается вся горемычная жизнь солдатская.

*Во солдагушках невольное житье,
По три денежки во сутки дают,
По сту палочек во спинушку кладут!..»*

(136. 148)

п т. д. п т. п.

²⁵ В цензурных делах нам пока не удалось обнаружить материалов, связанных с этой публикацией.

²⁶ Здесь и далее в текстах Якушкина (в разделе третьем) курсивом дано изъятые или искаженные цензурой; в скобках — последовательно те страницы издания 1867 и 1884 годов, на которых должны были находиться приведенные отрывки.

²⁷ Выделенный текст заменен в издании 1867 года на нейтральное «крестьянин».

²⁸ В издании 1867-го и 1884 годов «задумывал».

Цензурные изъятия, правда — менее существенные, были произведены и на основе доклада цензора Смирнова об очерках цикла «Небывальщина». Так, в одном печатавшемся уже в «Искре» (1864, № 1) очерке цензор посчитал «неудобно к печати» «сцену у станового... , представленного невеждою, пьяницею, ругателем, как бесцельное порицание земской полиции прежних времен» (15—19, 95—97), а также предложил исключить в этом же очерке «рассуждение о том, что значило для мужика встретиться с дурным человеком до и после 19 февраля 1861 г.» (6—7, 92); в другом очерке («Искра», 1864, № 16—17) предлагал «исключить рассуждение автора о том, почему будочник не хочет ловить его, как бродягу, ночью, а отлагает это, *покуда ободивает*» (79—83, 121—122); еще в одном («Современник», 1865, № 11—12, стр. 8—12) — исключить «рассказы о порубке лесов» (93—106, 127—132), «как кощевное оправдание мнимого права крестьян на свободное пользование лесами казенными и помещичьими».

Усердие цензора было чрезмерным настолько, что второе и третье из названных выше предложений не были поддержаны даже решением Петербургского цензурного комитета. На полях журнала против них сделаны пометы: «пропустить», «дозволить», — сыграл роль, вероятно, тот факт, что названные очерки уже печатались. Не зная, «все ли они уже были напечатаны» и «в таком ли виде», Смирнов «рассматривал их как новые сочинения». Последнее предложение цензора, имеющее в журнале помету «исключить», также удалось отстоять (тексты «рассказов о порубке лесов» в «Современнике» и издании 1867 года полностью совпадают).

Однако в сцене у станового были все же произведены изъятия. Так, в «Искре» после слов: «Как, такой-сякой!.. ты из Москвы сюда за песнями приехал! И пошел, и пошел мой становой» было: «*да так повел свою речь, что, по крайней мере, второго слова этой речи не найдете ни в одном словаре*» (17, 96); после слов «жалеть тебя будет» — «*Народ соболезновал, становой ругался и, как мне казалось, для своего удовольствия: я на его брань не обращал решительно никакого внимания, а толпа не оказывала никакого сочувствия его речи*» (18, 96) и т. д.

4

Хотя издание 1884 года — издание бесцензурное и предпринято оно было почти через двенадцать лет после смерти П. И. Якушкина, тексты в нем не были освобождены от указанных выше цензурных искажений. Но и в таком виде Петербургский цензурный комитет признал его «вредным» и счел «пseudобным допустить... к обращению в публичке». Книга была задержана и передана с докладом цензора Коссовича начальнику Главного управления по делам печати «для доклада г. министру внутренних дел». В своем заключении цензор между прочим писал, что, «издавая сочинения Павла Якушкина, г. Михневич снабдил их не напечатанной в 1872 г. по независимым от редакции „Отечественных записок“ обстоятельством биографией покойного писателя, написанною Максимовым, и товарищескими воспоминаниями... писателей».

Произведения г. Якушкина... все... , за исключением „Сборника народных песен“, написаны на одну и ту же тему — *угнетение народа не понимающего его интеллигенцию*. В отдельных этюдах, первоначально разобранных по отдельным журналам и писанных в разное время, тема эта звучит довольно слабо, а в настоящее время, в полном собрании сочинений, выступает уже довольно ярко.

Г-н Михневич постарался довольно тщательно осветить эту тенденцию покойного автора. Подбор товарищеских воспоминаний о Якушкине составлен весьма искусно... образ покойного преподносится блистающим всеми цветами радуги гражданских доблестей. По мнению почитателей таланта Якушкина, это был муж, душу свою положивший за народ, бесребренник, незлобивый, аки голубь, первый проторивший с величайшими затруднениями стезю хождения в народ. И этого новейшего Сократа, по выражению Лескова, всюду преследуют и гонят. „Точно голубь в силках, — говорит Максимов, — и судорожные взмахи крыльев вижу“ (стр. XXII). „Эту олицетворенную простоту, этого ребенка, требовавшего няньки, — говорит Лесков, — везли с жандармами, а на чужбине над ним судьба строила пнюю забавную штуку“ (стр. LVII). Иные товарищи-биографы потщились даже возвести Якушкина в героя, принимающего на свою любвеобильную грудь удары за некие грешки nihilистов (дело Чернышевского). Об этом кратко упоминает г. Лесков на стр. LVIII и пространно г. Никитин на стр. LXXXI—LXXXIII. Целящая натура покойного, по мнению г. Португалова, была крайнею необходимостью для страны, где ощущается: „недостаток свободы слова, отсутствие общественного мнения и общественных учреждений, могущих двигать общественную жизнь, полный застой мысли и крайняя вялость общественной деятельности“ (стр. XCII).

Итак, *вечно пьяный, бездомный и крайне бесхарактерный Якушкин облекается г. Михневичем в необыкновенно привлекательный образ беззаветного на-*

родолюбца, обладающего притом симпатичною, в высшей степени цельною натурою. Тенденциозность книги слишком очевидна. Принимая, однако, во внимание объемистость и ценность (sic!) издания, а потому и вероятность ограниченности его распространения в публике, цензор полагает достоящим исключить некоторые места в книге на стр. XXII, LVII, LVIII и XCII, а также всю статью В. Н. Никитина (стр. LXXXI—LXXXIII), описывающую публичное наказание Чернышевского, бросание ему венков и сцену высылки в канцелярии оберполицмейстера Щапова и Якушкина».²⁹

Пристрастие, с которым этот неумный и не очень грамотный чиновник цензурного ведомства рассматривал издание 1884 года, поистине удивительно. Так, например, он упоминает в своем докладе о Якушкине, «новейшем Сократе, по словам Лескова», — между тем, Лесков в своих и в самом деле весьма тенденциозных воспоминаниях³⁰ (но не в том смысле, конечно, какой придает им Коссович) пишет, что с Сократом «ставить на одну ногу нашего „божьего человечка“ даже не ловко».³¹

Вряд ли можно говорить и об «искусном» подборе воспоминаний. Против этого свидетельствует не только случайный характер большинства самих «товарищеских воспоминаний» (что уже отмечалось в литературе), но и сама история их создания. В не имеющем авторской даты, но относящемся несомненно ко времени подготовки издания письме В. О. Михневич писал С. В. Максимова: «Лесков подал мне счастливую мысль: поместить после Вашей биографии Якушкина „товарищеские воспоминания“ о нем... литераторов, которые его знали и помнят о нем что-нибудь характерное. Это будут небольшие сообщения, рассказы, анекдоты — кто чем горазд».³²

Характерной в этом отношении представляется нам и хранящаяся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ИРЛИ), в фонде Михневича, записка к нему Лескова от 1 сентября 1883 года: «...вчера привелось мне видеться с Ив. Фед. Горбуновым и разговориться о Вашем издании Якушкина. Ив. Фед. рассказал мне два прекурьезные анекдота о чудотворце Павле, такие, что, по-моему, перед ними меркнет все нами рассказываемое. Он предоставил мне право самому их написать, но я нахожу это несовместным и делать этого не стану, а просил Ивана Федоровича заготовить для Вас его воспоминания».³³ Воспоминания Горбунова (одна страница) также вошли, как известно, в издание 1884 года.

Кроме того, собранные «товарищеские воспоминания» Михневич сам поправлял с точки зрения цензурных требований. Так, получив материал от Н. А. Лейкина, он писал ему 14 августа 1883 года: «Вся статья... пойдет впрок, за изъятием разве нескольких строк, напр., где ты... указываешь на значение пожертвований, собиравшихся Свириденкой, что, по-моему, нецензурно, да и неблагоприятно».³⁴ В тексте воспоминаний Лейкина, напечатанных в издании 1884 года, есть лишь упоминание о том, что Свириденко собирал пожертвования и на «бывшие тогда в большом ходу воскресные школы, и на поддержку бедных студентов...» (стр. LXXIV); строки же, в которых шла речь о значении пожертвований, были Михневичем сняты (о чем свидетельствует, вероятно, в данном случае и ог-точие).

Места, на исключении которых настаивал Коссович, удалось каким-то образом в конце концов отстоять: все криминальное, с точки зрения цензора, есть в вышедшем в свет издании 1884 года. И все же придирчивость, с которой рассматривалось это издание, очень характерна для отношения цензуры к Якушкину даже десятилетие спустя после его кончины. Не случайно Петербургский цензурный комитет согласился с замечанием Коссовича.

И в заключение несколько слов об истории печатания в этом же издании биографического очерка о Якушкине, принадлежащего С. В. Максимова. В предваряющем его открытом письме издателю Максимов писал, что очерк этот — его «воспоминания о П. И. Якушкине, написанные по просьбе Н. А. Некрасова в дополнении к... некрологу... в № 2-м „Отечественных записок“ за 1872 год. По независимым от обеих нас причинам статья эта не была напечатана». Такое признание не может не навести читателя на мысль, что причины эти — цензурное запрещение. За распространением формулой: «независящие от редакции причины», скрывалось, как правило, именно это содержание.

²⁹ ЦГИА, ф. 776, оп. 20, ед. хр. 587, лл. 20—22 об.

³⁰ См.: В. Б а з а н о в. Павел Иванович Якушкин, стр. 57 и след.

³¹ Сочинения П. И. Якушкина, стр. LXIII (далее страницы этого издания указываются в тексте, в скобках).

³² Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (далее — ГЦТМ), ф. 153, ед. хр. 165352, л. 1.

³³ ИРЛИ, ф. 183, оп. 1, № 203, л. 3.

³⁴ Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 27, л. 4.

Кроме того, из хранящегося в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина письма С. В. Максимова М. О. Микешину³⁵ (в 1876—1878 годах редактора, а с конца 1876-го по 1878 год и издателя «Пчелы») ясно, что статья о Якушкине предназначалась для публикации в еженедельнике, была уже даже набрана, но по неизвестным нам причинам публикация не состоялась (правда, спустя двадцать лет запомнивший это Максимов писал А. А. Бахрушину, что «у Микешина в его журнале „Пчела“... напечатал воспоминания о Павле Якушкине»³⁶).

Как видно из названного письма Микешина, он тогда же начал переговоры о напечатании воспоминаний Максимова в «Живописном обозрении» с Н. И. Шульгиным, «очень мило встретившим... предложение». Но и в «Живописном обозрении» статья эта, под названием «Один из наших народников. (Воспоминания о Павле Ивановиче Якушкине)» появилась лишь в 1883 году, когда П. И. Шульгина, этого «дольщика „Живописного обозрения“» (Микешин в качестве «дольщиков» называл также А. К. Шеллера (Михайлова) и Д. А. Карч-Карчевского), уже не было в живых, а издателем и редактором еженедельника был П. Н. Полевой.

При этом, хотя в «Живописном обозрении» статья печаталась в октябре (1 и 8) и ноябре (5 и 12) 1883 года, т. е. одновременно с выходом в свет издания 1884 года (напомним, что представлено в цензуру оно было как раз 12 ноября), текст ее здесь совпадал, за небольшими исключениями, с текстом рукописи, предназначенной для «Отечественных записок» и затем с некоторыми исправлениями служившей оригиналом набора для «Пчелы» (как это видно из помет на ней).³⁷

Между тем статья С. В. Максимова была существенно дополнена для издания 1884 года. Как признавался Максимов в названном выше письме к издателю, в то время когда создавалась его статья, приходилось высказываться совершенно при других обстоятельствах. Так, только в издании 1884 года могли появиться страницы, на которых рассказывалось о М. А. Стаховиче и его гибели (стр. XIII—XVII), об аресте П. Якушкина на Макарьевской ярмарке в 1865 году в Нижнем Новгороде и его высылке (стр. XVIII—XXII). Ряд дополнений был связан и с тем, что воспоминания о Якушкине печатались в издании 1884 года как биографический очерк.

Почему же понадобилось одновременно печатать два разных текста одной и той же статьи? Исчерпывающего ответа на этот вопрос нам найти не удалось. Не исключено, однако, что известную роль здесь сыграла надежда, что проходившие через цензуру издания 1884 года облегчат только что опубликованная и, следовательно, процензурованная уже статья Максимова (заметим кстати, что при публикации в «Живописном обозрении» даже первоначальный, написанный безусловно с оглядкой на цензуру текст все же подвергся цензурному вмешательству; здесь отсутствует, например, имеющийся в рукописи отрывок, в котором Максимов говорит о том, как страдал Якушкин из-за независимости и прямоты в суждениях в гимназии и «на педагогической службе», нет упоминания о «сильных цензурных пометках» в статье о рекрутских наборах (стр. XXIII)³⁸ и т. д.).

Отдельно каждый из названных эпизодов «хождения по мукам» журнальным умеренно либеральной статьи Максимова отнюдь не бесспорно, казалось бы, связан с запретом или каким-либо другим вмешательством цензуры. Однако трудно представить себе, что эта добротная, литературно хорошо написанная статья, до сих пор являющаяся в некотором роде первоисточником наших знаний о Якушкине, не раз отвергалась в самих редакциях журналов, да еще после того, как она вызвала своей темой интерес в той или иной редакции, была заказана и даже набрана. Именно совокупность приведенных фактов заставляет предполагать, что в мытарствах этих немалую роль также играла цензура, ее страх не только перед сочинениями Якушкина, но и перед добрым словом о нем.

³⁵ ГЦТМ, ф. 1, ед. хр. 83770.

³⁶ Там же, ф. 153, ед. хр. 165348.

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 586, оп. 1, ед. хр. 20. В рукописи, например, за последними строками статьи (текст издания 1884 года) было: «За гробом этим, издадека, и наша общая память, и глубокое сердечное сожаление на его свежую могилу...» (л. 5). Однако несколько позднее, вероятно, выделенное нами слово уже здесь зачеркнуто, а в тексте «Живописного обозрения» заменено на *далекую*.

³⁸ Там же, л. 10.

В. Н. БУНИН

О РЕАЛИЗМЕ РАННЕГО ДОСТОЕВСКОГО

1

При обращении к творчеству раннего Достоевского содержательная сторона его художественного метода и в особенности его понимание человека рассматривались нередко (например, В. Я. Кирпотиным)¹ исходя из «антропологического принципа», которого придерживалась философская и литературно-критическая мысль 40-х годов.

Как известно, слабость антропологизма состоит прежде всего в абстрактном, одностороннем понимании человека как существа, по своей нравственной природе неизменного. В частности, утопический социализм опирался на концепцию «добраго» от природы человека, а все «злое» в нем сводил к воздействию неправильно устроенной среды.

В работах исследователей, разделявших подобный взгляд на Достоевского, творческая мысль писателя представляла в мучительно противоречивом колебании между положительной и отрицательной оценкой сущности человеческой природы. Создавалась своеобразная литературная антитеза: «Бедные люди» — «Двойник», Макар Девушкин — Голядкин.

В последние годы были предприняты попытки по-новому осмыслить творчество Достоевского 40-х годов. Наиболее плодотворной из них нам представляется трактовка «Двойника», выдвинутая Ф. И. Евниным.² Указывая на социальный смысл повести, исследователь обращает особое внимание на «внешний жизненный конфликт, который положен в ее основу: трагическое столкновение Голядкина с тем миром, где преуспевают Берендеев, Андрей Филиппович, Владимир Семенович» (стр. 15).

Но акцентируя внимание на внешних социальных обстоятельствах, породивших безумие героя, Ф. И. Евнин сводит внутреннюю психологическую драму Голядкина только к борьбе между «бедными остатками его человечности» (выражение Добролюбова), стремлением как-то отстоять и защитить свое попираемое человеческое достоинство и крайней степенью припущенности и заботности» (стр. 25). Двойника, Голядкина-младшего, он считает не более как персонификацией враждебных герою сил. «Смысл двойничества Голядкина, — подчеркивает Ф. И. Евнин, — не во внутреннем раздвоении, а во внешнем замещении, вытеснении его из занимаемого им места в жизни... Двойник воплощает собой не стремления и качества, таящиеся в глубине души самого героя, — у слабого, малодушного и пассивного Голядкина никакой дурной половины нет (курсив мой, — В. Б.), а стремления и качества (ловкость, изворотливость, беспринципность в борьбе за «карьеру и фортуна»), присущие окружающей его среде и недостающие Голядкину для успехов на жизненном поприще» (стр. 12).

Но раз Голядкин «безусловно прав и хорош» (воспользуемся словами Чернышевского), то содержание «Двойника» сводится к традиционному для многих чиновничьих повестей 40-х годов конфликту, в котором «беззащитный маленький человек противостоит... благоденствующим представителям чиновничьей верхушки» (стр. 15). В конечном счете Ф. И. Евнин стремится, в противоположность устоявшемуся мнению, доказать, что антропологический смысл «Двойника» (человек по натуре добр) не противоречит антропологическому смыслу «Бедных людей».

По нашему же глубокому убеждению, ни к первому, ни ко второму произведению Достоевского нельзя подходить с отвлеченной, «антропологической» меркой. В них отразились не идеалистические представления писателя о человеке «вообще», а социально-психологическое бытие реального «маленького человека» в определенных общественных условиях. Голядкин-младший это не только персонификация внешних враждебных герою сил, но и порождение внутренних стремлений героя отстоять и защитить свое попираемое человеческое достоинство (об этом писал еще Добролюбов).

Достоевский показал, как из вполне правомерного стремления личности к равноправию в данных общественных условиях вырастают те самые «дурные», эгоистические качества, которые и персонифицируются в двойнике. Но он еще показал также, что ни само это стремление, ни то эгоистическое, пошлое направление, которое оно принимает, не изначальны, не присущи природе человека вообще, а обусловлены социальными причинами. И конечно же прав Добролюбов, который и в «Двойнике» видел общий гуманистический подход писателя к чело-

¹ См.: В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). Гослитиздат, М., 1960, стр. 39—77.

² Ф. Евнин. Об одной историко-литературной легенде. «Русская литература», 1965, № 3 (далее ссылки — в тексте).

веку. Только гуманизм Достоевского заключается не в однозначном положительном взгляде на него. Он гораздо глубже и реальнее.

«Некоторые думают, — писал Гегель, — что они высказывают чрезвычайно глубокую мысль, говоря: человек по своей природе добр, но они забывают, что гораздо больше глубокомыслия в словах: человек по своей природе зол». Приводя эти слова, Энгельс отмечает, что моральное зло рассматривается Гегелем с исторической точки зрения, как форма, в которой проявляется движущая сила истории; он видит в таком подходе более исторический, более глубокий по сравнению с Фейербахом взгляд на человека.³

В дальнейшем мы попытаемся доказать, что уже в ранних произведениях (в частности, в «Бедных людях» и «Двойнике») Достоевский отображал именно историческое добро и зло, т. е. реального человека в его противоречивой сложности.

2

Достоевский явился замечательным новатором художественной формы.⁴ Характерно, что выработка новых принципов поэтики предшествовала упорная пятилетняя работа писателя в жанре исторической драмы, высшие образцы которой он видел в романтических драмах Шиллера и Гюго. По-видимому, в романтической драме Достоевского привлекали мягкий призыв к равенству и острота сюжетных положений, титанизм характеров и способность героев к действию во имя идеальных мотивов добра и справедливости. Драма открывала перед Достоевским простор для лирического самовысказывания и субъективно-оценочного подхода к действительности.

Но уже в 1845 году во взгляде на драму у Достоевского наступает перелом. Вспоминая впоследствии, в 1861 году, этот переходный период, Достоевский писал: «...стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники... И замерещилась мне тогда другая история. в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце...»⁵

Для изображения «титулярного сердца» более всего подходила форма сентиментального романа XVIII века с его сосредоточенностью на психологическом состоянии личности и обращением к житейской прозе. Но здесь объектом внимания по преимуществу являлся внутренний мир личности в его отвлечении от внешней событийной действительности. «Чистый» психологический интерес сентиментального романа не позволял изобразить «титулярное сердце» и уж вовсе не подходил для показа «вполне титулярных советников и в то же время... фантастических титулярных советников». Достоевский ставит своей задачей изобразить реальную действительность, открыв в ней «фантастический», грандиозный смысл; приравнять реальность к величайшей драме прошлых веков. Чтобы выполнить эту задачу, ему нужен был сложный художественный синтез.

Для изображения «вполне титулярных советников» к этому времени в русской литературе существовала уже довольно прочная реалистическая традиция, с наибольшей полнотой и предельной выразительностью раскрывшаяся в художественном методе Гоголя. В гоголевском же творчестве намечается и раскрытие глубочайшего, «фантастического» смысла действительности. Недаром Достоевский называл Гоголя «колоссальным демоном», который «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию» (XIII, 50). Однако Гоголь, поставив человека целиком в зависимое положение по отношению к среде, изображал социальный тип, создавал законченный социальный образ. Человек у Гоголя выступает по отношению к внешнему миру как «существо страдательное» (выражение В. В. Гишпиуса), раз навсегда определенное. Поэтому его метод не мог вполне удовлетворить Достоевского, увидевшего во «вполне титулярном советнике» еще и «титулярное сердце».

Более всего для воплощения художественного замысла Достоевского подходила форма исповеди, не связанная рамками четкого жанрового определения и необычайно распространенная ко времени написания «Бедных людей». В фельетоне «Петербургской летописи» от 1 июня 1847 года Достоевский писал: «Современная мысль... дошла до возможного своего рубежа и осматривается, роется кругом

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 21, стр. 296.

⁴ Эта сторона метода Достоевского (преимущественно на примере его пореформенного творчества) раскрыта в книге М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» («Советский писатель», М., 1963). Ср. также: Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959.

⁵ Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 158 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

себя, сама осязает себя. Почти всякий начинает разбирать, анализировать и свет, и друг друга, и себя самого. Все осматриваются и обмеривают друг друга любопытными взглядами. Наступает какая-то всеобщая исповедь» (XIII, 24). Разумеется, Достоевский не имеет здесь в виду исповедь одинокого романтического сознания, исповедь, которая предполагает лишь диалектическое саморазвитие и самораскрытие духа, но не уничтожает исходного, изначального взгляда на сущность человека. Исповедь, как понимал ее Достоевский, тяготеет к показу именно взаимодействия характера и обстоятельств, в которых характер проявляется. Исповедь переносит внимание со среды на человека, в то же время не низводя внешний мир до простого атрибута или фона. Реальность, данная через призму субъективного сознания, не утрачивает своей объективной сущности. Это не призрак мира, а реальный мир, но мир, существующий лишь постольку, поскольку он включается в сферу интересов, затрагивает существование автора — героя исповеди. В этом смысле он не полон, как, впрочем, не полон и всякий другой словесно изображенный мир, но он и не претендует на полноту и завершенность. Именно в этом заключается объективная ценность исповедального мира. Герой здесь поставлен в совершенно иную зависимость по отношению к действительности — он *активен*, он оценивает, проверяет, утверждает себя в мире. Слово героя о себе само есть и слово об окружающем. Это, по выражению М. М. Бахтина, «разговор о мире и с миром».

Но взяв за основу исповедальное слово, Достоевский радикально меняет свое авторское отношение к нему. Он задает целью создать исповедь *чужого сознания* и перевести слово героя из плана прошедшего в план настоящего. «Во всем они (читатели и критики, — В. Б.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет», — писал Достоевский брату 1 февраля 1846 года.⁶ Эта совершенно новая позиция по отношению к своему герою являлась замечательнейшим завоеванием реализма. Достоевский совершил как бы «коперниковый переворот, сделал моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением».⁷ «Своеобразие Достоевского, — указывает Бахтин, — не в том, что он монологически провозглашал ценность личности... а в том, что он умел ее *объективно-художественно* увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее личностной, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до определенной психической действительности».⁸

Конечно, такое объективно-художественное видение чужого сознания не уничтожает субъективной воли автора. Индивидуальное сознание писателя, его мировоззрение благодаря такому методу раскрываются даже наиболее полно и многосторонне. Произведение и в этом случае будет носить печать темперамента, психологической организации личности писателя, его субъективных симпатий и антипатий. Субъективная воля автора найдет свое выражение и в композиции, и в выборе героев, и в авторском взгляде, который «осветит мир» с определенной точки зрения, но обязательно с глубоко гуманной точки зрения, ибо стремление наиболее полно раскрыть *чужую* личность, поиск «человека в человеке» необходимо предполагают и новую, более гуманную позицию автора.

Естественно, что героем Достоевского мог быть только человек, остро реагирующий на все происходящее с ним и вокруг него. Гоголевский поручик Пирогов, для которого не существует вопросов, который представляет собой удивительный тип, по выражению Достоевского, «несомневаемости глупого человека в себе и в своем таланте» (VI, 408), не мог вызвать активного творческого интереса Достоевского.

Такой, совершенно новый интерес к обыкновенному человеку из социальных низов мог возникнуть только в момент «общего подъема чувства личности»,⁹ только в тот момент, когда начинает расширяться круг «страдальцев русской сознательной жизни».¹⁰

Достоевский потому и стал новатором художественной формы, что она ему была необходима для выражения того нового содержания, которое начало появляться в жизни. В Макаре Девушкине, по сравнению с Башмачкиным, отражены черты человека следующей стадии исторического и социального развития. Становясь в достаточной степени личностью, он становится и *исторической* личностью. Какова эта личность, *куда поведет ее пробуждающееся самосознание* — вот вопрос, который задает Достоевский уже первым своим произведением.

В этой связи наиболее правильная, на наш взгляд, характеристика художественного метода раннего Достоевского дана Г. М. Фридлендером. «Достоевский, в отличие от Гоголя, — шепчет он, — стремился показать, что *социальная*

⁶ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 86.

⁷ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 65.

⁸ Там же, стр. 16 (курсив мой, — В. Б.).

⁹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 433.

¹⁰ Слова Достоевского о Евгении Онегине (XIII, 102).

сущность человека не представляет собой чего-то раз навсегда данного и неподвижного, но что она, как и все содержание его личности, изменяется под влиянием жизни (курсив мой, — В. Б.). . .»¹¹

Социально-психологический подход к человеку, как нам представляется, помог писателю уже в самом начале его литературно-художественной деятельности преодолеть принцип антропологизма. В произведениях Достоевского и добро, и зло, и сила, и слабость, т. е. все содержание личности, обусловлено нравственной атмосферой жизни и социальной обстановкой. Макар Девушкин добр только к своим социальным братьям, и эта доброта его способна даже стать активной, привести к идее бунта, но он совсем не добр к «чужим людям». Он отгорожен стеной социального непонимания и от мужиков-артельщиков, к которым у него презрительно-боязливое отношение, и от «их превосходительств», перед властью которых он готов смириться.

В самом деле, можем ли мы сказать что-нибудь положительное, завершенное и о Макаре Алексеевиче и о Вареньке? Однозначен ли образ Девушкина, как полагал Белинский? Нет, уже в первом своем произведении Достоевский «не объясняет своих персонажей полностью». Он изображает не один лишь процесс превращения человека «в ветошку», а гораздо более сложный, двусторонний, процесс становления и разрушения личности под влиянием противоречивых жизненных обстоятельств. Жизнь, показывает Достоевский, несет в себе и отрицательное, и положительное содержание. Только под влиянием жизни у Девушкина, о прежнем существовании которого мы знаем только то, что он всегда поступал так, будто его «и на свете не было», как будто он «спал, а не жил на свете», появляется чувство личности, чувство попранного человеческого достоинства, доходящее до «ропота, либеральных мыслей, дебоша и азарта». Сама идея бунта, пусть очень слабо выраженная, пусть кратковременная, приобретает у Девушкина вполне осознанный характер. Если пушкинский Евгений из «Медного всадника» бросает вызов на пороге сумасшествия, если в конце повести о Поприщине, этом «обывателе, взбунтовавшемся против обывательщины» (выражение В. В. Гиппиуса), мы явственно слышим голос самого Гоголя, как бы замещающего героя,¹² то протест Макара Алексеевича есть результат становления его личности. Логика всего происходящего с ним и вокруг него приводит Девушкина к бунту, хотя и робкому. Примечательно, что он начинает осознавать свое бесправное положение после знакомства со «злонамеренной» гоголевской «Шинелью». Прочитав повесть, Девушкин приходит к страшному для себя, но неизбежному выводу, нарушающему созерцательное восприятие мира, в котором, как он привык думать, «всякое состояние определено всевышним на долю человеческую».¹³ «Так после этого и жить себе смиренно нельзя, в уголочке свосм...» — вопрошает в смятении Макар Алексеевич.¹⁴ Он еще пытается сопротивляться «вольномудумству», но жизнь вновь и вновь с неумолимостью приводит его к бунтарскому выводу. Становление личности Девушкина неразрывно связано с актуализацией его самосознания, с мыслью о социальной неправде общества, где дети вынуждены протягивать руку за милостыней. И только в тот момент, когда он обращается к обитателям «позлащенных палат», «которым сироту оскорбить нипочем», с мятежным «Полно, так ли, голубчики!»,¹⁵ — только в тот момент развития его самосознания достигает кульминационного пункта.

Но века смирения и социальной придавленности сделали свое дело. На смену робкому, едва народившемуся протесту приходит радостное, просветленное смирение Девушкина, благодарно принявшего от «их превосходительства» сторублевую подачку. Девушкина пожалели, филантропический финал, которого он так желал гоголевскому Акакию Акакиевичу, завершает его бедствия, вернув ему на короткое время привычное созерцательное мировосприятие. Но смирение, разрушая

¹¹ Г. М. Фридендер. Реализм Достоевского. Изд. «Наука». М.—Л., 1964. стр. 56—57.

¹² Границы гоголевского реализма были показаны Чернышевским в статье «Не начало ли переменны?». «Упоминает ли Гоголь о каких-нибудь недостатках Акакия Акакиевича?» — спрашивает Чернышевский и отвечает: «Пет. Акакий Акакиевич безусловно прав и хорош; вся беда его приписывается бесчувствию, пошлости, грубости людей, от которых зависит его судьба...» «Можно говорить об нем только то, что нужно для возбуждения симпатии к нему. Сам для себя он ничего не может сделать, будем же склонять других в его пользу». «Таково было отношение прежних наших писателей к народу, — заключает Чернышевский. — Он явился перед нами в виде Акакия Акакиевича, о котором можно только сожалеть, который может получать себе пользу только от нашего сострадания» (П. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 857, 859).

¹³ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 144.

¹⁴ Там же, стр. 145.

¹⁵ Там же, стр. 178.

только-только пробудившуюся к сознательной жизни личность, не может уже вернуть ее к прошлой духовной спячке. Смерть маленького чиновника Горшкова, нравственное падение Вареньки, отдавшей себя «чужому» человеку, помещику Быкову, опять приводят в смятение Макара Девушкина. Не в силах разобраться и понять что-либо, в растерянности и потрясении он задает недоуменный, близкий к отчаянию вопрос: «По какому праву все это делается?»¹⁶

И все же финал «Бедных людей», несмотря на всю его кажущуюся безысходность, оставляет впечатление незавершенности. Пытаясь открыть «человека в человеке», Достоевский показал текучесть его сознания. Человек у него, не потеряв своей определенности, в каждый момент своей жизни не равен, не идентичен самому себе. Используя выражение Чернышевского о Льве Толстом, можно сказать, что Достоевский показал «диалектику души» маленького человека.

Необычайная чуткость Достоевского к едва приметным явлениям социальной жизни позволила ему стать величайшим художником-психологом, открыть самые потаенные глубины человеческой души. Герои Достоевского просто не существуют без той почвы, без тех условий, с которыми связала их внутренняя жизнь. Поэтому к ним вполне применима диалектическая формула Маркса, окончательно разрывающая узкие метафизические рамки антропологизма: «Человек — это *мир человека*. . .»¹⁷ Достоевский, так же как и Бальзак, мог бы сказать, что «человек ни добр, ни зол, он рождается с инстинктами и склонностями».¹⁸ Но Достоевский этого не сказал.

Были существенные причины, заставлявшие его искать «человека в человеке», причины глубоко субъективные, хотя и порожденные характерными для России той поры поисками путей к «очеловечиванию человека».

Известно, с каким пристальным вниманием относился Достоевский к творчеству Бальзака. В 40-е годы он был едва ли не единственным среди русских литераторов и общественных деятелей, оценившим творчество великого французского реалиста. Романы Бальзака, действие которых предстает как «саморазвивающаяся художественная реальность», охватывали диалектическую слитность человека со средой. Они в полной мере обладали «подлинно эпической объективностью».¹⁹ Если в самый первый период своей литературной деятельности, до написания «Бедных людей», Достоевский, может быть, еще и не отдавал себе ясного отчета в «полном реализме» (по терминологии самого Достоевского) бальзаковского метода изображения, то существо этого метода он несомненно понял уже тогда. Понял он, что «основой его (Бальзака, — В. Б.) мыслью было преклонение перед материальной силой», т. е. перед необходимостью.²⁰

Действительно, главное внимание Бальзака было сосредоточено на анализе развития «дурных склонностей» человека под влиянием господствующих над ним материальных сил. Он исследовал, и очень глубоко, инстинкт себялюбия, личного интереса, который приобретал в окружающем Бальзака обществе «фантастический» характер, как сказал бы Достоевский, и совершенно подавлял инстинкт добра, т. е. любви к ближнему. Активность героев Бальзака в основном развивается в русле всепобеждающей необходимости. В борьбе с ней герой его романов слаб и беспомощен. Он пытается бороться, он и борется, но слишком не равны силы, слишком ясен исход борьбы. И в конце концов герой всегда терпит поражение, хотя и своеобразное. Он не гибнет в борьбе и даже не покоряется, страдая, непонятной и страшной, но так до конца и непринимаемой силе. Поражение героя внешне выглядит даже победой: он находит себе, по выражению Гегеля, «соответствующее местечко» в мире, где господствует материальная сила, и начинает жить по законам этого мира, теряя при этом стремление к проявлению лучших сторон своей натуры. И чем больше попадает он под власть необходимости, тем все более «пошлые», твердые черты принимает его личность. Гуманизм Бальзака скорбит о человеке, но и осуждает его. Показав с такой силой правды торжество социальной необходимости, Бальзак, писавший «при свете двух вечных истин — монархии и религии», убежден в бессмысленности бунта против необходимости Единственный путь к победе над ней он видел в самоусовершенствовании самого человека.

Достоевский также очень болезненно ощущал власть материальной силы над человеком. Но, истинный сын своего времени и своей страны, он не мог, не хотел примириться с конечным торжеством слепой необходимости. Страстный утопист, Достоевский напряженно искал путь к «восстановлению погибшего человека» в самом человеке.

¹⁶ Там же, стр. 206.

¹⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 1, стр. 414.

¹⁸ Оноре Бальзак, Собрание сочинений в двадцати четырех томах, т. 1, изд. «Правда», М., 1960, стр. 28.

¹⁹ См.: В. В. Кожин ов. Роман — эпос нового времени. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. Изд. «Наука», М., 1964.

²⁰ «Время», 1862, т. VIII, кн. 3, стр. 182.

Уже в «Бедных людях» Достоевский приводит своего героя к «слишком вольной мысли», возникающей при виде дымящейся, пробуждающейся и кипящей громады города. Стоило ли «без толку сортировать себя и в недостойное смущение входить», спрашивает Макар Алексеевич, если приглядеться и рассудить, «что в этих черных, ... больших, капитальных домах делается». «Там в каком-нибудь дымном углу... мастеровой какой-нибудь от сна пробудился, а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги спились... как-будто именно такая дрянь и должна человеку сниться! Ну да ведь он мастеровой, он сапожник... У него там дети пишат и жена голодная; и не одни сапожники встают иногда так...» Но «тут же, в этом же доме, этажом выше, или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу все те же сапоги... ночью спились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги; ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом... все мы выходим немного сапожники. И это бы все ничего, но только то дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать...»²¹

Для нас важен здесь не самый протест Девушкина, не отваживающегося даже на шепот, а понимание им общественного мира как мира господства «сапожного» интереса, т. е. материальной силы, необходимости; понимание того, что сила эта проявляется через людей, а отсюда и осознание роли человека в борьбе с ней.

Пафос борьбы с необходимостью составляет трагическое содержание произведений Достоевского. Не «пошлый» человек и не эгоизм личности интересуют писателя, а сложно проявляющаяся в борьбе добра и зла светлая сторона человеческой природы. Поэтому-то почти каждый его герой, даже и в «пошлости» своей, глубоко чувствует свою греховность от сознания того, что он «не исполнил закона стремлений к идеалу».

Достоевский противопоставил человека обезличивающей его материальной силе и дал ему могущественное оружие для борьбы с ней — способность осознания в себе самом стремлений к добру и братству.

При всем этом ни на минуту нельзя забывать, что субъективную задачу свою — «найти в человеке человека» — Достоевский решал «при полном реализме», т. е. рассматривал *всего* человека в зависимости от внешнего мира.²² Поэтому и само стремление к добру и братству, сам протест против необходимости выступает у Достоевского-художника не как проявление постоянной нравственной сущности человеческой природы, а лишь как социальный инстинкт, порожденный *всей историей* диалектических взаимоотношений общества и человека, инстинкт, способный и развиваться и разрушаться.

Таким образом, общественное и личное бытие героя Достоевского оказывалось неразрывно связанным с бытием овеществленного людьми мира и с бытием других личностей. И более того — с прошлым, настоящим и будущим человечества. Между этими различными планами бытия устанавливалась диалектическая связь. В произведениях уже раннего Достоевского не только все содержание личности изменяется под влиянием жизни, но и ставится вопрос о необходимости и границах активного воздействия на жизнь самой этой личности.

Быть может, это утверждение звучит несколько парадоксально по отношению к бедному Макару Алексеевичу и почти ко всем «забытым людям» ранних произведений Достоевского. Но мы здесь имеем в виду не *активность позиции личности*, а лишь *то положение, в которое она поставлена по отношению к окружающему ее миру*. Герой в ранних произведениях писателя действительно выступает как недостаточно активная личность. И автор далек от оправдания ее бездеятельности. Недаром Белинский, по воспоминаниям Достоевского, говорил, что благодарность Макара Алексеевича «их превосходительству» вызывает «не сожаление к этому несчастному, а ужас! ужас!» (XII, 32).

Но в дальнейшем, в пореформенном творчестве Достоевского, принципиально новый подход к отношению человека и мира скажется и в выборе героя, и в выборе самой ситуации.

Возможен вопрос: в какой степени осознавал сам Достоевский свой художественный метод? В пору написания «Бедных людей» он понимал его вряд ли с достаточной степенью полноты. Вспомним слова Белинского: «Да вы понимаете ли сами-то, ... что это вы такое написали!.. Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали» (XII, 31).

Но какую бы роль ни отводили мы бессознательному (или интуитивному) началу в творчестве Достоевского 40-х годов, очевидно, что впоследствии он не мог не прийти к пониманию хотя бы основополагающих принципов своего метода. И тут, казалось бы, сам Достоевский свидетельствует не в пользу нашей трактовки. Все его публицистические высказывания о сущности человека, об истоках зла

²¹ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. I, стр. 181.

²² Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, стр. 373 (третьей пагинации).

и т. д. дают повод для истолкования взглядов писателя в метафизическом и идеалистическом планах. Правда, высказывания эти до странности противоречат одно другому, и объяснение этому пытаются найти в противоречиях личности писателя и в противоречивости его художественного метода. Причем и сами противоречия понимаются нередко как метафизические, в лучшем случае — как результат борьбы двух тенденций: социально-исторической и абстрактно-моралистической.

Нам такой подход представляется не вполне верным. Во-первых, нельзя дать характеристику объективного содержания творчества писателя только на основе его самосознания (или еще уже — осознания им своего художественного метода). Ведь вся глубина сознания никогда не исчерпывается самосознанием, как не исчерпывается им, тем более, объективная значимость произведений писателя.

И, во-вторых, так ли уж сплошь идеалистичны от начала до конца были представления Достоевского об истоках зла и человеческих страданий? Думается, что в основе таких взглядов лежит недостаточная изученность публицистического наследия писателя.

Всегда ли исследователи различают специфику проявления авторской позиции в двух сферах творческой деятельности — публицистической и художественной?

Рассматривая публицистические высказывания писателя, мы исходим из той мысли, что он, как почти каждый художник, выходя за пределы образного мышления и попадая в мир логических абстракций, которые не могли выразить всю полноту его мыслей и чувств, прибегал по необходимости к упрощению, разделению и «вытягиванию в прямую линию» явлений, воспринимаемых им в самой действительности и отражаемых в художественном творчестве в диалектическом единстве.

Кроме того, сегодня достаточно очевидна и «зашифрованность» многих излюбленных терминов Достоевского, неясность для нас смысла, который он в них вкладывал.

Например, полемика с широко распространенным в публицистике того времени представлением о влиянии среды на человека, казалось бы, ярче всего свидетельствует об идеалистических взглядах Достоевского. Но если учесть, что среда понималась тогда как нечто, вплотную, непосредственно окружающее человека, то идеалистическая терминология писателя может приобрести совсем иной, более реальный смысл. Ведь и «мир человека», которым Маркс определяет его бытие, далеко не исчерпывается узко натуралистически понимаемой средой. Вообще точка зрения, согласно которой Достоевскому был чужд исторический взгляд на человека, нуждается, по нашему мнению, в значительной корректировке.²³ Если Достоевский и не создал всех причин, обусловивших «фантастические» явления современной ему жизни, то многие из этих причин были все же ему вполне доступны. Иначе нельзя было бы понять, каким образом он сумел поставить в своем творчестве такие проблемы, которые едва только намечались в самой действительности, предвосхитить такие явления и характеры, которые в России 40-х годов находились в зародышевом состоянии.

3

Новая тематика, характерная для Достоевского 40-х годов, с особой наглядностью выявилась уже во втором его произведении — «петербургской поэме» «Двойник», вышедшей через полмесяца после «Бедных людей». В ней Достоевский

²³ Так, Б. И. Бурсов характеризует представление Достоевского «об истории как о растяннувшемся на многие века отступлении от высоких идеалов, заданных христианством» (см.: Б. Бурсов. Толстой и Достоевский. «Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 80). Но в упоминавшейся выше работе Г. М. Фридляндера «Реализм Достоевского» (стр. 36) цитируется в извлечениях любопытный отрывок из записной книжки писателя 1864—1866 годов, в котором личность рассматривается в процессе исторического становления: «„В первобытных патриархальных общинах“, заметил Достоевский в 1864 году в одной из своих записных книжек, человек жил „массами“, „непосредственно“. Но затем наступила „цивилизация“, способствовавшая „развитию личности“ и „личного сознания“. Цивилизация привела к „отрицанию“ личностью „непосредственных идей и законов“ — „авторитетных, патриархальных законов масс“; она создала „враждебное, отрицательное отношение“ личности к народу. Разобщенный с народом человек эпохи цивилизации „чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает“. Но это состояние — „распадение масс на личности, иначе цивилизация“ — есть „состояние болезненное“, „переходное“ к более высокой ступени развития человечества, которая должна способствовать восстановлению гармонических, согласных взаимоотношений личности и народа — привести „к возвращению“ отдельного человека „в массу“ при сохранении им „полного могущества сознания и развития“».

с большей остротой ставит вопрос о том, по какому пути поведет маленького человека пробуждающееся чувство собственного достоинства. В «Двойнике» по-новому осмысливается и углубляется понимание того типа, появление которого в России было зарегистрировано предшествующей русской литературой. Тематически повесть Достоевского перекликается и с темой Чичикова, и с темой коллежского асессора Ковалева, а в особенности с «Медным всадником» и «Записками сумасшедшего» (влияние гоголевской повести явственно ощущается даже в сюжете «Двойника»).

«Двойник» был встречен общим непониманием, и неуспех его произвел на Достоевского очень болезненное впечатление. «Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел», — писал он брату 1 апреля 1846 года.²⁴ Под влиянием общественного осуждения повести Достоевский и сам начинает считать, что форма ее ему «не удалась совершенно». И все же идею повести он всегда считал «довольно светлой». Уже после каторги, в 1859 году, Достоевский собирается переработать повесть так, чтобы смысл ее стал ясен для всех. «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности (курсив мой, — В. Б.), который я первый открыл и которого и был провозвестником?» — пишет он брату на пути в столицу.²⁵

Но уже наступали новые времена, и идея, которая не могла быть понята в 40-е годы, начинает осознаваться критикой 60-х годов. Первым указал на идейный замысел «Двойника» Добролюбов. В статье «Забитые люди» он, противопоставляя Голядкина Девушкину, рассматривает эти два образа в общей связи Голядкин, считает Добролюбов, как и Девушкин, «мучится и слонит с ума совершенно по тем же общим причинам — вследствие неудачного разлада бедных остатков его человечности с официальными требованиями его положения».²⁶ Очень верно показал Добролюбов и характер двойничества, содержание безумия Голядкина. «Он раздвоится, самого себя он видит вдвойне... Он группирует все подленькое и житейски-ловкое, все гаденское и успешное, что ему приходит в фантазию; но отчасти практическая робость, отчасти остаток где-то в далеких складках скрытого нравственного чувства (курсив мой, — В. Б.) препятствуют ему принять все придуманные им пронырства и гадости на себя, и его фантазия создает ему „двойника“. Вот основа его помешательства».²⁷ В этом высказывании Добролюбова очень важна замеченная им не только двойственность, а как бы тройственность сознания Голядкина.²⁸ В общем потоке повествования выделить какой-нибудь один из элементов, составляющих сознание Голядкина, почти невозможно; все три сознания, все три голоса переплетаются, спорят, замещают друг друга. Обособляется в сознании самого Голядкина (так как «Двойник» — исповедь еще в большей степени, чем «Бедные люди») и в то же время воспринимается им как объектный образ лишь Голядкин-младший, приобретающий более или менее устойчивый облик «пошлого» человека и олицетворяющий Голядкина-старшего, целиком подчинившегося «сапожному» интересу.

Двойник г. Голядкина порожден его болезненной амбицией, принявшей уродливую, фантастическую форму, но имеющей вполне реальное, социально очень важное содержание. Эта амбиция выросла из стремления маленького человека утвердить себя как личность, не дать другим людям превратить себя «в ветошку». Впервые на нее обратил внимание Гоголь в «Записках сумасшедшего». Но если приращенному гоголевскому Поприщину ничего не оставалось, по словам Достоевского, «в то петербургское время», как сойти с ума «на мечте о том, что он испанский король» (XII, 137; курсив мой, — В. Б.), то мечта Голядкина приобретает уже в иное петербургское время и иной, вполне реальный характер. Перед ним открывается возможность стать Голядкиным-младшим, любым путем утвердить и возвысить свое социальное положение. Таким образом, здоровое в своей основе стремление к равноправному положению по отношению к другим людям приводит к «опошлению» человека. Разбуженное чувство собственного достоинства начинает функционировать в качестве «чиновного права», а потенциальный бунт оборачивается смиренным уже нового, чичиковского толка и приспособленчеством. Личность г. Голядкина, который «пешком пришел в Петербург», где он «бесплодно долгое время места искал, прожился, исхарчился, жил чуть не на улице, ел черствый хлеб и запивал его слезами своими, спал на голом полу», и, наконец, завоевал видимость материального благополучия и самостоятельности, приобрел даже *сапоги*

²⁴ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 89.

²⁵ Там же, стр. 257.

²⁶ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1963, стр. 256.

²⁷ Там же, стр. 258.

²⁸ Подробно разложение сознания и голоса Голядкина на три составляющих элемента показано у Бахтина (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 282—292).

модного фасона, могла развиваться только по этому чичиковскому пути, по пути Голядкина-младшего. Но Голядкин, только что оторванный от устойчивого патриархального существования и обреченный на самостоятельность, не в силах найти в себе достаточной энергии для того, чтобы жить по закону конкуренции. Смирение и бездеятельность так глубоко укоренились в его натуре, что он находится все время на грани капитуляции перед другими людьми и готов сам признать себя «ветшкой». И все же сумасшествие Голядкина объясняется не только, а точнее, не столько тем, что он не может, не в состоянии полностью воплотиться из-за своего практического бессилия и робости в Голядкина-младшего, сколько смутным осознанием безнравственности, подлости такого пути. Третий Голядкин, Голядкин-судья, обвиняющий себя за подлые устремления и слабохарактерность, особенно явно ощущается в издевательском. «провоцирующем» тоне всего рассказа, в голосе автора (который «рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и его понятиями»),²⁹ речь которого незаметно переходит в речь самого Голядкина. Это третье начало в сознании Якова Петровича активно противоборствовать превращению его «в ветшку» или в другого Голядкина не в состоянии. Оно почти не имеет под собой реальной почвы. Поэтому третий Голядкин пытается даже вступить в компромисс с двумя другими, как-то оправдать себя самого. Но это ему не удается: Голядкин-судья может привести только к самоотрицанию, к самоубийству Голядкина (к чему и был близок Яков Петрович) или к окончательному разложению его сознания.

Поэтому-то сумасшествие героя «петербургской поэмы» ощущается не только как окончательное поражение «бедных остатков его человечности», но и как «мрачнейший протест» (выражение Добролюбова) забитой и искалеченной обществом личности и в определенном смысле как в какой-то степени победа «где-то в далеких складках скрытого нравственного чувства». Именно поэтому, нам кажется, Достоевский и считал идею «Двойника» «довольно светлой».

В 40-е годы тип Голядкина далеко еще не определился в действительности, что и позволило Достоевскому привести своего героя к сумасшествию, а Беллинскому считать повесть лишь смелой концепцией. Но в мемуарах голядкинского типа отдавал себе отчет уже Беллинский, вообще очень чуткий к новым общественным тенденциям. О типичности Голядкина, «многие черты которого нашлись бы во многих из нас», писал впоследствии и Добролюбов.³⁰ И, однако, сам Достоевский, показавший в повести превращение двойника, т. е. Голядкина-младшего, в «бездну совершенно подобных», придавал ему гораздо большее социальное значение. Недаром уже после 1861 года, когда Достоевский мучительно искал пути к выходу из кризиса, в споре своем с революционерами-шестидесятиниками он не раз обращался к образу Голядкина, ставя его в самые неожиданные ситуации. Характерно, что при этом мотив сумасшествия совершенно отсутствует или приглушается. И в планах переработки повести, и в отдельных записях Достоевского Голядкин фигурирует в двух ипостасях, которые вполне уживаются друг с другом. «Вдвоем с младшим. Мечтал сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания, — писал Достоевский в одной из записных книжек. — Либерализм и революция, восстанавливающая со слезами Louis XVI и слушающая его (от доброты)».³¹ Этот мотив рабского верноподданничества, который в Голядкиных берет верх над идеей бунта, мотив почитания «благодетельного начальства за отца» имеет довольно сильное развитие и в тексте повести. Но конечно же ни в коей мере нельзя на этом основании рассматривать Достоевского как апологета *такого смирения* вообще, а в 40-е годы в особенности. Высшим грехом человека он, как известно, всегда считал слабость, которую понимал как «не исполнение закона стремлений к идеалу». Неверным было бы и представление о субъективном скептицизме Достоевского, о мрачном и безнадежном взгляде его на человеческую природу, который впервые якобы нашел свое выражение в «Двойнике». Субъективные устремления самого Достоевского в 40-е годы, как мы видели, сказались как раз в том, что он даже Голядкина не отдаст целиком во власть овеществляющей человека необходимости, а показывает трагический исход борьбы с ней «бедных остатков его человечности». Пессимизм же «Двойника» имеет реальное, жизненное содержание, которое впервые исследовал и показал Достоевский. То, что в «Бедных людях» вызвало ужас у Беллинского, по не очень выделялось в «гуманистической» направленности всего повествования, стало главным содержанием «Двойника» — повести, отнюдь не противоречившей общей гуманистической позиции автора «Бедных людей». Повесть Достоевского — это первое в русской литературе произведение, указавшее на слабость, на двойственность «маленького человека», на противо-

²⁹ В. Г. Беллинский, Полное собрание сочинений, т. IX. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 565.

³⁰ Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, стр. 260.

³¹ Р. И. Аванесов, Достоевский в работе над «Двойником». В кн.: Творческая история. Исследования по русской литературе. М., 1927, стр. 166.

речивость его стремлений. Она впервые остро поставила вопрос о характере влияния наступающих буржуазных отношений на массового, «дюжинного» человека.³²

Это значительное смысловое содержание, как и формально-художественная сторона повести, еще не могло быть осознано передовой критикой 40-х годов. Общественно-философская и общественно-политическая мысль того времени была занята решением других насущных вопросов. В тот период, указывал В. И. Ленин, «все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии».³³ Естественно, что просветительская критика замечала в произведениях Достоевского только те моменты, которые отвечали требованиям борьбы с крепостничеством, и не заметила, не могла заметить нового содержания его произведений, потому что искренно не видела «противоречий в том строе, который вырастал из крепостного».³⁴ Правда, взгляд на капитализм революционно-демократического крыла, в 40-е годы еще не выделившегося окончательно в особое направление из общего потока буржуазно-демократического просветительства, отличался уже тогда большей сложностью. Белинский, например, подходил к оценке роли буржуазии во многом диалектически. «Я знаю, что промышленность — источник великих зол, но знаю, что она же — источник и великих благ для общества», — писал он Боткину в декабре 1847 года.³⁵ Резко критикуя капитализм, который не мог отвечать его идеалам, Белинский исторически трезво оценивал значение его для России, признавая безусловную прогрессивность этого строя по сравнению с крепостнической системой. «... Внутренний процесс гражданского развития в России, — писал он в последние месяцы жизни, — начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуазию».³⁶

И все же вопрос о капитализме как уже реальном явлении русской общественной жизни не встал и перед Белинским. Он решал его на примере Запада, а поэтому и не мог представить а priori всех сложных метаморфоз и противоречий, которые возникали в недрах нового общественного строя. Белинский ждал момента, «когда русское дворянство обратится в буржуазию», но не мог предвидеть противоречивого и в огромной степени разлагающего влияния капитализма на маленького человека. Все это и обусловило непонимание им той стороны проблематики «Двойника», которая отразила противоречия, находящиеся в 40-е годы в зародышевом состоянии.

Но художественная литература того времени была в более благоприятном положении, чем теоретическая, общественно-философская и публицистическая мысль, стремившаяся разорвать узкие рамки философского антропологиизма и утопизма. Благодаря своему реалистическому методу она нередко с большей полнотой и объективностью могла отразить и отражала такие явления действительной жизни, которые не стояли в центре внимания философии и публицистики. Это понимал и Белинский, первый теоретик реализма в России, который не только многое дал русской литературе, но и многому научился у нее; Белинскому русская реалистическая литература помогала освобождаться от «египетского ига абстрактного идеала».

Русская реалистическая литература, начиная с «Пиковой дамы» Пушкина, уже отражала с большей или меньшей степенью полноты то новое, что нес с собой капитализм. Недаром Некрасов видел основную задачу сборника «Физиология Петербурга» в том, чтобы раскрыть «все особенности Петербурга, как города, как порта, как столицы, как крайнего рубежа Руси, как окна в Европу!»³⁷

У Достоевского в его раннем творчестве, пафос которого не исчерпывался протестом против крепостного права, хотя протест этот выражен не менее сильно, чем в других произведениях «натуральной школы», раскрыты с большей полнотой, чем у кого-либо из его литературных соратников 40-х годов, и «все особенности» нового Петербурга «как крайнего рубежа Руси, как окна в Европу».

³² Мы присоединяемся здесь к тезису, уже намеченному в общей форме Г. М. Фридлиндером (Г. М. Фридлиндер. Реализм Достоевского, стр. 77), но подходим к анализу «Двойника» с несколько иной стороны, что позволяет, как нам представляется, дать более цельную интерпретацию повести.

³³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

³⁴ Там же.

³⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 452.

³⁶ Там же, стр. 468.

³⁷ Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, Гослитиздат. М., 1950, стр. 142.

Т. С. КАРСКАЯ

ЛЕСКОВ — АВТОР ОЧЕРКА О БОЖЕНЕ НЕМЦОВОЙ

О славянских знакомствах и интересах Н. С. Лескова известно очень мало. Тем большее значение приобретают созданные им еще в начале творческого пути литературные портреты двух славянских писателей — Тараса Григорьевича Шевченко¹ и Божены Немцовой.² Первый из этих очерков, написанный в 1861 году, явился естественным следствием многолетнего знакомства Лескова с украинской литературой и ее деятелями, самим Шевченко в частности; второй важен как свидетельство все возрастающего интереса и любви писателя к «родному славянскому слову»,³ получивших обильную пищу во время его первой поездки за границу, осенью — зимой 1862—1863 года.⁴

Однако если принадлежность Лескову статьи о Шевченко, подписанной прозрачной криптограммой, не вызывает никакого сомнения, то нельзя сказать того же в отношении очерка о Немцовой. Никем из исследователей этот очерк до сих пор не связывался с именем писателя. Он остался незамеченным и библиографами П. В. Быковым и С. П. Шестериковым, не упомянувшими его в перечнях написанного Лесковым, не был учтен в «Биографической канве» собрания сочинений Н. С. Лескова в одиннадцати томах (1956—1958). Не обратил внимания на этот очерк и чешский составитель библиографии Божены Немцовой М. Лайске. Очерк зарегистрирован только в неизданной библиографии Н. Н. Бахтина,⁵ как не имеющий подписи, да в рабочей картотеке сына писателя А. Н. Лескова, который высказывал предположение о принадлежности очерка перу Н. С. Лескова, так как «тема и упоминаемые имена внушают подозрение на Лескова по удивительному совпадению их в „Русск[ом] общ[естве] в Париже“».⁶

Свой вывод относительно близости Лескову самой темы очерка А. Н. Лесков сделал на основании других выписанных им выше на ту же карточку упоминаемый писателем имени Немцовой. Прежде всего здесь значится перевод сказки «О двенадцати месяцах», за ним — указание на письмо к А. Н. Толливеровой от 28 июня 1883 года, в котором Лесков рекомендовал поместить в издаваемом ею альманахе для детей что-либо из произведений Б. Немцовой. Что же касается второй приметы — совпадения названных имен в обоих очерках, то речь идет не только об именах, но и о сходных обстоятельствах. В очерке о Немцовой, в связи с описанием похорон писательницы, фигурируют такие лица, как «историк Палацкый», Пуркия, «почтенный каноник-ксендз Waclaw Sztulc». Кроме того, в подстрочном примечании сказано: «Ксендз-каноник Вацлав Штульц, редактор чешской газеты Pozor, недавно осужден австрийским правительством на тюремное заключение, так же как редактор Národní Listow г. Грегер (Грогер, Грегр, — Т. К.)». В очерке Лескова «Русское общество в Париже» читаем следующее: «Благодаря ему (Б. Залескому, — Т. К.) я познакомился в Праге с г. Грогером, редактором газеты „Á-rodni Listy“ и каноником Штульцем, редактором „Pozora“, которые тогда уже были присуждены австрийским правительством к тюремному заключению...»⁷

Такое текстовое совпадение естественно наводит на мысль об авторстве Лескова, хотя и не решает вопроса полностью.

Итак, А. Н. Лесков написал на карточке: «Нечетко авторство». Балтин отметил: «По статье Б. Яна (с чешского)».⁸ Основание для обоих этих замечаний содержится в самом тексте, где сказано следующее: «Мы знакомим наших читателей с деятельностью Божины, компилируя этот очерк по статье, составленной под влиянием чешского писателя Вротислава Яна». Действительно — «нечетко». Неизвестен автор очерка, неизвестна статья, положенная в основу «компиляции».

¹ Н. С. Лесков. Последняя встреча и последняя разлука с Шевченко. Впервые опубликовано в газете «Русская речь» (1861, № 19—20, 9 марта) за подписью «Н. Л. . . . ов».

² [Н. С. Лесков]. Божина Немцова. *Чешская народная писательница*. (Библиографический очерк). «Северная пчела», 1863, № 171, 29 июня (без подписи).

³ Н. С. Лесков, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1958, стр. 7. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

⁴ Напомню, что Лесков сотрудничал в «Северной пчеле» с января 1862 года вплоть до ее закрытия. Осенью 1862 года он был командирован этой газетой за границу, где находился до марта 1863 года. В «Северной пчеле» опубликовались корреспонденции Лескова об этой поездке, а также его переводы произведений чешских авторов — М. Бродского (Й. В. Фрича) и Б. Немцовой.

⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), картотека Н. Н. Бахтина.

⁶ Там же, ф. 227, картотека А. Н. Лескова, карт. № 2662 («Божина Немцова»).

⁷ М. Стебницкий. Русское общество в Париже. (Третье письмо к редактору «Б. для Ч.»). «Библиотека для чтения», 1863, № 9, стр. 4 (7-я пагинация).

⁸ Бахтин допустил ошибку: следовало бы «Вротислава Яна».

Однако из этого довольно глухого заявления автора можно все же понять, что статья «чешского писателя Вротислава Яна» не являлась прямым источником для русского очерка о Немцовой, как это предполагал Бахтин, а лишь была положена в основание какой-то другой, пока еще неизвестной статьи, по которой и был «скомпилирован» очерк «Северной пчелы».

Розыски, исходным моментом для которых послужили такие факты, как знание Лесковым польского языка и известный его интерес к польской литературе, привели к напечатанной в календаре для женщин на 1863 год статье Я. Ф. Новаковского «Божена Немцова».⁹ Изучение текста данной статьи убеждает, что она и явилась источником для очерка, помещенного в «Северной пчеле»: можно отметить ряд совпадений как композиционных, так и текстуальных. Важно и то, что в польском тексте также имеется ссылка на «чешского писателя Вротислава Яна».¹⁰ При сопоставлении чешских источников со статьей Новаковского выясняется однако, что она имеет гораздо меньше общего со статьей, приписываемой В. Яну (имеется в виду статья о Божене Немцовой, помещенная без подписи 20 апреля 1862 года в журнале «Obrazy života», редактором которого был Й. В. Ян), чем с материалами из газеты «Hlas», в числе которых — анонимный, приписываемый Я. Неруде, некролог «Божена Немцова» (в номере от 22 января 1862 года) и также анонимное описание погребальной церемонии (в номере от 25 января).¹¹

Установление непосредственного источника для очерка, напечатанного в «Северной пчеле», также свидетельствует в пользу авторства Лескова.

Статья Новаковского не есть простой перевод чешских материалов. По своей внутренней структуре она распадается на три части. В первой — вводной, целиком сочиненной польским автором, даны краткие характеристики чешских женщин-писательниц, вступивших на путь творчества «в последние 50 лет». Во второй части Новаковский излагает биографию Немцовой, причем чрезвычайно близко к тексту некролога, напечатанного в газете «Hlas». В третьей — рисует картину похорон писательницы, используя данные той же газеты. Несмотря на большую близость двух последних частей к чешским текстам, было бы ошибкой думать, что речь идет о простом переводе. Местами Новаковский делает сокращения, местами кое-что добавляет. Современную чешскую культуру, женское образование в частности, Новаковский оценивает (в первой части) с точки зрения, характеризующей его как поляка-патриота, но, к сожалению, ограниченного в некоторых своих воззрениях. Так, например, он считает, что новая чешская культура находится на весьма невысокой ступени развития, связывая это с ее демократическим происхождением. Тем же объясняется различная роль чешских и польских женщин в жизни общества. Образованные, развитые польки, по словам Новаковского, принимают деятельное участие во всех культурных начинаниях у себя на родине, тогда как чешки, придерживающиеся «традиционного» образа жизни, с их образованием, «не достигшим необходимого уровня», лишь в незначительной степени проявляют свою причастность к жизни нации. Он, правда, называет несколько имен наиболее известных в литературном мире чешских женщин, но и тут самую большую роль, кроме Немцовой, отводит деятельности польки — Гонораты Вишневецкой, тогда уже покойной супруги пражского профессора К. В. Запа, «много сделавшей для просвещения чешских женщин» (str. 55).¹²

Очерк, помещенный в «Северной пчеле», не представляет собой ни точного перевода, ни последовательного пересказа статьи Новаковского. Сохраняя в основных чертах ее композицию, строго придерживаясь фактической стороны,¹³ русский автор вносит много своего. Прежде всего сказанное касается заголовка. Новаковский назвал очерк просто: «Божена Немцова». В «Северной пчеле» добавлено:

⁹ J. F. Nowakowski. Bożenna Niemcowa. Noworocznik (kalendarz) ilustrowany dla Polek na rok 1863. Warszawa, 1863. (Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте). Януш Фердинанд Новаковский (1832—1883) — врач и писатель. Учился в Праге и Париже. Перу Новаковского принадлежит ряд статей, а также книга «Życie i prace naukowe J. Purkyného». Один из экземпляров был подарен автором Й. В. Фричу с надписью: «Josefu Friču — redaktoru Cecha» (R. Kheř. J. Jakšová. Knihovna Josefa Václava Friče. Praha, 1965). Все приведенные здесь выдержки из статьи Новаковского переведены мной.

¹⁰ Новаковский пишет: «Не имея под рукой произведений Божены, мы не можем вдаваться в их оценку, и все, что пишем о ней, есть повторение слов чешского писателя Й. Вротислава Яна» (str. 55).

¹¹ Božena Němcová. «Hlas» 1, 1862, č. 22, Pohřeb Boženy Němcové. «Hlas» 1, 1862, č. 25.

¹² Гонората Вишневецкая, по мужу Запова (1825—1856), в продолжение ряда лет руководила основанным ею в Праге средним учебным заведением для девочек, была автором нескольких книг для юношества.

¹³ К сожалению, некоторые даты, наименования произведений и даже имена оказались в русском тексте искаженными, очевидно по вине редакции. Неудачна и верстка, уничтожившая некоторые абзацы.

«Чешская народная писательница». Эти слова определяют смысл всех изменений, сделанных русским автором. Многие из них наводят на мысль о близости основных авторских положений тем, что были высказаны Лесковым в славянских разделах очерка «Русское общество в Париже».

В очерке «Русское общество в Париже» Лесков характеризует чехов как «милый и самый грамотный во всем славянстве народ», очень «внимательный» и «приветливый» ко всем славянам. Более всего Лескова привлекает в чехах общая высокая культура, особую ценность которой он видит в том, что она выросла на сугубо демократической почве, что все ее деятели не только «такие же горячие патриоты, как и поляки, но они еще более горячие демократы, чем патриоты».¹⁴ Естественно, что заявление Новаковского, снисходительно извинившего недостатки в образовании чешских женщин демократическим происхождением всей культуры чехов, не могло бы прийтись по душе Лескову. Точно так же отнесся к этому и автор русского очерка о Немцовой.

Все исключения, сделанные русским автором из первой части польского текста, и все его добавления устремлены на то, чтобы защитить и поднять значение новой чешской культуры, недостаточно оцененной Новаковским. Уже самые первые фразы польского текста изменены в пересказе русского автора введением собственных оценок. Так, если Новаковский сдержанно констатирует, что в Чехии «на общественной арене появились одновременно с мужскими именами и женские» (str. 54), то в русском тексте сочетание «мужские имена» обогащается эпитетом «замечательные». Вместо лаконичной и весьма общей характеристики современной чешской культуры, данной Новаковским (str. 55), в «Северной пчеле» читаем следующее: «Известно, что Богемия всем нынешним своим блеском или, лучше сказать, образованием, обязана единственно самой себе и своему энергическому стремлению к возрождению национальному» — т. е. подчеркивается блестящее состояние национальной культуры. Не менее важно и другое содержащееся в этой фразе заявление, что всем этим чехи обязаны только себе. В демократическом происхождении новой чешской культуры, в энергичном стремлении чехов к национальному возрождению русский автор видит не причину низшего по сравнению с польским развитию и образованию чешских женщин, а как раз верный залог их истинно патриотического воспитания. Именно такое воспитание на демократических основах, говорит он, и «дало краю отличных дочерей, дружно идущих об руку с мужьями и братьями на трудный и неравный бой с недолею своей прекрасной родины...» Так весь разговор переводится совершенно в другую плоскость. Извиняющее или оправдывающее недостаток обстоятельство рассматривается русским автором как первопричина великих достоинств. Это заставляет вспомнить следующее заявление Лескова: «... уж поляки известно как относятся к демократизму!»¹⁵

Поистине в лесковском духе и высказывания о женщинах, о их роли в жизни общества. Писатель, с неизменным презрением относившийся к тем «женским существам», которые принадлежали, по его выражению, к «слабым млекопитающим» (к этому разряду он относил и «лимфатических нимф, корчащих Офелий», и «эманципированных башибузуков в юбках»),¹⁶ всегда готов был приветствовать женщину, определившую свое место в жизни. «... Для меня встречать подобные лица всегда необыкновенно отрадно, — пишет он в одном из своих путевых очерков. — Они поддерживают веру, что еще не выродилась славянская женщина, не вся ушла в кринолин да в гнилую французскую эманципацию».¹⁷ Рассказывая в «Русском обществе в Париже» о пражских знакомствах, молодой писатель с большим уважением упоминает о Йозефине Моурковой, «очень просвещенной», «весьма замечательной молодой чешской девушке, знающей наш русский язык»,¹⁸ с общественными воззрениями которой он имел возможность основательно познакомиться. Узнав в Праге, а затем и в Париже чешек,¹⁹ участвовавших в национально-патриотическом движении, Лесков с полным ощущением ответственности мог сказать то же, что и автор «компиляции», характеризующий чешских женщин как «отличных дочерей (Чехии, — Т. К.), дружно идущих об руку с мужьями и братьями на трудный и неравный бой с недолею своей прекрасной родины». Руководствуясь подобными же чувствами, он мог ввести в сухофактическую фразу Новаковского о том, что в Чехии наряду с именами писателей-мужчин можно назвать шесть женских имен, слова: «... которые посвятили всю свою деятельность угнетенной литературе своего угнетенного народа».

Спор русского автора с Новаковским содержится и в финале очерка. Новаковский заканчивает свою статью картиной погребального шествия, с наступлением

¹⁴ «Библиотека для чтения», 1863, № 9, стр. 24 и 26.

¹⁵ Там же, стр. 26.

¹⁶ «Северная пчела», 1862, № 348, 24 декабря.

¹⁷ Там же.

¹⁸ «Библиотека для чтения», 1863, № 9, стр. 4.

¹⁹ В Париже Лесков познакомился также с Анной Кавалировой-Фричевой — верной подругой И. В. Фрича, делившей с ним трудную жизнь политического эмигранта. А. Фричева была образованной женщиной, писала стихи.

темноты, при зажженных свечах производившего впечатление «необыкновенное, исполненное самого сильного обаяния» (стр. 58). В русском очерке все по-другому. Мирное, умиленное описание полностью исключено и заменено взволнованным по духу отрывком, содержащим в себе укор чешской национально-патриотической интеллигенции, которая, мало сделав для облегчения трагически сложившейся жизни своей великой писательницы, столь торжественно хоронит ее с венками и свечами. Здесь сказано: «Казалось, вся Прага двинулась за своей Божиной, та Прага, в которой Божина не нашла другого средства поддержать свое существование иначе, как обращением себя из поэта в смотрительницу за сумасшедшими. Ученые и литераторы несли гроб Божины на собственных плечах до последнего холодного приюта на Вышгороде, где уже ее не беспокоят ни голод, ни сумасшедшие люди, ни австрийские подозрения».

Таким горячим полемистом, человеком острым, темпераментным, умеющим по-своему поставить всякий вопрос, и был молодой Лесков. Таков он в своих ранних литературных выступлениях, таким донесли до наших дней его образ современники и биографы.

В приведенной выдержке из очерка о Немцовой есть примечательная особенность: дважды упоминается один из наиболее мрачных моментов биографии писательницы, когда, закончив «Бабушку», осенью 1854 года она, испытывая крайнюю нужду, была вынуждена принять место компаньонки при богатой даме, содержавшейся в больнице для душевнобольных. Этот факт упоминается в некрологах, его приводит Новаковский, важное место уделено ему и в русском очерке. Но у Новаковского он упомянут лишь однажды; русский же автор возвращается к этой теме вновь и вновь. Приведем эти случаи: «Сойка²⁰ рассказывает, что Божина дошла до самой крайней нищеты и должна была хлопотать о получении для себя места смотрительницы в сумасшедшем доме»; «Наконец, она получила просимое ею ужасное место в доме умалишенных, но слабые ее силы не позволяли ей долго выполнять тяжелые занятия, которых от нее требовало начальство приюта сумасшедших»; «Казалось, вся Прага двинулась за своей Божиной, та Прага, в которой Божина не нашла другого средства поддержать свое существование иначе, как обращением себя из поэта в смотрительницу за сумасшедшими»; «... где уже ее не беспокоят ни голод, ни сумасшедшие люди, ни австрийские подозрения». Напряженное внимание автора очерка к тяжелому периоду в жизни Немцовой заставляет предполагать в нем человека, крайне впечатлительного и потому буквально пораженного тем, что эти страшные дни пришлось пережить именно Немцовой — создательнице поэтических перлов». Одновременно с этим автор очерка раскрывается как художник, причем художник особого склада: он тяготеет к ярким, впечатляющим картинам, контрастам, необычным ситуациям. Все это было свойственно Лескову с первых его шагов в литературе.

В систему доказательств авторства Лескова следует ввести также факты, которые подтверждают знание автором очерка некоторых специфически чешских обстоятельств, могущих быть известными только лицу, посетившему Чехию и, более того, в некотором роде «сжившемуся» с чехами.²¹ Новаковский упомянул графиню Элеонору Коуниц в числе лиц, приславших усопшей писательнице лавровые венки. Русский автор снимает ее имя, как излишнюю, вырывающуюся из общего стилистического контекста подробность (рядом не названо имя упомянутой княгини Турн-Таксис); зато вводит важную деталь — реалию: «урожденная чешка». Это добавление заставляет вспомнить те строки Лескова из его «Русского общества в Париже», где он рассказывает о своем близком знакомстве с «молодым князем Кауницем»²² и его воспитателями-чехами. Можно думать, что тогда он и узнал о чешском происхождении матери патриотически настроенного юноши — урожденной графини Ворачицкой из Пабениц.

Говоря о последнем периоде жизни Немцовой, Новаковский пишет: «mięszkała na prowincji» (жила в провинции), где слово «prowincja», казалось бы, проще всего было передать по-русски полным его аналогом. Однако автор русского очерка избирает для своего текста слово «деревенька», уменьшительная окраска которого дает верное представление о величине чешских деревень, почти всегда подлжсащих сравнениу лишь с самыми небольшими русскими. Известно, что Лесков совершал разъезды и пешеходные прогулки по Чехии и достаточно хорошо это знал. Еще один пример. Независимо от Новаковского в русский очерк внесены следующие слова: «Каждый чех знает Божиину Немцову, и у каждого всегда готово общечешское выражение: „народа никто так не знал и не любил, как наша Божина“». Выражение «каждый чех» заставляет думать, что автор позаимствовал эти слова не из книжного источника, что впечатление всеобщности этого суждения сложилось у него в результате многих встреч с чехами и многих бесед на лите-

²⁰ Сойка Ян Эразм — первый биограф Немцовой. Настоящий факт был сообщен им в очерке о Немцовой, опубликованном в журнале «Jasoň» (1859, №№ 1—2).

²¹ Лесков пишет: «Обжился я здесь (в Праге, — Т. К.) очень скоро...» («Библиотека для чтения», 1863, № 9, стр. 4).

²² Там же. Лесков ошибся: род Коуницев обладал графским титулом.

ратурные темы, в том числе и о творчестве Божены Немцовой. Так это и было у Лескова, круг знакомых-чехов которого (и в Праге, и в Париже) составляли лица, близко знавшие Немцову на протяжении многих лет, внимательно следившие за ее развитием как писательницы. Достаточно будет назвать имена таких упомянутых Лесковым на страницах «Русского общества» собеседников, как Ф. Палацкий, Я. Пуркия, Ф. Ригер, Ю. Грегр, В. Штульц, Э. Тоннер, Й. Коларж, В. Коуниц, наконец Й. В. Фрич. В отношении последнего удалось установить, что он немало делал для популяризации творчества Немцовой среди представителей славянского мира, составлявших целую колонию в Париже в начале 1860-х годов.

В приведенную здесь систему доказательств можно включить и некоторые наблюдения над языком и стилем очерка. Конечно, как аргументы их трудно считать вполне решающими, тем не менее некоторым языковым фактам в очерке о Немцовой находят столь определенные соответствия в произведениях Лескова, что их естественно принять в качестве дополнительных свидетельств в пользу его авторства.

Уже ранние сочинения Лескова отличаются своеобразным стилистическим колоритом. Это впечатление создается прежде всего благодаря особому ритмико-интонационному строю его авторской речи, большую роль играет также и многообразный лексический состав его языка. Авторы, ставившие своей задачей исследование языка Лескова, связывали это многообразие лексики с знанием писателем, «прозвизавшим всю Русь», речи всех ее классов и сословий.²³ В самом деле, если иметь в виду только его авторскую речь, то нельзя не отметить характерное для нее сочетание слов и выражений, соответствующих литературной норме того времени, с самыми непринужденными разговорными элементами, нередко напоминающими о родных для писателя средне- и южнорусских местах; заметно также употребление лексики украинно-польского происхождения. Вместе с тем молодой Лесков не чуждался довольно избитых литературных штампов, встречаются в его речи выражения современного ему делового и научного стиля. Все это находит себе место и в очерке о Немцовой.

Прежде всего следует отметить известную стилистическую близость этого очерка к очерку Лескова «Последняя встреча и последняя разлука с Шевченко». Это можно было бы объяснить многими причинами: «некрологическим» характером обоих очерков, славянской темой, наконец сходством самих судеб Шевченко и Немцовой; в то же время в них присутствуют элементы, указывающие на то, что оба очерка вышли из-под одного пера. Так, обращают на себя внимание слова и обороты, скорее синонимичные, чем полностью совпадающие, но тем не менее чрезвычайно близкие по их эмоциональному наполнению. В очерке о Шевченко Лесков обнаруживает пристрастие к эпитету «ужасный». «Я стал всматриваться пристальной и увидел, что в самом деле во всем его существе было что-то *ужасно болезненное*; но ни малейших признаков близкой смерти я не мог уловить на его лице» (X, 8—9);²⁴ «Я старался его успокоить обыкновенными в этих случаях фразами, да, впрочем, и сам глубоко верил, что могучая натура поэта, вынесшая бездну потрясений, не поддается болезни, *ужасного значения* которой я не понимал» (X, 9). В очерке о Немцовой это слово также находит себе применение в эмоционально близком контексте. «... Божина дошла до самой крайней нищеты и должна была хлопотать о получении для себя места смотрительницы в сумасшедшем доме. А помощь не шла ниоткуда. Наконец, она получила просимое ею *ужасное место* в доме умалишенных...» Немало общего и в выражениях, которыми охарактеризована трудная жизнь обоих писателей. В очерке о Шевченко, например, читаем: «Многие очень жалели, что нет семьи Толстых, которые любили поэта и не забывали его в самые тяжелые минуты его *многострадальной жизни*» (X, 11); «Из девяти напутствований, сказанных над могилою поэта, шесть были произнесены на малороссийском языке. Из остальных трех речей две были произнесены по-русски и одна по-польски, как бы в значение общего горя славян, пришедших отдать последний долг малороссийскому *поэту-страдальцу*» (X, 12). В очерке о Немцовой: «По окончании всех религиозных обрядов из дома „Трех лип“, где лежало тело гениальной *страдальцы*, началось погребальное шествие»; «Здесь, *страда*я более, чем когда-нибудь, Божина написала прославленную теперь „Бабушку“».

Немало общих лексико-стилистических особенностей имеет очерк о Немцовой с художественными произведениями Лескова, и прежде всего с повестью «Житие одной бабы». Обращает на себя внимание речевое сходство автора очерка и рас-

²³ Леонид Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. Гослитиздат, М., 1945 (глава «Язык и стиль»); А. С. Орлов. Язык русских писателей. Изд. АН СССР. М.—Л., 1948, стр. 144—175; С. И. Котков. О словарных примечаниях к произведениям Н. С. Лескова. «Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1958, т. XVII, вып. 3, стр. 290—291; Н. С. Антошин. О языке Н. С. Лескова. «Ужгородський державний університет. Наукові записки», т. XXVII, філологія, Львів, 1959, стр. 70—97.

²⁴ Здесь и далее курсив наш, — Т. К.

сказчика в «Житии»: бытовая пнтонация, обилие простых разговорных слов и выражений. Это обстоятельство тем более примечательно, что рассказчик «крестьянского романа» только поначалу типизирован по языку как гостомельский житель, а затем все более и более отождествляется в сознании читателей с самим автором. Нельзя не учесть, однако, и того, что жанровое различие (с одной стороны, «библиографический очерк», с другой — «опыт крестьянского романа») сильно ограничивает возможности этого слодства. Среди целого ряда случаев употребления в обоих произведениях одних и тех же слов и выражений привлекает внимание такой пример. В очерке о Немцовой читаем: «Отец Божины умер в 1848 г.,²⁵ в загоне²⁶ на Шлонске (в Силезии)». В «Житии» слово «загон» встречается неоднократно в местном значении части поля; присутствует оно и в значении, тождественном тому, в котором оно употреблено в очерке о Немцовой: «У нас много есть таких женщин по селам, что вырастает она в нужде, да в загоне, так после терпит все, словно каменная» (I, 269).

Еще определеннее говорит в пользу авторства Лескова совершенно оригинальное, ни у кого из русских авторов — его современников²⁷ не встречающееся начертание имени чешской писательницы — Божина, а также слова украинно-польского происхождения, восходящие к длительному периоду жизни писателя в Киеве.

8 апреля Лесков опубликовал в «Северной пчеле» свой перевод сказки Немцовой «О двенадцати месяцах» (несколькими месяцами раньше, чем был напечатан очерк).²⁸ Здесь дважды — и в заглавии, и в подстрочном примечании «От переводчика» имя чешской писательницы графически воспроизведено точно так, как в очерке. Можно было бы думать, что это редакционная ошибка. Однако такое же его начертание сохранено и в позднем, относящемся к 1883 году, письме писателя к А. Н. Толиверовой.²⁹ По-видимому, Лесков, воспроизведя однажды имя Немцовой не по его чешскому начертанию, а скорее по его чешскому звучанию, так, как оно ему запомнилось еще в Праге (чехи делают ударение в словах на первом слоге), затем свылся с таким его написанием.

К украинизмам в очерке можно отнести слово «недоля» и, с известными оговорками, «край» и «распочинать». Первое слово выступает в сочетании: «трудный и неравный бой с *недолею* своей прекрасной родины...» Что же касается слова «край», то оно, общерусское, распространенное в употреблении, в составе фразы: «воспитание чешских женщин, распочатое с толком...», дало *краю* отличных дочерей... — воспринимается скорее всего как украинизм, так, как привычные русские синонимы: страна, земля, родина, отчина и т. д. Глагол «распочинать» (точнее, страдательное причастие от этого глагола) в тексте очерка о Немцовой встречается всего однажды в только что приведенном сочетании: «воспитание... *распочатое* с толком». Обратившись к словарям, нетрудно убедиться, что этот глагол не имеет себе места в современном литературном языке, в середине же прошлого века он принадлежал к числу малоупотребительных. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля дано только весьма конкретное его значение — распаковать и начать пользоваться, причем имеется в виду цыбик чая или тук товара. Правда, там же приведено целое гнездо производных слов с ссылками на их употребление, однако нет оснований считать их сколько-нибудь популярными. Между тем в украинских и польских текстах, как старых, так и современных, этот глагол встречается постоянно в широком значении начала каких-либо действий или чьей-либо деятельности. В этом легко убедиться, обратившись к любому украинскому или польскому тексту. О том же, сколь характерно было употребление этого глагола и связанных с ним производных слов для Лескова, свидетельствует целый ряд примеров из его произведений. Приведу некоторые из них. «Но я в другой раз расскажу, как и отчего все это *распочалось* и *выросло*»

²⁵ Год смерти отца Немцовой был неверно указан и в газете «Нлас», и у Новаковского. Ян Панкль скончался в 1849 году.

²⁶ В газете «Нлас», а затем и у Новаковского сказано: «в Загани». Вероятно, русский автор заменил географическое понятие на правовое, соответствовавшее характеру существования Панкля в последние годы его жизни. «Жить в загоне» — в угнетении (Словарь церковнославянского и русского языка, составленный вторым Отделением имп. Академии наук, т. I. СПб., 1847).

²⁷ В очерке «Два месяца в Праге» («Современник», 1859, № III) А. Н. Пыпин представил писательницу как Божену Немцову; так же именовал ее М. П. Петровский в письме к И. С. Аксакову от 24 октября 1859 года (ИРЛИ, ф. 382, № 7, л. 6). Такого же начертания придерживались эти авторы и впоследствии. Под таким же именем выступала Немцова в работах Э. Г. Петровской и П. В. Быкова в конце 1860-х—1870-е годы.

²⁸ «О двенадцати месяцах». Славянское предание из окрестностей Трешчинских Божин Немцовой (с чешского). «Северная пчела», 1863, № 91, 8 апреля. Подпись: М. Стебницкий.

²⁹ ИРЛИ, ф. 227, № 62, л. 23.

(I, 266); «С него *распочалась* в городе шедшая с северо-запада холера»;³⁰ «Когда *распочалась* эта пора пробуждения, ясное дело, что новые люди этой эпохи во всем рвали к новому режиму» (II, 136); «... все поглотила из ничего возникшая суматоха, оставившая вдалеке за собою университетское дело, с которого все это *распочалось*» (II, 374—375); «Этим *распочинается* самая скверная полоса, закончившая собою первую половину моей жизни» (III, 435); «... вот вы это себе так и запишите, что от этого дня у нас *распочнется*» (IV, 26). Достоин внимания, что в картотеке Словаря современного русского литературного языка (Институт языкознания АН СССР) нет никаких данных об употреблении этого слова каким-либо другим русским писателем, кроме Лескова.

Полагаю, что приведенные здесь факты подтверждают принадлежность очерка «Божина Немцова. Чешская народная писательница» перу Н. С. Лескова. По-видимому, отсутствие необходимых материалов не давало ему возможности написать полностью самостоятельную статью, и он воспользовался как основой статьей польского автора. Преобразования, которые писатель внес в текст Новаковского, придали его работе самостоятельное значение. В очерке представлена стройная, резко отличная от польского источника концепция творчества Божены Немцовой, в которой Лесков видел близкий ему тип народного писателя. Одновременно с тем очерк является одним из важных документов для характеристики литературно-общественных взглядов Лескова в ранний период его литературной деятельности.

И. С. ЧИСТОВА

А. И. ПАЛЬМ И ЕГО РОМАН «АЛЕКСЕЙ СЛОБОДИН»

1

25 апреля 1929 года Горький писал Ф. В. Гладкову: «На ваш вопрос о книжках, изданных „ЗиФом“ за год, должен сказать, что в этой работе я многого не понимаю. Например: зачем нужно было издать совершенно неудачный... роман Писемского „Люди 40-х гг.“, когда можно бы заменить его небольшим и правдивым романом одного из „петрашевцев“ Пальма-„Альминского“ „Алексей Слободин“...»¹

В 1931 году роман Пальма (псевдоним — П. Альминский) был издан — правда, не ЗиФом, а «Молодой гвардией»² — со следующим предисловием: «Повесть Альминского „Алексей Слободин“ — это попытка художественного отображения одной из эпох нашего революционного прошлого... Это художественное воплощение тех людей, которые в самую глухую пору николаевского режима, в сороковые годы прошлого века впервые после виселиц декабристов попытались сформулировать идеалы, не осуществленные их предшественниками. Далее, обосновывая необходимость издания романа, автор предисловия отмечает, что подобные сочинения «говорят иногда лучше, чем сотни ученых исследований, и помогают... гораздо легче разбираться в самых сложных явлениях».³

Художественная биография героя романа Пальма крайне характерна как биография поколения 30—40-х годов, мучительно искавшего путей преобразования российской действительности. В то же время «Алексей Слободин», воссоздающий картины жизни кружка петрашевцев, служит как бы дополнительным документом, освещающим историю возникновения и деятельности первого социалистического общества в России.⁴ «Я писал с единственной мыслью закрепить в печати то, что я знаю, не претендуя на всесторонность изображения эпохи, в которой я жил. Думаю, что мой труд... бесполезен: ведь мы вообще ужасно плохо знаем наше прошлое, даже вчерашнее, — чванимся настоящим, как будто оно могло вырасти

³⁰ Полное собрание сочинений Н. С. Лескова, т. VI, изд. 3-е, СПб., 1902, стр. 27.

¹ «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 111 (у Горького ошибочно — «Слободин»). См. также: М. Горький. 1) К плану художественной литературы (1930 г.); 2) Издательский план «Академии» на 31 г. В кн.: М. Горький и советская печать (Архив А. М. Горького, т. X), кн. 1. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 84, 85. Об этом же Горький писал А. К. Воронскому 3 декабря 1930 года (М. Горький и советская печать, кн. 2, стр. 67).

² Впервые роман был опубликован в «Вестнике Европы» (1872, № 10—12; 1873, № 2—3); в 1873 году вышел отдельным изданием.

³ А. И. Пальм-Альминский. Алексей Слободин. Повесть из жизни петрашевцев. ОГИЗ, «Молодая гвардия», 1931, стр. 5.

⁴ Так роман использовался в некоторых работах советских исследователей. См., например: Петрашевцы в воспоминаниях современников. [т. I]. ОГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 33—44; В. Кирпотин. Молодой Достоевский. Гослитиздат, М., 1947, стр. 163—164. и др.

само собою...» — сообщил Пальм М. М. Стасюлевичу 5 сентября 1872 года в ответ на согласие последнего опубликовать «Слободина» в «Вестнике Европы».⁵ Далее, определяя жанр своего произведения, Пальм просил издателя «не называть его романом», так как само заглавие «Алексей Слободин и его сверстники. (Из воспоминаний⁶ о погибших людях)» «указывает, что это не роман, да и по внутреннему складу произведение... не отвечает требованиям романа». Этим обусловлено было и построение произведения, характерное именно для записок, мемуаров. «... На части вовсе делить не следует, а удержать деление на тетради», — писал Пальм в указанном выше письме.⁷ В сочинении Пальма, на первый взгляд, собственно мемуарными представляются IV—XII главы четвертой части (в рукописи романа — четвертая тетрадь), посвященные непосредственно петрашевцам. Однако то обстоятельство, что главный герой не имеет определенного исторического прототипа и связанным с ним сюжетным ситуациям не могут быть найдены параллели в каких-то конкретных событиях, происходивших в описываемую эпоху, не противоречит общему характеру произведения, как мемуарно-автобиографического.

В литературе о петрашевцах роман Пальма упоминается не однажды; но существующие оценки его исторической значимости не совсем справедливы. Свойственная им односторонность вызвана тем, что роман с точки зрения его содержания, обстоятельств написания, цензурной истории не был достаточно прокомментирован ни одним из исследователей. Находящиеся в нашем распоряжении ранее не публиковавшиеся материалы позволяют, на наш взгляд, пересмотреть сложившиеся представления о романе и позиции его автора.⁸

2

Наиболее подробный разбор «Алексея Слободина» был сделан Павлом Никитичем Сакулиным в его книге «Русская литература и социализм». Исследователь на многих страницах пересказывает содержание романа, называет прототипов его главных героев, верно определяет принцип изображения пережитых событий, положенный в основу характеризуемого произведения: «Бытовой фон интересующего нас движения зарисован правдиво, но бледными штрихами. Порою быт даже заслоняет собою общественность. Автор выбрал для себя такую невыгодную позицию, что, когда он рисует подлинную и известную ему картину общественности, размеры последней как-то умяляются и краски тускнеют».⁹ Действительно, очень часто «быт даже заслоняет собою общественность». Среди тех сходных моментов, которые сближают героев романа с их историческими прототипами, превалирует внешность, подробности биографии, какие-то особенности психологического склада, а не общественные характеристики; им автор уделил не слишком много внимания. Так, ряд наиболее значительных эпизодов из жизни Пальма начала 40-х годов не отмечен на страницах «Слободина», зато мельчайшие подробности, касающиеся личной жизни писателя, его ближайших друзей нашли свое отражение в романе (Мориц и его окружение)¹⁰ Такова же манера изображения прочих героев. В повествование о жизни Рудковского Пальм включил даже самые незначительные детали биографии Дурова, однако то обстоятельство, что Дуров более

⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее — ИРЛИ), ф. 293 (М. М. Стасюлевича), оп. 1, ед. хр. 1081, л. 2. Как следует из письма А. И. Пальма к Н. А. Некрасову от 15 февраля 1871 года, первоначально писатель предполагал опубликовать «Слободина» в «Отечественных записках» (см.: «Литературное наследство», т. 51—52 (II), 1949, стр. 429). Отметим, что в комментариях к опубликованному «Литературным наследством» письму допущена ошибка. «Книга скорбей», о которой идет речь в письме, это не «неизвестное» произведение писателя; так первоначально назывался роман «Алексей Слободин», о чем свидетельствует следующее письмо Пальма к В. И. Лихачеву (датировано 25 августа 1872 года): «Мой большой бытовой роман... я назвал сперва „Книгою скорбей“, а теперь, кажется, перемену заглавие... Вероятно, назову его „Алексей Слободин и его сверстники“» (Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 282 (В. И. Лихачева), оп. 1, ед. хр. 114, л. 1).

⁶ Курсив наш, — И. Ч.

⁷ См. также письмо А. И. Пальма к П. М. Ковалевскому от 25 августа 1872 года (ИРЛИ, ф. 293, оп. 4, ед. хр. 41, л. 2 об.). Деление на тетради в журнальном тексте и в тексте отдельного издания не было сохранено.

⁸ Настоящая работа не претендует на всесторонний анализ «Алексея Слободина» как художественного произведения; здесь лишь сделана попытка прокомментировать некоторые страницы романа, характеризующие его автора как одного из первых русских социалистов.

⁹ П. Н. Сакулин. Русская литература и социализм. Изд. 2-е, ГИЗ, М., 1924, стр. 353.

¹⁰ Ср., например, отрывки романа, повествующие о жизни Морица, и письма Пальма Дурову и Ястржембскому (Дело петрашевцев, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 256; т. II, стр. 200—201).

всего известен как переводчик революционной поэзии, не подчеркнуто должным образом в его записках. Несколько в особом положении оказался Достоевский: Слободину Пальм передал в какой-то мере общественно-политические воззрения Достоевского-петрашевца; но и здесь, по существу, обошел вопрос о том, какие пути казались писателю возможными для решения одной из основных проблем современности, проблемы крестьянской.¹¹

Наибольшее внимание внешним обстоятельствам и брошенные вскользь фразы, глухие намеки там, где речь идет о существе дела, характерны и для описания собраний петрашевцев. О главном Пальм говорит скупо, как бы мимоходом, в то же время от внимания писателя не ускользнула ни одна подробность, ни одна деталь. Он отметил и то, что на вечерах Петрашевского не играли в карты, что собравшиеся плохо знали друг друга, упомянул о колокольчике, который держал в руках председатель, об ужине, которым кончались собрания петрашевцев, и т. д.

Свои наблюдения над манерой изображения Пальмом событий минувших лет П. Н. Сакулин основывает на изложенном крайне пространно содержании романа. а также на своей характеристике Пальма как участника кружка: «Фурьеризм и вообще социализм Пальма нужно взять под большое сомнение».¹²

Однако исследователь принимает во внимание исключительно показания Пальма Следственной комиссии, которые по вполне понятной причине не могут служить достоверным источником сведений о его отношении к социалистическим учениям, волновавшим умы участников кружка. П. Н. Сакулин опирается на уверение Пальма в его полной непричастности к идейно-философским спорам товарищей, на слова подсудимого о том, что сближение с петрашевцами явилось просто делом случая. Но были ли признания Пальма достаточно искренними? Этот вопрос не может не возникнуть при знакомстве с письмами писателя, адресованными Егору Петровичу Ковалевскому.

Письма эти хранятся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.¹³ Одно из них датировано 1845 годом; три других не имеют точных дат, но по содержанию могут быть отнесены также к середине 40-х годов. Приведем наиболее характерные отрывки из этих писем.

14 декабря 1845

«... Я живу по-прежнему гадко... и не вижу конца этой гадости, жизни моей...»

20 марта <1846>¹⁴

«Я живу по-прежнему, делю избыток времени между ленью и бездельем, — избыток здоровья топлю в бессонных, буйных ночах у Иды... избыток таланта

¹¹ Отметим, что именно со слов Пальма О. Миллер записал следующий эпизод. Однажды, когда «спор сошел на вопрос: „ну, а если бы освободить крестьян оказалось невозможным иначе, как чрез восстание?“», Достоевский воскликнул: «Так хотя бы чрез восстание!» (См.: Ор. Миллер. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. В кн.: Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского, т. I, СПб., 1883, стр. 85).

¹² П. Н. Сакулин. Русская литература и социализм, стр. 334.

¹³ Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 356 (Е. П. Ковалевского), ед. хр. 299. П. М. Ковалевский в своих воспоминаниях писал о существовании «вечеров» у Е. П. Ковалевского: «Кружок молодежи, только что успевшей встать со скамей корпусов и университетов, а не кружок сверстников доставлял близким людям этому человеку, бывшему на 12—15 лет их старше. Сколько так называемых „петрашевцев“ собиралось у него по вечерам и какая совершалась тут уголовщина, вроде чтения известного письма Беллинского к Гоголю. Тогда это было преступно вообще, но если подручникам и коллежским регистраторам оно было просто преступно, то украшенному орденами штаб-офицеру, каким был Е. П., сугубо преступно. И, конечно, одна счастливая случайность борьбы двух соперничавших ведомств, — из которых одно, по обязанности своей доносящее, не успело донести, а другое донесло из любви к искусству, — спасла нашего путешественника от поездки на ту сторону Невы... Шеф жандармов (граф Орлов) пообещал „сognуть в бараний рог“ всякого, кто посмеет раздуть дело, открытое министром внутренних дел (Перовским); никто не усомнился, что обещание будет исполнено, — и дело раздуть не было» (П. М. Ковалевский. Стихи и воспоминания. СПб., 1912, стр. 201). О связях Е. П. Ковалевского с петрашевцами см.: Б. А. Вальская. Путешественник Е. П. Ковалевский и петербургские литераторы (1848—1860 гг.). В кн.: Доклады Восточной комиссии, вып. 3. Л., 1966, стр. 7—10. Судьба Пальма очень беспокоила Ковалевского, о чем свидетельствует, в частности, приведенное исследовательницей письмо Ковалевскому члена Географического общества Н. Х. Агте, который сообщал, что петрашевцев «уже судили тайно, избегая гласности и по той же причине также отправят... в Сибирь на поселение». «Быть может, — писал Агте, — я увижу скоро кого-нибудь из них и от них узнаю участь бедного Пальма».

¹⁴ Несколько строк из этого письма приведены в книге В. Р. Лейкиной-Свирской «Петрашевцы» (изд. «Просвещение», М., 1965, стр. 11).

трачу на острые слова и пустынькие повести, избыток чувства — вот уж с этой дрянью я решительно не знаю, что делать! Хотелось бы кинуть хоть в помойную яму, да и того нельзя... Есть у меня привязанности, есть люди, любимые мною свято, — но Вы понимаете, чего требует избыток чувства молодого, свежего, которое, увы, дается нам один раз в жизни, и то ненадолго!.. Поглядишь вокруг, страшная пустыня... Всякий любит самого себя... поневоле и сам влюбишься в собственную особу... святой родник чувств псыкнет, высохнет душа — и что тогда будет? Скажите мне, Егор Петрович, что тогда будет? — Служба моя все так же плетется, как лошаденка ночного извозчика. Если найду в себе силу и твердость, непременно поступлю в военную Академию — что же за тем — разве я буду счастливее!¹⁵ Нет, вот несчастье нашего поколения: есть головы светлые, талантливые, есть жажда, есть идея о лучшем, — а пет поприща этим головам. Их еще нарочно осадят назад, не дадут им ходу. Видишь ясно все это, и душой овладевает какая-то апатия...

Пишу я очень мало, о чем писать? На всем, чего пужно бы коснуться, лежит печать запрещения — и пиши, знай, сладенькие повести с их вечными пошлыми любовными интригами. Ах, как мне это все опротивело!»¹⁶

Такое письмо — документ эпохи; в нем настроение целого поколения. Не случайны несомненные переключки этого письма с дневниковыми записями А. И. Герцена начала 40-х годов,¹⁷ с письмами В. Г. Белинского к Н. А. Бакунину, В. П. Боткину и др.¹⁸

Вполне вероятно, что стремление найти применение своим силам, энергии привело юного офицера в кружок оппозиционно настроенной молодежи. Мало того, по свидетельству П. А. Степанова, командира лейб-гвардии Егерского полка, где служил Пальм, писатель занимался распространением среди офицеров социалистических идей.¹⁹ (Заметим, что этот факт его биографии не нашел своего отражения в романе).

Подтверждением того, что Пальм достаточно хорошо был знаком с настроениями некоторых участников кружка, различными группировками внутри общества и существовавшими между ними разногласиями, служит сам текст романа, с этой точки зрения, к сожалению, не прокомментированный.

Только тем, что Пальму были хорошо известны и, по-видимому, созвучны собственным исканиям молодого Достоевского,²⁰ лежащие в русле интересов петрашевцев.

¹⁵ Ср. выдержки из дневника поручика л.-гв. Московского полка Н. Момбелли: «Служба наша в самое короткое время страшным образом разрушает здоровье, останавливает и притупляет умственные способности... — и все это переносишь с совершенным убеждением, что тем не приносишь никому никакой пользы, ни отечеству, ни человечеству, ни ближним...» (Дело петрашевцев, т. I, стр. 242).

¹⁶ Отметим попутно, что в одном из соседних писем находится автограф стихотворения Пальма «И одного еще мы проводили...». Содержащееся в письме упоминание об отъезде Егора Петровича Ковалевского (на Урал, 16 сентября 1845 года) позволяет связать известное стихотворение с именем Е. П. Ковалевского. Подтверждением этому служат и следующие строки из романа «Алексей Слободин»: «Да, много было горестных утрат и досадных разочарований... Все оставшиеся поддались глубокому унынию, которое Мориз выразил в следующей импровизации после разлуки с одним из лучших друзей, *уехавшим куда-то на Урал* (курсив наш, — И. Ч.):

И одного еще мы проводили...

.....»

(П. Альминский. Алексей Слободин. Семейная история в пяти частях. СПб., 1873, стр. 331. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте). Однако во всех изданиях сборника «Поэты-петрашевцы», включая и последнее (Поэты-петрашевцы, Библиотека поэта, малая серия. Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. В. Жданова. Изд. 3-е, «Советский писатель», М.—Л., 1966, 391 стр.), это стихотворение ошибочно отнесено к 1847 году и связывается со смертью Валерпана Майкова.

¹⁷ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 204—205.

¹⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 40—41, 43.

¹⁹ История лейб-гвардии Егерского полка за сто лет. СПб., 1896, стр. 295—296. См. также: А. Долинкин. Достоевский среди петрашевцев. «Звенья», VI. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 527—528.

²⁰ Пальм — один из тех участников кружка, которые были наиболее близки Достоевскому. «...Из ближайших мне были: Плещеев, Дуров, Пальм, — писал Достоевский. С Пальмом, который произвел на писателя «самое приятное впечатление, его объединяло «сходство мыслей и вкусов» (Н. Ф. Бельчиков. Достоевский

те проблемы фурьеризма, которые особенно привлекали их внимание, можно объяснить, например, тот факт, что в центральном образе романа, Алексее Слободине, писателю удалось показать «некоторые черты молодой поры Достоевского» (слова самого Пальма, — И. Ч.) настолько, что образ этот помогает воссоздать подлинный облик Достоевского как участника кружка.²¹

О Достоевском — участнике первого в России социалистического общества существует целый ряд работ.²² Их авторы показывают, что писатель не был случайным посетителем пятниц Петрашевского. Он всегда признавал ту заметную роль, которую сыграли петрашевцы в истории общественных движений в России. Достоевский вспоминал впоследствии, что он испытывал влияние идей «тогдашнего теоретического социализма»,²³ «верил в теории и утопии».²⁴ При этом писатель, по свидетельству Миллюкова, «далеко не верил в возможность практического осуществления» в России этих утопий.²⁵ а потому к фурьеризму Петрашевского относился как к учению чисто книжному. С самим организатором пятниц Достоевский не был близок. «Мы никогда не были коротки друг с другом, — сообщал Достоевский. . . — у нас мало было пунктов соединения и в идеях и в характерах. Мы оба [кажется] опасались долго заговариваться друг с другом; потому что с десятого слова мы бы заспорили, а это нам обоим надоело. . . Я очень часто ездил к нему по пятницам не столько для него и для самих пятниц, сколько для того, чтоб встретить некоторых людей. . . , которые мне нравились».²⁶

Слободин в романе Пальма относится к Петрашевскому, как к «представителю известных мнений, почерпнутых из „очень умных книжек“». Вот как он отзывается о Дмитрии Сергеевиче (Петрашевском): «. . . а вот тот, — как его — Дмитрий Сергеевич, кажется, — ну, с тем надо погрызться. . . Обозвал меня идеалистом, а ведь сам такой ирреальный идеалист, каких мало. . . Пропать у него энергии, — не знает, куда ее девать, — вот и распыляется за успех французских реформистов. . . А в пятницу надо к нему» (стр. 340).

Некоторые стороны социализма петрашевцев были очень близки мироощущению Достоевского.²⁷ Одним из важнейших пунктов в их программе был вопрос о раскрепощении личности, «реставрации» человеческого образа. Будучи последователями материалистических идей, они считали, что человек в силах «сделать себя властелином и устройтелем всей видимой природы, в которой нет ничего ему неподчинимого, как сознательному и самостоятельному началу творческой деятельности».²⁸ Свойственная петрашевцам страстная пропаганда свободы угнетенной, поруганной человеческой личности, стремление облагородить «всю ложь, всю жалость этого положения» не могли не привлечь внимания автора «Бедных людей». «В центре исканий начинающего писателя стал человек. Что такое человек? — вот вопрос, ответ на который он стремился найти и в тайных размышлениях, и в задушевных беседах, и в прилежных изученных, и, больше всего, в творениях великих писателей».²⁹ То же можно сказать и о раздумьях Слободина. Не случайно введение в повествование второстепенного

в процессе петрашевцев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 113, 129). То же отмечал и С. Яновский в своих воспоминаниях: «Федор Михайлович, разговаривая. . . о лицах, составивших кружок Петрашевского, любил с особенным сочувствием отзываться о Дурове; нередко указывал на Мопбелли и Пальма» (Петрашевцы в воспоминаниях современников, стр. 79).

²¹ По этому поводу Сакулин замечает: «Читатель в образе Слободина едва ли сумеет распознать черты автора „Бедных людей“» (стр. 345). Действительно, между главным героем и Достоевским нет такой тесной связи, как, скажем, между Андрюшей Морищем и Пальмом или Рудковским и Дуровым. В повествование о внешней стороне жизни Слободина автор ввел ряд моментов собственной биографии. Однако идейно-философские воззрения Слободина имеют в своей основе взгляды и настроения молодого Достоевского.

²² См., например: П. Сакулин. Русская литература и социализм, стр. 369—381, Г. Чулков. Ф. М. Достоевский и утопический социализм. В кн.: «Кагорга и ссылка», 1929, № 2, стр. 9—35; № 3, стр. 134—151; А. Долинин. Достоевский среди петрашевцев. «Звенья», VI, стр. 512—545; Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936; В. Кирпотин. Молодой Достоевский. Гослитиздат, М., 1947 (глава «Достоевский и петрашевцы»).

²³ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 г. СПб., 1883, стр. 153.

²⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. 1832—1867. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 178.

²⁵ А. Миллюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 180.

²⁶ Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев, стр. 75.

²⁷ Вопрос о социализме Достоевского требует специального тщательного изучения, ввиду того что еще недостаточно четко определено и само понятие социализма петрашевцев, учения в известной степени эклектичного, сторонниками которого были часто очень разные люди. Остановимся подробнее лишь на тех моментах, которые были отмечены автором «Алексея Слободина».

²⁸ Петрашевцы. Сборник материалов, т. II. ГИЗ, М.—Л., 1927, стр. 77.

²⁹ В. Кирпотин. Молодой Достоевский, стр. 35.

персонажа — крепостного Якова, сверстника Алексея, товарища его детских игр. Автор подчеркивает, что Слободин постоянно размышлял о том, как случилось, что «они (Слободин и Яков, — *И. Ч.*)... , чем дальше шли, тем больше расходились, и очутились между ними огромная провалина, через которую невозможно и мостика перекинуть». Герой Пальма осудил прежде всего самого себя, не сумевшего увидеть в Якове человека. Но другие — они-то тоже относились к нему таким же образом. «Отчего все не догадались? — Ужели не было умных людей?.. И он ломал голову, припоминая все читанное, все слышанное, — но жгучий вопрос его застыл в безответной, мертвой, молчаливой пустыне...» (стр. 264). Яков стал вором. «Был ли он виноват в том, что судьба его оказалась искалеченной?» — спрашивает себя герой Пальма (см. стр. 233). Вопрос этот решается Слободиным в духе фурийского учения о «невменении» вины за преступление. «... Всякий человек пребывает под влиянием необходимости, обстоятельств, и... главным образом причина преступности человека лежит, так сказать, вне его... , она заключается часто в бедности, силе страстей, противоречии интересов одного лица с интересами другого... Большая часть страданий людей происходит от неправильного их развития, и... поэтому источника всего худого не следует искать в природе человеческой, но в самом устройстве житейских отношений... , и чрез сделание этих отношений правильными могут быть устранены все вредные явления.³⁰

Как известно, интерес к вопросу о преступлении с точки зрения социальной. к проблеме преступления и наказания чрезвычайно характерен для Достоевского. В связи с этим нам представляется справедливой мысль, высказанная Н. Н. Соломиной, автором комментария к «Неточке Незвановой» (II том готовящегося к печати академического издания сочинений Ф. М. Достоевского) о том, что проблема преступления и ответственности за него привлекала внимание писателя уже в 40-е годы (три «преступления» Ефимова). В решении ее Достоевский в целом следовал учению о «невменении» вины; истоки «преступлений» Ефимова он видит главным образом «в бедности, силе страстей, противоречии интересов одного лица с интересами другого». Однако уже здесь принимается в расчет и «натура» нарушившего существующие нравственно-этические нормы: Ефимов «почти уверен» в своем преступлении и «восемь лет борется со своею совестью, чтоб сознаться в том не почти, а вполне».³¹

Позднее, в «Преступлении и наказании» (1866) Достоевский уже резко полемизирует с социалистами: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить!.. Отсюда прямо, что если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут...»³²

Как «общество устроить нормально»? Слободин полагает, что прежде всего необходимо освободить крестьянство. «Одни грудью стояли за гласное судопроизводство; другие видели все спасение в свободе печатного слова... Среди горячий спешки разных предположений Слободин тихо и медленно сказал:

— Освобождение крестьян несомненно будет первым шагом в нашей великой будущности...» (стр. 354).

Это убеждение было вполне естественно для Слободина — сторонника Беллинского и «натуральной школы», в особенности того ее направления, которое обратилось к крестьянскому быту». «... Знакомство с народом, — говорит он, — теперь на очереди; — да его и обойти нельзя, — без него с места не двинешься... Натуральная школа открыла нам мир бедняков всякого рода и неизбежно пришла к мужику, потому что мужик у нас самый великий бедняк... Теория деления предметов на высокие и низкие — нигде не годится. Не в том дело, что писатели изображают так называемые „низкие“ предметы, а в том-с, что в изображениях их видно малое знакомство с русским крестьянином, — идилия, фальшь, неумышленная, положим... Ну, да ведь это оттого, что все мы на крестьянский быт смотрим барскими глазами... Надо знать мужика» (стр. 334—335).

Подобные рассуждения Пальма мог слышать от самого Достоевского.

Известно, что Достоевский «соглашался с мнением Головинского»,³³ который считал «вопрос освобождения крестьян вопросом первой важности».³⁴ Это мнение было высказано Головинским на собрании 1 апреля, где решался вопрос относительно очередности необходимых в России реформ — судебной, крестьянской и цензурной.

Судьбы крестьянства особенно волновали Достоевского. «... Я очень интересовался этим вопросом», — писал он в своих показаниях.³⁵ Закономерно поэтому его внимание к кружку Дурова—Пальма, образовавшемуся весной 1849 года, участников которого «больше всего занимал... вопрос об освобождении крестьян» и где

³⁰ Петрашевцы, т. II, стр. 89—90.

³¹ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 105.

³² Там же, т. V, стр. 266, 265.

³³ Н. Ф. Бельчиков, Достоевский в процессе петрашевцев, стр. 71.

³⁴ Дело петрашевцев, т. III, стр. 211.

³⁵ Н. Ф. Бельчиков, Достоевский в процессе петрашевцев, стр. 119.

«постоянно рассуждали о том, какими путями и когда может он разрешиться».³⁶ «Я помню, — писал А. П. Милюков, — как однажды, с обычной своей энергией, он (Достоевский, — И. Ч.) читал стихотворение Пушкина... Как теперь слышу возмущенный голос, каким он прочел заключительный куплет:

Увижу ль, о друзья, народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию дая,
И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря?»³⁷

Напомним, что о том, какие пути освобождения крестьян представлялись Слободину — Достоевскому наиболее реальными, в романе не сказано достаточно определенно. Намек на один из таких путей содержится в сюжетной линии романа, связанной с историей дедушки героя, крестьянина-старообрядца, члена обширной раскольниковской секты.

Размышляя над судьбой старика, Алексей Слободин все более «убеждался, что ему и не было иного выхода. Бездомный, забитый дворовый человек, которым до того помыкали, что он даже не признавал себя личностью, имеющею какие-нибудь права; — случайно и по чужому капризу нападает он на какой-то след к заколдованному кругу, в котором худо ли, хорошо ли, а живут все люди вольные... Является возможность стать рядом с этими вольными людьми... принять известные обязанности во славу „правой веры“, словом, из ничего стать личностью, радующею о преуспевании своей общины, и притом, когда эта община сильна, могущественна, обладает громадными средствами постоять за своих всегда и везде... Разве возможен был выбор для темного бедняка-дедушки?» (стр. 284—285).

Есть основания предполагать, что в этих рассуждениях Слободина нашли свое отражение мысли Достоевского о сближении с раскольниками.³⁸

Как человека, в достаточной степени компетентного в основных вопросах, обсуждавшихся членами кружка на своих собраниях, характеризуют Пальма и содержащиеся в романе описания знаменитых пятниц. Хотя, повторяем, эти описания содержат в основном второстепенные детали, бытовые подробности, они позволяют сделать подобный вывод, поскольку в тех немногих отрывках, которые касаются существа дела, автор сумел выделить самое главное. На пятницах Петрашевского Пальм присутствовал около пятнадцати раз. В романе он рассказывает о собрании 1 апреля, на котором обсуждался вопрос о том, в какой области общественно-социальной жизни России реформы наиболее необходимы. В программу этого собрания Пальм включил и лекцию Горжельского (его прототипом явился Ястржембский) о политической экономии (о политической экономии Ястржембский говорил 11 и 18 марта, 8 и 15 апреля), объединив таким образом наиболее существенное, по его мнению, в сфере проблематики, стоявшей в центре внимания участников кружка. Он конкретно указывает тему лекции: «...последним его словом было — ассоциация, как та псковская формула, в которой разрешатся со временем все теперь неразрешимые противоречия» (стр. 353). В написанном Ястржембским «Изложении социально-экономических систем» находим соответствующее место: социалисты «почитают причину бедствий работников начало конкуренции... и стараются заменить его другим началом, именно — а с с о ц и а ц и е ю».³⁹

В своих описаниях зарисовках собраний у Дурова Пальм сумел отметить ту особенность, которая привела к оформлению их участников весной 1849 года в самостоятельный кружок, а именно, стремление перейти от чисто теоретических рассуждений к выполнению насущных практических задач по преобразованию жизни в России. Суть расхождения дуровцев с Петрашевским Пальм изложил в следующей беседе Слободина с Дмитрием Сергеевичем:

«Слободин» — ... Я должен вам сказать откровенно: политические вопросы меня слишком мало занимают...

³⁶ Нам неизвестны конкретные документы, свидетельствующие об отношении к этому вопросу самого автора «Слободина». Однако сочувствие Пальма взглядам своего героя проявляется в романе достаточно отчетливо. Бесспорно внимание Пальма к «натуральной школе» в особенности тому ее направлению, которое обратилось к крестьянскому быту». Такие стихотворения Пальма, как «Обоз» и «Русские картины», с полным правом могут быть названы в числе произведений, которые совместно с крестьянской лирикой Некрасова подготовили «расцвет демократической поэзии 60-х годов». (См.: С. С. Деркач. Поэзия первых русских социалистов. «Русская литература», 1968, № 1, стр. 224).

³⁷ А. П. Милюков. Литературные встречи и знакомства, стр. 176, 177.

³⁸ См.: Ор. Миллер. Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского, стр. 87. Эта идея вообще была популярна среди петрашевцев: «Черносвитов сначала рассказывал... о влиянии своем на дела Сибири и проживающих там раскольников, а потом, пригласив... Петрашевского и Спешнева к себе..., изложил план к произведению восстания...» (Петрашевцы, т. III, стр. 262).

³⁹ Петрашевцы, т. II, стр. 114.

«Дмитрий Сергеевич» — Да-с... но ведь... на парижских улицах решаются общечеловеческие победы и поражения...

«Слободин» — ...Я не верю в полезность игры в старые политические формы... Задачи новой истории... гораздо проще, скромнее и плодотворнее...» (стр. 338—339).

3

Попробуем установить действительные истоки верно охарактеризованного Сакулиным принципа воспроизведения действительности в романе Пальма.

Несомненно, то обстоятельство, что писатель не принадлежал к левому крылу петрашевцев, отразилось в интерпретации изображаемых событий, отборе материала. Тем не менее было бы несправедливо признать его единственной причиной недоговоренности, умолчания в изложении событий, оценки тех или иных явлений.

Обратимся к свидетельствам самого писателя. Принцип изображения пережитых событий, положенный в основу «Алексея Слободина», Пальм объясняет следующим образом: «... сущности процесса не касаюсь, а очерчиваю общий характер молодежи»; «... я отноюсь не касаюсь дела по существу...» Эти признания Пальма содержатся в его письмах к М. М. Стасюлевичу от 5 и 22 октября ст. ст. 1872 года. Переписка Пальма начала 70-х годов, времени печатания его романа в «Вестнике Европы» (28 писем и 2 телеграммы к М. М. Стасюлевичу и 3 письма к П. М. Ковалевскому), хранится в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.⁴⁰

Пальм 70—80-х годов известен как очень плодовитый писатель-беллетрист и драматург. В это время литературная работа служила ему единственным источником существования,⁴¹ особенно заботиться о качестве написанного не приходилось.⁴² Совсем иным было отношение писателя к «Алексею Слободину»: «У меня готова четвертая тетрадь „Роковые годы“, — но ею я ужасно дорожу и не могу пустить без окончательной и тщательной обработки, на что потребно дней 20-ть»; «Качество моей работы слишком дорого для меня самого. Спешности и недоделанности я сам не допущу» (письмо к Ковалевскому от 13 августа 1872 года); «За качество работы не боюсь: я кладу в нее лучшие мои силы» (ему же, 25 августа); «Со мною это впервые в жизни, что литературная работа так меня мучит» (ему же, 19 декабря); «Труд мой, каковы бы ни были его достоинства и недостатки, мне очень дорог» (письмо к Стасюлевичу от 19 декабря 1872 года).

Пальм внимательно следит за ходом печатания романа: «Здесь еще нет 10-й книжки „Вестника Европы“, но, судя по счету, я предполагаю, что в ней помещена только 1-я тетрадь. Не потеряется ли вещь, если ее давать в маленьких дозах? Если найдете возможным, я покорнейше просил бы в ноябрьской книжке поместить 2-ю и 3-ю тетради вместе...» (письмо к Стасюлевичу от 5 октября 1872 года).

Спустя двадцать с лишним лет Пальм признается, как много значили для него те давние годы, о которых он пишет. В то же время писатель почти не касается «существа дела», и это действительно так — не потому, что не знаком с ним или полагает, что изображенное им в романе и есть это самое «существо дела», — он просто-напросто не мог его коснуться. Напомним, что именно в то время, когда начал печататься роман, в 1872 году, было возобновлено дело Нечаева, выданного русским властям цюрихской полицией. Естественно, всякие упоминания в печати о политическом процессе первых русских социалистов были крайне нежелательны. «Весьма важно для меня, чтобы перемены и сокращения в 4-й тетради⁴³ (понятно, в смысле цензурных условий), не нарушил того смысла, которым я хотел осветить известные происшествия. Видя в печати „записку“ Липранди об этом деле, — я несколько успокоиваюсь»,⁴⁴ — пишет Пальм Стасюлевичу 5 октября 1872 года из Полтавы. То же в следующем письме: «Четвертая тетрадь меня сильно озабочивает в цензурном отношении... Мне крайне было бы

⁴⁰ ИРЛИ, ф. 293, оп. 1, ед. хр. 1081; оп. 4, ед. хр. 41. (Два письма из этого переписки были уже приведены в начале статьи).

⁴¹ «Я измучен бедностью...» — писал Пальм Ковалевскому 13 августа 1872 года.

⁴² Ср. отрывок из некролога писателя, помещенного в газете «Свет» (1885, № 250, 12 ноября): «Невыдержанность романских и повествовательных произведений покойного писателя происходила от слишком спешной работы, он работал для денег, в которых покойный всегда ощущал нужду, так как средствами к жизни у него был литературный заработок».

⁴³ В 4-й тетради излагалась история кружка петрашевцев.

⁴⁴ «т. е. в смысле возможности напечатать кое-что (курсив наш, — И. Ч.) об этом деле... а записка Липранди сама по себе возмутительна» (примеч. Пальма). Записки Липранди «Мнение по так называемому „Делу Петрашевского“» были опубликованы в «Русской старине» (1872, июль, стр. 70—86).

прискорбно изменять что-либо». И, наконец, письмо из Харькова от 12 июля 1873 года — в нем речь идет уже об отдельном издании «Слободина»: «... неутешительно содержание письма Вашего, глубоко и искренно уважаемый Михаил Матвеевич, — неутешительно, разумеется, не по отношению только ко мне и к изданию моего романа, — а вообще, как показатель состояния современной атмосферы, в которой все мы, бедняки, обречены карабкаться и — увы — спотыкаться... Внимательно просмотрел я страницы, вызвавшие кару, и пришел к следующим выводам. Меня некоторые упрекали за уклончивую недосказанность многого в моем романе, — и вот, человек весьма серьезный, несравненно более меня опытный в литературе, попробовал только слегка подвести итоги тому, что нам хорошо известно, — как вдруг *недремлющая мышеловка* прихлопнула эту, так сказать, вторую часть алгебраического уравнения... Я слишком пострадался, вследствие того раздражен, озлоблен, — просто болен... Если уж необходимы какие-либо урезки, то я даже указать на них не могу...»

Вниманию цензуры Пальм ощущал и позднее. Вот отрывок из его письма к сыну, относящегося, по-видимому, к 1884 году: «Написалась некоторая поэтически-безумная вещица „Последний сон“ — и не могла попасть в печать. Цензура не только запретила, но конфисковала рукопись...»⁴⁵

Нам удалось отыскать эту рукопись в делах Петербургского цензурного комитета.⁴⁶ Она представляет собой небольшой по объему отрывок, написанный в той символично-аллегорической манере, которая была так характерна для литературы 1880-х годов. Как отметил цензор, автор в созданной им страшной картине борьбы человека с морскими гадами «хотел изобразить нравственное положение нашего общества». «Цензор не считает удобным, — говорилось далее в докладе, — дозволение такого явно тенденциозного отрывка к печати. Комитет, соглашаясь с мнением цензора о тенденциозности этого небольшого произведения... *определил*: рукопись „Последний сон (отрывок)“ к печатанию не дозволять».⁴⁷

4

Несколько слов о заключительной части романа, которая интересна тем, что повествуя определенным образом о судьбе героев 1849 года в новую эпоху, лишний раз свидетельствует, насколько глубокий след оставило в жизни Пальма его пребывание в кружке петрашевцев.

Именно потому, что и в 60—70-е годы давно минувшие события для Пальма — «близкое», «личное», то, что «еще болит», он ревниво относится к тем, кого выносит «пловая волна» и кем, по его мнению, забыты имена героев предшествующего поколения. Вот почему он сетует на то, что «мы вообще ужасно плохо знаем наше прошедшее, даже вчерашнее» (см. выше); характерно заключение фразы — «создаем типы небывалых „новых людей“». Этих людей Пальм не увидел. Другая особенность «деловой» эпохи 60—70-х годов — появление хищников-буржуа, постепенно становящихся подлинными хозяевами жизни. Они-то, глубоко антипатичные Пальму своей практической хваткой в сочетании с алчностью, жестокостью, скрывающимися за внешней галантностью и учтивостью, и осуществляли преобразование в стране, которые ничего не дали народу и были очень далеки от того, о чем говорили в 1849 году «юные мечтатели». Среди подобного рода деятелей Пальм не смог найти своего места. Этим и объясняется смысл последней части его романа, которая долго не удавалась писателю.

Последнюю часть, в которую входили пятая и шестая тетради, озаглавленные «На старых дрожжах» и «Новые всходы», автор предполагал выдать Стасюлевичу в конце октября 1872 года.⁴⁸ Однако и в декабре работа еще не была окончена. 19 декабря Пальм пишет Ковалевскому: «Я, брат, в совершенном отчаянии... Сейчас написал письмо Стасюлевичу, но, не зная его лично, не мог я высказать ему того, что могу высказать тебе. Пятая (последняя) часть „Слободина“ написана, но написана так мальчишески раздражительно, что я почти со слезами досады надрывал эту тетрадищу и решил написать почти все вновь... В 5-й части должно быть не раздражение, а примирение... Уже две ночи я не сплю и, кажется, добрался до того *уяснения*, которого мне не доставало. Теперь запущусь на две недели и напишу все вновь, — но беда та, что рукопись будет в редакции только 15-го января, стало быть, не успеет к февральской книге, — вот что меня мучит... Уж мне в голову приходит всякая дребедень, например, — пусть читатели подумают, что по смыслу того момента, на котором остановилась 4-я часть, в дальнейшем развитии рассказа встретились цензурные затруднения. Но все это чушь, суть вся в том, что я перед Стасюлевичем оказался виноватым. Но разве лучше было бы, если бы

⁴⁵ «Исторический вестник», 1911, март, стр. 1058.

⁴⁶ Центральный государственный исторический архив, ф. 777, оп. 3, ед. хр. 14, лл. 2—3.

⁴⁷ Там же, лл. 16—16 об.

⁴⁸ См. письмо Пальма к П. М. Ковалевскому от 13 августа 1872 года.

я послал дрян, за которую ты первый выбрал бы меня подлецом, как жалкого литературного пошляка? Нет, уж это последнее дело». О трудностях работы над окончанием романа Пальм сообщал и Стасюлевичу: «Вот уже два дня, как я нахожусь в самом мучительном положении: передо мною лежит рукопись 5-й части, — но я до такой степени недоволен ею, что послать ее к Вам не решаюсь... Исправления нужны значительные: три главки написать вповь — и вообще всему рассказу дать тон более спокойный, примиряющий. Запираюсь дома недели на две — и сделаю так, как нужно...» (письмо к Стасюлевичу от 19 декабря 1872 года).⁴⁹ «...В 5-й части, — поясняет он в следующем письме, — Слободин, возвращенный из Сибири..., не может без фальши запеть на новый лад..., сторонится от жизни, которая, разумеется, его обгоняет. Он становится человеком ненужным...» Слободин «становится человеком ненужным».⁵⁰ Мориц погибает на поле сражения (он «был прощен» и отправлен в крепость на юге России. Через несколько месяцев началась Крымская кампания).⁵¹ Так закончил Пальм свой роман, вложив в этот финал итоги раздумий о судьбах своего поколения.

Е. С. КУЛЯБКО

Я. П. ПОЛОНСКИЙ И АКАДЕМИЯ НАУК

(ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

В Архиве Академии наук СССР и в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского дома) хранятся материалы, свидетельствующие о многолетних связях Якова Петровича Полонского с Академией.

Первое упоминание о Я. П. Полонском в академических документах встречается в 1882 году. В этом году Академия наук объявила конкурс на соискание премий имени А. С. Пушкина, учрежденных по инициативе академика Я. К. Грота из процентов оставшегося капитала, собранного по подписке на сооружение памятника А. С. Пушкину.¹

⁴⁹ Работа над заключительной частью романа продолжалась и после появления его в «Вестнике Европы». В отдельном издании «Слободина» Пальм особенно просил Стасюлевича учесть его поправки, касающиеся концовки романа: «Прилагаю листочек с теми поправками..., которые я считаю существенно нужными: в особенности *заключительные строки* 5-й части представляли что-то такое недосказанное, неясное, недодуманное — теперь я поправил и, кажется, вышло лучше. Не откажите мне хоть в этой одной существенной поправке...» (письмо к Стасюлевичу от 31 марта 1873 года).

⁵⁰ После возвращения из Сибири Слободин предполагает заняться журналистикой: «... журналильное дело, поставленное в благоприятные условия, казалось ему всегда поприщем хорошим, а теперь почти единственным, на котором он мог бы сделать что-нибудь путное». Однако это «*нашли неудобным*» (стр. 449, 452) (курсив наш, — И. Ч.). В приведенном эпизоде романа отразился действительный факт биографии Пальма. В 1857 году, будучи в Одессе, он задумал издавать журнал. На этот счет 8 мая 1857 года последовало следующее решение (по-видимому, Долгорукова): «... *полагаю неудобным* (курсив наш, — И. Ч.) предоставление г. Пальму редакции журнала» (Центральный государственный архив Октябрьской революции. ф. 109 (III отд.), 1 экзп., 1849 год, № 214, ч. 36, л. 21). 25 мая кн. Долгоруков писал в Одессу начальнику пятого округа корпуса жандармов: «Предлагаю Вашему превосходительству сделать распоряжение, дабы за майором *Пальмом* имелось с Вашей стороны секретное наблюдение, и доносить мне обо всем, что будет обращаться на себя в его поступках особенное внимание...» (там же, л. 25).

⁵¹ Ср. приговор по делу Пальма: «смертная казнь расстрелянием» была заменена переводом «тем же чином» из гвардии в армию (Петрашевцы, т. III, стр. 337). Что ожидало Морица, если бы он остался жив? На это Пальм ответил романом «Мирные времена» (опубликован в 8—12 книжках журнала «Дело» за 1882 год), главный герой которого также в известной мере автобиографичен. После окончания Севастопольской кампании он с энтузиазмом принимается за работу — пытается внести свой посильный вклад в решение основного вопроса эпохи, вопроса об освобождении крестьянства. Но при этом не может принять перемен, совершившихся в общественно-социальной жизни России, и остается не у дел. Характерно, что примирение, которого так добивался Пальм в финале «Слободина», не состоялось. В «Мирных временах» сохранился тот же раздраженный и непримиримый тон по отношению к «деловой» эпохе и ее деятелям.

¹ Дело об учреждении премий имени А. С. Пушкина в 1881 году. Архив АН СССР (далее: ААН), ф. 9, оп. 3, ед. хр. 1.

На первый пушкинский конкурс академик М. И. Сухомлинов представил сборник стихотворений Я. П. Полонского «На закате», изданный в 1881 году.²

Заседание комиссии по присуждению Пушкинских премий происходило в Академии наук 7 октября 1882 года, в нем приняли участие члены Отделения русского языка и словесности и литераторы Н. Д. Алшарумов, И. А. Гончаров, профессор Петербургского университета О. Ф. Миллер и Н. Н. Страхов. Критический разбор сборника стихотворений Я. П. Полонского был поручен О. Ф. Миллеру, который сделал вывод, что, несмотря на «недостаточную ровность» написанного, Я. П. Полонский обладает ярким талантом и является одним из достойных продолжателей традиций Пушкина.

Ознакомившись с представленными отзывами, конкурсная комиссия присудила полную Пушкинскую премию А. Н. Майкову за поэму «Два мира», а половину — Я. П. Полонскому (в сумме 500 рублей).³ Отчет о первом академическом конкурсе имени А. С. Пушкина, составленный Я. К. Гротом, был оглашен в публичном заседании Академии наук 19 октября 1882 года.⁴

Связи Я. П. Полонского с Академией укрепились в 1883 году. Этому способствовало чествование памяти В. А. Жуковского. Организуя торжественное собрание Отделения русского языка и словесности Академии наук, посвященное 100-летию со дня рождения поэта. Я. К. Грот высказал пожелание, чтобы это празднество явилось «новым звеном, связующим Академию с живой и современной литературой».⁵

В программу торжественного собрания были включены речи Я. К. Грота и О. Ф. Миллера (первая — о жизни и поэзии В. А. Жуковского, вторая — о его педагогической деятельности), а также чтение стихотворений, посвященных поэту.

В связи с этим решили обратиться к А. Н. Майкову, Я. П. Полонскому и П. И. Вейнбергу. Рукописи стихотворений, написанных для прочтения на юбилейном торжестве, должны были быть представлены заранее в Отделение русского языка и словесности.

Сохранилось два письма Я. П. Полонского, написанных в ответ на обращение к нему Я. К. Грота. В первом из них (от 15 января 1883 года) Я. П. Полонский пишет:

«... В. А. Жуковский особенно мне дорог по моим отроческим воспоминаниям. Смело могу сказать, он так же благословил меня на поэтический труд, как Пушкина благословил старик Державин. Но Пушкин вполне оправдал благословение Державина. А я? Могу ли написать такие стихи, какими почтил его Пушкин:

„Его стихов пленительная сладость...“ и пр.

Могу ли рассчитывать на вдохновение, ведь вдохновиться Жуковским — значит сбить весь тот груз жизни, который я вынес на плечах своих, и душой и сердцем помолодеть, проникнуться вновь тем же ясным мирозерцанием, которое сохранил он до конца дней своих и которое так чуждо нам. Я знаю, что такие метаморфозы возможны ради исключительных случаев, но возможны ли при тех обстоятельствах, которые меня озабочивают. Делать же стихов я никогда не мог. С деланными стихами я никогда не решусь явиться перед публикой, особенно перед избранной и просвещенной публикой.

Так, если вместо стихов напишется проза — я отдам Вам статью мою на Ваше благоусмотрение и, если Вы найдете, что статья эта будет нова по мысли и невелика, я прочту ее. Вот все, на что я могу надеяться и обещать. К 25 сего января я привезу сам. С глубоким уважением и неизменной преданностью

Весь Ваш Я. Полонский».⁶

Однако через четыре дня — 19 января 1883 года — поэт послал Я. К. Гроту написанные им стихи «Двадцать девятое января (1783—1883)» с запиской следующего содержания:

«Посылаю Вам стихотворение, сам не знаю, как пришло мне в голову, не мне судить, годится ли оно для прочтения в день юбилея или не годится. Во всяком случае я осмеливаюсь просить Вас: об этих стихах никому не говорить, кроме тех, от кого зависит юбилейный праздник.

Уведомьте меня, когда лучше всего можно будет застать Вас, — или хоть одной строчкой известите меня в получении этого письма.

С уважением и преданностью остаюсь весь Ваш

Я. Полонский».⁷

² Там же, ед. хр. 2, л. 1.

³ Там же, л. 30.

⁴ Опубликован в Сборнике ОРЯС (1883, т. 31, № 4, стр. 1—49).

⁵ Дело по празднованию 100-летия со дня рождения В. А. Жуковского. ААН, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 577.

⁶ Рукописный отдел Института русской литературы (далее: ИРЛИ), архив Я. К. Грота, 16150. Сб. 10.

⁷ Там же.

Конец написанного посвящения Жуковскому «Две музы на пути его сопровождали...» не удовлетворял Я. П. Полонского, о чем свидетельствует рукописный текст стихотворения, посланный им Я. К. Гроту. Поэт предложил два варианта последнего четверостишия и сделал внизу листа приписку: «...слетать или сходь, лепетать или говорить, как Заблаторассудите».⁸

Я. К. Грот дал лестную оценку присланному стихотворению и выразил Я. П. Полонскому признательность от имени Академии:

«Милостивый государь Яков Петрович!

Только что я собирался отвечать на первое любезное письмо Ваше, чтобы выразить Вам благодарность Академии за доброе Ваше намерение, как получил и прекрасное стихотворение. Идея о двух музах Жуковского, и самые стихи превосходны. Как можно сомневаться в пригодности их для предстоящего праздника? Надеюсь, что Вы сами прочтете их.

С искренним уважением и преданностью

Ваш Я. Грот.

По-моему, слетать и лепетать *лучше*».⁹

Окончательно концовка стихотворения Я. П. Полонского была отредактирована Я. К. Гротом так:

Другая — дочь богов, восторгом пламеня,
К Олимпу вознеслась и будет к нам слетать,
Чтоб лавр Жуковского задумчиво вплетать,
В венок певца скорбей бессмертных Одиссея,

вместо написанного Полонским:

Другая — дочь богов, восторгом пламеня,
К Олимпу вознеслась и будет к нам слетать
сходить,
И петь о подвигах скитальца Одиссея
И о Жуковском лепетать¹⁰
говорить.

Описание академического торжества по случаю 100-летия со дня рождения В. А. Жуковского появилось на страницах «Правительственного вестника», где отмечалось также, что Я. П. Полонским было прочитано стихотворение, приготовленное к этому дню.¹¹

Отделение русского языка и словесности Академии наук дорожило своим правом избирать в члены-корреспонденты писателей. Членами-корреспондентами Академии наук были И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, А. Н. Майков, А. Н. Островский.¹²

4 ноября 1886 года академик Я. К. Грот представил президенту Академии наук графу Д. И. Толстому докладную записку, в которой сообщалось, что Отделение русского языка и словесности полагает избрать в текущем году в члены-корреспонденты Академии известного литератора и поэта Якова Петровича Полонского.¹³ На это последовала резолюция Д. И. Толстого: «С моей стороны нет препятствий», и 29 декабря 1886 года на торжественном годовом собрании Академии наук имя Я. П. Полонского было названо в числе новоизбранных членов-корреспондентов Отделения русского языка и словесности.¹⁴

Как член-корреспондент Академии наук Я. П. Полонский принял деятельное участие в рассмотрении сочинений, представляемых на соискание Пушкинских премий. Поэт считал это для себя делом особенно близким и почетным. За свои обстоятельные рецензии он трижды получал золотые медали им. А. С. Пушкина, присуждавшиеся ему Конкурсной комиссией.

⁸ Автограф сохранился в деле по празднованию 100-летия со дня рождения В. А. Жуковского (ААН, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 577).

⁹ Рукописный отдел ИРЛИ, архив Я. К. Грота, 16150. Сб. 40.

¹⁰ ААН, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 577 (курсив мой. — Е. К.).

¹¹ «Правительственный вестник», №№ 26, 27 от 1 (13) и 2 (14) февраля 1883 года.

¹² Б. Л. Модзалевский. Список членов имп. Академии наук (1725—1907). СПб., 1908, стр. 205, 221, 226, 239.

¹³ ААН, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 598, л. 1.

¹⁴ Избрание состоялось в Отделении русского языка и словесности 1 ноября 1886 года. См.: Протокол Общего собрания Академии наук, 13 декабря 1886 года, № 10, § 125.

Я. П. Полонский был всегда в курсе академической жизни. Его интересовала работа по составлению словаря русского литературного языка, которой руководил Я. К. Грот. Собираание материалов производилось членами Отделения русского языка и словесности, а также учеными, не входившими в состав Академии. Среди последних был фольклорист-этнограф П. В. Шейн. Обращаясь к нему, Я. К. Грот писал 25 декабря 1890 года: «Придумывая, откуда можно бы еще делать выписки для словаря, я остановился на наших трех главных современных поэтах, тем более, что из них (А. Майкова, Полонского и Фета) выписано сравнительно менее примеров, чем из гг. Алексея Толстого и из Некрасова».¹⁵

Узнав, что Я. К. Грот поручил Шейну подбирать слова для нового академического словаря, Я. П. Полонский послал ему через Грота свой последний сборник стихотворений «Вечерний звон», написав, «что в нем Шейн найдет кое-что, чего нет у Даля», как например: слово «первоснежье» вместо «первая пороша».¹⁶

Академия наук очень дорожила сотрудничеством писателя, и он пользовался большим уважением в академической среде. По словам А. А. Голеннищева-Кутузова, это был «всеми любимый и почитаемый член-корреспондент Академии».¹⁷

Наиболее близкие и дружеские отношения у Я. П. Полонского установились с академиком Я. К. Гротом. Простой и доброжелательный человек, блестящий ученый, отличавшийся широтой и многосторонностью научных интересов, знаток жизни и творчества Пушкина, автор историко-литературных работ о многих русских писателях, наконец сам поэт, придававший, правда, своим стихам «значение скорее искренних сердечных излияний в минуты поэтического настроения души, нежели законченных художественных произведений»,¹⁸ Я. К. Грот несомненно интересовал Я. П. Полонского.

Сближению Я. П. Полонского с Я. К. Гротом в значительной мере способствовали хлопоты, связанные с присуждением Пушкинской премии С. Я. Надсону. Я. П. Полонский любил и очень жалел тяжело больного поэта. Известно, что за счет Литературного фонда Надсона отправили лечиться сначала в Висбаден, а потом в Ниццу. Но ни теплый климат, ни две мучительные операции не помогли. Летом 1885 года он вернулся в Россию. В 1887 году Надсон умер.

В 1886 году поэт представил в Академию наук на третье соискание Пушкинской премии сборник своих стихотворений,¹⁹ который, как дошло до Я. П. Полонского, не был признан на предварительном обсуждении заслуживающим премии имени А. С. Пушкина.

В связи с этим Я. П. Полонский 16 октября 1886 года написал Я. К. Гроту письмо следующего содержания:

«Многоуважаемый Яков Карлович! Очень сожалею, что в прошлую субботу меня не отпустили из литературного драматического комитета в Ваше заседание...

Сожалею и потому, что мне было бы место быть в Вашем Обществе (в Академии наук, — *Е. К.*) и потому, что судьба помешала мне высказаться в пользу Надсона, на молодой поэтический талант которого отозвалась наша молодежь и в несколько месяцев раскупила все издания его стихотворений. Такой успех не дается даром, значит, было в стихах его то поэтическое нечто, которое дается не многим. Но если не удалось мне одно, авось удастся другое.

Авось вовремя предупреджу я то зло, которое невольно и неумышленно можно причинить несчастному Надсону, если в Вашем отчете, а затем и в наших газетах, будет напечатано, что Надсону присуждается 300 рублей, но не за его стихи, а только имея в виду его беспомощное положение (т. е. из жалости).

Во-первых, этого он не вынесет — это сразу нанесет ему смертельный удар — т. к. я знаю его за человека в высшей степени чувствительного и щекотливого. Во-вторых, денег этих он не примет и их Вам вернет и, в третьих, — это может возстановить против Вас родных и их почитателей. Нельзя ли этого избежать? Не мне, конечно, придумать, как это сделать, как сказать, и что напечатать.

¹⁵ ААН, ф. 104, оп. 2, ед. хр. 52, л. 7.

¹⁶ Там же, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, л. 21, 16 октября 1889 года поэт писал Шейну: «Мне весьма курьезно, что в моих сочинениях нашлось около 100 слов... Каких слов? Вы не пишете — новых, или в ином смысле употребленных, или облатных, или никуда не годных (кроме лексикона)? Словом, курьезно. Кому же, кроме Вас, разрешить недоумение? (Там же, ф. 104, оп. 2, ед. хр. 166, л. 8—8 об.).»

¹⁷ Сборник ОРЯС, 1901, т. 67, стр. 20.

¹⁸ Я. К. Грот. Несколько данных к его биографии и характеристике. СПб., 1895, стр. VI. Там же помещены стихотворения Я. К. Грота (стр. 75—142).

¹⁹ ААН, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 4, л. 1.

Смею думать, что Вы вполне меня понимаете, — на мое письмо обратите Ваше внимание и о его содержании сообщите Вашим бывшим сочленам по конкурсу.

Ваше решение о распределении премий я обещаю держать в секрете — и сдержу свое слово, но Вы исключение — для Вас этого секрета не существует и проболтаться Вам вынуждает меня то, что я считаю своим нравственным долгом.

Конечно, о содержании этого письма никому не будет сказано, но прощайте до свиданья. Остаюсь искренне и душевно Вам преданный.

Я. Полонский»²⁰

Среди писем Я. П. Полонского сохранился ответ Я. К. Грота от 16 октября 1886 года. «Надеюсь, — писал он, — это Ваш голос, совершенно совпадающий с мнением моих товарищей академиков, приведет к желаемому Вами определению. Я уже принял надлежащие к тому меры».²¹

Сборник стихотворений Надсона рецензировал сам Я. К. Грот, указавший, что при чтении этих стихотворений поражает почти безукоризненное изящество формы, звучный, легкий и правильный стих, сильный и образный язык, страстный и часто возвышенный тон. С другой стороны, однообразно унылое и мрачное содержание почти во всех стихотворениях производит тяжелое впечатление. Чтобы объяснить себе этот преобладающий характер музыки Надсона, надо знать главные черты его биографии. Вместе с тем большая искренность и теплота чувства с обилием и живостью образов, присущие всем стихотворениям сборника, служат доказательством, что талант Надсона не так односторонен, как может показаться с первого взгляда, и что если бы ему удалось высвободиться из той узкой сферы мыслей и ощущений, в которой он преимущественно вращается, то этот талант мог бы проявиться гораздо в большем блеске. На основании данного отзыва Конкурсная комиссия присудила Надсону годовую Пушкинскую премию.²²

Получив сведения о результатах академического конкурса, газеты «Новое время», «Петербургская газета» и «Санкт-Петербургские ведомости» дали очень лестный отзыв о Надсоне: «Пушкинская премия присуждена молодому поэту Надсону за сборник его стихотворений, разошедшихся в публике в четырех изданиях. Сам председатель Я. К. Грот рецензировал и очень много говорил об этой богато одаренной натуре».²³

В Архиве Академии наук сохранилось письмо Надсона Гроту, написанное 19 декабря 1886 года, т. е. ровно за месяц до смерти:

«Милостивый государь Яков Карлович!

Позвольте мне выразить мою глубокую признательность Вам как за присылку отчета, так и в особенности за то, что Вы взяли на себя труд разбора моей книги, сделав мне этим большую честь. Признавая этот разбор слишком снисходительным, могу с своей стороны только обещать приложить все мои усилия для того, чтобы оправдать в возможной для меня мере те ожидания, которые Вы возлагаете на меня. Примите уверения в совершенном почтении и преданности, с которыми имею честь быть Вашим покорнейшим слугой

С. Надсон».²⁴

Ранняя кончина поэта произвела на всех очень тяжелое впечатление. На его смерть Я. П. Полонский откликнулся стихами и послал их Я. К. Гроту. Выражая свою благодарность, Я. К. Грот писал:

«... Бедняга Надсон! Вы оценили его и поняли его страдальческую жизнь. При известии о его смерти для меня было большой отрадой сознание, что мне удалось в последние дни его жизни несколько порадовать его. Ровно за месяц до рокового дня (т. е. 19 декабря) он написал мне трогательное письмо, которое как-нибудь я покажу Вам».²⁵

Переписка Я. П. Полонского с Я. К. Гротом свидетельствует о том, что писатель и ученый обменивались собственными сочинениями и делились мыслями о них. Интересно, например, высказывание Я. П. Полонского о своей поэме «Собаки» в письме к Я. К. Гроту от 7 декабря 1892 года:

²⁰ ААН, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, л. 1—2.

²¹ Рукописный отдел ИРЛИ, 12042 LXIX б. 8.

²² ААН, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 4. В отчете об этом присуждении Пушкинских премий, кроме отзыва Я. К. Грота, в приложении была также опубликована не представленная к установленному сроку рецензия на стихотворения Надсона, написанная Голенищевым-Кутузовым.

²³ ААН, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 4, лл. 20—21.

²⁴ Там же, л. 13.

²⁵ Рукописный отдел ИРЛИ, 12041 LXIX б. 8.

«Глубокоуважаемый Яков Карлович!..

посылаю Вам мою поэму — Собаки. Это животный эпос — никем еще в русской литературе невозделанный. Мое произведение — оригинально. Нисколько не похоже ни на «Les animaux peints par eux-mêmes», ни на знаменитую поэму: Рейнеке-Лис. В Рейнеке-Лисе все звери в костюмах — я обосновал без всяких прикрас — без шляп, без костюмов, без обуви, только намекая, что это общество не лишено ни книг, ни журналов, ни некоторого развития. Больше всего боюсь я, что все мои благие намерения будут истолкованы иначе... Словом, моя идея та, что зверь, не сдерживаемый ничем человеческим, никогда не достигнет ни до истинной свободы, ни до братства, что постоянно зависть и месть будут руководить всеми их поступками. Не думаю, что такая призывная идея — *быть человеком в истинном смысле этого слова* — могла быть вредна для нашего общества».²⁶

В другом письме от 6 ноября 1890 года Я. П. Полонский очень обстоятельно излагал Я. К. Гроту историю своей «несчастной», по его выражению, повести об Анне Галдиной, которую не решался напечатать ни один журнал — ни «Русская мысль», ни «Русский вестник», ни «Литературный журнал», ни «Книжки недели».²⁷

В письмах Полонский касается отношений со старшими современниками, уточняя свои былые оценки. «На днях Вы заставили меня раскаиваться. Читал я письма Плетнева, Вами напечатанные в «Русском» «Вестнике». Когда-то в начале 50-тых годов я бывал в числе гостей его, но тогда я иначе понимал его, и ничем не упрочил его ко мне расположения. И теперь, читая его честные прямодушные письма к Гоголю, горько сожалею, что не знал души этого человека. Как бы я любил его, несмотря на всю мою тогдашнюю ветренность» (письмо от 6 ноября 1890 года).²⁸

Посылая в ноябре 1890 года Я. К. Гроту новый сборник своих стихотворений «Вечерний звон»,²⁹ «едва ли в жизни своей не последний», по его словам, Полонский писал: «Если Вы найдете возможным и удобным отдать мою книжку кому-либо на рассмотрение, т. е. включить меня в соискатели Пушкинской премии, то отдайте, а если найдете, что она этого не заслуживает, то претендовать не буду».³⁰

Как известно, этот сборник получил на VII конкурсе имени А. С. Пушкина половинную пушкинскую премию. Отзыв о нем давал Л. И. Поливанов, сделавший вывод, «что нужно явиться в современной русской поэзии чему-нибудь очень крупному по оригинальности, глубине и широте содержания, по красоте разнообразия и новизне пластических и музыкальных средств языка, чтобы автор „Вечернего звона“ должен был уступить первенство в состязании на премию, носящую имя Пушкина».³¹

Я. П. Полонский был поэтом сильного лирического дарования. Общественные и политические темы, которым он отдал дань в 60-х годах, не стали доминирующими в его творчестве и почти исчезли из стихов последних лет. Как талантливого представителя лирической поэзии, на которой лежал «отблеск пушкинского изящества», и оценивали его члены Отделения русского языка и словесности и жюри по присуждению академических премий.

Отмечая 50-летний юбилей литературной деятельности Полонского, Академия наук послала ему следующий адрес: «Сорок лет тому назад наш покойный товарищ П. А. Плетнев, приветствуя в „Современнике“ Ваше поэтическое дарование, выразил надежды, которые оно тогда уже внушало. И Вы блистательно оправдали эти надежды, постоянно расширяя область своего творчества, обогащая литературу более и более зрелыми и разнообразными сочинениями. Несколько лет тому назад Академия наук увенчала их Пушкинской премией, в минувшем же году избрала Вас в свои члены-корреспонденты. Ныне Отделение русского языка и словесности радостно приветствует Вас с искренним желанием, чтобы не стареющийся талант Ваш и после исполнившегося сегодня пятидесятилетия прекрасной деятельности

²⁶ ААН, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, лл. 41 об.—42. В письме упоминается вышедшая в 1842 году в Париже книга «Les français peints par eux-mêmes», в которой выдающиеся деятели тогдашней Франции изображены в виде животных.

²⁷ Там же, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, лл. 22—23.

²⁸ Там же, лл. 21—21 об.

²⁹ Я. П. Полонский. Вечерний звон. Стихи 1887—1900 гг. СПб., 1890.

³⁰ ААН, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, л. 21.

³¹ Сборник ОРЯС, 1891, т. 53, № 4, стр. 64. Присуждение премии Я. П. Полонскому вызвало нападки реакционной прессы, о чем поэт с горечью писал 30 ноября 1891 года Я. К. Гроту: «...из его (В. П. Буренна, — Е. К.) фельетона (если только Вы прочли его) он как бы осуждает Академию за то, что она поощряет своими премиями не молодые, зрелые таланты, а такие старые и *переарелые*, как мой. Ну, а когда я зрел, — кто из них, рецензентов, поощрял меня? Кроме брани и насмешек, я ничего не слышал от них в лучшую пору моей литературной деятельности! ... Но все это может быть предметом беседы, а не письма. Благодарю Вас за добрую память и внимание...» (ААН, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, л. 35 об.).

не переставал проявляться с тем же блеском, с теми же своеобразными чертами, которые доставили Вам уважение и сочувствие русского общества».³²

В поздравительном письме Полонскому почетный член Академии наук А. Ф. Кони писал: «...вспомнивая те глубочайшие эстетические наслаждения, которые мне доставила Ваша поэзия, с годов раннего детства (Вы ведь издавна были поэтом детей и вместе с «лучом месяца» заронили в их «колыбель» и первый луч поэзии) до сей поры, я чувствую, что обязан Вам сказать слова теплой благодарности».³³

Заслуживают внимания взгляды Я. П. Полонского на поэтическое творчество, которые отразились в поручаемых ему разборах сочинений, представляемых на соискание академических премий. «Посылаю Вам свой отзыв о Фофанове»³⁴ — пишет он 22 октября 1889 года Я. К. Гроту, — очень желательно быть здоровым в день Вашего заседания по поводу Пушкинской премии, не ради красоты чтения, а ради возможности пояснить Вам то, что в моей теории о процессе творчества покажется Вам неясным или недосказанным».³⁵

Упомянутый в письме к Гроту отзыв Полонского остался неопубликованным, поскольку К. М. Фофанову не была присуждена премия.³⁶ «Прежде, чем мне судить о поэзии Г. Фофанова, — читаем мы, — не должен ли я сам прежде всего подвергнуться Вашему суду или отдать на Ваше усмотрение ту теоретическую основу, на которой я буду строить мои похвалы и мои обвинения.

Независимо ни от каких учебников, мой собственный опыт и знакомство как с русскими, так и с иностранными поэтами, ставит меня на такую точку зрения, которая едва ли знакома нашим рецензентам и критикам.

Я могу быть неправ; но иначе я не могу судить. Я полагаю: в мире искусства какое бы ни было художественное творчество не может быть удачным, если процесс этого творчества не обусловлен равновесием всех душевных сил: ума, воображения, чувства, воли и памяти, равновесием, которое само по себе есть уже красота или гармония.

Минуты такого равновесия даже у великих поэтов не всегда устойчивы. Так случилось у Байрона — его могучую фантазию нередко перевешивала сила иронического ума, смелого, беспощадного. Сам он это сознавал и не раз извинялся перед читателями за свои длинные отступления или отклонения в сторону (в Чайльд-Гарольде, в Беппо и Дон-Жуане).

Вот почему не все из числа его произведений могут быть поставлены в пример или быть образцовыми.

Кто не знает, что Пушкин долго находился под влиянием Байрона, но он едва ли не чаще, чем сам Байрон, находил в себе это душевное равновесие: его лирические произведения так же, как и пьесы поздних лет, изобилуют в нем такую солидарность ума, чувства и фантазии, что смело могут быть поставлены в образец для всех начинающих.

Боюсь показаться Вам дерзким, но мне кажется, что великий ум Гете в последние годы его жизни настолько вырос, что стал перевешивать все остальные силы души его и уже мешал тому непосредственному творчеству, которое так ярко выступает в создании живых лиц, или всем понятных образов, в первой части Фауста. Вторая же часть этого произведения потому слабее первой, что нуждается в толкованиях, часто спорных и не для всех доступных. Ум, все перевешивающий в процессе творчества, несомненно ведет поэта дальше границ искусства — в сферу отвлеченных идей, и поэт легче впадает в аллегорию.

В равновесии сил в минуты творчества пугаются не только гении, но и таланты второстепенные и даже третьестепенные.

Ум, соразмерный чувству и фантазии, есть в то же время и вкус. Чувство по натуре своей изменчиво и бесформенно. Воображение часто не знает границ. И то и другое, как поток, увлекает всех нас и увлекает поэта. Что же, как не ум, находит им границу и в процессе творчества не только определяет размеры произведения, но и вычеркивает все лишнее, обращает внимание на каждый эпитет, на каждую частицу речи.

Ум, в гармоническом слиянии с чувством и другими силами души, не всегда ясно сознается поэтом. Поэт иногда и сам не отдает себе отчета — отчего он допускает одно и не допускает другого. Такой ум, повторяю, есть в то же время и вкус».³⁷

Полонский считает, что творческое воображение необходимо брать под контроль, и предостерегает от безрассудного фантазирования. «Фантазия, ничем не сдержанная, — пишет он, — ни наблюдательностью, ни умом, выходит из границ

³² ААН, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 615.

³³ Рукописный отдел ИРЛИ, 12938, LXXI6.13

³⁴ Новое собрание стихотворений К. М. Фофанова было представлено на V пушкинский конкурс в 1889 году.

³⁵ ААН, ф. 137, оп. 3, ед. хр. 756, л. 14 (курсив мой, — Е. К.).

³⁶ Там же, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 6, лл. 111—124. Приводится с сокращениями.

³⁷ Там же, ф. 3, оп. 6, лл. 111—113.

воображаемого, принимает фальшивые краски и, как бы ни была сильна, теряет свою силу». С этих позиций Полонский критикует лирику Фофанова.

Приведа отрывок из стихотворения Фофанова:

И если ты суровой тучей
Нахмуришь гневную лазурь,
Я подниму свой вал кипучий
И понесусь навстречу бурь

(стр. 4)

он пишет далее: «Допустим тут тот анализ, который, по моему мнению, сознательно или бессознательно помогает поэту. И ум его тотчас бы подсказал бы ему, что гневной лазури нельзя себе представить и что нельзя ее нахмурить, что волны не бегут по ветру и что физической нет возможности, чтобы они неслись навстречу бурь...»

В саду у крыльца, где покоились смертные тлани
Души. улетевшей, раскрылся алые маки.

Как будто у нас покойниц ставят в саду у крыльца, и только ночью при звездах раскрываются маки.

Ясно, чего не достает г. Фофанову в процессе его поэтической деятельности — не достает обдуманности и не достает памяти, подсказывающей поэту признаки явлений или предметов, которые он должен был поневоле наблюдать, если только он любит природу...

Поясним слова свои примерами:

Чуть ветер пробегал, и шмель с гудящим шипом,
Качаясь на цветах акации густой...

(стр. 48)

Забята природа: шмель, как и все насекомые, может гудеть только летая и уж никак не сидя и качаясь на цветах, или

И грустный кипарис
Листвою сонною приосенив сестер
Подслушивал...

(стр. 57)

У кипариса нет листьев, стало быть и приосеяющей листвы быть не может;

или
Верба наклонила
Зеленый локон свой

(стр. 81)

Ветви вербы прямые и никогда не вьются, как локоны.

Одуванчик златоокий
Уже мерцает из травы

(стр. 85)

Ни эпитет, ни сказуемое невозможны для одуванчика.

Такими стихами нельзя действовать на воображение, как бы ни был красив стих и звонки рифмы. Я не вижу тут душевного равновесия, вижу явное отсутствие анализирующего ума или крайнюю его слабость в те минуты, которые дают Фофанову лирическое настроение, настроение еще не есть гармония, краснота еще не есть красота.³⁸

Полонский придавал большое значение художественной форме своих произведений. Не случайно во многих письмах к Я. К. Гроту он подробно рассматривает эпитеты, употребляемые им в стихотворениях, и многократно исправляет в посылаемых черновых набросках сравнения и рифмы.

Сопоставляя свои стихи со стихами Фета, Полонский говорил: «И рад бы я писать так, как пишет Фет, да не могу». «У твоей музы, — писал он Фету, — идеальное солнце; для моей самое обыкновенное, вот то самое, на которое я теперь страшно злюсь за то, что оно плохо светит и заставляет меня в час полудня зажигать лампу». «Мне кажется, — добавляет он, — что не расцвети около твоего

³⁸ Там же, ф. 9, оп. 3, ед. хр. 6, лл. 117, 118 об.—119.

балкона в Воробьевке — чудной лилии, мне бы и в голову не пришло написать — „Зной, и все в томительном покое“».³⁹

Отмечая особенности лирики Полонского в рецензии на сборник его стихотворений 1859 года, Н. А. Добролюбов указал на «особый лад» его поэзии и на наиболее характерную черту ее: «необычайно чуткую восприимчивость поэта к жизни природы и внутреннее слияние действительности с образами его фантазии и с порывами его сердца».⁴⁰

Н. Ф. БУДАНОВА

РОМАН «НОВЬ» В СВЕТЕ ТУРГЕНЕВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ГАМЛЕТА И ДОН-КИХОТА

В последние годы советские исследователи творчества Тургенева часто обращаются к статье «Гамлет и Дон-Кихот», справедливо усматривая в ней своеобразный ключ к пониманию философско-социальной проблематики произведений писателя в целом и его романов в частности.¹

В статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1859) получили философское освещение волновавшие Тургенева вопросы о взаимоотношении личности и общества, о цели и смысле человеческого существования, мечта писателя о гармонически цельном человеке, чуждом эгоизма и рефлексии, умеющем сознательно подчинить свою жизнь служению общечеловеческим целям.

Интерес к этим вопросам не был преходящим и отличает творчество Тургенева в целом.

Статья «Гамлет и Дон-Кихот» дает яркое представление о той концепции человеческой личности, которая была характерна для мировоззрения писателя и которую следует учитывать при анализе созданных Тургеневым художественных образов.

Статья не носила, однако, отвлеченного философского характера, а была во многом навеяна раздумьями писателя над злободневными «русскими» проблемами 1850-х годов, главным образом над проблемой общественного деятеля, необходимого России.

Тургеневская концепция Гамлета и Дон-Кихота в той или иной мере отразилась во многих произведениях писателя.

Наиболее тесно связан со статьей «Гамлет и Дон-Кихот» роман «Накануне». Без учета идей, высказанных Тургеневым в этой статье, и тургеневской интерпретации образа Дон-Кихота нельзя в полной мере понять образ Инсарова в романе.²

Тургеневеды признали также наличие гамлетовских и донкихотских образов в последующих романах Тургенева, однако глубокая связь романа «Ночь» с философско-социальной проблематикой статьи «Гамлет и Дон-Кихот» еще не вскрыта.³

1

Прежде чем перейти непосредственно к роману «Ночь», расскажем кратко о сущности тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота. Согласно этой концепции Гамлеты и Дон-Кихоты представляют собой извечно существующие типы, «две коренные, противоположные особенности человеческой природы», ее центробежную и центростремительную силы.⁴

³⁹ Ю. Никольский. История одной дружбы. Фет и Полонский. «Русская мысль», 1917, май—июнь, стр. 111.

⁴⁰ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. 2, 1935, стр. 497.

¹ См.: Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 142—146; Ю. Д. Левин. 1) Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот». В кн.: Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы. Горький, 1965, стр. 122—163; 2) Шестидесятые годы. В кн.: Шекспир и русская культура. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 458—472; И. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. Изд. Саратовского ун-ва, 1965, стр. 6—30; Г. Курляндская. Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967, стр. 6—46.

² Подробнее об этом см.: Н. Л. Бродский. Тургенев в работе над романом «Накануне». Свиток, № 2. М., 1922, стр. 81—86; И. Винникова. Статья «Гамлет и Дон-Кихот» и демократический герой в романе «Накануне». В кн.: И. Винникова. И. С. Тургенев и шестидесятые годы, стр. 6—30.

³ Первой серьезной попыткой в этой области является статья Е. М. Ефимовой «К вопросу об идейном содержании романа „Ночь“». «Ученые записки Орловского гос. педагогического института», т. 17. Орел, 1963, стр. 150—179.

⁴ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах, т. VIII, изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 172.

В основе деления людей на Гамлетов и Дон-Кихотов, по мнению Тургенева, лежит их отношение к идеалу, т. е. к тому, «что они почитают правдой, красотой, добром» (VIII, 172). Для одних этот идеал находится внутри них (Гамлеты), для других — вне их (Дон-Кихоты).

Далее в пояснение своей мысли Тургенев рисует психологические портреты Дон-Кихота и Гамлета.

«Что выражает собою Дон-Кихот?.. Веру прежде всего; веру в нечто вечное, неизменяемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, но легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную» постоянству служения и силе жертвы. Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле... Жить для себя, заботиться о себе — Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам, т. е. притеснителям» (VIII, 173—174).

Наличие высокого общегуманного идеала определяет нравственно-психологический облик Дон-Кихотов с их способностью к бесконечному самопожертвованию, энтузиазмом, непреклонностью воли к достижению поставленной цели, верностью убеждениям, личной скромностью, непритворностью в быту и т. д.

Не соглашаясь с распространенным пониманием донкихотства как «нелепости», писатель определяет его как «высокое начало самопожертвования, только сличенное с комической стороны» (VIII, 172). Тургенев указывает также и на слабые стороны донкихотского психологического типа. Дон-Кихот, в понимании Тургенева, отличается некоторой духовной ограниченностью и узостью, которые вообще присущи людям, слепо и безоглядно верящим в поставленную ими цель. «Постоянное стремление к одной и той же цели придает некоторое однообразие его мыслям, односторонность его уму; он знает мало...» Впрочем, продолжает Тургенев, «ему и не нужно много знать: он знает, в чем его дело, зачем он живет на земле, а это — главное знание» (VIII, 174).

«Что же представляет собою Гамлет?

Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может... Но это я, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно, потому что не находит ничего в целом мире, к чему бы мог прилепиться душою; он скептик — и вечно возится и носится с самим собою... Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не падает и самого себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит: он сознает свою слабость, но всякое самосознание есть сила; отсюда протекает его ирония, противоположность энтузиазму Дон-Кихота» (VIII, 175—176).

Психологический комплекс гамлетизма в понимании Тургенева — это развитый интеллект, сильная критическая мысль и в то же время — безверие, эгоизм, скептицизм, разъедающий самоанализ, безволие, тщеславие, неспособность к цельному чувству и т. д.

Далее писатель, однако, смягчает эту резкую характеристику и отмечает то положительное, что несут с собой Гамлеты. В частности, Тургенев указывает, что отрицание, присущее Гамлету, «сомневается в добре, но во зло оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой», что скептицизм Гамлета не есть индифферентизм: «... добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие не сливаются перед ним в одно случайное, немое, тупое нечто» (VIII, 183).

Если Дон-Кихот имеет несомненное нравственное превосходство перед Гамлетом, то Гамлета возвышает над Дон-Кихотом сила интеллекта. Тургенев не находит в современном ему обществе личности, которая соединяла бы в себе только положительные стороны Гамлета и Дон-Кихота. Одну из «трагических сторон человеческой жизни» писатель видит в этом разъединении мысли и воли: «... для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более...» (VIII, 183).

В итоге и те и другие, по мнению Тургенева, служат делу прогресса, так как для поступательного развития общества необходимы и высокие идеалы и отрицание.

Как уже отмечали исследователи, в характеристике образов Гамлета и Дон-Кихота Тургенев, следуя своей концепции, допускал отступления от текста произведений Шекспира и Сервантеса, иногда впадал в противоречия с самим собой. Еще современники отмечали парадоксальность некоторых суждений писателя.

Так, например, мысль, что Гамлеты «одиноки и бесплодны», что они «бесполезны массе», противоречит другому высказыванию Тургенева, согласно кото-

184. Далее ссылки на серию «Сочинения» приводятся в тексте: римская цифра обозначает том; арабская — страницу. Ссылки на серию «Письма» также приводятся в тексте с дополнительным указанием на название серии.

рому Гамлеты сеют семена мысли и развивают людей, подобных Горацио, в чем и заключается их величайшая заслуга. И если Гамлет способен вступить со злом «в ожесточенный бой», то разве не во имя высокого идеала он пойдет на это?

Утверждение, что Дон-Кихот «едва знает грамоте», противоречит тексту романа Сервантеса. У Сервантеса Дон-Кихот — человек умный (за пределами своей *idée fixe*), образованный, знающий латынь, историю, поэзию. Однако признание Тургеневым в Дон-Кихоте ума, образованности пошло бы вразрез с высказанной писателем идеей о трагическом разединении мысли и воли.⁵

В своей интерпретации образов Гамлета и Дон-Кихота Тургенев не был объективным и беспристрастным. По меткому замечанию А. Горнфельда, его «характеристика сплошь боевая; в изображении Гамлета он яростно нападал, в изображении Дон-Кихота — энергично защищал, — а в увлечении борьбы неизбежны преувеличения».⁶

Действительно, при чтении статьи нетрудно уловить стремление Тургенева оправдать или отодвинуть на задний план слабые стороны Дон-Кихота. В то же время писатель беспощаден к Гамлету. Эта пристрастность становится понятной, если учесть, что знаменитым героям Шекспира и Сервантеса Тургенев дал в своей статье весьма злободневное истолкование. В «темных сторонах» гамлетовской натуры писатель, как справедливо отмечали литературоведы, критиковал прежде всего недостатки, свойственные поколению «лишних людей» в России с их эгоизмом, усиленной рефлексией и неспособностью к общественному служению. В «русских» условиях кануна реформ Тургенев выразил насущную потребность общества в «сознательно-героических» натурах,⁷ деятелях, которые были в представлении писателя психологически родственны образу Дон-Кихота. Отсюда апофеоз сервантесовского героя.⁸

Связь образа Дон-Кихота с проблемой русского общественного деятеля в творчестве Тургенева общепризнана. В то же время попытки сближения Дон-Кихота с русским революционером 1860-х годов вызывают возражения.

Действительно, Тургенев не показал в «Накануне» «русского Инсарова», но тем не менее можно предположить, в каком направлении шли размышления писателя о деятеле, необходимом России. Мы присоединяемся к тем исследователям романа, которые считают, что образ Инсарова символизировал идею необходимости примирения и единства всех передовых сил русского общества для того, чтобы добиться правительственных реформ. Подобный взгляд на русского деятеля был далек от представления Н. А. Добролюбова о «русском Инсарове» как революционере, борце с «внутренними врагами» своей страны.

Не случайно поэтому, что статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?», в которой была переосмыслена в революционно-демократическом духе вся проблематика романа «Накануне», вызвала раздражение со стороны Тургенева.⁹

⁵ Этот центральный тезис статьи, вытекающий из суждения о противоположности гамлетовской и донкихотской натур, вступает, однако, в противоречие с дальнейшим утверждением писателя, что «полные» Гамлеты и Дон-Кихоты встречаются редко и что возможно сочетание или чередование в одном характере гамлетовских и донкихотских черт (VIII, 173, 189). Последнее замечание Тургенева следует учесть при анализе гамлетовских и донкихотских образов в его творчестве. Отметим попутно, что некоторая парадоксальность, противоречивость статьи делает в значительной мере уязвимыми и всякие попытки исследователей найти отражение высказанных в ней идей в последующих произведениях Тургенева.

⁶ А. Горнфельд. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924, стр. 19.

⁷ Слова Тургенева (см.: Письма, III, 368).

⁸ В своей характеристике Гамлета Тургенев был близок к тем европейским и русским интерпретаторам, которые придавали образу датского принца злободневный политический смысл; они считали, что Гамлета характеризовала прежде всего слабость воли к исполнению долга. Идеализация Дон-Кихота, его трактовка как положительного героя, энтузиаста и служителя великой идеи была характерна в XIX веке для многих западных истолкователей этого образа. В то же время в русской литературно-публицистической традиции до Тургенева Дон-Кихот обычно символизировал разрыв с действительностью и отставание от хода истории. Подобным образом истолковывал Дон-Кихота, в частности, А. И. Герцен, сблизивший его с потерпевшими поражение деятелями европейской революции 1848 года (см.: Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», стр. 128—138; см. также: Н. Стороженко. Философия Дон-Кихота. «Вестник Европы», 1885, т. V, стр. 307—324).

⁹ Как указал впервые Н. И. Мордовченко, статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» была посвящена не только разбору романа «Накануне», но и полемический направлена против некоторых идей статьи «Гамлет и Дон-Кихот» (см.: Н. И. Мордовченко. Добролюбов в борьбе с либерально-дворянской литературой. «Известия Академии наук СССР, Отделение общественных наук», 1934, № 1—2, стр. 251—252).

Анализ статьи «Гамлет и Дон-Кихот» и романа «Накануне» не позволяет еще прийти к выводу о том, что своеобразно понятый Тургеньевым образ Дон-Кихота ассоциировался в его художественном сознании с русским революционером-разночинцем 1860-х годов.

При решении этого вопроса исследователи высказывают различные мнения. Если Ю. Д. Левин считает, что «в известной мере писатель сближал Дон-Кихота со своими современниками — русскими революционными демократами (несмотря на идейные расхождения с ними)»,¹⁰ то, по мнению Е. М. Ефимовой, Тургеньев денит в революционных демократах прежде всего плодотворную гамлетовскую идею отрицания.¹¹ К этому выводу Е. М. Ефимова пришла на основе анализа образа «нигилиста» Базарова.

Противоречивы также суждения исследователей о связи образов Гамлета и Дон-Кихота (в их тургеневском истолковании) с образами революционеров-народников в «Нови».

В своем последнем романе Тургеньев как бы подвел итог раздумьям над проблемами русского революционера и русского деятеля.

«Новь» по праву считается одним из самых злободневных и полемических романов Тургеньева, тесно связанным с общественно-политическим движением эпохи. Созданные писателем образы представителей народного движения были порождены конкретной социально-исторической действительностью конца 1860-х — первой половины 1870-х годов. Поэтому попытка установить определенное влияние, оказанное тургеневской концепцией Гамлета и Дон-Кихота на освещение писателем народнической темы, вовсе не преследует цели в какой-либо мере опровергнуть ту очевидную истину, что при создании романа Тургеньев исходил прежде всего из наблюдений над русской действительностью, а не из предвзятой концепции.

Сравнительное изучение романа «Новь» и статьи «Гамлет и Дон-Кихот» дает возможность, как мы полагаем, уяснить некоторые вопросы, связанные с философско-эпическим осмыслением Тургеньевым народнического движения 1870-х годов.

2

Как уже отмечалось выше, первая попытка сопоставить статью «Гамлет и Дон-Кихот» с образами и проблематикой романа «Новь» была сделана Е. М. Ефимовой в статье «К вопросу об идейном содержании романа „Новь“». Е. М. Ефимова поставила перед собой задачу изучить влияние философских воззрений Тургеньева на решение им народнической темы.

В статье содержится много ценных суждений и наблюдений, однако основная мысль исследователя представляется нам ошибочной и идущей вразрез с тургеневской концепцией Гамлета и Дон-Кихота.

Рассуждение Тургеньева о Гамлетах и Дон-Кихотах как выражении центростремительной и центробежной сил природы и их взаимодействия является, по мнению Е. М. Ефимовой, свидетельством того, что «в каждом живом явлении Тургеньев видит центростремительную и центробежную силу, через взаимодействие которых идет диалектическое развитие, движение к истине. В этом восходящем движении Тургеньев подчеркивает особенное значение отрицательного начала, рождающегося внутри явления».¹² Диалектика, утверждает Е. М. Ефимова, являясь сильной стороной мировоззрения Тургеньева, определила во многом глубоко исторический, реалистический подход писателя к революционному движению 1870-х годов.

Действительно, Тургеньев прошел еще в юности школу гегелевской диалектики, и следы диалектического подхода писателя к явлениям природы и общества

¹⁰ Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургеньева «Гамлет и Дон-Кихот». стр. 143.

¹¹ Е. М. Ефимова. К проблеме революции в романах «Отцы и дети» И. С. Тургеньева и «Обрыв» И. А. Гончарова (образы Базарова и Волохова). «Ученые записки Орловского гос. педагогического института», кафедра литературы, 1964, т. XXIII, вып. 4, стр. 239—249. См. также: И. Виппикова. И. С. Тургеньев в шестидесятые годы, стр. 17. Отметим попутно, что мнение Е. М. Ефимовой по этому вопросу нам представляется более убедительным. Очевидно, представители русской разночинно-демократической молодежи 1860-х годов, воспринятые Тургеньевым как «отрицатели», «нигилисты», теоретически неспровергающе обветшали, усюи, типологически восходят к образу Гамлета, но теперь внимание писателя привлекает уже сильная сторона гамлетовского типа — его мощная критическая мысль, отрицающая косные, устаревшие общественные формы. В новом явлении «нигилизма» Тургеньев признал плодотворным (в известных границах) отрицательное начало. В статье «По поводу „Отцов и детей“» писатель заметил, что «за исключением воззрений Базарова на искусство», он разделяет «почти все его убеждения» (XIV, 100—102).

¹² Е. М. Ефимова. К вопросу об идейном содержании романа «Новь», стр. 163.

ощутимы в его статье (в частности, это сказалось и на признании Тургеневым отрицания как необходимого момента всякого развития). Однако нет оснований преувеличивать влияние философии Гегеля на Тургенева в 1850—1860-е годы и видеть в рассуждениях писателя своеобразную художественную иллюстрацию законов диалектики.¹³

То обстоятельство, что Е. М. Ефимова особенно подчеркивает значение отрицания, противоречит в данном случае общей направленности статьи Тургенева, пафос которой, как уже отмечалось выше, состоял в утверждении мысли о недостаточности рефлексивного, бездейственного, эгонистического начала, характерного, по мнению писателя, для гамлетовского типа, и провозглашении необходимости положительного общественного идеала и способности к подвигу во имя претворения этого идеала в жизнь.

В применении к роману «Новь» тезис Е. М. Ефимовой ведет также к искажению тургеневской концепции, к выводу, что в глазах писателя основу народного движения составляли не Дон-Кихоты — Маркеловы, Машурины и Остроумовы, способные на любую жертву во имя торжества народной идеи, а неверящие в революцию Гамлеты—Неждановы.

«В народничестве, — пишет Е. М. Ефимова, — Тургенев увидел те „два коренные направления человеческого духа“, которые он находил в каждом жизненном явлении... Рисуя характеры участников движения, Тургенев ставит задачей показать, как через внутренние противоречия народничество само себя отрицает и как при этом оно становится основой для нового этапа общественной деятельности... Но так как в этом движении роста особенно важно отрицательное начало, которое заключено в Гамлетах, а не Дон-Кихотах, то именно тип Гамлета и становится центральной фигурой романа... То, что среди народников оказался не только Дон-Кихот, но и Гамлет, было, с точки зрения Тургенева, не унижением, а возвышением революционного движения. Образом Нежданова Тургенев говорил, что среди революционеров находятся не только узкие и ограниченные люди, как утверждали враги революционного движения, но и люди широкого ума и тонкого чувства, способные подняться на вершину критической мысли».¹⁴

Действительно, неприятие социального зла могло привлечь Гамлетов-Неждановых в ряды революционеров, на стороне которых таким образом оказывались лучшие силы общества. Нельзя забывать, однако, что Нежданов отрицает не только «временные и ложные формы движения»,¹⁵ т. е. в данном случае «хождение в народ», но он, подобно Гамлету, вообще не верит в возможность полного осуществления идеи справедливости и добра, и это неверие Нежданова так же органически вытекает из концепции Тургенева, как и слепая вера в победу Маркелова, Машуриной и Остроумова.

Наблюдая в 1870-е годы новое явление — народничество, Тургенев воспринял его как своеобразное донкихотство с его сильными и слабыми сторонами.

Рассмотрим подробно, как отразилась тургеневская концепция Гамлета и Дон-Кихота в романе «Новь».

¹³ Как заметил польский исследователь А. Валицкий (см. его статью «O „schopenhaueryzmie“ Turgeniewa» (Osobowość a historia. Warszawa, 1959)), само рассуждение Тургенева о центробежных и центростремительных силах природы, воплощением которых являются, с одной стороны, эгонисты Гамлеты, а с другой — энтузиасты и альтруисты Дон-Кихоты, напоминает высказывание А. Шопенгауэра о двух противоречивых сторонах или качествах природы — общем и частном, внешнем и внутреннем, центре и периферии (см.: А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. II, СПб., 1903, стр. 624). Шопенгауэр дает также близкое Тургеневу истолкование сущности образа Дон-Кихота (см. там же, т. I, стр. 249). И. Винникова, специально изучавшая эту проблему, отметила своеобразную философскую «перекличку» между русским писателем и немецким философом (подробно об этом см.: И. Винникова. И. С. Тургенев в шестидесятые годы, стр. 19—22). Эти параллели, однако, не свидетельствуют о серьезном влиянии Шопенгауэра на тургеневскую концепцию Гамлета и Дон-Кихота. Ю. Д. Левин на основе изучения чернового автографа статьи Тургенева пришел к выводу, что рассуждение писателя о центробежных и центростремительных силах возникло тогда, когда основные положения статьи были уже сформулированы. По мнению исследователя, это рассуждение являлось «не исходной идеей статьи, но апостериорным философским подкреплением других рассуждений, имевших не натурфилософский, но социально-этический и даже политический характер. Таким образом, хотя связь статьи с философией Шопенгауэра и вероятна, в основу ее легли не шопенгауэровские идеи» (Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», стр. 138—139). В концепции Тургенева следует видеть прежде всего глубоко личные философские искания и размышления писателя, тесно связанные с конкретной социально-политической обстановкой России 1850-х годов.

¹⁴ Е. М. Ефимова. К вопросу об идейном содержании романа «Новь». стр. 163—164, 171—172.

¹⁵ Там же, стр. 172.

3

В «Нови» Тургенев изображает Гамлетов и Дон-Кихотов народничества, причем донкихотское начало воплощено в Маркелове, Машуриной и Остродумове, а гамлетовское — в Нежданове. Точнее: Нежданов — это Гамлет, который пытается заставить себя стать Дон-Кихотом.¹⁶

О «гамлетизме» Нежданова писали критики еще во времена Тургенева; сравнение его с Гамлетом встречается в тексте романа и в подготовительных материалах к нему.¹⁷ Однако Нежданов — это специфически русский Гамлет 1870-х годов со всем социально-психологическим комплексом гамлетизма, указанным в статье Тургенева, — развитым интеллектом и безволием, скепсисом, неверием в свои силы и в дело, которому он решил посвятить жизнь, мучительным самоанализом и самобичеванием, склонностью к «эстетике» и т. д.

Характерно, что русский Гамлет 1870-х годов Нежданов, представляющий своеобразную разновидность «лишних людей», определен Тургеневым как «романтик реализма», тоскующий по реальному и стремящийся к нему. «Они несчастные, исковерканные, — пишет о подобном типе Тургенев, — и мучатся самой этой исковерканностью, как вещь, совсем к их делу неподходящей» (XII, 314). Тургенев дает возможность Нежданову приблизиться «к реальному». Он делает его революционером-народником и сталкивает с грубой и жестокой повседневной действительностью, с какой сталкивались пропагандисты, шедшие в народ.

Образ Нежданова, уже сам по себе трагический, приобретает еще более трагическое звучание от бесплодных и мучительных попыток Нежданова преодолеть свой гамлетизм и стать Дон-Кихотом, поверить в возможность достижения поставленных народниками целей. Его фразы о том, что «все готово» и «пора приступать», его истерическая пропаганда среди крестьян с призывом к немедленному бунту свидетельствуют о тщетном стремлении Нежданова убить в себе рефлексию и заставить себя отдаться «делу» слепо и бесповоротно, как Маркелов и Машуринна.

Приведем примеры, свидетельствующие о близости образа Нежданова к тургеневской интерпретации Гамлета. Тургенев, характеризуя отношение Гамлета к «толпе», утверждает, что Гамлеты бесполезны массе; «они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут» (VIII, 179). Гамлеты не могут повести за собой толпу, во-первых, потому, что сами они не верят в возможность осуществления идеалов добра и справедливости; во-вторых, они не умеют «заниматься массой»: «Она так груба и грязна! а Гамлет — аристократ, не по одному рождению» (VIII, 180).

Нежданов, страдая от бессилия повести за собой народ, объясняет это своим неверием в «дело» и завидует слепой, фанатической вере «раскольникового пророка», умеющего силой убеждения увлечь своих слушателей. Неумению сблизиться с народом мешает и аристократизм Нежданова: он, так же как и Гамлет, аристократ «не по одному рождению». Паклин говорит ему: «... ты хоть и революционер, а не демократ!» (XII, 18).

Рисуя портрет Нежданова, Тургенев подчеркивает аристократизм его внешнего и внутреннего облика, изящество и благородство его манер. Свообразным аристократизмом является и «эстетизм» Нежданова, утонченность, нервность и поэтичность его натуры. Нежданов сознат и ненавидит в себе «эстетику», понимая всю ее неуместность в обстановке «хождения в народ». Он испытывает, помимо физических, острые моральные страдания от соприкосновения с непривычной для него бедной и грубой обстановкой крестьянского быта. «И вот я иду в этот народ... — рассказывает Нежданов в письме к Силлину. — О, как я проклинаю тогда эту первичность, чуткость, впечатлительность, безгильность, все это наследие моего аристократического отца! Какое право имел он втолкнуть меня в жизнь, снабдив меня органами, которые несвойственны среде, в которой я должен вращаться? Создал птицу — да и пихнул ее в воду? Эстетика — да в грязь! демократа, народолюбца, в котором один запах этой поганой водки — «зеленая вина» — возбуждает тошноту, чуть не рвоту!...» (XII, 227—228).

Отношение Тургенева к Нежданову, как и к Гамлету, противоречиво. Тургеневу дороги его страстная непримиримость и враждебность ко всякому злу, несправедливости и фальши; сила его критической мысли, его художественная одаренность.

Дон-Кихот в представлении Тургенева прежде всего «энтузиаст, служитель идеи и потому обвешан ее сиянием». Высокий идеал — служение народу — также определяет основные черты нравственного облика героев-народников в «Нови» — их полное, доходящее до аскетизма отречение от всего личного, узкого, мелкого.

¹⁶ Подобную точку зрения на образ Нежданова уже высказывали некоторые исследователи Тургенева (В. Гишпиус, А. Гранжар, А. Яромлинский и др.).

¹⁷ «Российским Гамлетом» называет Нежданова Паклин, и сам Нежданов сравнивает себя с датским принцем: «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?» (XII, 121).

непреклонная воля к достижению поставленной цели и вера в осуществление идеала, мужество и самоотверженность.

Образ Маркелова наиболее полно воплощает в себе ведущие черты донкихотского типа. Умственная односторонность сочетается в нем с безграничной самоотверженностью и преданностью общему делу.

«Маркелов был человек упрямый, неустрашимый до отчаянности, не умевший ни прощать, ни забывать, постоянно оскорбляемый за себя, за всех угнетенных, — и на все готовый. Его ограниченный ум бил в одну и ту же точку: чего он не понимал, то для него не существовало; по презирал он и ненавидел фальшь и ложь», — так характеризует своего героя Тургенев (XII, 76).

Нежданов сознает, что Маркелов — «ограниченный субъект», но ценит в нем его готовность пожертвовать собою во имя общего блага (XII, 80). Характерна деталь: Маркелов читал «немного — и больше все книги, идущие к делу» (XII, 75).

Таковы же Остроудумов и Машурина. Когда Паклин иронически отзывается об Остроудумове («Честные они, хорошие люди — зато глупы! глупы!!»), Нежданов с запальчивостью ему отвечает: «...он собою пожертвовать сумеет — и, если нужно, на смерть пойдет, чего мы с тобой никогда не сделаем!» (XII, 29). Машурина, подвергающаяся ежедневной опасности быть схваченной полицией, в то же время говорит Марианне: «За себя не будешь бояться — и за других перестанешь. Ни думать о себе, ни бояться за себя — не надо вовсе» (XII, 237).¹⁸

Полное забвение себя ради общего дела, свойственное Дон-Кихоту, характерно и для героев-народников «Нови». Отсюда их бедный, неустрашенный быт, их скромность и непритязательность в любых житейских условиях.

Тургенев не отступает от своей концепции Дон-Кихота и тогда, когда он характеризует взаимоотношения Маркелова с «толпой», с массой.

По мнению писателя, «масса людей всегда кончает тем, что идет, беззаветно веруя, за теми личностями, над которыми она сама глумилась, которых даже проклинала и преследовала, но которые, не боясь ни ее преследований, ни проклятий, не боясь даже ее смеха, идут неуклонно вперед, вперв духовный взор в никуда, только видимую цель, шпугут, падают, поднимаются и, наконец, находят...» (VIII, 180). Тургенев показывает в романе «Новь» трагическое непонимание Маркелова народом, тем народом, ради которого он готов без сомнения отдать свою жизнь. Характерно, что сами мужики выдали Маркелова полиции, что, однако, нисколько не поколебало его веры в правду и торжество дела всей его жизни. «„Нет, нет! — шептал он про себя, и на его бронзовые щеки набегала слабая краска кирпичного цвета, — нет; то все правда, все ... а это я виноват, я не сумел; не то я сказал, не так приглялся!“... Вот что собственно его грызло и мучило; а что он сам попал под колесо, это была его личная беда: она не касалась общего дела, — ее бы можно было перенести...» (XII, 271).

В любви Маркелов также выгодно отличается от своего счастливого соперника Нежданова: именно ему присуще цельное, глубокое и самоотверженное чувство к Марианне, и это отчетливо сознают и сама Марианна и Нежданов.

В персонажах «Нови» мы видим не только наличие гамлетовских и донкихотских черт, здесь сказались также и центральная идея концепции — трагическое разъединение мысли и воли.

Народники в изображении Тургенева предстают более «полными» Дон-Кихотами, чем, например, Инсаров в «Накануне». Тургенев воплотил в Инсарове положительное, действительное начало Дон-Кихота и отразил в нем некоторые отрицательные черты героя Сервантеса (отсутствие широкого умственного кругозора и художественного, эстетического начала). В то же время Тургенев не сделал своего героя беспочвенным мечтателем, подобно Дон-Кихоту. Напротив, сила Инсарова — в его кровной связи с родной почвой, народом.¹⁹ И сама цель Инсарова — освобождение родины от иноземного ига — представляется читателю не утопичной, а, напротив, вполне реальной: это не ветряные мельницы, с которыми сражается Дон-Кихот.

¹⁸ В свете тургеневской концепции Дон-Кихота очевидно, как неправы критики, упрекавшие Тургенева в том, что он намеренно стремился унижить революционеров-народников, изобразив их в романе людьми ограниченными и недалекими. На подобный упрек С. Н. Кривенко Тургенев ответил: «...я не имел в виду избразить их такими, я брал обыкновенных средних людей, а если и был тут некоторый умысел, так вот какой: мне хотелось показать некоторую умственную узость людей в сущности совсем не глупых. Так ведь это и есть на самом деле: люди до того уходят в борьбу, в технику разных своих предприятий, что совершенно утрачивают широту кругозора, бросают даже читать, заниматься, умственные интересы отходят постепенно на задний план...» (И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 242).

¹⁹ «Сушь, сушь, а всех нас в порошок стереть может. Он с своею землею связан — не то, что наши пустые сосуды, которые ластятся к народу: влейся, мол, в нас живая вода!» — так характеризует Инсарова в романе художник Шубин (VIII, 60).

Другое мы видим в «Нови». Воздав должное нравственному благородству своих героев, живущих «вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия... притеснителям» (VIII, 174), Тургенев, однако, теперь показывает не только великое, но и смешное этих своеобразных Дон-Кихотов — их беспечность, непрактичность, утопичность присущих им идей. Эти слабые стороны донкихотства, по мнению писателя, характерны для деятельности народных, не знающих народ, оторванных от почвы, которую они собираются возделывать.

Тургенев приводит следующий трагикомический эпизод: «Маркелов вздумал разъяснить крестьянам принцип ассоциации и ввести ее у себя, а они упирались. Один из них даже сказал по этому поводу: „Была яма глубока... а теперь и дына не видать...“, а все прочие крестьяне испустили глубокий, дружный вздох, что совсем уничтожило Маркелова» (XII, 83).

Так же трагикомичны попытки донкихотствующего Гамлета — Нежданова поднять крестьян на восстание.

Решая в романе «Новь» проблему деятеля, необходимого России, Тургенев связывает будущее страны с «постепеновцами снизу» Соломными, «крепкими, серьезными, одноцветными, народными людьми», скромными тружениками — просветителями на народной ниве. Образ Соломна завершает собой многолетние раздумья писателя над типом русского деятеля.

Для появления русских Инсаровых в 1850-е годы, по мнению писателя, не было условий, а для деятельности Соломных уже подготовлена почва в пореформенной России.

Действительно, Соломных, «постепеновцев снизу», считавших длительную просветительскую деятельность среди народа необходимым условием преобразования России, легко представить в 1860—1870-е годы и среди поместного дворянства, и среди разночинной интеллигенции, и даже в среде либерального народничества.²⁰ Тем не менее образ Соломна, подобно образу Инсарова, в значительной мере схематичен, о чем писала уже современная Тургеневу критика. Этот факт можно объяснить тем, что Соломин, как и Инсаров, был духовно менее близок Тургеневу, чем «лишние люди», в которых писатель ценит их умственную одаренность, художественность и тонкость.

Однако Соломин был своеобразным гражданским идеалом Тургенева; писатель был искренне убежден в необходимости Соломных для России. Соломина, по меткому выражению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «нашел, полюбил и оценил Тургенев-гражданин».²¹

В лице Соломина Тургенев противопоставил народникам-утопистам героя иного типа — трезвого, практичного, вышедшего из недр самого народа и поэтому близкого и понятного ему. В Соломине нет и следа характерной для Дон-Кихота и народников оторванности от реальной жизни. Однако есть нечто существенное, что сближает Соломина и с народниками и с Инсаровым. Это высокий гражданский идеал, деятельному служению которому посвящена жизнь Соломина. В то же время Соломин в отличие от Инсарова лишен всякого героического и романтического ореола, и это не случайно.

Тургенев считал, что в пореформенный период перед русской интеллигенцией стояла, в первую очередь, задача широкой просветительской деятельности среди народа. Просвещение народа писатель связывал с программой демократических преобразований в стране.

Для прозаической, кропотливой работы среди народа героические черты не нужны, неуместны и даже смешны, для нее непригодны ни крупные личности типа Базарова, ни «романтики реализма» Неждановы, но необходимы скромные, терпеливые труженики Соломны. Соломин — наименее «герой» из всех героев Тургенева. «Для предстоящей общественной деятельности... писал Тургенев А. П. Философовой в 1874 году, — не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума — ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою безо всякого блеску и треску — нужно уметь смириться и не гнушаться мелкой и темной и даже низменной работы... Что может быть, например, низменнее — учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы и т. д. На что тут таланты и даже ученость? Нужно одно сердце, способное жертвовать своим эгоизмом... Мы вступаем в эпоху только полезных людей... и это будут лучшие люди... Народная жизнь переживает воспитательный период внутреннего, хорового развития, разложения и сложения; ей нужны помощники — не вожаки, и лишь только тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности» (Письма, X, 295—296).²²

Знаменательно, что, размышляя о типе русского общественного деятеля, Тур-

²⁰ О реальных истоках образа Соломина см.: XII, 520—524.

²¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Собрание сочинений, т. II, изд. 5-е. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 92.

²² Связь образа Соломина с высказываниями Тургенева в письмах к А. П. Философовой 1874—1875 годов о типе деятеля, необходимого России, общепризнана.

генев и в 1870-е годы считал необходимой для него прежде всего ту самоотверженную преданность высокому гуманному идеалу, которая, по его мнению, составляет сущность знаменитого героя Сервантеса и которую он высоко ценил в революционерах.

Изучение романа «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота еще раз подтверждает высказывания Тургенева о его сочувствии целям народников и неверии в их средства. Народники-революционеры и «постепеновец снизу» Соломин преследуют общую цель, направленную на служение народным интересам, но пытаются достигнуть этого различными путями: «...собственно цель у нас с Маркеловым одна, — говорит Соломин, — дорога другая» (XII, 234).

4

Основу художественного метода Тургенева всегда составляли наблюдения над реальными событиями, явлениями, людьми. Роман «Новь» не представляет в этом отношении исключения, о чем свидетельствуют черновые, подготовительные материалы к роману, которые изобилуют указаниями на реальных прототипов героев «Нови».

Как соотносились между собой народническое движение конца 1860-х—первой половины 1870-х годов, объективно изобразить которое Тургенев стремился в «Нови», и его концепция Гамлета и Дон-Кихота?

Своеобразное философское осмысление Тургеневым народнического движения не исказило объективной картины изображенного писателем явления, но наложило определенный отпечаток на созданные им образы и художественное решение темы.

В романе «Накануне», как уже отмечалось выше, Тургенев провозгласил необходимость для общественного прогресса «сознательно-героическую натур», противопоставив их «грызунам, гамлетикам, самоедам» (VIII, 142).

В 1870-е годы Тургенев мог наблюдать в России сознательно-героическое начало в действии.

Центральная идея народников об историческом долге интеллигенции перед народом, а также их попытки практически претворить эту идею в жизнь («хождение в народ») — все это вполне соответствовало философско-этическому осмыслению Тургеневым донкихотства как бескорыстного служения общегуманным идеалам. Однако при изображении своих героев Тургенев — в силу особенностей самого движения, а также своего неверия в революционный путь преобразования России вообще — подчеркнул их смешные, слабые стороны.

Народничеству действительно был присущ утонизм, проявившийся, в частности, в вере участников движения в социалистический инстинкт мужика, в крестьянскую общину как ячейку социализма и т. д. Как известно, «хождение в народ» 1870-х годов потерпело поражение. Поднять крестьян на «социалистическую» революцию не удалось. В своей практической деятельности пропагандисты нередко попадали в трагикомические ситуации, сталкиваясь не только с непониманием, но даже и с враждебным отношением к себе крестьян.

Сам крах «хождения в народ», многочисленные аресты участников движения, политические процессы над ними усиливали неверие Тургенева в революционный путь преобразования России вообще и способствовали укреплению его надежд на возможность мирного, реформистского переустройства русского общества.

Тургенева-писателя интересовал прежде всего психологический склад людей, идущих в революцию. То, что он увидел среди народников типы Гамлетов и Дон-Кихотов, не противоречило действительности. Безусловно, там были свои Гамлеты и Дон-Кихоты, и это признавали, например, П. Л. Лавров, П. А. Кропоткин, П. Ф. Якубович и др.

Характерно, что П. Л. Лавров в своей известной статье «И. С. Тургенев и развитие русского общества» (1884) находит правомерным тургеневское осмысление народничества (особенно его начального периода) как своеобразного донкихотства и также сближает образ Дон-Кихота (в его тургеневской интерпретации) с участниками движения 1870-х годов.

«Бесспорно, что борцы за лучшее будущее русского народа, выставленные автором в „Нови“, были для него сродни Дон-Кихоту, но следует не забывать, что для него Дон-Кихоты были „служителями идеи и обвешаны ее сиянием, ...“ что „попирание“ их „свинными ногами“ есть „последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию“ и что тем самым „они завоевали себе бессмертие...“, — писал Лавров.²³

По поводу мнения Добролюбова, для которого всякое сближение образа Дон-Кихота с революционером было неприемлемо, Лавров заметил: «Конечно, Добролюбовы и их законные наследники в деле революционной мысли не хотели при-

²³ И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников, стр. 34. Следует отметить, что Лавров первый обратил внимание на связь статьи Тургенева о Гамлете и Дон-Кихоте с романом «Новь».

знать в своих рядах людей типа Дон-Кихота, „отличительная черта“ которого — „непонимание ни того, за что он борется, ни того, что выйдет из его усилий“ (Соч. Добролюбова, III, 307),²⁴ но партии, совершающие и особенно начинающие великое историческое дело, составляют не по собственным идеалам, а по тому фатальному процессу, которому прошедшее подчинило эволюцию вырабатывающего их общества. „Не с подобною ли же проныею — говорят передовые деятели 1883 года — относимся сами мы к движению семидесятых годов, в котором, не смотря на его несомненную искренность, страстность и героическую самоотверженность, действительно было много наивного“.²⁵

Тургеневская концепция народника — Дон-Кихота созвучна теории Лаврова о взаимоотношениях интеллигенции и народа, изложенной им в «Исторических письмах». Развитие интеллигенции, небольшой привилегированной части общества, писал Лавров, обошлось народу дорогой ценой неслыханных страданий, нищеты и лишений. Поэтому она находится в неоплатном историческом долгу перед народом. Лавров призывал интеллигенцию к уплате своего долга народу, к борьбе за установление для него справедливого строя. Одним из необходимых фазисов в этой борьбе против существующего общественного порядка Лавров считал появление своеобразных «мучеников идей», способных пойти на жертвы, даже практические бесполезные, для утверждения своего идеала и для привлечения единомышленников. Этот фазис характеризуется Лавровым как трагическая борьба одиночек за утверждение идеала, как «пора бессознательных страданий и мечтаний», «пора героических деятелей и фанатических мучеников», «безрасчетливой траты сил и бесполезных жертв».²⁶ Лишь затем встает задача создания революционной партии и наступает «пора спокойных, сознательных работников, рассчитанных ударов, строгой мысли и неуклонной, терпеливой деятельности».²⁷

На первой фазе борьба интеллигентов-одиночек нередко носит трагический характер: их взаимоотношения с народом, который их не понимает, смеется над ними и даже преследует их, во многом аналогично взаимоотношениям Дон-Кихота с «толпой» в концепции Тургенева.

В народническом движении действительно были свои Гамлеты и Дон-Кихоты, но были и люди, соединявшие высокий нравственный идеал и «непреклонную волю» с силой развитой критической мысли.²⁸ Народническая критика упрекала Тургенева в том, что он не изобразил подобного героя.

Тот же Лавров, в целом сочувственно оценивший роман и припавший тургеневскую концепцию, отметил, что «в революционной партии были не одни Машурины, Остродумовы и Неждановы... Процессы 1877-го и следующих годов показали, что люди иного типа были налицо, и между тем даже отдаленного намека на эти весьма характерпстические типы для „образа и давления времени“ не дал художник в группе тех живых личностей, которых он создал в „Нови“ пред глазами читателя».²⁹

Можно ли утверждать, однако, что в представлении Тургенева психологический облик русского революционера 1870-х годов и после «Нови» неизменно ассоциировался лишь с образами Дон-Кихота или Гамлета? Нет, конечно. Писатель сам в значительной мере не был удовлетворен «Новью» и изображенными в ней народниками. Революционная тема и психологический тип революционера привлекали его внимание до конца дней. По свидетельству современников, Тургенев жадно приглядывался к ярким, сильным личностям в революционном движении и собирал материал для новых произведений. Так, например, П. А. Кропоткин пишет в своих воспоминаниях о живом интересе писателя к личности И. Мышкина, который несомненно соединял в себе развитый интеллект с «непреклонной волей». Кропоткин приводит следующие слова Тургенева о Мышкине: «*Вот человек, ни малейшего следа гамлетовщины*» — и далее добавляет: «... говоря это, Тургенев, очевидно, обдумывал новый тип, выставленный русским движением и не существовавший еще в периоде, изображенном в „Нови“. Тип этот появился года два спустя».³⁰

²⁴ Цитата из статьи Н. А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?». О восприятии Добролюбовым образа Дон-Кихота и об его полемике с Тургеневым по этому вопросу см.: Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм, стр. 145—146; Ю. Д. Левин. Статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот», стр. 122—163.

²⁵ И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников, стр. 34—35. Лавров цитирует здесь «Прокламацию народовольцев» «И. С. Тургенев», написанную П. Ф. Якубовичем (см. там же, стр. 7).

²⁶ См.: П. Л. Лавров. Исторические письма. Изд. 4-е, без перемен. СПб., 1906, стр. 142.

²⁷ Там же, стр. 142, 143.

²⁸ Достаточно в связи с этим вспомнить яркие фигуры И. Мышкина, Г. А. Лопатина, С. М. Степняка-Кравчинского и др.

²⁹ И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников, стр. 36.

³⁰ Там же, стр. 150. Кропоткин считал, что Тургенев верно понял и изобразил в «Нови» «две характерные черты» самой ранней фазы народнического движения: «... непонимание агитаторами крестьянства, вернее — характерную неспособность

Сохранившиеся наброски к произведению Тургенева под названием «Наталия Карповна», а также свидетельства современников о замысле романа о русском и французском социалистах в значительной мере подтверждают слова Кропоткина. В «Наталии Карповне», очевидно, как-то идейно связанной с «Новью», впервые в творчестве Тургенева появляется новый для него тип «жизнерадостного революционера», лишенного всякого гамлетизма.³¹ В основу романа о социалистах должны были лечь наблюдения писателя над личностью действительно существовавшего русского революционера (реальный прототип этого образа еще точно не установлен).³²

Вернемся, однако, к «Нови». Для правильного понимания философского осмысления Тургеневым народничества и отношения писателя к народникам существенно его признание, что Дон-Кихоты необходимы историческому прогрессу как носители высоких идей справедливости и добра, действительного общественного служения («без этих чудачков-изобретателей не подвигалось бы вперед человечество»; «когда переведутся такие люди, пускай закроется навсегда книга истории! в ней нечего будет читать»; VIII, 189, 181).

Преклонение перед нравственным величием революционеров Тургенев сохранил до конца жизни, о чем свидетельствует его знаменитый «Порог». Отрицательно относился к террору, Тургенев в то же время воспел самоотверженную готовность девушки, способной на «преступление», т. е. революционерки-террористки, к подвигу во имя народа.

Сочувственное, доброжелательное изображение революционной молодежи, отличавшее Тургенева от авторов антиингилистических романов, оценили позднее и сами народники. В своей знаменитой «Прокламации народовольцев», написанной по поводу смерти Тургенева, П. Ф. Якубович писал, что Тургенев «служил русской революции сердечным смыслом своих произведений, что он любил революционную молодежь, признавал ее „святой“ и самоотверженной».³³

А. А. СМОРОДИН

ПУБЛИЦИСТИКА И ЛИРИКА

(МАЯКОВСКИЙ НА СТРАНИЦАХ «ИЗВЕСТИЙ» НАЧАЛА 20-х ГОДОВ)

«Самый жестокий этап гражданской войны миновал... — писал журнал «Печать и революция» в одном из первых номеров 1922 года. — Жизнь диктует ныне другие слова. Они начинали звучать и ранее, даже в самый разгар борьбы, но звучали урывками, слабо и неуверенно, в краткие моменты передышек. Это мотивы труда, подъема народного хозяйства, борьбы за просвещение масс. Все это мотивы уже не столько агитационного, экстренного характера, сколько характера методического, пропагандистского».¹

Изменения в общественно-политической жизни страны повлекли за собой изменение всей тональности публицистики нового десятилетия. На страницах «Правды», «Известий» и других изданий броские газетные «шапки», призывные лозунги, прямые публицистические обращения, краткие и в то же время предельно эмоционально насыщенные политические комментарии уступили первенство «ана-

большинства ранних деятелей движения понять русского мужика вследствие особенностей их фальшивого литературного, исторического и социального воспитания, — и, с другой стороны, — их гамлетизм, отсутствие решительности, или, вернее, „волю, блекнущую и болеющую, покрываясь бледностью мысли“, которая действительно характеризовала начало движения семидесятых годов» (П. А. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. 1907, СПб., стр. 116). По словам Кропоткина, новый тип «людей действия» появился в народничестве позднее.

³¹ Подробнее о «Наталии Карповне» см. в статье Л. Н. Осьмаковой «К проблеме положительного героя в творчестве Тургенева» («Известия АН СССР», серия литературы и языка, 1967, т. XXVI, вып. 4, стр. 344—351). По предположению Л. Н. Афонина, реальным прототипом образа «жизнерадостного революционера» Пимена Пименыча Тургеневу послужил известный русский революционер-«якобинец» П. Г. Заичневский (см.: Л. Н. Афонин. История одной гипотезы. «Орловская правда», 1968, № 174, 27 июля). А. Н. Дубовиков назвал в качестве прототипа Пимена Пименыча Г. А. Лопатина (см.: А. Н. Дубовиков. «Он был полон симпатии к революционерам». «Литературная газета», 1968, № 45, 6 ноября).

³² См. об этом: И. С. Зильберштейн. Страницы последнего романа Тургенева. «Литературная газета», 1968, № 32, 7 августа.

³³ И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников, стр. 8.

¹ «Печать и революция», 1922, кн. II (V), стр. 75.

литичным» повседневным материалам, которые отныне заняли ведущее место в газетной и журнальной публицистике. Теперь публицистика, оказывая более медленное, но зато и более глубокое воздействие, была направлена на «изучение» дела, конкретных фактов и явлений, на проникновение во внутрь процессов, в глубину политического и организационного опыта.

Задачи, стоящие на новом историческом этапе, оказались чрезвычайно сложными. «После периода невиданных еще миром достижений в области пролетарского творчества военного, административного, общеполитического, наступил не случайно, а неизбежно, не по вине лиц или партий, а в силу объективных причин, период гораздо более медленного нарастания новых сил. В хозяйственной работе неизбежно строительство более трудное, более медленное, более постепенное; это вытекает из существа этой работы по сравнению с военной, административной, общеполитической. Это вытекает из ее особой трудности и более глубокой, если можно так выразиться, почвенности». Эти положения статьи В. И. Ленина «Новые времена, старые ошибки в новом виде» сосредоточивали внимание на «трезвом учете» всех сложностей, всего «своеобразия... нового, высшего этапа борьбы».²

Поэтическое слово должно было ответить на новые запросы переживаемой эпохи. Нельзя было не учитывать целого ряда обстоятельств, сопутствующих строительству «фундамента действительно социалистической экономики», обстоятельств «выступления на нашу деловую дорогу», когда, по словам В. И. Ленина, «мы должны были подойти к социализму не как к пиюне, расписанной торжественными красками».³ Чересчур уж прозаичным и даже необычным на фоне величественных задач, стоящих перед народом, могло показаться положение строителей нового общества, чье движение «вперед по избранному направлению» напоминало восхождение на высокую гору, когда «приходится обвязывать себя веревкой, тратить целые часы, чтобы киркой вырубать уступы или места, где вы можно было крепко привязать веревку, приходится двигаться с черепашной медленностью и притом двигаться назад, вниз, дальше от цели, и все еще не видать, кончается ли этот отчаянно опасный, мучительный спуск, находится ли сколько-нибудь надежный обход, по которому можно бы опять, смелее, быстрее, прямее двинуться вперед, вверх, к вершине».⁴

При таких условиях публицистической одностонности ростинской поэзии Маяковского, которая сыграла свою роль в эпоху гражданской войны, «оголенности» поэтической мысли было явно недостаточно. Уже в начале 1920-х годов отмечалась необходимость изменения поэтического письма, средств изобразительности, которые должны были выразить «современное мироощущение в новых, ему отвечающих формах».⁵ «Только одни барабаны грохочут пока,— писал А. В. Луначарский в статье «Литература и революция», — но потом в их сулой марш начнут все красочней, все страстней, все тоньше входить все инструменты человеческого духа.

Когда?

Может быть, очень скоро — тем лучше. Может быть, еще не очень скоро — будем ждать, тем более, что ждать нам приходится не сложа праздные руки на пустой груди, а в страстной борьбе... за расчистку путей к грядущему».⁶

Но как ни велики были трудности переживаемого момента, в самой действительности, одерживавшей определенные успехи на новом пути, накапливались предпосылки ее эстетического освоения на более высокой основе. По мере того как в ходе повседневной революционной преобразовательной деятельности научные формулы и положения ленинской теории построения новой жизни переводились на непреложный, уже ничем не опровержимый язык социальных фактов и идеалы самого передового класса соединялись с реальной действительностью, с будничным строительством нового мира, поэтическая мысль Маяковского, его идейные концепции, закрепляемые языком образов, получили объективную возможность обрести живую плоть. Поэт теперь, как он сам подчеркнул в одном из докладов 1925 года, «черпает свое вдохновение в каждодневном, по вместе с тем героическом, часто полным самоотречением и самопожертвования советском строительстве, в созидании новых, лучших форм социальной жизни».⁷ Такая позиция позволила Маяковскому различать уже не только «общие пятна», но и детали повседневности, видеть ее противоречия и ведущие тенденции: в поле его поэтического зрения теперь попадает не только революционный мировой поток и «ливень лав» революции, но и совершенно конкретные факты революционной действительности. Это явилось своего рода эстетическим принципом: «революционным произведением становится не только от формальной новизны» — «ряд фактов, изучение социальной основы

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 108.

³ Там же, т. 45, стр. 308.

⁴ Там же, т. 44, стр. 415—416.

⁵ «Художественное слово», 1921, кн. II, стр. 46.

⁶ Там же, 1920, кн. I, стр. 38.

⁷ Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 475 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

дает ему силу» (XII, 474). Мечта поэта начать «что-нибудь поэтическое» осуществляется не с «чистого стиходелания», а будучи освященной «широкими целями помощи словом строительству коммуны». Придерживаясь подобных эстетических принципов и целей, обусловленных своеобразием обстановки эпохи, который продолжал «*быть главным, очередным, все исчерпывающим лозунгом... дня*»,⁸ — поэт снова, как и в первые пореволюционные годы, свое поэтическое мышление сливает с новонайденными публицистическими формами. Так возникает новый, по своей природе публицистический, жанр с характерной поэтической структурой, жанр стихотворного лирического фельетона — произведения на злободневную общественно значимую тему, основанного на конкретных фактах, «случаях» или явлениях и содержащего их обличение, «отрицание». Стихи поэта, чаще всего имея точный адрес или будучи обращенными просто к отдельным сторонам реальной действительности, подводили читателей к наиболее глубоким социальным обобщениям и выводам. Не случайно А. В. Луначарский именно в 1922 году в связи с новыми произведениями Маяковского подчеркивал, что «его поэзия все более и более проникается своеобразной напряженной публицистикой».⁹ Сам факт рождения подобного жанра на новой основе уже неоднократно отмечался в литературе о Маяковском. Но нам важно в данном случае подчеркнуть, что под натиском «напряженной» публицистичности отнюдь не распался поэтический мир Маяковского. Скорее даже наоборот, публицистическое в такой степени растворено в неповторимом «субъективном мире», что составляет вкупе с последним качественно новый сплав, способствует внутреннему единству авторского сознания; поэтому и в подтексте «газетных» стихов присутствует конкретный образ самого поэта. Талант публициста всякий раз позволял ему еще острее ощутить общественную значимость протекающих на его глазах реальных фактов и событий. Даже сами журналисты удивлялись: «Каким только „чисто газетным“ тем не касался Маяковский! Он писал о Генуэзской конференции и Первомайском празднике, о Москве старой и новой, о протекции и любви, о курортах и хулиганах, об урожае и Красной армии...»¹⁰ Но в том-то и дело, что его стихи оказывались одновременно и «газетными» (т. е. злободневными, имеющими определенное политическое назначение), и высоко поэтичными, поскольку отдельные факты и события, характеры и конфликты, самобытные черты людей и явлений прежде чем предстали на газетной полосе, были настолько глубоко поэтически пережиты, что приобретали неповторимые качества лирической выразительности и эмоциональности. В этом единстве лирического и публицистического, в проникновении лирического начала в «газетную» проблематику состояли принципиально отличительные свойства поэзии Маяковского начала 20-х годов, которая, по его словам, «выковывалась в каждодневных горестях и радостях широких трудовых масс, черпала свое вдохновение из корней жизни» (XII, 476).

Написанное к этому времени стихотворение «Прозаседавшиеся» уже несло в себе черты нового для Маяковского и вызванного к жизни самой спецификой времени жанра. В нем переживания по поводу неприемлемых явлений реальной действительности имели такую общественную весомость и в такой степени поднимались на уровень социальных эмоций, что это давало право поэту использовать страницы самой широкой прессы как всенародную трибуну, как средство непосредственно лирического общения с самыми широкими массами. Были устранены помехи намечавшемуся сотрудничеству Маяковского в «Известиях».

«Никому и в голову не могло прийти, что такие стихи можно не печатать».¹¹ Подобная оценка стихотворения первыми читателями была вызвана тем, что в нем «сама сердцевина будничных вопросов», повседневные дела революции были поэтически пережиты, явились личной — лирической — темой поэта. А лирика, как известно, не может существовать без «зерна драматизма», без «реальных столкновений противоборствующих сил», без «показа истинных противоречий жизни и страстного преодоления их».¹²

В «Прозаседавшихся» в начальных строфах лирического монолога, внешне невозмутимых, открывалась суть назревавшего конфликта:

Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,

⁸ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 308.

⁹ См.: Я. Е. Шапирштейн-Лерс. Общественный смысл русского литературного футуризма (нео-народничество русского литературного XX века). Предисловие А. В. Луначарского. М., 1922, стр. 7.

¹⁰ Вл. Василенко. А. М. Горький и В. В. Маяковский в «Известиях». «Известия», 1957, № 61 (12368), 13 марта.

¹¹ О. Литовский. Так и было. Очерки. Воспоминания. Встречи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 35.

¹² Вл. Луговской. Раздумье о поэзии. «Советский писатель», М., 1960, стр. 265.

кто в ком,
 кто в полит,
 кто в просвет,
 расходится народ в учрежденья.
 Обдают дождем дела бумажные,
 чуть войдешь в здание:
 отобрав с полсотни —
 самые важные! —
 служащие расходятся на заседания.

(IV, 7)

Основу последующего повествования составило переживание лирического героя, столкнувшегося с античеловечными, а значит, и антиобщественными, в его представлении, явлениями новой действительности. Но если раньше в «сатириковских» стихах лирическое «я» героя трагически противостояло всему бездушному, уродливому и страшному миру, то теперь — лишь отдельным отрицательным явлениям нового мира (заседательской неразберихе, волоките, равнодушию) и «конкретным носителям зла» в лице недосягаемого Иван Ваньча. Все это настолько меняет характер лирического конфликта и характер лирического переживания, что позволяет говорить о совершенно новом жанровом образовании по сравнению, например, с сатириковскими лирическими фельетонами Маяковского, форма трагического монолога которых также составляла сплетение лирики и сатиры.¹³ И хотя здесь лирический герой оказывается в положении, как будто сходном с тем, в котором находился герой дореволюционных стихов (беспечно «ходит со времени бна»; ему и «свет не мил»; у него от «страшной картины свихнулся разум»), повествование о своих злоключениях он ведет в диаметрально противоположных интонациях, где место трагического настроения закономерно заняло настроение юмористическое, полное ощущения нравственного здоровья рассказчика. Последнее особенно оттеняется проницательным отношением героя к противостоящим ему «обстоятельствам» — «Товарищ Иван Ваньч ушли заседать — | объединение Тео и Гукона»; «Через час велели прийти вам. | Заседают: | покупка склянки чернил | Губкооперативом»; «„Пришел товарищ Иван Ваньч?“ — | „На заседании | А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома“», и т. д. Избранная поэтом интонация создавала ощущение такой нравственной устойчивости, общественной широты характера лирического героя, что его переживание именно в самый острый момент, доведенное до «абсурдного гиперболизма» («сидят людей половины»), несет в себе обличительную функцию.

Диалектическое единство неожиданности и в то же время закономерности подобной метафорической гиперболизации достигается благодаря тонкой психологической инструментровке «реакций» героя на открывшуюся ему «картину» зла бюрократизма, обусловленных особым внутренним состоянием, которое владело им в этот «страшный» миг. Из своеобразных «ножниц» мнимо драматического и юмористического и возникает «судья» разоблачаемого «отрицательного» антиобщественного явления — смех. Не случайно А. В. Луначарский обратил внимание именно на то, что это стихотворение «очень насмешило Владимира Ильича, и некоторые строки он даже повторял».¹⁴

Именно это «оружие» и дает поэту моральное право на заключительное, не лишённое афористичности публицистическое «пожелание»:

«О, хотя бы
 еще
 одно заседание
 относительно ускорения всех заседаний!»

(IV, 9)

При этом приданная заключительной строфе форма внутреннего монолога лирического героя скрадывала «дидактичность» освободившейся поэтической мысли, в конце стихотворения открыто, публицистически выходящей на поверхность.

В искре смеха, высекаемой в результате столкновения несопоставимых образных мотивов, собственно, и состояло разоблачение социального зла эстетическими средствами. Как заметил А. В. Луначарский, стихотворение «Прозаседавшиеся», «в котором с большим юмором высмеивалась страсть даже хороших большевиков

¹³ На связь жанра лирического фельетона с жанром так называемых «издательств» в дореволюционной лирике Маяковского указал А. Субботин (см. автореферат его диссертации «Проблема жанра стихотворения в поэзии Маяковского» (М., 1966)).

¹⁴ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. Учпедгиз, М., 1958, стр. 77.

к заседаниям, вызвало веселое настроение Ленина, и он использовал эти острые строки для своих публицистических целей».¹⁵

Поэтому было бы ошибкой искать в «Прозаседавших» какой-то развернутый образ бюрократа или обобщенный образ бюрократизма, так же как и описание хождения лирического героя по учреждению в поисках неуловимого Ивана Ваньча;¹⁶ здесь все дело в «образе — переживании» как «определенном состоянии характера лирического героя» и в то же время в живой, злободневной поэтической мысли, несущей в себе в сложной взаимосвязанности образные элементы самой различной тональности, — мысли, обладающей способностью, особенно в силу своей публицистической весомости, вызвать в читателях необходимые ответные эмоции.

Именно в 20-е годы А. В. Луначарский напоминал о том, что не дело художника своими произведениями «иллюстрировать уже выработанные положения нашей программы». «Художник ценен именно тем, — подчеркивал критик, — что он поднимает новину, что он со своей интуицией прощупает в области, в которую обычно трудно проникнуть статистике и логике».¹⁷

Стихи Маяковского, для которых характерна та же внутренняя обусловленность жизненными, реальными конкретными заданиями, что и для публицистики, на сплошном «деловом» фоне информационного и статейного материала представляли собой живые эмоциональные «оазисы». Все это как нельзя лучше стимулировало особую читательскую заинтересованность в произведениях поэта. Как вспоминает О. Литовский, человек, которому не раз приходилось слушать Ленина, разговаривать с ним и встречаться, повышенной «читательской заинтересованности» Ленина мы обязаны тем, что он в свое время обратил внимание... на стихи Маяковского „Прозаседавшие“».¹⁸

Надо заметить, что В. И. Ленин упомянул стихотворение, опубликованное 5 марта 1922 года, в своей речи «О международном и внутреннем положении Советской республики» как очень выразительный и веский аргумент в пользу неотложного решения некоторых актуальных общественно-политических вопросов.

«Отступление кончилось», — говорил В. И. Ленин на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов на следующий день после опубликования стихотворения, — а в связи с этим и изменяется наша работа.

Нужно отметить, что у нас до сих пор замечается большая нервность, почти болезненность, при обсуждении этого вопроса; составляются всяческие планы и выносятся всяческие решения. По этому поводу мне хочется привести следующее».¹⁹ А дальше следовал широко известный ленинский отзыв о стихотворении Маяковского. Он свидетельствовал о признании Лениным политической подготовленности поэта к освоению актуальных явлений действительности. Вместе с тем подчеркивалось органическое слияние гражданской, политической идеи с самобытной художественностью ее выражения, позволяющей эмоционально предощутить нравственную атмосферу начинающегося экономического «наступления», атмосферу решительной борьбы с тем, что может препятствовать ему. Уже одно то, что эта оценка прозвучала в публичном выступлении и тем самым сама стала фактом публицистики того времени (в связи с публикацией ленинского доклада через день на страницах «Правды» и «Известий», не говоря уже о перепечатке его губерским и уездными газетами), настолько усиливало ее общественный резонанс, что она выходила за рамки конкретного повода и приобретала куда более широкое значение. Современники понимали «исключительную важность не только для самого Маяковского, но и для всех советских поэтов... того факта, что В. И. Ленин, одобрив помещенное в газете стихотворение — фельетон „Прозаседавшие“, всей силой своего авторитета подтвердил право и долг советского поэта активно вторгаться в политическую жизнь страны, смело критиковать недостатки нашего аппарата, нашего быта».²⁰

Похвала вождя глубоко взволновала поэта. По воспоминаниям Б. Малкина, заведовавшего тогда Центропечатью, «в тот же вечер... позволили Маяковскому и рассказали ему о выступлении Владимира Ильича». Поэт «был крайне взволнован и обрадовался. Не удовлетворившись телефонным разговором, он приехал к нам поздно ночью, заставил передать ему всю речь Ильича и долго расспрашивал о съезде».²¹

Своеобразие всей последующей «газетной работы» Маяковского состоит в том, что поэт, чутко ощущая изменившиеся читательские запросы и видя, что пресса «не учитывает всей сложности интересов читательской массы», а «знает

¹⁵ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. Гослитиздат, М., 1957, стр. 78.

¹⁶ См., например: Маяковский в школе. Изд. АПН РСФСР, М., 1961, стр. 360—361.

¹⁷ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 110.

¹⁸ О. Литовский. Так и было, стр. 20—21.

¹⁹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 13.

²⁰ Вл. Василенко. А. М. Горький и В. В. Маяковский в «Известиях». «Известия», 1957, № 61 (12368), 13 марта.

²¹ В. Маяковский в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1963, стр. 151

только один интерес — политический» (XII, 292), умел в нужный момент оказаться на самом «гребне» событий, появиться на газетной полосе со стихом, способным вызвать эмоции, приобретающие силу «известной психологической... доминанты, которая лучше воспринимается данным классом потому, что соответствует его основным переживаниям» (А. В. Луначарский). Тем самым поэту удавалось достичь философского возвышения факта, поэтически ощутить его «общий смысл», словом, дать «философию» факта. Ведь «Прозаседавшиеся» и «Спросили раз меня: „Вы любите ли НЭП?“» потому и взволновали современников своим общественным звучанием, что были связаны не с какими-то «деловыми», организационными мероприятиями, а отражали целый перелом в настроениях основной массы народа в связи с «наступлением» на основе новой экономической политики. Поэтому здесь совершенно бесполезно «привязывать» к ним те или иные конкретные публицистические выступления. Тем более, что борьба с социальным злом бюрократизма началась буквально в первые дни революции и носила отнюдь не спорадический характер. В. И. Ленин, глубоко возмущенный фактами бюрократической расхлябанности, уже в декабре 1918 года собственноручно составил «Набросок правил об управлении советскими учреждениями», подчеркивая в нем необходимость решительной борьбы с волокитой за укрепление внутренней дисциплины и установление ответственности каждого работника за порученное дело. Смысл второго стихотворения, опубликованного в «Известиях» 12 марта, нельзя сводить только к тому, что в нем поэт выступает пропагандистом новой экономической политики. Об этом достаточно судить по его ростинским агитплакатам, написанным по следам только что появившейся в первом номере «Красной нови» ленинской статьи «О продовольственном налоге», устанавливающей основы новой экономической политики, и последовавших за ней декретов и постановлений, связанных с переходом к нэпу.

Юмористические штрихи в лирическом фельетоне «Спросили раз меня...», порой переходящие в прощание, столь выразительно подчеркивают оптимизм лирического героя в отношении к переломным явлениям нэпа, что позволяют распространить его и на окружающих. Этому специально способствует будничная, разговорная интонация, лексика, не чурающаяся даже вульгарных словечек, как бы приближающие объект обращения к лирическому герою:

Многие товарищи повесили нос.
— Бросьте, товарищи!
Очень не умно-с.

(IV, 10)

Юмор является в стихотворении как бы связующим звеном между «будничностью» и высоким пафосом, позволяющим ощутить масштабность происходящих событий («но там, впереди, может новый Октябрь случиться» (IV, 10)).

Переход от полной противоречивых сомнений эмоциональной настроенности к высокому патетическому звучанию «требований времени» как бы намечал путь преодоления нравственных переживаний, отражавших противоречия нэпа.

Источником публицистического пафоса этого стихотворения являлось, как видно, также лирическое переживание. чувство острой классовой антипатии ко всему (как во вне, так и внутри человека), что мешало строительству социалистической действительности; сам же этот пафос, именно в силу своей психологической нюансировки, был способен влить и в читательские настроения дозу необходимого оптимизма и убежденности в закономерности предпринимаемых шагов обеспечивающих наступление на «трудной дороге» нэпа. Недаром стихотворение было опубликовано на открытии третьей полосы «Известий», как бы давая эмоциональную «затравку» целой подборке под постоянной рубрикой «Экономический фронт».

О том, насколько точно Маяковский умел находить главное в повседневных событиях, насколько в этом отборе фактов сказывалась гражданственность позиции и творческая подготовленность поэта, дают основания судить последние неоконченные ленинские «Заметки публициста», набросанные в конце февраля 1922 года и найденные в бумагах В. И. Ленина после его смерти. В них с пометкой «etwa» намечено около двадцати тем для дальнейшей публицистической разработки. Среди них находим немало таких, публицистические «реминисценции» которых можно обнаружить в «известинских» стихах поэта:

- (а) О вреде уныния и пользе торговли.
- (б) О фундаменте социалистической экономики
- (в) Чистые демократы — они же крепостники.
- (г) О... Генуэзской конференции.
- (д) О едином фронте. Выборы в Англии.
- (ж) Обломовщина.

(λ) Культурничество и малые дела.

(μ) „Комчанство и комспесь“. Приказчик».²²

Многое из намеченного прозвучало в докладе В. И. Ленина «О международном и внутреннем положении Советской республики», который был посвящен «главным задачам политики» и который поэт должен был хорошо знать; в ленинской речи и отчете на XI съезде РКП(б) (27 марта 1922 года), в его последнем публичном выступлении на пленуме Московского Совета 20 ноября 1922 года. Как известно, именно на съезде были выдвинуты лозунг «учиться торговать!», поставлена задача «выдержать соревнование с простым приказчиком, с простым капиталистом, купцом».²³ При этом Ленин остановился на внутренней стороне «главного пункта сего вопроса» — вопроса о нравственной готовности кадров практически решать новые задачи: «Он, коммунист, революционер, сделавший величайшую в мире революцию, он, на которого смотрят если не сорок пирамид, то сорок европейских стран с надеждой на избавление от капитализма, — он должен учиться от рядового приказчика...», который это дело знает, а он, ответственный коммунист и преданный революционер, не только этого не знает, но даже не знает и того, что этого не знает.

И вот, если мы, товарищи, это, хотя бы первое, незнание поправим, то это будет громаднейшая победа... Если ты ответственный коммунист, сотни чинов и званий и „кавалера“ коммунистического и советского имеешь, если ты это поймешь, тогда ты своей цели достигнешь, ибо научиться этому можно».²⁴ В последней своей речи Владимир Ильич сказал еще более резко: «Раньше коммунист говорил: „Я отдаю жизнь“, и это казалось ему очень просто, хотя это не всякий раз было так просто. Теперь же перед нами, коммунистами, стоит совершенно другая задача. Мы теперь должны все рассчитывать... Мы должны рассчитать в обстановке капиталистической, как мы свое существование обеспечим, как мы получим выгоду от наших противников...»²⁵ Недаром еще раньше всех тех, «кому „скучна“, „неинтересна“, „непонятна“ эта работа, кто морщит нос или впадает в панику, или опьяняет себя декларацией об отсутствии „прежнего подьема“, „прежнего энтузиазма“ и т. п.», Владимир Ильич предлагал «сдать в архив».²⁶

Все это неоспоримо доказывает, что лирика Маяковского качественно обогащалась в результате внутренней близости его поэтического темперамента важнейшим публицистическим проблемам переходного времени. Подобная тенденция с меньшей силой сказалась и в стихах, написанных, если придерживаться существующей терминологии, «о капиталистическом окружении», «на темы международной политики», «о международном положении молодой республики»,²⁷ — в стихах, полных осознанного чувства самоутверждения социализма как равноправной части социально расколотого мира. Такие разные по своему характеру газетные стихи, как «Свлочп», «Моя речь на Генуэзской конференции», «Баллада о доблестном Эмиле», «Воровский» и «О том, как у Керзона с обедом разрасталась аппетитов зона», наиболее отчетливо выражают рост самосознания человека нового общества. Насколько политически чутким оказался поэт, свидетельствует тот факт, что эти стихотворения также касались вопросов, поставленных Лениным в его «Заметках публициста». Ленин, кроме того, и в речи «О международном и внутреннем положении Советской республики» напоминал, что «мы тяжелого вынесли необыкновенно много и знаем, какие бедствия и мучения новая попытка войны может причинить нам... редко можно найти такую семью, такого красноармейца в России, которые этого не знали бы, и не только из газет, циркуляров или приказов, а из своей деревни, где он видел калек, видел семьи, которые эту войну выдержали, где он видит неурожай, голод мучительный и разорение, дьявольскую нужду и знает, чем они вызваны, хотя он не читает парижских изданий меньшевиков и эсеров... У него едва ли есть теперь более прочное настроение во всем его существе, чем настроение отпора (скажу хоть так), отпора тем, кто навязал нам и поддержал против нас войну Колчака и Деникина. На этот счет нам не нужно создавать новых комспей агитации и пропаганды».²⁸

Газета как общественная трибуна импонировала Маяковскому своей способностью концентрированного «схватывания» жизни, сосредоточенного внимания на главном. На основном в общественной практике: она во многом помогала определению «кульминации» самых жизненных явлений, находящей выражение в особом «накале» их публицистической подачи. Газетной публицистике, как известно, присуща эмоциональность, что внутренне роднит ее с лирической поэзией. Передавая читателям часть «аккумулятивной» ею энергии «бурлящих» народных

²² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. т. 44, стр. 504—505.

²³ Там же, т. 45, стр. 81.

²⁴ Там же, стр. 82—83.

²⁵ Там же, стр. 306.

²⁶ Там же, т. 44, стр. 108—109.

²⁷ См., например: Маяковский в школе, стр. 213; и др.

²⁸ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 7—8.

масс, частицу народного интеллекта, газета тем самым создавала необходимые предпосылки для их лирической интерпретации и нахождения им поэтических эквивалентов. Ведь поэтическая мысль вырастает из настроений, эмоций лишь определенной, если можно так выразиться, «густоты» концентрации. Но и в этом случае отнюдь не происходило «адаптации» лирического «я» поэта, так как он сам активно погружался в гущу тех жизненных фактов, которые находили самое яркое отражение в газетной и журнальной публицистике.

Эта сторона дарования Маяковского ярко отразилась, в частности, в его стихотворении «Моя речь на Генуэзской конференции». В момент открытия конференции с особой силой вспыхнули толки о занимаемом молодым Советским государством месте в окружающем мире. 10 апреля 1923 года начала свою работу конференция, а через день «Известия» ответили этому событию несколько полос. Газета открывалась интервью с М. И. Калининым, озаглавленным «Советская Россия в Генуэ». «Самый факт созыва Генуэзской конференции, — говорил он, — является, с моей точки зрения, признанием экономической и политической силы РСФСР со стороны западноевропейских государств».²⁹ Вполне созвучны высказыванию М. И. Калинина были и другие помещенные тут же материалы. В монографии А. Метченко уже шел разговор о подборке с красноречивым заглавием «Наши счета» как о публицистически ярком выражении требований советского народа. Она начиналась с предвещающего обращения «Примите к сведению». Здесь же была помещена и статья «Счет Украины». Вторая же и третья полосы содержали — «Счет Сибири», «Счет Грузии», «Счет Ярославля» и специальный «счет» «О золоте, которое вывели козачковцы за границу». Через номер снова появились «Наши счета», включив «Счет Уфимской губернии», «Дополнительный счет Ярославля», «Еще один счет» и т. д. Поэтому справедливо замечание исследователя, что стихотворение Маяковского «Моя речь на Генуэзской конференции», появившись в таком контексте, «было также одним из счетов, предъявленных советским народом учредителям конференции».³⁰ В то же время поэт с таким искусством соединил полную публицистического накала мысль с лирическим чувством, что «Моя речь на Генуэзской конференции» перешагнула границы злости дня. Атмосфера возросшего самосознания советского человека в такой мере пропитала лирическое чувство поэта, настолько подготовила его реакцию на общенародные настроения, что поэт безо всяких натяжек смог выступить как гипотетический делегат международного форума — «самозванец на конференции Генуэзской». Это в свою очередь позволило ему в качестве формы поэтической типизации избрать монологическую ораторски-разговорную интонацию со всеми присущими ей вопросно-ответными риторическими фигурами и полемическими «выпадами». Острая публицистичность проблематики оказалась с предельной полнотой пронизанной личным чувством поэта; «дополнение» «дипломатической вежливости товарища Чичерина» окрасилось необходимыми оттенками социальных эмоций — сарказмом и иронией, гневом и гордым пафосом:

Слушай!
 Министерская компания!
 Нечего заплывшими глазками мерцать.
 Сквозь фраки спокойные вижу —
 панпка
 трясет лихорадкой ваши сердца.
 Неужели
 без смеха
 думать в спле,
 что вы
 на конференцию
 нас пригласили?
 В штыки бросаясь на Перекоп идти,
 мятежных склоняя под красное знамя,
 трудом сгибаясь в фабричной копоти. —
 мы знали —
 заставим разговаривать с нами.

(IV. 27)

Вероятно, только при таких условиях можно было поэтически выразить истинно народные настроения, передать твердую уверенность масс в том, что их невозможно запугать никакими угрозами, поскольку, как говорил В. И. Ленин (в той речи, где упоминалось имя поэта), «у нас ни один рабочий, ни один крестьянин не забыл, забыть не может и никогда не забудет, что он воевал, отстаивая рабоче-крестьянскую власть против союза всех самых могущественных держав.

²⁹ «Известия», 1922, № 82, 12 апреля.

³⁰ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг. «Советский писатель», М., 1954, стр. 365.

которые поддерживали интервенцию... Каждый крестьянин и каждый рабочий знает, что он воевал с этими державами и что они его не победили. И если вам угодно, господа представители буржуазных государств, забавляться и тратить вашу бумагу..., ваши чернила, обременять ваши провода и ваши радиостанции на то, чтобы оповещать весь мир: „Мы Россию поставим в положение испытуемой“, то мы еще посмотрим кто кого! Мы уже испытывались, и испытывались не словами, не торговлей, не рублем, а дубьем. И мы уже заслужили тяжелыми, кровавыми и мучительными ранами то, что про нас не мы сами, а противники должны сказать: „За битого двух небитых дают“³¹.

Этот публицистический «поворот» получил у Маяковского свое самостоятельное конкретно-образное, и притом лирическое, решение:

Болтают язычки газетных строк:
«Испытать их сначала...»
Хватили лишку!
Не вы на испытание даете срок —
а мы на время даем передышку.

(IV, 28)

Такая конкретность лирического чувства, особенно под воздействием публицистических реалий, означала глубокое творческое осмысление действительности. Когда поэт предлагает «посчитаться», он говорит не просто о «золоте»:

О вздернутых Врангелем,
о расстрелянном,
о заколотом
память на каждой крымской горе.
Какими пудами
какого золота
оплатите это, господин Пуанкаре?
О вашем Колчаке — Урал спросите!
Зверством — аж горы вгонялись в дрожь.
Каким золотом —
хватит ли в Сити?! —
оплатите это, господин Ллойд-Джордж?

(IV, 28)

Таким образом раскрывался общий социальный смысл «долга» буржуазного мира перед новым революционным миром. Рождающиеся ассоциации ведут к аллегоричности и даже символичности образа. Вложив в уста гипотетического делегата конференции слова которые не могли быть произнесены с реальной трибуны, поэт адресует все то, о чем думал, что чувствовал и к чему стремился человек утверждавшейся в своих правах молодой Советской республики, самой широкой читательской аудитории. Несоответствие содержания речи героя, ее реального публицистического и художественного наполнения той обстановке, в которой она будто бы произносилась, создавало ту новую эмоциональную окрашенность поэтической мысли, благодаря которой она рождала в человеке новое мироощущение, выявляла в нем новые нравственные черты гражданина.

В атмосфере политических манифестаций рождались строки «Баллады о доблестном Эмиле», «Воровского» и «О том, как у Керзона с обедом разрасталась аппетитов зона». Окружающая действительность сообщала необходимые творческие импульсы поэту, для которого последние были тем результативнее, чем сильнее были, по горьковскому определению, «впечатления, полученные непосредственно и действующие положительно или отрицательно» на приобретенный поэтом к этому времени «опыт», как бы «уже спрессованный в мироощущение, в миропонимание». Выступления Маяковского на площади Свердлова и на Советской площади перед «тысячелоговыми» массами на митингах протеста против убийства В. В. Воровского и ультиматума английского министра Керзона образовавшемуся лишь пять месяцев назад Союзу Советов делали поэта в самый «критический» момент глашатаем народных дум, настроений и эмоций. Уже по одному этому привязанность политического фельетона, политической лирики к газетной полосе, которая, естественно, вела к тому, что в них входил порой и хроникальный материал самой газеты, никак не могла быть «механистической». Народные настроения, которые, как губка, впитывал в себя Маяковский, не позволяли ему выпрямить хоть на вершок своей узкой фактичностью образ, ослабить стих линейностью и риторическим буквализмом мысли. Это давало возможность использовать сам «случай». событие, к тому же публицистически уже обобщенные в газете, лишь для обозначения темы, источника ассоциаций, необходимых для полного восприятия.

³¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 5—6.

Недаром в предисловии к сборнику «Вещи этого года» сам поэт выделил стихи подобного рода в качестве «образца» поэзии, отвечающей «широким целям помощи словом строительству коммуны», перед которыми пасуют «маленькие задачки чистого стиходелания» (XII, 63). Публицистическое задание, поставленное самой жизнью перед поэтом, утверждавшимся на широкой и ответственной трибуне большой политической газеты, обусловило такое развитие актуальной темы собственно поэтическими средствами, что в ней раскрывался не только непосредственно локальный жизненный материал, а более глубокая сущность явления, выявляющая черты народного самосознания.

Постоянное внимание к жизненным явлениям, которые оказывали прежде всего первостепенное влияние на формирование новых «комбинаций классовых чувств» (А. В. Луначарский) народа, способствовало тому, что его лирика «оплодотворила себя революционным пафосом наших дней»; как отмечалось в одной из критических статей тех лет, Маяковский «оснастил свой поэтический броненосец новым революционным сознанием, идеологией нового класса». ³² Вспоминая это время, Вл. Василенко пишет, что «поэт всегда был в боевой готовности. Случалось, что друзья спрашивали его, чего ради он спешит в редакцию, если только что прошли в газете его стихи. Ведь по крайней мере на несколько дней он может считать себя свободным.

— А вдруг что-нибудь случится, опять какой-нибудь лорд схамит, — отвечал Владимир Владимирович. — Мне нужно быть на месте. Ведь я тоже государственный служащий». ³³

Ощутимые результаты, достигнутые в жанре стихотворного лирического фельетона, вводимом с такой активностью Маяковским в обиход советской поэзии и поднятом им на необходимую высоту «поэтических средств обработки» (Н. Асеев), укрепили, вероятно, поэта во мнении о необходимости «обязательного создания» наряду с прозаическим и «поэтического газетного фельетониста». Имел в виду, конечно, свою «известинскую» практику, Маяковский напоминал о ответственности этого жанра, который, по его словам, «настолько может выхлестать», что «за год вперед будет съвозь брюки красное мясо просвечивать» (XII, 294). Недаром В. Брюсов во всеуслышание заявил, что «стихи Маяковского принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии». Брюсов отмечал достижения поэта в области техники стиха, в частности указывал на «особое видоизменение „свободного стиха“, не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию», и на создание «новой рифмы, ныне входящей в общее употребление как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая». Он особо подчеркнул новации поэта в «сфере» поэтической речи, «соединяющей простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом». ³⁴ Возможно, именно завоевания поэта на этом пути и позволили В. Брюсову констатировать, что «влияние Маяковского на молодую поэзию было очень сильно». (Правда, тут же он отметил, что поэту «чаще подражали по внешности, без его силы, без его одушевления, без меткости его речи и богатства словаря»).

Насколько тонко и верно было критическое чутье В. Брюсова, свидетельствуют те акценты, которые были сделаны критикой в отзывах на отдельные сборники стихов Маяковского, вышедшие в течение 1922—1923 годов («Маяковский издается» (1922), «255 страниц Маяковского» (1923) и «Стихи о революции» (1923)), полностью или частично включавшие стихотворения, печатавшиеся на страницах «Известий». Критик И. Аксенов, оценивая первую книжку как «значительное литературное явление», «значительность» эту видел не только «в исторически непреходящем интересе эпохи, которую она сатирически воспроизводит», но и «в самом характере поэтического сарказма». «В противоположность заголовку, — писал он, — личность автора нигде не является критерием его отношения к трактуемому предмету, при наличии лиризма сатиры — комбинация исторически весьма редкая, а в наши дни и принципиально-ценная». ³⁵

«Комбинация исторически редкая» и заключалась в новом качестве поэтической субъективности, в такой степени созвучной основным переживаниям времени, что она как бы заключала в себе исторически объективную оценку самих явлений, делала ее достоянием широкой читательской массы, активно «заражая» последнюю новыми социальными эмоциями и мироощущением.

Не случайно именно в это время заметно расширяется диапазон поэтической деятельности Маяковского, «идущего под знаком революции». ³⁶ Лирика поэта, учитывая бывшего художественно-публицистические потребности строящегося нового общества и безграничные «родовые» возможности жанра, являлась уже в это время и притом в самых широких масштабах своего рода «материализацией» про-

³² «Вестник искусств», 1922, № 3—4, стр. 22.

³³ «Наш современник», 1958, № 4, стр. 286.

³⁴ «Печать и революция», 1922, кн. VII, стр. 56.

³⁵ Там же, стр. 320.

³⁶ «Бюллетень книги», 1923, № 78, стр. 45.

цесса «пробуждения интереса к поэзии в России со стороны тех кругов, которые до революции ничем другим не могли заниматься, кроме каторжного труда на господствующие классы, требовавшие от поэзии непременно соловья и девушки с томным взором».

«Ныне поэты, отождествившие себя с революцией и прошедшие испытание „в грозе и буре“, — говорил Маяковский, выступая перед слушателями Шубертзала в Берлине в конце 1922 года, — пользуются широкими симпатиями населения, глухого к произведениям, где нет отражения последних героических лет».³⁷

П. Коган, видный критик того времени, находясь во власти прежних представлений о лирике лишь как о «поэзии интимных переживаний... расцветивающей пестрыми узорами жизнь души», писал, что нынче «лирика осталась за пределами той литературы, которая волнуется, будит мысль, организует сознание, направляет волю».³⁸ Он так и не сумел разглядеть новой лирики, которая почти что впервые за свою историю, не теряя своей высокой художественности, прямо из-под горячего и страстного пера Маяковского попадала на страницы сотысячных газетных тиражей, откуда непосредственно отдавала свое тепло и волнение новому читателю.

Тем весомее для Маяковского оказалось мнение А. В. Луначарского, высказанное им в новогодней анкете «Итоги, перспективы и пожелания на 1923 год». Критик отмечал, что современное искусство «устаи Маяковского заявляет» о своем переходе «к остро выраженному коммунизму, эстетическому выражению образов и мыслей революции и насыщению искусством быта».³⁹ Опыты поэта в этой области уже на данном этапе оказались результативными: такие книжки, как «255 страниц Маяковского», «Маяковская галерея», «Стихи о революции», «13 лет работы» — первые итоги новой ступени поэтической деятельности Маяковского, по мере выхода в свет неизменно занимали свое место на полках библиотеки В. И. Ленина в Кремле,⁴⁰ как бы являясь залогом того, что самая широкая народная аудитория в самом недалеком будущем навсегда обретет в лице поэта «крупнейшего союзника коммунизма в советской поэзии».⁴¹

Н. П. АНУЧИН

(Академик ВАСХНИЛ)

Л. М. ЛЕОНОВ — ДРУГ ЛЕСА

В настоящих заметках мне хотелось рассказать о том, какое значение имел роман Л. Леонова «Русский лес» для судеб русского леса. Мне посчастливилось на протяжении двух десятилетий довольно часто встречаться с Леонидом Максимовичем и детально обсуждать с ним лесные проблемы.

Начну с первых дней знакомства с ним.

Шел 1948 год. Он для меня оказался роковым. В специальной лесоводственной литературе, на собраниях лесных специалистов меня часто обвиняли в защите «буржуазных и помещичьих теорий в лесном хозяйстве». Последнее выразалось в том, что я защищал необходимость соразмерять размер рубки леса в нашей стране с величиной прироста, иными словами, ежегодно рубить леса в отдельных массивах столько, сколько за год в них прирастает. Эта идея принадлежала не мне. Она многократно была формулирована классиками лесоводства и служила основополагающим принципом организации лесного хозяйства. Защита этой идеи являлась моим профессиональным долгом.

Наши критики считали, что, требуя нормировать рубку леса, мы тем самым осложняем выполнение планов, сдерживаем бурный рост строительства в стране. Они утверждали, что у нас в Советском Союзе лесов много и отсюда-де нет необходимости их рубку лимитировать величиной прироста.

Развернувшаяся критика часто теряла здравый смысл и превращалась в сплошные обвинения. Изменить ход событий путем дискуссии в специальной лесной печати не представлялось возможным.

После мучительных раздумий мы вместе с видным лесозащитником Е. И. Лопуховым пришли к мысли попытаться найти защиту у Л. М. Леонова. Что при-

³⁷ «Накануне», Берлин, 1922, № 189, 18 ноября.

³⁸ «Известия». 1923, № 1 (1738), 3 января.

³⁹ Там же, 1922, 31 декабря — 1923, 1 января, № 1 (1737).

⁴⁰ Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог. М., 1961, стр. 499

⁴¹ А. В. Луначарский. Статьи о литературе, стр. 78.

вело нас к этой мысли, почему мы решили обратиться к Л. М. Леонову, а не к другому писателю? Нам было известно, что Леонов — страстный любитель природы, что, выращивая на небольшом клочке земли многие виды растений, он буквально творит чудеса. В конце 1947 года писатель выступил с известной статьей в защиту «зеленого друга».

Мы поведали Л. М. Леонову нашу лесную печаль, обратили его внимание на то, что неразумная критика отвергает основу основ лесного хозяйства, что отказ от ограничения рубки величиной прироста ведет к истреблению леса. Защитить его можно лишь в том случае, если лесная трагедия станет известной широким слоям общественности. А рассказать о ней должен большой публицист, выдающийся писатель. Мы чувствовали, что лесная тема, насыщенная конфликтами и дейными расхождениями, может послужить хорошей канвой для крупного художественного произведения. Леонид Максимович отпучивался, выслушивая наши дилетантские рассуждения о литературе. Встречались мы с Леоновым не раз; его интерес к лесной теме возрастал. В этих беседах он проциывал нас, побуждал глубже аргументировать нашу точку зрения, сравнивал ее с взглядами наших критиков. Он все более исследовательски входил в лесную тему. Писатель хотел докопаться до самых истоков лесной науки. Он тщательно изучал проблему взаимодействия леса и степи. В частности искал ответа на вопрос: был ли лес в давнем прошлом в наших южных степях. Его интересовал процесс зарождения лесной промышленности на Руси. Он выпытывал у меня все, что я знаю по истории лесопиления со времен Петра Первого, построившего пыльные мельницы по берегам Белого моря. Короче говоря, пытливость Леонова была необъятна и глубока.

Будучи в то время уже профессором-специалистом по лесу, я испытывал определенные трудности от леоновских экзаменов. Они были необычны и убеждали меня в том, что мои познания слишком профессиональны и ограничены узкими рамками. Я не учитывал народнохозяйственного и социального аспектов лесной проблемы. Лес — это не только древесина, не только материальное богатство. Лес — это среда, влияющая сложнейшим путем на уклад жизни людей, их психологию. Леоновские экзамены не прошли для меня даром. Они расширили мои горизонты, и я почувствовал, как узко профессиональные явления преломляются в явления общенародные, волнующие людей разных сфер труда.

Я приносил Леонову лесные журналы — почти за сто лет, пытался отметить наиболее интересные статьи. Однако, помимо журнальных статей, для писателя живым источником оказались объявления старых времен, помещенные на обложках журналов. Так, объявления о лесных торгах позволили ему восстановить дореволюционные картины лесного разбоя или лесостреления, объявления о стоимости обмундирования и кокарды для фуражки лесничего, с одной стороны, и о стоимости заготовки кубической сажени дров, с другой, позволили с документальной точностью воспроизвести материальные условия жизни лесничего и лесного рабочего.

Веря в могучий талант Леонова, мы все же с волнением думали о том, как сумеет он изобразить сущность лесной трагедии. Она ведь скрывалась за цифрами. Речь шла о расчетах: сколько можно рубить леса, чтобы его не истощить. Как показать, что у нас имеются люди, по-разному решающие вопросы, от точности ответов на которые зависит благополучие не только современников, но и грядущих поколений, как сделать, чтобы молодежь, широкне круги читателей заинтересовались узко профессиональными темами, как добиться того, чтобы они стали поборниками и защитниками правильных решений, — мы себе не представляли.

Эту исключительно сложную задачу Леонид Максимович решил блестяще. Лесной конфликт он сумел транспонировать в конфликт человеческий: Поля, дочь профессора Вихрова, упорно отстаивающего прогрессивные теории лесного хозяйства, на первых порах оказывается в лагере инкомыслящих. Она стыдится заблуждений своего отца. Поля приходит на лекцию Вихрова, чтобы еще раз убедиться в неправоте его, отсталости и косности. Все это обостряет конфликт, привлекает внимание читателя. Лекция профессора Вихрова, рисующая широкую картину лесных дел, посвященная значению леса и теориям лесного хозяйства, читателю-неспециалисту уже не кажется скучной материей. Читатель совместно с Полей следит за этой лекцией и невольно делается убежденным сторонником взглядов профессора Вихрова. Чтобы написать такую лекцию и органически связать ее с содержанием романа, действительно надо обладать леоновским дарованием и его безграничной эрудицией. Меня, лесного специалиста, всегда поражало, как Леонов сумел в литературном шедевре — лекции Вихрова — аккумулировать столько сведений по истории, географии и природоведению.

Нам представляется, что наивысшей отдачей, наивысшей полезности труд писателя достигает тогда, когда его произведение не только доставляет читателям эстетическое наслаждение, дает пищу для духовного развития, но становится настоящей книгой, служащей руководством в жизни, в практической деятельности. Леонов показал, что лес — это не просто кубометры древесины, не просто место для сбора грибов. Каждый, внимательно прочитавший «Русский лес», вошел

в сложную область народного хозяйства, регулирующую распределение лесных благ между живущими людьми и грядущими поколениями.

Знаменательно то, что после выхода в свет романа «Русский лес» и бурного его обсуждения началась продолжающаяся и поныне коренная перестройка в лесном хозяйстве, изменилось отношение людей к лесу, а в научной дисциплине, именуемой «лесоустройством», во всю силу и мощь зазвучали требования вести лесное хозяйство на основе непрерывности пользования лесом, получило право гражданства учение о методах установления так называемой расчетной лесосеки, ограничивающей размер годичной рубки леса. Точка зрения Леонова для лесоводов стала мерилем профессиональной совести и чести. Если тому или иному лесохозяйственному деятелю не удается отстоять разумное мероприятие, направленное на сохранение леса, на его защиту, то он обращается к писателю Леонову как в высшую лесную инстанцию, как к высшему лесному судье.

В лесных руководящих органах, созывающих научно-производственные конференции и собрания, стало неписаным правилом на эти лесные форумы обязательно приглашать писателя Леонова. Когда ссылаются на то, что Леонов лишен возможности присутствовать на всех наших заседаниях, то на это обычно возражают, что «нам нельзя вести это собрание без Леонова». Он должен знать об этом собрании, он несомненно так или иначе — в устном выступлении, в письме, в статье — отзовется на наше приглашение и наш призыв.

Высшей наградой, вершиной признания писателя, его триумфом является искренняя любовь читателей. Такую любовь к Леонову питают работники леса. А их немало.

В том случае, если вальщик-моторист, производящий рубку леса, срубленными деревьями ломает подрост (молодое поколение леса), ему заявляют, что он работает не по-леоновски.

После появления первых глав романа в журнале «Знамя» (1953) лица, отвергавшие теорию непрерывного пользования лесом, увидев, что их точка зрения оценена писателем как антигосударственная, антинародная, стали прилагать все усилия к тому, чтобы дальнейшее печатание романа было приостановлено; один из них даже потребовал от писателя, чтобы он переделал роман и в конце его развенчал профессора Вихрова как ученого, стоящего на ошибочных позициях. Это беспрецедентное требование не могло не возмутить писателя, и естественно, что он его не выполнил.

По предложению заместителя директора Института леса АН СССР проф. П. В. Васильева ученый совет этого института в специальном решении признал роман научно несостоятельным. П. В. Васильев попытался аналогичное решение провести в Ленинградской лесотехнической академии. Неудача постигла П. В. Васильева в Московском лесотехническом институте, где его точка зрения была решительно отвергнута. Свои развернутые возражения против романа проф. Васильев разослал во многие инстанции и редакцию.

Весною 1954 года Союз писателей СССР провел дискуссию о романе «Русский лес». Весьма бурные собрания в Доме литераторов происходили в течение нескольких дней. В дискуссии приняли участие ряд писателей и критиков. В своих выступлениях они подчеркивали несомненные достоинства романа как художественного произведения, что касается его специальной части, так сказать, лесной канвы, то оценить ее представляли право лесным специалистам, приглашенным на дискуссию. Часть лесоводов безраздельно разделяла точку зрения, отстаиваемую в романе, вторая часть была в плену хлесткой критики, пытающейся обосновать нигилистическое отношение к лесу. П. В. Васильев в неоднократных своих выступлениях стремился доказать, что Леонов стоит на ошибочных позициях. В ходе дискуссии с исчерпывающей полнотой была вскрыта необоснованность точки зрения П. В. Васильева, при этом была показана его неприглядная роль в действиях, направленных против писателя. В последнем выступлении он был вынужден сбавить тон и согласиться с оппонентами.

С тех пор прошло более 15 лет. За этот период многое изменилось. Лица, когда-то спорившие с Леоновым, теперь аргументацию в защиту леса порою черпают из его романа.

Мне, как одному из многих читателей леоновских произведений, хотелось бы отметить, что Леонов не пишет книг для развлечения, для легкого чтения на сон грядущий. Общим свойством его произведений является то, что автор стремится в ограниченное по размерам полотно вписать максимальное содержание. Последнее обусловлено исключительным знанием жизни и широкой леоновской эрудицией.

В произведениях Леонова преобладают герои интеллектуального труда. Это обстоятельство, по-видимому, не является случайным. Дело в том, что Л. М. Леонов по складу своего ума, интересам является не только художником слова. Он выдающийся психолог, философ, историк, знаток гуманитарных наук в широком смысле этого слова. Будучи писателем, он нашел путь проникновения в суть творческого процесса ученого, его мыслительную лабораторию. Он сумел зримо представить, как фрагменты идей, мыслей складываются у ученого в стройные теории и широкие обобщения.

Писатель крупного плана отображает жизнь во всех ее проявлениях. Очевидно, что для этого надо быть большим эрудитом, овладевшим достижениями культуры и современной науки. Именно таким писателем нам и представляется Леонид Максимович Леонов.

В беседах с ним поражает его энциклопедичность, в связи с чем невольно возникает озорная мысль найти ту сферу знаний, которая была бы Леониду Максимовичу незнакома. Нам представляется, что найти ее у Леонова никому не удалось.

В дни леоновского юбилея оценку и анализ его произведений, являющихся гордостью советской литературы, ее классикой, дадут специалисты-литературоведы. Мне же в своей статье хотелось отметить лишь некоторые черты деятельности писателя в период создания «Русского леса» с тем, чтобы они не стерлись за далью времени.

П. П. Ш П Р М А Г О В

ИЗ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПРОЗОЙ Л. ЛЕОНОВА 20—30-х ГОДОВ

(ПО МАТЕРИАЛАМ РУКОПИСНОГО ОТДЕЛА ПУШКИНСКОГО ДОМА)

Как известно, работа над произведением, от возникновения замысла и до написания и опубликования его, претерпевает несколько этапов.

Изучение процесса художественного творчества лучших представителей советской литературы — там, где это позволяют материалы, — свидетельствует, что их культура владения словом, их богатый опыт, накопленный за многие десятилетия, могут служить прекрасной школой писательского мастерства для художников слова. В этом отношении особенно интересно творчество Леонида Леонова — одного из крупнейших и старейших советских писателей.

В настоящем сообщении кратко прослежена текстологическая работа Леонова над своими прозаическими произведениями, машинописные варианты которых хранятся в Рукописном отделе Пушкинского дома — в фондах Государственного института истории искусств (ф. 172) и журнала «Новый мир» (ф. 209). Эти материалы до сих пор недостаточно использованы в специальной литературе.¹

Самой ранней по времени создания (из хранящихся в Пушкинском доме) является машинопись повести Леонова «Записи некоторых эпизодов, сделанных в городе Гоголеве Андреем Петровичем Ковякным», опубликованной в 1924 году в журнале «Русский современник» (кн. 1 и 2). Машинопись относится к так называемым «глухим» — на ней почти нет ни авторской, ни редакторской правки и каких-либо помет, кроме типографских, характерных для наборной рукописи. Однако машинопись «Записей некоторых эпизодов...» не идентична журнальной публикации повести и содержит, как показывает сравнение их текстов, около десяти скрытых разночтений, преимущественно во второй ее части. По-видимому, правка производилась в гранках, в архиве отсутствующих. Разночтения носят стилистический характер и только в конце, где Леонов усиливает антимещанскую разоблачительную линию повести, затрагивают ее идейное содержание.

Богаче представлены леоновские материалы, находящиеся в фонде журнала «Новый мир», с которым была связана почти двадцатилетняя деятельность Леонова, с конца 20-х до середины 40-х годов.²

В архиве «Нового мира» сохранились не все леоновские материалы. Утрачена, например, стенограмма выступления Леонова на дискуссии во Всесоюзном союзе советских писателей в сентябре 1931 года по вопросам творческого метода, которое было опубликовано в 10-й книге «Нового мира» за 1931 год. Это тем более досадно, что выступление Леонова печаталось по правленной стенограмме.³

Произведения Леонова, печатавшиеся в «Новом мире», представлены либо в гранках, либо в машинописи, причем не в полном виде, как «Соть» и «Дорога

¹ Из работ, использующих материалы Пушкинского дома, следует назвать статью А. Старцевой «Мастер весомого слова» («Звезда Востока», 1959, № 6, стр. 137—141).

² В Пушкинском доме хранятся материалы «Нового мира» за 1926—1929 и за 1931—1935 годы, поступавшие дважды: в сентябре 1930 года и, вероятно, в 1937—1938 годах. В дальнейшем архив «Нового мира» передавался в ЦГАЛИ, где находятся материалы 1940—1954 годов. Материалы 1924—1925, 1930 и 1936—1939 годов в архивохранилищах отсутствуют и, возможно, утрачены.

³ Стенограмма дискуссии в ВССП имеется в фонде М. П. Слонимского (ф. 521, ед. хр. 36). Однако она, разрешая вопрос об отличии печатного и устного текстов

на океан». Отсутствует сопутствующий публикации произведений внутривыпускной материал.

В «Новом мире» Леонов выступил впервые в 1928 году (кн. 1) с повестью «Провинциальная история». В Рукописном отделе Пушкинского дома хранится первый машинописный экземпляр повести (оп. 1, ед. хр. 244), содержащий многочисленную авторскую правку — вычерки и вставки отдельных слов и фраз. Гранки повести не сохранились, но сопоставление машинописного и журнального текстов показывает, что Леонов правил повесть и после того, как она была набрана, продолжая стилистически улучшать ее, устраняя элементы книжности и мелодраматизма, стремясь к конкретности языка, особенно в изображении психологического состояния своих героев.

Текст машинописи (типографского оригинала) «Белой ночи», хранящейся в фонде «Нового мира» (оп. 1, ед. хр. 243), почти полностью совпадает с журнальным, если не считать небольших вычерков в сцене прощания в тюрьме вора Стеньки с женой (следовательно, в гранках повесть почти не правилась). Однако те незначительные поправки, которые Леонов внес в машинописный экземпляр, позволяют все же проследить его работу над языком. Правка шла в основном по линии замены нейтральных словосочетаний словосочетаниями, имеющими более экспрессивное звучание. Так, например, в машинописи вместо «непосильные жернова» появляются «проклятые жернова» (л. 10), вместо «институт людей» — «институт чиновников» (л. 7), «делала это молча» — «колдовала молча» (л. 24), «шумную, половодную реку» — «гулливую, половодную реку» (л. 28), «снял шапку» — «сдернул с себя шапку» (л. 35) и т. п. Те же цели, по-видимому, преследовал писатель, вводя новые — оценочные, эмоционально окрашенные эпитеты (добавленные слова выделены курсивом): «скверная его болезнь» (л. 6), «горький залог» (л. 9), «именитого злодея» (л. 10), «старый мир» (л. 11), «отчаянный Фортель» (л. 14), «неожиданным вызовом» (л. 17), «колдовское снадобье» (л. 21), «особый военный шик» (л. 26), «почтенного раздумья» (л. 27), «небеленый саван» (л. 29).

Роман «Соть» представлен в архиве Пушкинского дома третьей главой — ее машинописью (типографским оригиналом) и частично гранками (без окончания) (оп. 1, ед. хр. 241). Машинописный оригинал остальных глав «Соти» находится в Москве, в Рукописном отделе Института мировой литературы им. А. М. Горького.⁴ Местонахождение гранок остальной части «Соти» неизвестно.

Машинопись третьей главы «Соти» содержит незначительную правку, сделанную рукой Леонова. Так, на л. 95 реплику Ренне в адрес Увадьева «Наука не любит наивных — вы хотите обмануть науку» автор конкретизирует в соответствии с узкоинженерным мышлением этого персонажа: «Техника не любит наивных — вы хотите высшую математику заменить элементарной». В сцене выборов Потемкина в президиум вставлена фраза, уточняющая отношение к нему рабочих: «Они хотели приветствовать его за то, что он, свой, выбившись снизу, не забыл среды, из которой вышел» (л. 114).

Гораздо интенсивнее Леонов работал над гранками третьей главы — нет ни одной страницы, где не было бы вычерков и вставок, замены одних эпитетов и сравнений другими. В этом отношении гранки третьей главы — благодарный материал для изучения работы Леонова над стилем «Соти». Правя текст, Леонов стремился, с одной стороны, устранить излишние разъяснения. Именно поэтому, вероятно, в сцене приезда на Сотьстрой вербованных крестьян была выброшена фраза: «Они несли тяжкие мужицкие раздумья и великие надежды на Соть» (л. 2). С другой стороны, в соответствии с общим духом романа автор усиливает экспрессивность и стремительность действия, заменяя, например, слова «шел», «не был», «перечислить», «стояло» на «скрылся», «не оставалось места», «подробнее остановиться», «врывалось».

Для изучения творческой истории романа Леонова интересны тексты на оборотной стороне некоторых листов машинописного оригинала третьей главы «Соти», оставшиеся от предшествующей редакции романа.⁵ Сравнивая их в одном случае

выступления Леонова, не дает возможности выяснить, кто же правил стенограмму, сам Леонов или другое лицо.

⁴ О единстве машинописи «Соти» Пушкинского дома и Института мировой литературы им. А. М. Горького свидетельствуют одинаковый формат бумаги, идентичность шрифта и единая нумерация листов. Листы 74 и 122 разорваны пополам, соответственно началу и окончанию третьей главы, причем лист 74 машинописи в Пушкинском доме представлен второй половиной, в Институте мировой литературы — первой половиной и наоборот: первая половина листа 122 находится в Пушкинском доме, вторая половина — в Институте мировой литературы. Далее ссылки на эту машинопись даются в соответствии с единой (вторичной) нумерацией листов.

⁵ На оборотной стороне машинописного оригинала, хранящегося в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, также встречаются машинописные отрывки ранней редакции «Соти».

с печатным текстом «Соти» (когда это текст других глав), в другом — с машинописным оригиналом, можно прийти к выводу, что авторская правка предшествующей редакции, так же как и правка в гранках, не затрагивала идейной основы романа, а лишь уточняла и расширяла характеристику персонажей «Соти», усиливала выразительность и образность языка, придавала ему большую четкость и эмоциональность в изображении обстановки и психологического состояния героев романа. Вот два характерных примера: первый из сцены разговора Увадьева с Бургагой, второй — из размышлений Потемкина о будущем музее Сотинска (разночтения выделены курсивом).

1. Текст на обороте л. 78:

«Увадьев выкинул за борт машины окурки; это была последняя папироса, которую он *выкурил*.

— У нас вообще любят скулить о прошлом, но я слушаю не стоны, а цифры. Поезжай по стране: ты увидишь новые избы, новых людей, новые заводы... и притом *чудовищную* рождаемость. — *он почему-то смешался*: — что, неправда? Да, может быть, мы спешим сменить поколение другим, которое не заражено прошлым. Но в наш век надо мыслить крупно: десятками заводов, тысячами гектаров, миллионами людей... не мельчи творческой мысли».

Журнальный текст окончания второй главы:

«Увадьев выкинул за борт машины окурки; он пытался уверить себя, что это последняя папироса, которую он *выкурил* в жизни.

— У нас вообще любят скулить о прошлом, потому что *безвольны к будущему*. Ты слушай не стоны, а цифры! *Купи билет и поезжай по стране*: ты увидишь новые избы, новые заводы, новых людей... и притом *великолепную* рождаемость. — *Он сделал нетерпеливый жест рукой, точно кто-то смел сомневаться в его статистике*.

— *Кстати, это дякуюшки, что ль, твоего фабричка на Нерчьме? Чего краснеешь, не сам выбирал, а судьба навязала!*.. Да, может быть, мы спешим сменить старое поколение другим, которое не заражено прошлым... но в наш век надо мыслить крупно: десятками заводов, тысячами гектаров, миллионами людей... не мельчи творческой мысли» («Новый мир», 1930, кн. 1, стр. 76).⁶

2. Текст на обороте л. 96:

«Ренне искал свою старую, с острыми полями, старомодную фуражку:

— Вот надо к доктору — *цвет лица* — нехорошо.

Именно Потемкин, чувствуя силу *Сотьстрога*, и предложил однажды в шутку сохранить скит как людской заповедник, чтоб и через *двадцать* лет жители города Сотинска могли *посмотреть*, в какую смешную игру *играли* предки. Никто не принял всерьез его *загет*, но как-то *так* случилось, что неписаное это постановление прошло в жизнь».

Текст машинописного оригинала на л. 22:

«Ренне с *кислым* лицом *сцарапывал* пятно со своей старомодной, с острыми полями, фуражки:

— Вот надо к доктору — *у вас глаза* — нехорошо.

Именно Потемкин, чувствуя *окрепшую* силу *своего* детища, и предложил однажды сохранить скит как людской заповедник, чтоб и через *полсотни* лет жители города Сотинска могли *удостовериться*, в какие смешные игры *тешились* предки; *кстати* нужно было *где-нибудь* сохранять *Барулинскую* медаль с *толстым* лицом *предпоследнего* царя. *Шутки* его никто всерьез не принял, но как-то случилось, что неписаное это постановление прошло в жизнь».⁷

Более полно, чем «Соть», хотя тоже не целиком, представлены материалы романа «Скутаревский», опубликованного в журнале «Новый мир» в 1932 году (кн. 5—9).

В Пушкинском доме находятся: 1) машинопись (третий экземпляр) начала романа, обрывающегося на середине восемнадцатой главы (л. л. 1—189), с незначительной авторской правкой (оп. 2, ед. хр. 92); 2) машинопись (четвертый экземпляр) романа в полном виде (л. л. 1—297) со значительной авторской правкой (оп. 2, ед. хр. 93); 3) рабочие гранки заключительной части романа (главы 21—29) с незначительной правкой корректора или технического редактора, переносивших ее с авторских гранок (оп. 2, ед. хр. 94)

Несмотря на то, что в фонде «Нового мира» отсутствуют первый и второй экземпляры машинописи «Скутаревского», один из которых, вероятно, был наборным, а в третьем экземпляре утрачена вторая половина романа (л. л. 190—297) и

⁶ Где именно, в гранках или в машинописном оригинале второй главы, произведены исправления, установить не удалось.

⁷ Текст предшествующей редакции «Соти» (от отдельных фраз до страницы машинописи) с той или иной степенью правки имеется также на обороте л. л. 17, 18, 21, 31, 39, 42, 45 машинописного оригинала, что соответствует журнальному тексту второй главы («Новый мир», 1930, кн. 1, стр. 76), тексту машинописного оригинала на л. л. 17—19, 30, 34, 42 и тексту четвертой главы («Новый мир», 1930, кн. 3, стр. 6).

нет авторских гранок, а также рабочих гранок глав 1—20, наличные материалы «Скутаревского» позволяют восстановить, правда — приблизительно, историю публикации леоновского романа в «Новом мире».⁸

Сопоставляя авторскую правку на третьем и четвертом экземплярах машинописи «Скутаревского», а также пометы на титульном листе, можно прийти к выводу, что оригинал для набора романа подготавливался Леоновым для «Нового мира» дважды.

Вначале «Скутаревский» набирался по не дошедшему до нас тексту (возможно, остатки его сохранились на обратной стороне машинописи), затем вторично по другому, значительно исправленному автором. Об этом свидетельствует следующее обращение Леонова к техническому редактору «Нового мира» В. К. Белоконову на титульном листе третьего экземпляра машинописи «Скутаревского» (оп. 2, ед. хр. 92, л. 1):

«Уважаемый» В. К.!

Это 189 страниц взамен *tex*. Можно поправлять оригинал по этому или же набирать сразу. Верстку хочу посмотреть. Очень прошу выверить как следует: посадите людей. На днях привезу остаток — окончание. Жму руку

Леонид Леонов»

Леоновское обращение дополняет адресованная корректору помета технического редактора: «В. Вал., править по этому оригиналу, это авторская последняя воля.

В. Белоконов»

Как видим, и автор романа и технический редактор журнала ведут речь о двух оригиналах «Скутаревского»: о более раннем, нам неизвестном, по которому уже набирался роман, и о более позднем, значительно исправленном, представленном в момент набора, по которому поправлялся первоначальный текст и который в виде третьего (неполного) экземпляра машинописи находится ныне в Пушкинском доме.

Но и этот текст Леонов заметно перерабатывает. Об этом свидетельствует четвертый экземпляр машинописи «Скутаревского» (оп. 2, ед. хр. 93): авторская правка в нем коснулась как первой части романа, которую незадолго до этого представил Леонов в «Новый мир», так и второй его части, т. е. 19—29-й глав. Судя по пометам технического редактора или корректоров, он-то и стал вторым оригиналом и использовался для поправок первого оригинала.⁹

Некоторые изменения произошли также и в разбивке глав романа. Первоначально предполагалось, что «Скутаревский» будет печататься в журнале меньшими порциями — в пятой книге, судя по помете на л. 27, сделанной рукою Леонова на третьем машинописном экземпляре романа (ед. хр. 92), сперва должны были быть опубликованы 1—4-я главы. Позднее, когда роман набирался по четвертому экземпляру, к ним были добавлены еще две главы, 5-я и 6-я.

Произошли изменения и во внутреннем строении романа. Глава 18-я «Скутаревского» в четвертом экземпляре машинописи была разбита автором на две — 18-ю и 19-ю и соответственно исправлена нумерация 19—26-й глав (28-я и 29-я главы перепечатывались позднее и исправлений не имеют). Первоначально роман должен был насчитывать 28 глав.

Анализ авторской правки «Скутаревского» позволяет выявить приблизительно три слоя авторского вмешательства в текст романа. Первый — это правка (карандашом, реже чернилами) в первых 18 главах третьего экземпляра машинописи (ед. хр. 92), общая с правкой в четвертом экземпляре машинописи (ед. хр. 93). Возможно, что карандашная правка 18—29-й глав четвертого экземпляра машинописи «Скутаревского» является продолжением правки третьего экземпляра и производилась в целях подготовки их для набора, о чем Леонов писал, обращаясь к Белоконову: «На днях привезу остаток».

Второй слой авторской правки «Скутаревского» — это правка на четвертом экземпляре машинописи романа. Выразилась она в многочисленных вставках и зачеркиваниях. Наконец, третий — это правка романа в гранках.

Наиболее интересным и значительным является второй слой авторской правки. Леонов ищет наиболее точные характеристики героев и обстоятельств, в которых они живут и действуют, особо обращая внимание на психологическую

⁸ Отдельные листы третьего и особенно четвертого экземпляров хранящейся в Пушкинском доме машинописи «Скутаревского» (например, лл. 52, 120), имеющие разметку технического редактора, видимо, использовались как вспомогательные при наборе романа. Наборным четвертый экземпляр считать нельзя.

⁹ Возможно, что первые главы романа набиралась и поправлялись по третьему экземпляру машинописи, а правка, имеющаяся в четвертом экземпляре, была учтена в гранках.

достоверность образа, соответствие их мыслей и поступков. Устраняя некоторые общие места и положения, автор добивался энергичности и сжатости повествования, усиливал конкретность и особую зримость в изображении своих героев, сложных и психологически напряженных конфликтов. Особенно это чувствуется, когда сравниваешь текст четвертого экземпляра машинописи с текстом ранней редакции романа, сохранившимся, как в случае с «Сотью», на оборотной стороне листов третьего и четвертого экземпляров машинописи (см. ед. хр. 92, лл. 147—151, ед. хр. 93, лл. 243—246, 284—285). Сопоставим, например, отрывок из ранней редакции на обороте л. 149 с текстом четвертого экземпляра машинописи романа на л. 36.

Текст на л. 149 об.:¹⁰

«Наступила пауза; человек в военной форме принес пачку перепечатанных бумаг, и пока Ленин бегло просматривал их, делая на полях отметки толстым синим карандашом, Скутаревский огляделся. Большая, во всю стену, висела десятиверстка бывшей империи; по ней бежали цветные полоски фронтов и какие-то еще, непонятные чужому разметки. Карта была старая, *годная жить столетие, на тяжелом холсте*, но, вот, она вступила в работу, ее прокололи в тысяче тех самых мест, где и в действительности прикоснулись к телу царской России сапоги ли интервентов или *пламенные* плуги революции <сроки ее службы значительно сокращались, но зато из нарядного бесполезного аксессуара имперского самодовольства она становилась символом громадного социалистического наступления>».

Текст на л. 36:

«Наступила пауза; человек в военной форме принес пачку перепечатанных на машинке бумаг, но прежде чем взяться за них, Ленин распорядился, чтобы временно никого сюда не пускали. И, пока он бегло просматривал их, черкая или делая *отметки на полях* толстым синим карандашом, Скутаревский огляделся. Большая, во всю стену, висела десятиверстка бывшей империи; по ней бежали цветные ломаные полоски фронтов и какие-то еще, непонятные чужому разметки. Карта была старая, *на хорошем миткале, годная жить столетие*, но, вот, она вступила в работу, она делилась теперь не на департаменты и губернии, а лишь на фронты, разные по форме и близкие по содержанию, — ее прокололи в тысячах тех самых мест, где и в действительности прикоснулись к телу царской России небрежные, подкованные сапоги интервентов или *свирепые* плуги революции».

Правка сцены встречи Скутаревского с Лениным говорит сама за себя. Леонов стремился сделать ее более яркой, пластичной, находил оригинальные и выразительные эпитеты и метафоры.

В обращении к техническому редактору «Нового мира» Леонов писал на третьем экземпляре машинописи «Скутаревского»: «Верстку хочу посмотреть». Видно, автор не был полностью удовлетворен романом. Именно поэтому в хранящихся в Рукописном отделе Пушкинского дома гранках заключительной части «Скутаревского» имеется значительная правка. Например, иное окончание 21-й главы, где после заключительных слов и «оставались жить — как в детском сне! — мерцающими звездами» добавлен следующий текст: «Но, значит, он все-таки учуял Штруфа!.. На перекрестке двух улиц, концы которых уходили в черное ничто, Арсений терпеливо дождался спутника своего за углом.

— Не ходите за мной больше. За мной сейчас не надо следить... — шепнул он почти просительно.

И впервые на протяжении этой ночи Осип Бениславич опустил бывалые свои глаза» (ед. хр. 94, л. 10).¹¹

В фонде «Нового мира», кроме «Соты» и «Скутаревского», хранятся также материалы романа «Дорога на океан» (оп. 2, ед. хр. 95). Они представлены машинописью и гранками начальных глав (до главы «Аркадий Гермогенович и его начпнка»), печатавшихся в кн. 9 «Нового мира» за 1935 год.

В журнал Леонов передал машинопись «Дороги на океан», как показывает помета на л. 1 технического редактора, 29 августа 1935 года — срок, поздний для сентябрьской книги, даже при тогдашней привычке журналов издавать с выходом. До последнего момента Леонов продолжал усленно работать над романом. Об этом свидетельствует и машинопись начальных глав, хранящая многочисленные следы авторской правки. Писатель не только исправляет стилистически начальные главы, но одновременно, судя по машинописным листам другого формата и каче-

¹⁰ Ниже в цитатах курсивом выделен измененный текст или переставленные слова, разрядкой — текст, вставленный автором при переработке ранней редакции. В ломаные скобки заключен текст, вычеркнутый в четвертом экземпляре.

¹¹ Новое окончание 21-й главы написано Леоновым на отдельном листке и вклеено в гранки, возможно, другим лицом. Иных исправлений, сделанных его рукой, не обнаружено.

ства бумаги, включенным под той же нумерацией в основной состав машинописи взамен прежних, — он существенно перерабатывает некоторые сцены и эпизоды.

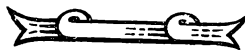
Мы не знаем, какой была леоновская правка на замененных листах (их нет в Пушкинском доме), но мы можем определить, что правил Леонов в начальных главах. Интересно, что среди переработанных и заново перепечатанных сцен и эпизодов оказались те, в которых изображается личная жизнь и штимные переживания главного героя романа, начальника политотдела Алексея Курилова — его размышления о железных дорогах и о смерти (л. 16), переживания после посещения больной жены (л. 18), знакомство с Мариной Сабельниковой и приход ее к Курплову (лл. 20—21а), встреча с Мариной после заседания в политотделе (л. 70) и ее рассказ о себе во время автомобильной поездки с Куриловым (лл. 96—97). Кроме этих эпизодов, были переработаны: описание театральные увлечений Лизы Похвисневой в юности (глава «Лиза», лл. 64—64а) и посещение Протоклитовым бывшего директора гимназии Дудникова, начиная с его речи о гибели культуры (глава «Приключенье», лл. 49—51а).

Правя начальные главы, Леонов чаще дополняет и расширяет их, чем сокращает.¹² Особенно значительно была расширена им сцена совместных «бдений» и «воображаемых путешествий за пределы видимых горизонтов» Курилова и автора романа в главе «Утро», в которой нарисована картина новой мировой войны и всеобщих социальных потрясений (лл. 79—86). Эта сцена, в частности спор, который ведет Курилов с автором относительно сущности человека будущего, очень важны в понимании идейно-художественной концепции романа, и тот факт, что дополнения были сделаны на семи из девяти с лишним страниц, которые занимает глава, говорит, что автор уделял ей большое внимание.

Продолжал Леонов работать над романом также и в гранках, стараясь, в частности, смягчить суровость и излишнюю резкость характеристики Курилова. Одновременно писатель стремился к большей определенности отдельных сцен, о чем свидетельствует хотя бы правка в эпизоде встречи Курилова с путевым обходчиком Хожаткиным. Добавляя слова «может святой» и произведя некоторые замены в рассказе Хожаткина о человеке, распевающем в полномочии на железнодорожного моста, Леонов усиливает мотив замысловатости и явного издевательства в речи путевого обходчика, превращая ее в своеобразный поединок с Куриловым. Соответственно правит автор и реплики Курилова, вместо первоначального его недоумения — «Вот уж мне и не смикитить, о чем ты!» — вписывая другую фразу, в которой Курилов дает ясно понять, что скрывается за рассуждениями Хожаткина: «Ты на будущее время святым-то не особо верь, Хожаткин. Осмотри молодца, паспорт спроси... они такие! Как на людях стыдно, так к богу за пазуху пряталсь!» (л. 10).

Еще раз возвращается Леонов также к некоторым сценам, которые перерабатывались им при подготовке текста к набору, например к сценам поездки Марины с Куриловым в автомобиле в главе «Первый снег, первый снег» и детства Лизы Похвисневой в главе «Лиза». Но привлекают внимание автора на этот раз не переработанные им ранее эпизоды, а смежные с ними. Вставкой на л. 85 («И уж он-то разобрался бы, что машина у Курилова была старая, много походившая на своем веку») Леонов как бы подчеркивает увлеченность техникой сына Марины Зямки. Устраняя особо колоритные детали в картине контрастов времен эпохи, автор как бы перемещает внимание на тяжелую судьбу десятилетней Лизы. Вот некоторые из вычеркнутых в главе «Лиза» мест: «Никогда на этих почти карнавалыных улицах не встречалось такого количества нарядных и легкомысленных женщин, цветистого тряпья, предназначенного для еще большего обнаженья, антикварных сокровищ, соблаговолывших валяться на мостовой». Или: «В эту пору можно было видеть, как ребенок плакал перед витриной со сладостями, как супружеская чета с животами, выпученными от горохового хлеба, ссорилась у витрины гастрономического магазина, как известный профессор каталентически, в подворотне, марал в сбитых сливках свои седые усы...» Или, наконец: «Русская история еще не знала такого количества самосудов, ставших неперемным условием встреч между производителем и потребителем» (л. 54). Эти излишне обобщенные и сатирически преувеличенные зарисовки были явно неуместны в описании жизни провинциального городка. Леонов был прав, убрал их из романа.

Леоновские материалы из архивов «Русского современника» и «Нового мира», как видим, раскрывают с новой стороны работу Леонова над своими произведениями на заключительной стадии их создания.



¹² Дополненные эпизоды и сцены определяются по нумерации под индексом «а».

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ИЗ ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА «ПОСРЕДНИК» И ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ФИРМЫ «И. Д. СЫТИН И К^о»

В марте 1892 года Главное управление по делам печати предписало цензорам с особой тщательностью рассматривать все рукописи и книги, представленные фирмой И. Д. Сытина.

Чем же было вызвано это предписание?

Главной причиной его послужило сотрудничество Сытина с издательством «Посредник», руководимым Л. Н. Толстым. Тесная связь между ними установилась с первых дней существования «Посредника». Через офеней и коробейников Сытин распространял книги «Посредника», большинство из них печаталось в его типографии. В начале 1885 года, когда из печати должны были выйти первые книги «Посредника», Сытин писал непосредственному организатору издательства В. Г. Черткову почти ежедневно:

21 февраля. «Честь имею уведомить вас, что цензурный комитет до сего времени еще не разрешил ни одной книжки. Хожу каждое заседание. Обещали непременно в среду...»¹

25 февраля. «Цензурный комитет выдал мне только „Бог правду видит“. Остальные — не процензурованы».²

27 февраля. «Прилагаю на ваше рассмотрение рисунки, совсем готовые к печати. Книжки сегодня обещали выдать из цензуры... по получении немедленно будут напечатаны, дня одного не задержим в типографии. Наоборот, и бумага для текста готова... Мне приятно эти книжки все выпустить в огромном количестве. Покупатели все по моему предложению с нетерпением ждут. Я при посылке товара приписываю, что очень скоро выйдут такие-то книжки, и имею громадные заказы от многих книгопродавцев».³

Через несколько месяцев, 16 октября 1885 года, Сытин уже мог сообщить руководителям «Посредника», что «книжки теперь очень хорошо идут все, и многие очень с ними ознакомились, и нет того короба, в котором бы они не были».⁴

Необычайная энергия Сытина, внимание его к нуждам нового издательства, глубокое уважение к Л. Н. Толстому во многом способствовали успеху «Посредника». В юбилейном приветствии в связи с 50-летием книгоиздательской деятельности И. Д. Сытина И. И. Горбунов-Посадов так говорил об этом: «В 1884 году к Вам обратились за содействием люди, направившие в то время всю свою любовь и заботу на то, чтобы дать, наконец, русскому заброшенному народному читателю новую, истинно достойную его души, духовную пищу для его ума и сердца. (Я говорю, конечно, о Владимире Григорьевиче Черткове и Льве Николаевиче Толстом). Вы пошли с большой чуткостью навстречу их стремлениям, оказав прекрасным начинаниям их всевозможное содействие своей издательской и распространительной опытностью и энергией. Действуя в одной дружной работе с этими основателями „Посредника“, Вы способствовали в значительной степени тому, что, наконец-то, всколыхнулось, посветлело и оживилось сонное, застоявшееся, затянувшееся тinou лубочного хлама, темное море народной литературы».⁵

«Посредник» привлекал Сытина не только потому, что, печатая его издания, он, таким образом, вместе с Л. Н. Толстым и его друзьями участвовал в распространении большой литературы среди простого народа, из которого сам вышел, но и потому еще, что успех «Посредника» возбуждал интерес и к сотрудничающей с ним фирме, способствовал росту ее авторитета, позволял расширить торговлю и увеличить прибыль. Один из сотрудников «Посредника», М. П. Винокуров, писал В. Г. Черткову: «Сытин как более умный и дальновидный, чем другие лубочники,

¹ ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2677, л. 1.

² Там же, л. 3.

³ Там же, л. 6.

⁴ Там же, л. 32.

⁵ Полвека для книги. Литературно-художественный сборник, посвященный 50-летию издательской деятельности И. Д. Сытина. М., 1916, стр. 47.

понял, что золотое время для них как лубочников прошло безвозвратно, понял, что народ предъявляет самые высокие требования к книгам по содержанию и по форме, и вот ухватился за „Посредник“ как за якорь спасения, чтобы под его влиянием и содействием изменить мало-помалу характер своей литературы...»⁶

Демократизм изданий «Посредника», связь их с передовыми традициями литературной и общественной жизни России, резкая критика самодержавия и официальной церкви, огромная популярность в народе очень скоро привели к тому, что цензура начала энергичную борьбу против них.

Цензурный гнет вынуждал руководителей «Посредника» выискивать различные формы сопротивления. Одной из таких форм было установление еще более тесной связи с Сытиным: книжки «Посредника» выходили с конца 1887 года без принятых ранее девиза и рамки, на обложке указывались только типография и номер,⁷ представлением книг в цензуру тоже ведала фирма Сытина. Естественно поэтому, что Л. Н. Толстой и другие руководители «Посредника» стали уделять изданиям Сытина еще больше внимания, чем раньше. «Пожалуйста, напишите Сытину, чтобы он ко мне обращался, я могу и хочу служить, сколько могу, этому делу», — поручал 13 ноября 1887 года Л. Н. Толстой В. Г. Черткову.⁸ 15 ноября Чертков выполнил его просьбу: «Дорогой Иван Дмитриевич. Лев Николаевич, узнав, что И. И. Петров⁹ прекратил свои занятия в вашей редакции, поручил мне сообщить вам, что он, Л. Н., и может и хочет служить сколько может делу улучшения лубочной литературы, и потому Лев Николаевич просит вас обращаться к нему (Льву Николаевичу) во всех случаях, где только его помощь может быть полезна нашему общему делу».¹⁰

Было бы неверно утверждать, что в эти годы между сотрудниками «Посредника» и издательством Сытина не было недоразумений. В октябре 1888 года В. Г. Чертков писал Л. Н. Толстому: «Вообще задержка в движении всего готовящегося к изданию материала исходит не от меня, а главным образом от типографии Сытина, которая, не особенно теперь нуждаясь в таких маленьких книжках, страшно медлит их печатанием. Кроме того, у Сытина такой беспорядок, что некоторые рукописи совсем затериваются, и мне приходится возобновлять их по запасным экземплярам, которые я, к счастью, постоянно сохраняю у себя. Так произошло с рассказом „Не в деньгах счастье“ Семенова, очень одобренным вами, и с „Гончаром-самоучкой“, полученным через вас. Я в данном случае, избегая неприятностей с Сытиным, которого люблю и содействием которого дорожу, т. к. в нем вся механическая сила нашего дела, придерживаюсь системы кроткого терпения при неослабной настойчивости, так что не сомневаюсь в том, что в конце концов весь доставляемый мною им материал будет напечатан, хотя бы по прошествии целого года после его получения мною от автора».¹¹

Еще раньше, в марте—апреле 1888 года, возникли разногласия по вопросу о выпуске ряда книг, рекомендованных Л. Н. Толстым и В. Г. Чертковым, и об участии фирмы Сытина в оплате авторского гонорара за издания «Посредника». Но это были временные разногласия. «Я думаю, все мелочи, недостатки не следует брать в серьезный расчет... Мы довольно друг друга знаем», — обращался 24 марта 1888 года И. Д. Сытин к В. Г. Черткову.¹² В другом письме, заканчивая переписку по этому вопросу, он писал: «Люб(езный) Владимир Григорьевич, не думайте, чтобы я что-либо, покуда жив, злоупотребил святому делу, и располагайте, как хотите. Я буду делать все, что подсказывает мне совесть, а она всецело на вашей стороне. Попросите за меня прощения у Льва Николаевича, что я не мог сделать для него более приятного».¹³

Влияние «посредниковцев» на Сытина росло, а вместе с тем активизировалось и сотрудничество издательства. Это привело к тому, что цензурные репрессии обрушились и на Сытина.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 651. л. 16.

⁷ Наилучшие номера на книге, напечатанной в типографии Сытина, указывало близким «Посреднику» лицам, что это издание подготовлено сотрудниками «Посредника». О первой книге, изданной таким образом, Чертков писал 19 октября 1887 года Л. Н. Толстому: «Посылаю вам несколько экземпляров „Голодный год“. Наши дальнейшие издания будут выходить в таком виде во избежание преследования против нашей фирмы» (Государственный музей Л. Н. Толстого, Архив Л. Н. Толстого).

⁸ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание. т. 86. Гослитиздат, М., 1937, стр. 97.

⁹ И. И. Петров ведал у Сытина делами, связанными с издательством «Посредник».

¹⁰ ЦГАЛИ, ф. 122, оп. 2, ед. хр. 46. л. 82.

¹¹ Государственный музей Л. Н. Толстого, Архив Л. Н. Толстого, письмо В. Г. Черткова Л. Н. Толстому от 19 октября 1888 года.

¹² ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2677, л. 106.

¹³ Там же, лл. 109—110.

12 февраля 1892 года начальник Департамента общих дел П. Н. Дурново писал конфиденциально начальнику Главного управления по делам печати Е. М. Феоктистову: «Милостивый государь Евгений Михайлович, я получил из источника, заслуживающего некоторого доверия, сведения, что представитель известной московской издательской фирмы „И. Д. Сытин и К^о“ совершенно подпал под влияние нескольких лиц, во главе которых стоят граф Л. Н. Толстой и Владимир Григорьевич Чертков. Означенные лица будто бы постепенно стремятся подорвать в народном сознании православные начала и путем распространения сектантства вообще и штунды в особенности подготовить вновь образованные рационалистические толки к восприятию христианского социализма — этого новейшего увлечения графа Толстого. Для редактирования подобных изданий в известном направлении вызван из Женевы последователь толстовского учения Павел Иванович Бирюков, ездивший за границу для приготовления к печати нецензурных сочинений графа Толстого.

Если прибавить к этому последовавшее в недавнее время сближение Л. Н. Толстого с Михайловским, Глебом Успенским и Станюковичем, то, быть может, изложенные указания заслуживают некоторого внимания.

Лицо, сообщившее мне упомянутые сведения, удостоверяет, что Сытин — человек чрезвычайно мягкий и легко поддается чужому влиянию, но если бы Вы, Ваше Превосходительство, признали возможным вызвать его к себе и указать ему на опасность, которой он подвергает себя и свою фирму, поддаваясь давлению толстовцев, то более чем вероятно, что он прервет всякие отношения с этим кружком, который таким образом лишится возможности проводить в народе свои вредные идеи».¹⁴

На письме Дурново запись, сделанная, вероятно, Феоктистовым: «Сообщено председателю Московского цензурного комитета, дабы он строго наблюдал за изданиями Сытина». Но этим Главное управление по делам печати, разумеется, не ограничилось. В марте 1892 года оно разослало циркуляр, обращавший внимание цензоров на фирму Сытина. В нем говорилось: «Главным управлением по делам печати замечено, что в последнее время известная московская фирма „И. Д. Сытин и К^о“ занялась изданием позднейших произведений графа Льва Толстого, появление коих в печати, особенно в дешевых изданиях, может быть допущаемо лишь с крайней осмотрительностью. Примером такой деятельности означенной фирмы может служить отпечатанная в 1890 году в Москве в типографии „И. Д. Сытин и К^о“ с дозволения Петербургской цензуры брошюра „Царь Крез и учитель Солон и другие рассказы“,¹⁵ причем в числе последних находятся тенденциозные рассказы графа Толстого, без указания, однако, имени автора их.

Вследствие сего и принимая во внимание, что при таком способе издания сочинений графа Толстого, т. е. вместе с произведениями других сочинителей, без указания имени автора, легко может быть нарушен порядок дозволения к печати сочинений графа Л. Толстого, предложенный в циркуляре Главного управления по делам печати от 20 августа 1887 года за № 3119, предлагается, чтобы на будущее время все рукописи и книги, представленные в цензуру фирмой „И. Д. Сытин и К^о“, рассматривались цензорами с особой тщательностью».¹⁶

Уже после издания циркуляра руководство Главного управления по делам печати решло все-таки воспользоваться советом Дурново и попытаться воздействовать на Сытина. В сентябре 1892 года Сытин приехал в Петербург, чтобы хлопотать о разрешении еженедельной газеты — приложения к журналу «Вокруг света». Тогда-то ему и пошло за сотрудничество с «Посредником». «Третьего дня ему в Главном управлении давал встрепку за нас помощник Феоктистова (так — общего характера)... Но с нами он, несмотря на все, что претерпел во имя „Посредника“, очень душевен и мил», — сообщал об этом В. Г. Черткову И. И. Горбунов-Посадов.¹⁷

Зная впечатлительность и осторожность Сытина, Чертков постарался успокоить его: «Ив. Ив. мне писал о вашем пребывании в Петербурге и о том, как вам от помощника Феоктистова и от баронессы Искуль¹⁸ пришлось выслушать упреки за издания „Посредника“. Что ж, это в порядке вещей. Мы живем в такое время, когда все хорошее и живое осуждается. Первых христиан отдавали на съедение зверям. С нами еще так не поступают. Положим, мы и далеки в жизни

¹⁴ ЦГИА, ф. 776, оп. 20, ед. хр. 922, л. 286.

¹⁵ В сборнике «Царь Крез и учитель Солон и другие рассказы» (первое издание — М., 1886) были напечатаны без имени автора три рассказа Л. Н. Толстого («Илья», «Два брата и золото», «Вражье лешко, а божье крепко») и пять рассказов других лиц.

¹⁶ ЦГИА, ф. 777, оп. 4, 1892 г., ед. хр. 3, лл. 24—25.

¹⁷ ЦГАЛИ, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 879, л. 246

¹⁸ Варвара Ивановна Искуль, издательница книг для народа, имела большие связи в чиновном мире. Издания Искуль печатались в типографии Сытина, и она была недовольна тем, что Сытин отдает предпочтение книжкам «Посредника» и печатает их быстрее.

от первых христиан. Зато нечего удивляться тому, что за хорошие книжки нас гонят. Что касается до вашего участия в них, то ведь по закону вам решительно ничего не могут сделать, ибо все, требуемое законом, разрешение цензурой и т. п. вами соблюдается. А что бранят, так это в наше время все равно, что похвала.¹⁹

Ожидания Дурново не оправдались «Мягкий и легко подчиняющийся чужому влиянию» Сытин предпринял некоторые меры предосторожности (на время сократил продажу наиболее нежелательных с точки зрения цензуры книг),²⁰ но порвать отношения с «Посредником» отказался. Сотрудничество двух фирм продолжалось еще десятилетие.

В. К. ЛЕБЕДЕВ

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ

(ОТКЛИК НА СТАТЬЮ Д. С. ЛИХАЧЕВА)

Проблемы национального своеобразия литературы в последнее время все больше и больше приковывают к себе внимание. При необычайно возросшем в наш век культурном обмене изучение развития, взаимодействия и современного состояния литератур без хотя бы частичного решения этих проблем нередко делается весьма затруднительным.

В 1968 году в разделе «Полемика» журнал «Русская литература» (№ 1) поместил статью Д. С. Лихачева «Национальное единообразие и национальное разнообразие», явившуюся откликом на статью А. А. Морозова «Национальное своеобразие и проблема стилей» («Русская литература», 1967, № 3). Не затрагивая расхождений между Д. С. Лихачевым и А. А. Морозовым по отдельным конкретным вопросам, связанным с пониманием национального своеобразия русской литературы XVII—первой половины XVIII века, мы бы хотели обратить внимание на некоторые общетеоретические положения статьи Д. С. Лихачева. Они представляются и весьма интересными и весьма плодотворными.

«Нет одного национального характера, — пишет Д. С. Лихачев, — есть много характеров, особенно (но не исключительно) свойственных данной нации... Характеры как бы дополняют друг друга. Это — „сообщество“ характеров и типов, и оно все время движется вместе с движением истории, при всей силе национальных традиций. Здесь также должна быть вскрыта динамика... *Нация, национальность проявляются разнообразно, а не единообразно.* Правильнее говорить не о национальном характере народа, а о сочетании в нем различных характеров, каждый из которых в той или иной мере национален. Своеобразие этого сочетания не менее важно, чем и своеобразие самих характеров. Но, кроме того, следует изучать и исторические изменения этого сочетания. Ни характеры, ни их сочетания не остаются неизменными. Они развиваются, усложняются, „воспитываются“ историей. Каждый характер имеет свою социальную и национальные функции» (стр. 138, курсив наш, — Л. К.).

В качестве определяющего момента Д. С. Лихачевым выдвигается разнообразие, т. е. система признаков, или, как еще сказано в статье, «динамическая, двигающаяся, развивающаяся структура» (стр. 138). В этом есть безусловный резон. Такая постановка вопроса открывает новый путь к разработке всей совокупности сложнейших проблем национального своеобразия. Высказанные Д. С. Лихачевым мысли во многом объясняют, почему, стремясь уловить в литературе ее национальные признаки, ученые часто терпят фиаско, почему эти признаки, при попытке выявить и определить их, словно заколдованные, ускользают от исследователя.

Представление о национальном своеобразии как о подвижной, но в то же время четко определенной «органически крепкой» структуре, на наш взгляд, значительно обогащает науку, обеспечивает более совершенный, чем раньше, методический подход к изучению национально самобытного в литературе, расширяет возможности этого изучения. Правда, практическое изучение «системы характеров» тоже, вероятно, будет не очень легким.

Но только ли в «разнообразии», «сочетаниях» и «структурном соотношении», о которых идет речь в статье Д. С. Лихачева, следует видеть национальное своеобразие? Только ли они образуют его? Ведь если каждый из составляющих «сочетание» характеров «в той или иной мере национален», то значит их что-то объединяет, в чем-то они общи. Думается, здесь все же нужны известные уточнения. Нам кажется, что в своем развитии национальное проявляется как в разнообра-

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 122, оп. 2, ед. хр. 53, л. 249.

²⁰ Там же, ф. 552, оп. 1, ед. хр. 2353, л. 40

зни, так и в единообразии. Вопросы о пропорциях и удельном весе первого и второго (они изменяются во времени) мы не ставим. Это особый вопрос. Д. С. Лихачев, очевидно, прав, придавая первостепенное значение «разнообразию» как определяющему признаку национального. Указывая на необходимость изучения сочетаний, в которые входят разные характеры, Д. С. Лихачев убедительно мотивирует это тем, что «человек не существует сам по себе» (стр. 138). Но ведь и характер не существует сам по себе, вне конкретного его носителя — человека. В этой связи нам кажется заслуживающим внимания замечание И. С. Кона, который, кстати, пользуется понятием «национальный характер» как синонимом «психического склада нации», когда он пишет: «Критика „атомистического“ (индивидуально-психологического) подхода к социальным явлениям, включая национальный характер, во многом справедлива; чтобы понять характер народа, нужно изучать прежде всего его историю, общественный строй и культуру; индивидуально-психологические методы здесь недостаточны. Но это не снимает вопроса о том, что свойства целого должны быть так или иначе интегрированы в психике индивида».¹

Хотя марксистской истории, философии и этнопсихологии еще предстоит выработать понятие «национальный характер» (современные представления о нем зыбки и нечетки), однако можно с уверенностью предполагать, что, как и само понятие «нация», в своей основе оно будет социально-историческим и социально-психологическим, что диалектика единичного, всеобщего и особенного получит в нем должную реализацию.

Итак, что же можно сказать о свойствах целого или конкретно-всеобщего, рассредоточенных, но в то же время и сосредоточенных в отдельных индивидах и представляющих определенное развивающееся единство?

Применительно к понятию национального — это прежде всего национальный язык, если, конечно, считать, что он имеет отношение к национальному своеобразию народа и его характера, а последнее, по-видимому, отрицать трудно. Вспомним Тургенева, видевшего в русском языке отражение силы и величия народа, который на нем говорит. Чистота русского языка как общенародного достоинства заботила Ленина. Выполняя коммуникативную функцию, язык в то же время является одним из средств познания и самосознания, в том числе и национального. Что же касается литературы, то в ней язык с особой силой выступает как выразитель единого и национально особенного, как средство, знаковая система передачи своеобразия жизни того или другого народа. Можно возразить, что есть разные народы, пользующиеся одним языком (англичане и американцы, австрийцы и немцы и т. д.). Это верно, но верно и то, что это скорее исключения из правила, чем правило.

Каждый народ имеет и другие внутренние, только ему принадлежащие, общенародные каналы связи. Таковы, в частности, разного рода национальные символы, или сигналы (не только звуковые, но и изобразительные), установившиеся и пусть не вечно, но длительное время существующие обычаи (у одних славянских народов, например, цветом траура считался черный, у других — белый), возникающие в языке как производные от первоначальных значений, но поддающиеся простому переводу словесные каламбуры, шутки, устойчивые лексические сочетания, фразеологизмы.² Все это обычно понятно большинству, если не всем слоям народа, и может рассматриваться как свидетельство национального единообразия, наряду с разнообразием.

Объединяющим национальным началом нередко становится и та общность, которая обнаруживает себя в художественной деятельности каждого народа. Это — мелодия национальных песен (напев русской народной песни мы никогда не спутаем с мелодией песенной или итальянской). Это — национальные орнаменты, которыми разные народы украшают одежду, утварь, жилища (трудно себе представить резные узоры рязанских или владимирских оконных наличников самостоятельно возникшими в той или иной форме в Африке или Индии). Это, наконец, — неповторимо самобытные у каждого народа танцы.

Как отражаются подобные «общности» в искусстве? По-разному. Национальные танцы, например, исполняют не красовский Иван и Паташа Ростова у Толстого. Ритмы и мелодия народной песни «Во поле береза стояла» пронизали IV симфонию Чайковского. Мотив другой старинной русской народной песни «У ворот, ворот, ворот...» вошел в его патристическую увертюру «1812 год», в финале которой, кстати сказать, звучат московские колокола. Из народного творчества (изобразительного и сказочного) пришли к Васнецову орнаменты росписей Владимирского собора в Киеве, многие детали эскизов декораций и костюмов

¹ И. С. Кон. Национальный характер — миф или реальность? «Иностранная литература». 1968. № 9. стр. 216 (курсив наш. — Л. К.).

² «Спи, как крыса!» — странными и непонятными покажутся эти слова русскому, услышь он их от собеседника вечером при расставании. А между тем в некоторых местах Африки они означают то же, что у нас «Спокойной ночи!».

к опере «Снегурочка», воссозданные художником сказочные образы (Кощей бессмертного, царевны-лягушки и др.).

Все это, разумеется, лишь отдельные, разрозненные примеры проявления извстной общности в национальном художественном развитии.

В статье Д. С. Лихачева совершенно справедливо подчеркивается, что «национальное своеобразие — это историческая категория и не надклассовая» (стр. 138). Высказанные выше соображения о наличии некоторого единообразия национальных признаков не противоречат этому, а лишь показывают, что социальная обусловленность и зависимость тех или иных черт национального своеобразия может быть различной и что вопрос о проявлении национального в психике отдельных конкретных представителей нации весьма и весьма сложен.

Говоря о национальном единообразии, как нам кажется, нельзя совсем упускать из виду и некоторую свойственную определенным этническим группам общность физиологического порядка, и преломляющееся в психике влияние социально-общественной, а также природно-климатической среды, и подверженность или неподверженность человека традициям, и своеобразие форм мышления и поведения.

Есть еще одно существенное обстоятельство, о котором, видимо, никак не следует забывать. Мы имеем в виду то, что называют этноцентризмом, т. е. осмысление и оценку жизни и деятельности другого народа на основе опыта и способов действий своего народа, своих представлений, своих традиционных и нетрадиционных культурных навыков, выработанных национальным коллективом и запечатленных в его общественном сознании. Эта своеобразная позиция, это специфическое рациональное и эмоциональное отношение национального субъекта к национальному объекту также отмечены чертами единообразия и общности, равно как и характерологическими структурными особенностями.

Примечательны в этом отношении размышления художника В. М. Конашевича, который писал: «Недавно я проходил — не помню уж в который раз — по залам Русского музея. И вот какая, несколько озорная мысль пришла мне в голову: мне захотелось посмотреть на окружающие меня холсты глазами иностранца, какого-нибудь француза или англичанина — все равно. Я убежден, что он будет находить наши русские национальные черты не только в искусстве Репина, Сурикова, Васнецова и Рябушкина, но даже там, где мы ничего не видим, кроме иностранных влияний. Я уверен, что в пейзажах Сильвестра Щедрина, Алексеева, Мартынова — художников, ощущавших себя „подлинными“ итальянцами, — этот мой воображаемый иностранец откроет проявления русской души».³

Как и художники, писатели, помимо индивидуального художественного видения мира, обладают еще и его национальным видением, которому присущи и общие черты. Последние обнаруживают себя не только в понимании и художественном раскрытии жизни своего народа, своей страны, но и других народов, других стран. Национальное видение мира можно наблюдать как в оригинальном литературном творчестве, так и в переводах.

Приведем только один элементарный и далеко не самый яркий пример из области национального осмысления предметных представлений, существующих у другого народа. В известном очерке В. А. Гиляровского «Хитровка» есть фразы: «„Хитровские гурманы“ любят лакомиться объедками: „А ведь это был рябчик!“ — смакует какой-то „бывший“»; «Видишь, полон полусапожек...»; «Мелочи нет, ступай в лавочку, купи за пятак папирок, принеси сдачу, и я тебе дам на ночлег».

Вот как выглядят они в обратном переводе со словацкого: «Хитровские гурманы рады полакомиться отбросами: „Ведь это была куропатка!“ — похвально какой-нибудь „бывший“»; «Видишь, полон ботинок...»; «Мелких нет, беги в лавку, купи за пятак сигарет, остальное принеси мне и я дам тебе на ночлег».⁴

Понятные каждому русскому слова «рябчик», «полусапожек» и «папирсы» в переводе исчезли, вместо них появились понятные каждому словаку — «куропатка», «ботинок» и «сигареты». Что это случайность? Надо полагать, нет. По-видимому, эти предметные представления из микромира русского быта в современный микромир словацких бытовых представлений иначе ввести было и нельзя. Из сказанного, разумеется, не следует, что одни национальные представления должны заменяться другими всегда. В данном случае нам хотелось отметить лишь то, что в сфере образно-предметных представлений каждого народа есть такие словы, или же слагаемые, которые, по крайней мере, в начале своего существования характеризуют именно этот, данный народ и, наряду с присущим ему оценочными критериями своего поведения и образа жизни, а также сложившейся культурной традицией, определяют некоторую общность национального восприятия внешнего, незнакомого ему мира.

В заключение хочется высказать несколько замечаний, не связанных прямо со статьей Д. С. Лихачева, но возникших при раздумии над ней.

³ В. М. Конашевич. О себе и своем деле. М., 1968, стр. 256.

⁴ См.: Vladimír Gil'arovskij. Historické reportáže. 1966, str. 16, 25.

Обращаясь к вопросам национального своеобразия литературы, мы чаще всего говорим о национальном характере, но не художественных персонажей, не образов, не поэтического мастерства, а народа или его отдельных типичных представителей. Это закономерно. Не разобравшись в природе национального применительно к самой действительности, к реальной жизни людей в современном мире и историческом прошлом, трудно, если не невозможно, пытаться осмыслить национальное в литературе, которая лишь отражает действительность. И все-таки позволительно задать вопрос: есть ли в литературе как таковой какие-либо национальные особенности, помимо тех, которые существуют вне ее и лишь отражаются ею. Думается, есть. Это прежде всего национальная образность, а также своеобразие развития литературных направлений, методов, стилей, поэтики, бытования жанров, различие форм литературной жизни и т. д. В конечном счете все это восходит к национальному своеобразию общественной и культурной жизни того или иного народа, но в то же время составляет особенность каждой национальной литературы как искусства образного отражения жизни посредством слов. Двух мнений о том, должны ли стать собственно литературные национальные особенности предметом внимательного изучения, как нам кажется, быть не может. Конечно же, их надо знать.

И последнее. Публикация материалов, посвященных проблемам национального своеобразия литературы, своевременна, ибо именно в этой области было и есть немало неясного и еще очень-очень много предстоит сделать.

Л. С. КИШКИН



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. И. ЖЕЛТОВА

В. И. ЛЕНИН И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

(ТЕМАТИЧЕСКИЙ ОБЗОР. 1960-е ГОДЫ)

«Ленин
и теперь
живее всех живых.
Наше знание —
сила
и оружие» —

эти слова В. Маяковского ярко выражают бессмертные дела В. И. Ленина. Образ Ленина определяет сюжет многих художественных произведений. Их исследование составляет существенную область критики, искусствознания и науки о литературе. Им посвящено немало статей и книг, в том числе обзорного¹ и библиографического характера.

Но анализ произведений о В. И. Ленине — только часть ленинианы. Наследие Ленина играет основополагающую роль в разработке историко-литературных, теоретических, методологических проблем литературной науки. Из первых работ, посвященных раскрытию огромного значения трудов В. И. Ленина для методологии литературоведения и конкретных историко-литературных исследований, следует назвать прежде всего статьи А. В. Луначарского «Ленин и литературоведение»² и В. А. Десницкого «В. И. Ленин и наука о литературе».³ И по мере того как тема о Ленине и литературе разрабатывается советским литературоведением, «все яснее и яснее становится, какое большое значение Ленин придавал литературе и как много дает его наследие для решения сложнейших вопросов литературной науки».⁴ Как указывает В. Р. Щербина, «в области литературоведения В. И. Ленин создал не только общие программные принципы, но и классические образцы научной критики».⁵

К настоящему времени создано много работ — статей и книг, — как специально посвященных теме «Ленин и наука о литературе», так и затрагивающих в той или иной степени эту тему. По данным, сообщенным Б. В. Яковлевым, «лишь за 1957—1963 годы отдельными изданиями и в журналах опубликовано почти триста работ о литературно-эстетических взглядах Ленина».⁶

¹ См., например: А. С. Пулинец. Страницы литературной ленинианы. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1 (4). Львов, 1967, стр. 22—33; Б. Яковлев. Образ Ленина в советской прозе 60-х годов. Изд. «Знание», М., 1967, 64 стр.; В. Пискунов. Образ В. И. Ленина в советской литературе последних лет. «Литература в школе», 1969, № 1, стр. 13—24.

² Литературная энциклопедия, т. 6, 1932, стр. 194—262; см. также: А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 404—464.

³ «Литературная учеба», 1933, № 10, стр. 3—19; см. также: В. А. Десницкий. На литературные темы, кн. 2. ГИХЛ, Л., 1936, стр. 40—65.

⁴ Б. С. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX веков. Исследования и очерки. Изд. 3-е, Лениздат, 1956, стр. 34.

⁵ В. Щербина. Актуальные проблемы современного литературоведения. Гослитиздат, М., 1961, стр. 5. О значении наследия Ленина для литературоведения см. также: А. Иезуитов. Великие заветы. «Нева», 1965, № 5, стр. 179—184; Б. С. Бесчеревных. Работы В. И. Ленина о Л. Н. Толстом в борьбе с ревизионизмом в современном толстоведении. В кн.: Л. Н. Толстой. Материалы межвузовской научной конференции, посвященной 50-летию со дня смерти писателя. Кустанай, 1961, стр. 11—23; К. Р. Решидов (Джаманаклы). Выдающееся произведение марксистско-ленинского литературоведения. (О работе Ленина «Памяти Герцена»). «Ученые записки Елабужского педагогического института», 1965, т. 15, стр. 90—108.

⁶ Б. Яковлев. Великая школа идейной борьбы (Ленин и современная литература). «Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 3.

В нашем кратком обозрении, являющемся своеобразным продолжением опубликованной в 1961 году библиографии «В. И. Ленин и литература»,⁷ выделим лишь основные исследования последних лет.

В изучении ленинского наследия литературоведение тесно смыкается с другими общественными науками. Тема «Ленин и вопросы литературоведения» освещается в ряде работ представителей различных гуманитарных наук — философов, искусствоведов, журналистов, лингвистов. Например, прямое отношение к вопросам теории и практики художественного творчества имеют исследования З. Г. Апресяна «В. И. Ленин о проблеме свободы творчества» (Изд. «Знание», М., 1961, 48 стр.) и Г. З. Апресяна «В. И. Ленин и художественное наследие» (Изд. «Знание», М., 1968, 63 стр.). Взглядам Ленина на природу искусства, проблеме новаторства и культурного наследия в трудах В. И. Ленина, ленинскому пониманию идейности искусства и свободы творчества посвящена работа П. Н. Федосеева «В. И. Ленин и вопросы теории искусства» (Изд. «Знание», М., 1968, 32 стр.). Общую постановку проблемы изучения художественного творчества в связи с наследием Ленина находим в статье А. С. Павлюченкова «В. И. Ленин и вопросы изобразительного искусства».⁸

В 60-е годы в области общественных наук, по существу, начинается библиографическая систематизация работ о Ленине.

В 1960-м, а затем с исправлениями и дополнениями в 1961 году была издана библиография по журналистике, частично отражающая литературу на тему «Ленин и литературоведение».⁹

В рекомендательном указателе 1961 года «Основы марксистско-ленинской эстетики» выделена тема «К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин о литературе и искусстве».¹⁰ Раздел «К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин об искусстве и литературе» открывает и книгу З. Апресяна.¹¹ Издания, наиболее полно представляющие суждения Маркса, Энгельса и Ленина по вопросам эстетики, а также работы, исследующие эстетические воззрения классиков марксизма-ленинизма (1923—1965), отражены в «Библиографическом указателе к лекциям по марксистско-ленинской эстетике» М. С. Кагана.¹²

В 1967 году вышла библиография «Проблема традиций и новаторства в советской литературе», в ее разделе «В. И. Ленин и ранняя марксистская критика об отношении к культурному наследию» указаны работы В. И. Ленина и исследования за 1944—1967 годы, освещающие взгляды Ленина на преемственность в искусстве.¹³

Несмотря на краткость, выборочный характер помещенных здесь библиографических сведений по Ленину, перечисленные справочники служат известным обобщением проделанной работы, а также отражают тенденцию, характерную для общественных наук в 60-е годы, — сочетать конкретно-исторические и теоретические исследования с источниковедческой и библиографической разработкой.

Круг проблем, характеризующих литературоведческую ленинскую 60-х годов, широк, и мы в предлагаемом обзоре сможем коснуться лишь отдельных ее аспектов.

Прежде всего назовем издания, полностью посвященные исследованию роли ленинского наследия в решении проблем литературной науки.

В 1961—1968 годы вышло несколько книг. Среди них сборник «В. И. Ленин и вопросы литературоведения» под редакцией Б. С. Мейлаха (Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, 216 стр.), включающий следующие статьи: Б. С. Мейлах — «В. И. Ленин и некоторые вопросы эстетики», Г. М. Фришлендер — «Развитие В. И. Лениным эстетического наследия К. Маркса и Ф. Энгельса», А. Н. Иезуитов — «В. И. Ленин о партийности литературы», В. Е. Гусев — «Ленинское наследие и изучение художественного творчества народных масс», И. Ф. Ковалев — «Царская цензура о статье В. И. Ленина „Л. Н. Толстой и современное рабочее движение“»,

⁷ Н. И. Желтова. В. И. Ленин и литература. (Библиография за 1955—1960 годы). В кн.: В. И. Ленин и вопросы литературоведения. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 194—214

⁸ В кн.: Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. Изд. «Мысль», М., 1967, стр. 287—339.

⁹ А. Бережнов, С. Спмкина. 1) В. И. Ленин и печать. В кн.: Вопросы журналистики. Межвузовский сборник статей, вып. 2, кн. 1. Изд. Ленинградского университета, 1960, стр. 175—184; 2) В. И. Ленин и печать. (Материалы к библиографии). Л., 1961, 14 стр.

¹⁰ Е. Сахарова. Основы марксистско-ленинской эстетики. Рекомендательный указатель. М., 1961, 44 стр.

¹¹ З. Апресян. Эстетика. Библиография, 1956—1960. М., 1963, 262 стр.

¹² М. С. Каган. Библиографический указатель к лекциям по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1966, 60 стр.

¹³ Проблема традиций и новаторства в советской литературе. Книжки и статьи на русском языке. М., 1967, 53 стр. (Библиотека им. В. И. Ленина). Сост. Г. А. Петрова. Ред. Л. Н. Подгун.

Л. А. Смородин — «В. И. Ленин и литературная критика в большевистской печати дооктябрьского периода».

В 1961 году появилась книга В. Р. Щербины «Ленин и вопросы литературы» (Изд. АН СССР, М., 388 стр.), вышедшая вторым дополненным изданием в 1967 году. В ней автор анализирует важнейшие вопросы теории и истории культуры, русской и советской литературы: социализм и культура, проблемы художественного прогресса XX века, литература и действительность, мировоззрение и метод художника, партийность литературы, проблема художественного мастерства, В. И. Ленин о Л. Толстом, Ленин и Горький, борьба Ленина против декадентства в литературе, Ленин и развитие советской литературы.

В 1963 году опубликован сборник, подготовленный Институтом мировой литературы, — «Ленин и литература», под редакцией Л. И. Тимофеева и В. Р. Щербины (Изд. «Художественная литература», М., 271 стр.), следующего содержания: И. Анисимов — «Новые горизонты всемирной литературы», Г. Куницын — «В. И. Ленин о партийности и свободе творчества», А. Дементьев — «В. И. Ленин и советская журналистика», В. Щербина — «„Материализм и эмпириокритицизм“ и проблемы литературоведения», В. Кожин — «„Философские тетради“ В. И. Ленина и проблемы теории искусства», С. Бочаров — «Статьи В. И. Ленина о Толстом и проблема художественного метода», Я. Эльсберг — «Проблема поступательного исторического развития у великих революционных демократов и народнических теоретиков 70-х годов в свете ленинского анализа».

Тема «Ленин и литературоведение» представлена во многих статьях и главах монографий. Имеются работы, посвященные вопросам периодизации истории русской литературы,¹⁴ роли ленинских трудов в развитии советского искусства, в формировании творчества отдельных писателей, интерпретации их произведений, в изучении литературных процессов прошлого¹⁵ и современности.

Большое значение для освещения литературных интересов Ленина, его воздействия на развитие советской литературы имеет публикация документов и мемуарных свидетельств. Так, в 1957 году появились в печати записки В. И. Ленина о поэме Маяковского «150 000 000».¹⁶ В 26 томе Полного собрания сочинений Ленина опубликована статья 1914 года «Автору „Песни о Соколе“».¹⁷ В 1961 году был издан каталог «Библиотека В. И. Ленина в Кремле» (составители: А. Ф. Бессонова, Л. К. Виноградов, Е. Г. Голоухова и др.), в котором дан перечень сочинений писателей и работ о них, имевшихся в библиотеке В. И. Ленина. В 34 выпуске «Ленинского сборника» напечатана телеграмма В. И. Ленина Д. Фурманову от 16 июля 1919 года.¹⁸

Материалы такого рода являются ценными документами для исследований по теории и истории литературы.

В 1921 году, после того как у Ленина побывал Горький, Ленин обратился к Ш. Н. Манучарьянц, работавшей в кремлевской библиотеке, с просьбой достать комплект газеты «Рабочий край»: «Прошу достать (комплект) „Рабочий Край“ в Ив.-Вознесенске (Кружок настоящих пролетарских поэтов)

Хвалит Горький { Жижин
Артамонов
Семеновский}.¹⁹

Естественно, этот эпизод привлек внимание литературоведов. Он упомянут в статье Б. Е. Платонова «В. И. Ленин и пролетарские писатели 1917—1923 го-

¹⁴ Е. Н. Куприянова. Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 14—44.

¹⁵ П. Н. Берков. Плеханов — Ленин. (В преддверии советского периода). В кн.: П. Н. Берков. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. 1. Очерк литературной историографии XVIII века. Л., 1964, стр. 170—177; В. Сарбей. В. И. Ленин и революционно-демократическое наследие Т. Г. Шевченко. «Коммунист Украины», 1964, № 2, стр. 48—56; Г. Макогопенко. Русская классическая литература в свете ленинской концепции освободительного движения. «Вопросы литературы», 1968, № 4, стр. 3—27.

¹⁶ См.: А. Метченко. Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского. «Коммунист», 1957, № 18, стр. 69—82.

¹⁷ Об этом см.: Б. Яковлев. Печатается впервые. (К выходу 1—26 томов Полного собрания сочинений В. И. Ленина). «Новый мир», 1962, № 4, стр. 159—160; В. Воробьев. Поучительный ленинский урок. «Подъем», 1965, № 5, стр. 166—169; И. Березарк. Читая Ленина. «Звезда», 1966, № 11, стр. 168—172.

¹⁸ См.: Д. Зонов. Ленин телеграфирует Фурманову. «Литературная газета», 1967, № 50, 13 декабря, стр. 1.

¹⁹ Ш. Манучарьянц. В библиотеке Владимира Ильича. Политиздат, М., 1965, стр. 43; см. также: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 52, стр. 58.

дов»²⁰ и явился предметом специального сообщения П. Куприяновского «Кружок настоящих пролетарских поэтов. (По следам записки В. И. Ленина)».²¹

П. Куприяновский на основании газет тех лет, воспоминаний и других материалов показывает, что Горький не случайно обратил внимание Ленина на ивановских поэтов, так как их творчество отражало формирование новой советской литературы. При газете «Рабочий край» возник кружок, в который входило около 25 поэтов — молодых рабочих, деревенских парней, бывших солдат, красноармейцев. Трое из них — И. Жижип, М. Артамонов, Д. Семеновский — действительно были самыми талантливыми и опытными. Произведения иваново-вознесенских поэтов, наряду со стихами Д. Бедного, Л. Котомки, А. Белозерова, Я. Коробова, печатались на страницах газеты, способствовали ее популярности. Члены кружка сотрудничали и в других изданиях, вливаясь в общую семью пролетарских поэтов советской России.

Исследование литературных явлений в свете ленинских оценок ведется не только в связи с новыми данными, а прежде всего на основе углубленного изучения ленинского наследия. Использование ленинских трудов при анализе творчества писателей, отдельных жизненных фактов, отражающихся в художественных произведениях, прочно вошло в практику советских литературоведов.

В брошюре Я. Е. Эльсберга «Ленинское наследие и новый человек в литературе» на материале произведений Горького, Тодорского, Фадеева, Маяковского, Шолохова, Фурманова, В. Кожевникова показано, как «ленинское понимание человека и его судеб в революции помогает уяснить существенные стороны ряда литературных произведений... как ленинское наследие освещает вопросы, связанные с воспитанием и формированием нового человека, и тем самым по-новому раскрывает содержание литературных произведений».²²

Методологические, методические и библиографические разработки, посвященные роли наследия В. И. Ленина в изучении творчества писателей, содержатся в семинариях и персональных библиографиях. В исследованиях и историко-литературных указателях по советской литературе подчеркивается воздействие В. И. Ленина на творчество отдельных художников слова,²³ на развитие передового искусства.²⁴ В этом плане особое значение имеет раскрытие взаимоотношений Горького и Ленина.

Конкретные исследования влияния ленинских идей на творчество художников, на искусство XX века, а также изучение взглядов В. И. Ленина на литературу свидетельствуют о той благотворной роли, какую играли идеи Ленина в преодолении односторонних представлений о путях развития и задачах советского искусства и литературы. В воспоминаниях В. И. Качалова читаем: «Большой вечер в Колонном зале Дома Союзов. В артистической комнате оживление: Владимир Ильич с Горьким. Алексей Максимович поворачивается ко мне и говорит: — Вот спорю с Владимиром Ильичем по поводу новой театральной публики. Что новая театральная публика не хуже старых театралов, что она внимательнее — в этом спора нет. Но что ей нужно? Я говорю, что ей нужна только героика. А вот

²⁰ В кн.: Проблемы народности, реализма и художественного мастерства. Чарджоу, 1963, стр. 5—41 («Ученые записки Туркменского педагогического института»).

²¹ «Волга», 1966, № 1, стр. 177—179.

²² Я. Е. Эльсберг. Ленинское наследие и новый человек в литературе. Изд. «Знапсе», М., 1965, стр. 6.

²³ А. Л. Молчанов. Роль ленинских идей в формировании мировоззрения и творческих принципов М. Исаковского. (1917—1927). В кн.: Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград, 1966, стр. 64—65; С. Я. Яковлев. Ленинское идейное наследие как социологическая основа публицистики Леонида Леонова. В кн.: Искусство публицистики. (Проблемы теории и мастерства). Тезисы докладов на республиканской научной конференции-семинаре. Алма-Ата, 1966, стр. 87—91.

²⁴ И. Баскевич. В. И. Ленин и пролетарская социалистическая литература. «Вопросы литературы», 1967, № 4, стр. 32—47; В. В. Горбунов. 1) Критика В. И. Ленинским теорией Пролеткульта об отношении к культурному наследию. «Вопросы истории КПСС», 1968, № 5, стр. 83—93; 2) История борьбы коммунистической партии с сектантством Пролеткульта. В кн.: Очерки по истории советской науки и культуры. Изд. Московского университета, 1968, стр. 29—68; Л. Денисова. В. И. Ленин и Пролеткульт. «Вопросы философии», 1964, № 4, стр. 49—59; Б. Петров. Урок прошлого. «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 167—169; В. Новиков. К истории борьбы за социалистическую культуру. (В. И. Ленин и дискуссия о «пролетарской культуре» и Пролеткульте 1922 года). «Вопросы литературы», 1967, № 3, стр. 27—48; Б. Рюриков. Ленин, социализм, культура. «Знамя», 1967, № 9, стр. 222—235.

Гадимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда».²⁵

Передавший Качаловым разговор Ленина с Горьким касается, в частности, такой злободневной для начального этапа развития советской литературы проблемы, как проблема психологизма.

Насколько органичным, ощутимым было воздействие идейно-философских принципов В. И. Ленина на развитие советской литературы, показано в статье Э. Минц «Второе издание книги В. И. Ленина „Материализм и эмпириокритицизм“ и борьба за развитие советской эстетики и литературы в первые годы советской власти».²⁶

Конкретно-исторический подход и обобщения методологического характера присущи ряду работ, посвященных ленинскому учению о партийности искусства и литературы. В связи с этим гораздо полнее раскрылось богатое содержание статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Известно, что работа Ленина имеет длинную историю своего восприятия и толкования как среди сторонников, так и среди противников марксистского понимания поднятых в статье вопросов. Немало споров об адресате ленинского выступления возникало на страницах современной советской прессы.²⁷

На необходимость вести изучение статьи Ленина в широком методологическом плане, в частности применительно к публицистике и художественной литературе, указывает А. Ф. Бережной. «Когда рассматривается статья „Партийная организация и партийная литература“ и решается вопрос о партийности писателей и публицистов, рассуждения о литературе и литераторах обычно ведутся весьма абстрактно, без связи их с революционной борьбой и печатью тех дней. Создается впечатление, словно существовала некая отгороженная от печати литература и выключенные из общей борьбы литераторы, с одной стороны, и не связанные с литераторской публицисты — с другой. Но разве так было на самом деле?.. Ничего этого в русской литературе не было уже давно: литераторы Чернышевский и Герцен, Горький и Короленко в сознание современников и последующих поколений вошли не только как писатели, но и как публицисты. И не только потому, что они писали публицистические статьи, а также и потому, что они принимали самое непосредственное участие в повременных изданиях. Ту же картину мы наблюдаем и в реакционном лагере — Булгарин, Суворин, Буренин, Мещерский, являясь редакторами и журналистами, были авторами романов, повестей и пьес. Участие литераторов в прессе усиливало ее влияние, способствовало развитию литературной борьбы, наполняя ее острым политическим смыслом».²⁸

Работа А. Бережного представляет интерес именно благодаря стремлению автора подойти к раскрытию теоретического и практического значения статьи Ленина с учетом всей сложности ее содержания, истории создания и различных попыток ее толкования. В связи с этим А. Бережной рассматривает различные исследования, посвященные ленинскому манифесту о партийности литературы, полемизирует с Я. Строчковым, С. Старцем, З. Гершковичем.

Задача конкретно-исторического освещения процесса возникновения и распространения ленинского учения о партийности поставлена в книге О. Семеновского «Марксистская критика и партийность литературы. Из истории литературно-эстетической борьбы предоктябрьской эпохи» («Карта Молдовеняскэ», Кишинев. 1966, 356 стр.).

«У Плеханова, Воровского и других критиков-марксистов, — пишет О. Семеновский, — было немало ошибок, но при всем том нельзя забывать главного: в вопросах философии они и Ленин стояли на одной почве. И поэтому было бы весьма странно, если бы их эстетические взгляды, сформировавшиеся на этой почве, не имели бы в своей основе нечто общее. Между тем мы часто сталкиваемся с таким положением, когда ленинские взгляды на партийность литературы вольно или невольно противопоставляются всей практике дооктябрьской марксистской критики. Происходит это в результате того, что ленинское учение о партийности литературы часто рассматривается и вне традиции, в которой оно развивалось, — я имею в виду Маркса и Энгельса как основоположников учения о партийности искусства — и вне конкретно-исторических связей своего времени — я имею в виду те связи, которые ведут к современной Ленину марксистской критике».²⁹

²⁵ В. И. Качалов. Из «воспоминаний артиста». В кн.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, доп., пзд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 697.

²⁶ Труды по философии к 90-летию со дня рождения В. И. Ленина. Тарту, 1960, стр. 158—192 («Ученые записки Тартуского гос. университета», вып. 89).

²⁷ См.: Н. И. Желтова. В. И. Ленин и литература. Библиография за 1955—1960 годы, стр. 198—199, 204, 205.

²⁸ А. Ф. Бережной. Обзорная достигнутое. (Статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и некоторые проблемы публицистики). В кн.: О публицистике и публицистах, вып. II. Л., 1966, стр. 31—32.

²⁹ О. Семеновский. Марксистская критика и партийность литературы стр. 11.

Преимственность эстетических взглядов Маркса, Энгельса и Ленина, отмечает О. Семеновский, прослеживается А. П. Иезуитовым³⁰ и Г. М. Фридлендером.³¹ Книга же О. Семеновского анализирует статью Ленина во взаимосвязях с выступлениями критиков-марксистов, его современников, характеризует работу Ленина на фоне политической, идеологической, литературной обстановки 900-х годов, подчеркивая тем самым объективную закономерность и обусловленность появления статьи Ленина как выражения высших достижений марксистской эстетики XX века.

Принцип партийности в искусстве и литературе в связи с проблемами реализма рассматривается в книге П. С. Трофимова,³² которая своим содержанием обращена прежде всего к вопросам современного искусства. Автор показывает интернациональный характер идеи реализма и ленинского принципа партийности; подчеркивает актуальные задачи, поставленные современностью перед советской литературой и искусством, характеризует развитие социалистического реализма в процессе взаимовлияния национальных литератур и искусств в СССР, выступая с критикой различных форм и проявлений модернизма.

Связь статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» с политической обстановкой 1905 года и современной идеологической борьбой освещает И. С. Черноузан в работе «Живая сила ленинских идей».³³

Ленинское учение о партийности находится на вооружении передовой литературы мира,³⁴ именно против него направлены современные ревизионистские теории с их проповедью свободы творчества в буржуазно-индивидуалистическом и анархическом ее понимании.³⁵ В этой связи большое значение приобретает исследование специфики искусства в единстве его идейности и художественности.³⁶

Изучение эстетических взглядов В. И. Ленина выдвинуло перед исследователями целый ряд проблем, тесно связанных с характеристикой современного искусства. Многие статьи, специальные главы в научных монографиях посвящены выяснению отношения Ленина к различным художественным течениям.³⁷

³⁰ А. Н. Иезуитов. 1) В. И. Ленин о партийности литературы. В кн.: В. И. Ленин и вопросы литературоведения. стр. 60—117; 2) Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса. Изд. «Искусство», Л.—М., 1963, 324 стр.

³¹ Г. Фридлендер. В. И. Ленин и эстетическое наследие К. Маркса и Ф. Энгельса. В кн.: Г. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. Гослитиздат, М., 1962, стр. 573—606; изд. 2-е, М., 1968, стр. 569—604. Укажем дополнение: Э. Ф. Морозова. Ф. Энгельс и В. И. Ленин о тенденциозности и партийности художественной литературы. В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1(4), стр. 3—10.

³² П. С. Трофимов. Ленинская партийность и реализм в искусстве. (Историко-теоретические этюды). «Советский художник», М., 1966, 296 стр.

³³ В кн.: Роль мировоззрения в художественном творчестве. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 3—43. Кроме вышеназванных работ, о проблеме партийности в искусстве в 60-е годы публиковался еще целый ряд статей. Укажем некоторые из них: А. С. Мясников. Ленинский принцип партийности литературы и искусства. «Вопросы истории КПСС», 1963, № 8, стр. 41—53; Г. Куницын. Литературная часть партийного дела. (К 60-летию со дня опубликования статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература»). «Коммунист», 1965, № 16, стр. 91—102; А. Метченко. Великий принцип. (К шестидесятилетию со дня опубликования статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература»). «Литературная газета», 1965, 25 ноября; А. Иезуитов. Историзм и партийность. «Нева», 1967, № 4, стр. 167—173; Ю. Кузьменко. Открытая, честная, прямая... «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 3—13. О работах, посвященных статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», см.: Б. Яковлев. Великая школа идейной борьбы. (Ленин и современная литература). «Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 8—9.

³⁴ См.: Д. Ф. Марков. Ленинское учение о партийности литературы и становление социалистического реализма в литературах зарубежных славянских стран «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», 1961, вып. 31, стр. 50—68.

³⁵ См. об этом: Е. З. Цыбенко. Ленинский принцип партийности литературы и борьба за социалистическую литературу в Польше. «Вестник Московского университета», 1960, серия 7, филология, журналистика, № 3, стр. 37—46.

³⁶ См., например: В. И. Каминский. Идеинность как эстетическая категория в трудах В. И. Ленина. В кн.: Проблемы идейности и художественности литературы. Л., 1963, стр. 19—57 («Труды Ленинградского библиотечного института», т. 14).

³⁷ Г. З. Апресян. Ленинская теория отражения и проблема реализма. В кн.: Писатель и жизнь. Сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. М., 1961, стр. 66—93; Дж. Ф. Эфендиев. Ленинская теория отражения —

В многочисленных исследованиях В. Р. Щербина раскрывается исключительная актуальность учения В. И. Ленина об искусстве в связи с такими вопросами, вызывающими ныне острые дискуссии, как реализм и модернизм, их соотношение и место в художественном прогрессе, роль национальных традиций в рождении нового искусства. Характеризуя методологическую основу ленинского подхода к искусству, Щербина пишет: «Все разнообразие суждений В. И. Ленина по вопросам литературы и искусства объединено одной, всепроникающей идеей теоретического и исторического обоснования новаторских принципов культуры социализма, все возрастающего, ведущего их значения в духовной жизни человечества».³⁸

В эстетике Ленина, отмечает В. Р. Щербина, основное место отводится реализму. В этом ленинская концепция художественного прогресса противостоит теориям апологетов модернизма, которые отрицают само понятие исторической закономерности в сфере искусства, а отсюда и проблему национального своеобразия искусства, чуждую их унификаторским рекомендациям. Чтобы успешно бороться с противниками реализма, необходимо при характеристике явлений современного социалистического искусства обращаться к конкретным историческим условиям развития литератур разных народов: «Нужен решительный поворот от общих определений к конкретному исследованию, учитывающему исторические традиции и эстетические особенности каждой литературы. При характеристике некоторых явлений литературы социалистических стран нельзя выпускать из поля зрения, что литературы Польши, Чехословакии и Венгрии, а в какой-то степени также Болгарии и Румынии не испытали такого могучего всепокоряющего влияния реализма, как литература России... Было бы странным не замечать ведущую роль романтизма в польской литературе XIX столетия. Многие писатели-коммунисты, в том числе такие, с чьими именами связаны высшие достижения национальной культуры, такие, как Незвал, например, принадлежали к нереалистическим течениям».³⁹

Для ленинщины 60-х годов, наряду с продолжением ранее поднятых тем, таких, как «Образы художественной литературы в произведениях Ленина»,⁴⁰ систематизацией и комментированием ленинских высказываний о литературе, характерно усиление теоретической разработки в свете наследия Ленина вопросов стиля, метода, истории русской литературы от XVIII века до наших дней.

Исследования вопросов языка и стиля ведутся и в плане постановки теоретических вопросов о связи идей и языка, идейности и мастерства, и по линии стилистического анализа трудов В. И. Ленина.⁴¹ Краткий обзор работ о языке и стиле произведений Ленина за 1924—1960-е годы опубликован в 1967 году.⁴²

Наблюдения над языком, стилем, композицией трудов В. И. Ленина вводят нас в лабораторию высокого мастерства изложения и анализа сложнейших философских, общественно-политических, экономических проблем и представляют интерес для науки о литературе, литературной критики и практики художественного творчества. Однако встречаются работы, в которых слабо увязывается стилистический анализ с идейным содержанием наследия В. И. Ленина. Например, чрез-

философская основа реализма. «Ученые записки Азербайджанского университета», 1962, № 1, серия общ. наук, стр. 25—36; И. А. Дзеве р и н. Ленин и проблемы реализма. «Коммунист Украины», 1966, № 4, стр. 43—52; В. К е м е н о в. Абстрактное искусство в свете ленинской критики махизма. В кн.: В. К е м е н о в. Против абстракционизма. В спорах о реализме. Сб. статей. Л., 1963, стр. 5—36; В. И. А н г л и н, А. Я. М и з а р б а е в. Борьба большевиков во главе с В. И. Лениным против идеологии «Вех» и декадентской литературы в годы реакции. «Ученые записки Карпинского педагогического института», 1964, серия русской филологии, вып. 14, стр. 139—155.

³⁸ В. Р. Щ е р б и н а. В. И. Ленин и новаторский характер искусства социализма. «Знамя», 1965, № 4, стр. 195.

³⁹ Там же, стр. 202—203. О национальном и интернациональном в литературе см. статью В. Ф. Воробьева «В. И. Ленин о национальном и интернациональном в художественном творчестве» (В кн.: Вопросы русской литературы, вып. 1 (4), стр. 11—20).

⁴⁰ Например, в 1965 году вышла книга И. П. Уханова «Образы художественной литературы в трудах В. И. Ленина» (Политиздат, М., 296 стр.).

⁴¹ См., например: П. Я. Х а в и н. Очерки русской стилистики. Л., 1964, 159 стр (главы: «Из наблюдений над языком и стилем публицистики В. И. Ленина», «Памфлет В. И. Ленина „Памяти графа Гейдена“. (Стилистические средства обличения и сатиры)») А. Ц е й т л и н. Заметки о стиле Ленина-публициста. «Новый мир», 1967, № 1, стр. 237—252; В. Ф. Воробьев. В. И. Ленин о языке и стиле (Вопросы идейности и мастерства в литературной работе). Политиздат Украины. Киев, 1968, 88 стр.; А. З а п а д о в. Ленин пишет о Герцене... «Литературная Россия», 1968, № 36, 6 сентября.

⁴² С. Т. М а л ы ш е в. Изучение языка и стиля произведений В. И. Ленина за годы советской власти. «Русский язык в школе», 1967, № 6, стр. 3—10.

мерно дробный, мелкий, эмпирический характер пмсют лингвистические наблюдения Н. С. Дмитриевой над текстом книги В. И. Ленина «Имперализм как высшая стадия капитализма».⁴³ Узкопрофессиональный подход автора проявляется даже в самом названии разделов статьи: «Грамматические средства сцепления предложений», «Лексические средства сцепления предложений».

Литературоведческая лениниана к настоящему времени насчитывает значительное количество статей и книг, характеризуется все большим тематическим и проблемным разнообразием. Накопился материал для обобщающих исследований. Потребность в итоговых работах ощущается и в связи с необходимостью более широкого рассмотрения выдвинутых проблем, и для преодоления параллелизма, дублирования, разноречий в трактовке одних и тех же вопросов.

Поэтому заслуживают внимания исследования тех авторов, которые, берясь за ту или иную тему, считают своим долгом внимательно отнестись к трудам предшественников.

В работах В. Ф. Воробьева⁴⁴ и А. Тиховодова⁴⁵ указана основная критическая литература и мемуарные материалы по теме «В. И. Ленин о Л. Н. Толстом». С учетом имеющейся литературы пишет А. Н. Иезуитов о роли романа Чернышевского «Что делать?» в создании книги Ленина под тем же заглавием.⁴⁶

Однако в целом преемственность в литературоведческой лениниане проявляется недостаточно.

Отсутствие связи с предшественниками особенно отрицательно сказывается в сообщениях, касающихся установления фактов, и в комментировании документов.

Например, немало написано об оценке В. И. Лениным роли А. И. Герцена в освободительном движении России, об истории создания и проблематике статьи «Памяти Герцена», ее лексико-фразеологических особенностях и т. д. А относительно выступления В. И. Ленина на вечере, посвященном Герцену, 15 апреля 1912 года в Париже в литературе существуют взаимоисключающие информации, и это до сих пор не привлекло внимания ученых.

В 1955 году в журнале «Исторический архив» во втором номере помещено сообщение «О рефератах В. И. Ленина за границей. Документы Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС». Там приведен составленный М. И. Ульяновой перечень зарубежных выступлений Ленина, среди них указана речь «на вечере, посвященном памяти А. И. Герцена». В 1960 году А. И. Володин в работе «Юбилей Герцена 1912 г. и статья В. И. Ленина „Памяти Герцена“»,⁴⁷ ссылаясь на «Исторический архив», отмечает, что выступление Ленина состоялось.

В 1961 году вышел XXI том Полного собрания сочинений В. И. Ленина, где в разделе «Даты жизни и деятельности В. И. Ленина» зарегистрирована речь Ленина.

В 1962 году С. А. Рейсер в статье «Против кого направлена статья В. И. Ленина „Памяти Герцена“» пишет, что Володин поторопился принять сообщение в «Историческом архиве» за бесспорное. По мнению С. Рейсера, Ленин на герценовском вечере не выступал, так как его имя отсутствует в отчетах о герценовском вечере, напечатанных в «L'Humanite» и в «Речи», а статья «Памяти Герцена» в газете «Социал-демократ» появилась без подписи («Если бы В. И. Ленин предварительно выступил с публичным чтением реферата, тогда анонимное печатание статьи теряло бы всякий смысл»).

По поводу сообщения в Полном собрании сочинений Ленина С. А. Рейсер заметил: «В разделе „Даты жизни и деятельности В. И. Ленина (Декабрь 1911 — июль 1912)“ выступление В. И. Ленина зарегистрировано без каких-либо оговорок».⁴⁸

Таким образом, с 1955 по 1962 год появились два мнения относительно того, выступал Ленин на вечере в честь Герцена или нет. И вот в 1963 году впервые публикуются воспоминания И. М. Полонского, который жил в 1912 году в Париже, встречался с В. И. Лениным, работал печатником в газете «Социал-демократ» и был свидетелем интересующих нас событий:

⁴³ Н. С. Дмитриева. Из наблюдений над языком В. И. Ленина. (Выражение логико-синтаксических отношений между самостоятельными предложениями связного текста). «Ученые записки Башкирского университета», 1961, вып. 8, серия филолог. наук, № 2 (6), стр. 44—61.

⁴⁴ В. Ф. Воробьев. Гений русской и мировой литературы. (В. И. Ленин о Л. Н. Толстом). Изд. Львовского университета, 1960, 38 стр.

⁴⁵ А. Тиховодов. Лев Толстой в образно-эстетических оценках В. И. Ленина. «Ученые записки Горьковского педагогического института», 1966, вып. 63, серия литературная, стр. 81—101.

⁴⁶ А. Н. Иезуитов. Книга, дающая заряд на всю жизнь. (В. И. Ленин и роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»). «Русская литература», 1968, № 1, стр. 147—158.

⁴⁷ «Исторические записки», 1960, т. 67, стр. 77—102.

⁴⁸ «Русская литература», 1962, № 2, стр. 28.

«Вспоминается митинг, созданный Французской социалистической партией в связи со 100-летием со дня рождения Александра Ивановича Герцена в большом парижском зале Ваграм. Эмиграция была широко оповещена, и поэтому пришло около 1500 человек — значительно больше, чем зал мог вместить. Митинг должен был открыть лидер французских социалистов — Жан Жорес, но по каким-то причинам он не смог прийти, и митинг открыл по поручению Французской социалистической партии Пресапсе. В президиуме собрания были представлены виднейшие деятели русского революционного движения: Плеханов, Ленин, Мартов и др. Первое слово было предоставлено Плеханову. Яркая речь Плеханова произвела на всех присутствующих большое впечатление. Но вот председатель объявил, что слово предоставляется Владимиру Ильичу Ленину. В зале сразу насторожились, стало тихо. Речь Владимира Ильича была посвящена не только памяти Герцена, но и современным задачам международного рабочего движения и грядущей революции в России. Неотразима была железная логика Владимира Ильича, его мастерский анализ текущего политического момента. С сокрушающей силой и разящим сарказмом он разоблачал либералов, оппортунистов всех мастей, их тактику притупления классово-революционной борьбы российского пролетариата в угоду буржуазии. Когда Владимир Ильич кончил свою речь, зал разразился громовыми аплодисментами. Мы покинули митинг в приподнятом настроении, гордые за свою партию, за нашего Ленина, и выходили из зала с революционными песнями.

Спустя примерно неделю мне, как печатнику типографии большевистской газеты „Социал-демократ“, пришлось вторично встретиться с этой речью В. И. Ленина. Она печаталась в № 26 газеты под названием „Памяти Герцена“.⁴⁹

Мемуары И. Полонского с небольшими изменениями, с сохранением свидетельства о выступлении Ленина на герценовском вечере повторены в издании 1967 года «Мы видели и слышали Ленина. Воспоминания» (Изд. «Крым», Симферополь, стр. 31—35).

В 1964 году в «Литературной газете» было помещено коротенькое сообщение М. Грановой «История одной афиши»⁵⁰ с публикацией фотокопии афиши, хранящейся в Государственном литературном музее, которая извещала о вечере, посвященном памяти Герцена. Среди выступающих значится В. И. Ленин. М. Гранова привела также интервью участника вечера И. М. Полонского.

Свидетельства М. И. Ульяновой, И. М. Полонского, регистрация выступления Ленина в Полном собрании сочинений В. И. Ленина — довольно убедительные доказательства. И можно высказать предположение, что в отчетах просмотренных С. А. Рейсером газет нет имени Ленина не потому, что речь не была произнесена, а вследствие каких-то приводящих обстоятельств. А поскольку статья В. И. Ленина о Герцене сдавалась в набор после появления информации о герценовском вечере, она тоже по каким-то соображениям, может быть, по тем же, по каким отсутствует имя Ленина в газетных отчетах, печаталась анонимно. Одним словом, нужен отклик на статью С. А. Рейсера, особенно после опубликования воспоминаний И. М. Полонского. Скептические же соображения С. А. Рейсера заслуживают внимания в том смысле, что они наталкивают на необходимость дополнительных разысканий. Нужно объяснить, почему имя Ленина было указано в афише, но отсутствует в отчетах, и есть ли здесь связь с анонимным печатанием статьи «Памяти Герцена». Освещение всех этих вопросов дополнит известную характеристику общественных настроений вокруг имени Герцена, партийно-политической позиции Ленина и внесет уточнения в историю создания статьи В. И. Ленина о Герцене.

В 1966 году на страницах «Литературной России» prominently сообщество О. Ласунского о книгах Ленина в личной библиотеке А. И. Эртеля.⁵¹ В 1968 году об этом же писали «Тамбовская правда» и воронежская газета «Коммуна». Наличие «Экономических этюдов и статей» В. И. Ленина в библиотеке Эртеля, говорящее о знакомстве писателя с ленинскими работами о народничестве, — крайне любопытный факт в биографии Эртеля и в истории распространения, популяризации произведений В. И. Ленина. Но этот факт еще не стал предметом обстоятельного историко-литературного расследования.

Преимущество в исследованиях освобождает от повторения проделанной работы, от лишних открытий, помогает углубленному изучению тех или иных вопросов. В этой связи остановимся на одном эпизоде из истории большевистской печати, по поводу которого предлагаются различные толкования и выводы, касающиеся таких серьезных вопросов, как партийное руководство литературой, общность и различия в эстетических позициях Плеханова и Ленина.

Речь идет о Н. Мисском — редакторе первой легальной большевистской газеты «Новая жизнь».

⁴⁹ И. М. Полонский, Ленин в Париже. (1912 год). В кн.: О Владимире Ильиче Ленине. Воспоминания. 1900—1922 годы. Госполитиздат, М., 1963, стр. 141—142.

⁵⁰ «Литературная газета», 1964, № 64, 30 мая.

⁵¹ Об этом же см.: О. Ласунский, Власть книги. Рассказы о книгах и книжниках. Центральное-Черноземное кн. изд., 1966, стр. 114—117.

История «союза» большевиков с Минским освещается в ряде исследований и мемуаров, а наиболее обстоятельно — в книге О Семеновского «Марксистская критика и партийность литературы». Автор характеризует «союз» на широком фоне политической и литературно-эстетической борьбы большевиков с либеральной буржуазией, с эстетствующей критикой в революционный 1905 год. Он показывает, что подобные симбиозы не были единичными. Похожая ситуация тогда же сложилась в газете «Северный край». Детально анализируя взгляды современников на одно из проявлений ленинской партийной политики в области печати и литературы, Семеновский вносит любопытные дополнения, характеризующие позицию Ленина и Плеханова в литературно-эстетической борьбе вокруг «Новой жизни». Исследователь считает, что «в существе своих критических замечаний, направленных против сотрудничества в партийной газете чуждых марксизму людей, в своей оценке Минского как чуждого партии человека Плеханов был прав и по сути дела сближался с точкой зрения Ленина».⁵²

Ценным в исследовании Семеновского является стремление автора к учету всех основных точек зрения, высказанных в литературе по его теме. К сожалению, оказалась им обойденной книга В. Р. Щербины 1961 года «Ленин и вопросы литературы», где в главе «Борьба В. И. Ленина против декадентства в литературе» говорится об отношении Ленина к сотрудничеству с Минским и довольно подробно о критических высказываниях Плеханова по вопросам литературы.

В. Р. Щербина во втором издании своего труда, вышедшем в 1967 году, также не откликнулся на работу О. Семеновского.

Однако оба автора предлагают такие выводы из анализа идейно-художественной обстановки 900-х годов, и в частности позиции Плеханова, которые свидетельствуют о необходимости дальнейшего изучения этой сложной проблемы.

Важность соотнесения выводов В. Р. Щербины и О. Семеновского об общности и различии в подходе Ленина и Плеханова к модернистским явлениям литературы особенно ощутима в связи с ориентацией исследователей на разные произведения Плеханова. О. Семеновский многократно обращается к «Евангелию от декаданса», в книге В. Щербины в главе о декадентстве этот трактат не упомянут, а приводятся высказывания Плеханова о Ропшине, которые, в свою очередь, не привлечены О. Семеновским, хотя они весьма существенны для общей характеристики эстетической позиции Плеханова и рассмотрения проблемы партийности искусства.

О необходимости продолжать изучение соотношений взглядов Ленина и Плеханова на искусство пишет в своей брошюре С. Изволина. Она подчеркивает, что по вопросам литературы и искусства Плеханов был прежде всего союзником Ленина: «Активным борцом против буржуазного декаданса в искусстве был Г. В. Плеханов (1856—1918). Для понимания того вклада, который он внес в развитие реалистического искусства в России и в борьбу против декаданса, следует по достоинству оценить разработку им теоретических основ марксистской эстетики и теории искусства и прежде всего разработку проблем идейности и реализма в художественном творчестве, вопросов мировоззрения, художественности, социальных функций искусства».

Известно, что Г. В. Плеханов, будучи выдающимся марксистом, в последний период своей деятельности допускал серьезные политические и теоретические ошибки. Однако и в это время он продолжал давать ценные работы в области эстетики. Оценка Плехановым декадентского искусства была последовательной и беспощадной».⁵³

Выяснению соотношений идейно-политических, философских позиций Плеханова и Ленина посвящена статья Р. С. Кабисова «К вопросу об оценке творчества Л. Н. Толстого В. И. Лениным и Г. В. Плехановым».⁵⁴ Автор, отмечая односторонность, схематизм в трактовке плехановских работ, призывает к обстоятельному и всестороннему изучению произведений Плеханова, которые являются ценным вкладом в эстетическую и литературоведческую науку, в частности в толстоведение. Суждения Плеханова о Толстом Кабисов рассматривает как дополнение к ленинской характеристике творчества писателя.

О движении современной советской науки к объективному выявлению философских, социологических, эстетических воззрений Г. В. Плеханова свидетельствует и диспут, недавно состоявшийся на защите докторской диссертации П. А. Николаева «Теоретические проблемы марксистского литературоведения в России. Доленинский этап. (Методология, эстетика, социология литературы, реализм)».⁵⁵

⁵² О. Семеновский. Марксистская критика и партийность литературы, стр. 217.

⁵³ С. Изволина. У истоков марксистской критики в России. Критика-марксисты в борьбе против модернизма за новое, социалистическое искусство. Изд. «Знание», М., 1966, стр. 12—13.

⁵⁴ «Ученые записки Юго-Осетинского педагогического института», 1965, т. 9. серия гуманитарных наук, стр. 3—78.

⁵⁵ См.: П. А. Николаев. Теоретические проблемы марксистского литературоведения в России. Доленинский этап. (Методология, эстетика, социология литера-

«Отмеченная в работе тенденция стирания граней между двумя этапами в развитии марксистской эстетики, по мнению оппонента (У. Р. Фохта, — Н. Ж.), имеет право на существование, поскольку она объясняется стремлением автора снять недооценку наследия Плеханова и всячески подчеркнуть его близость к высшему этапу в развитии марксистской методологии».⁵⁶

При этом диспут показал, что разные аспекты в освещении того или иного вопроса, в характеристике общественных, литературных деятелей проистекают не только из-за недооценки преемственности и контактов между исследователями проблемы, а и от различия их исходных позиций. Так, У. Р. Фохт «отметил объективную оценку П. А. Николаевым плехановского наследия, громадный материал, привлеченный им в работе над диссертацией, исторический подход к этому материалу и т. д., считая, однако, необходимым более критически отнестись к плехановскому тезису о задачах научной критики, ибо этот тезис таит в себе возможность вульгарно-социологического подхода к искусству. Главная задача научной критики состоит не в выяснении социального генезиса художественного творчества, а во всестороннем познании литературы в ее исторической и социальной обусловленности». Выступивший в дискуссии В. А. Архипов «подчеркнул значение диссертации о Плеханове в связи со своевременностью и необходимостью сосредоточения внимания на социальном генезисе искусства, на выяснении общественно-исторических и социальных его корней».⁵⁷

Тема «Ленин и литература» разрабатывается интенсивно и разносторонне. В свете ленинского наследия изучаются история русской литературы, творчество отдельных писателей, проблемы партийности и классовости искусства, художественной преемственности и новаторства, взаимоотношения мировоззрения и творческого метода, идейности и художественности и т. д.

Именно в 60-е годы развернулось исследование ленинского публицистического мастерства, увеличилось количество публикаций документов и статей о воздействии идей Ленина на развитие не только советского, но и зарубежного искусства.

Выход в свет Полного собрания сочинений В. И. Ленина, приобретенный опыт в области литературоведческой ленинианы, растущие требования, предъявляемые жизнью к литературно-художественному творчеству, создают благоприятные условия для появления новых, более крупных исследований, раскрывающих полнее и многограннее значение ленинского наследия для литературоведения.

К. Д. МУРАТОВА

М. ГОРЬКИЙ ВО ФРАНЦИИ И В ГЕРМАНИИ

1

Горький за рубежом — эта тема давно уже привлекает внимание исследователей. Горьковедение последних лет обогатилось большим числом статей, посвященных этому вопросу. Появилась специальная библиография, составленная сотрудниками Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы, «Произведения А. М. Горького в переводах на иностранные языки. Отдельные зарубежные издания. 1900—1955» (М., 1958).

Но, знакомя с изданиями отдельных произведений и сборников, библиография эта все же не дает полного представления о том, что именно из горьковского наследия было известно читателям зарубежных стран. Вне учета осталась периодическая печать, а она-то в первую очередь знакомила с новым русским талантом. Изучение темы «Горький за рубежом» тормозит также отсутствие библиографий, посвященных зарубежной критике.

Потому большую ценность приобретают библиографии, планомерно и за многие годы обследующие печать той или иной страны. Юбилейный горьковский год вызвал появление двух таких трудов.

туры, реализм). Автореферат диссертации. М., 1968, 35 стр. См. также: П. А. Николаев. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. Изд. «Искусство», М. 1968, 244 стр.

⁵⁶ А. Я. Эсалник. Г. Плеханов в оценке современной науки. (Защита докторской диссертации). «Вестник Московского университета», 1968, филология, № 6, стр. 87.

⁵⁷ Там же, стр. 87—88.

Библиографический указатель «Горький во Франции»,¹ выпущенный под редакцией Жана Перюса, давно уже изучающего творчество Горького² и немало сделавшего для издания его собрания сочинений во Франции, преследует цель учесть как можно полнее горьковские тексты и в то же время не менее тщательно зарегистрировать критические отзывы о писателе.

Составители (I. Sokologorsky, M. Beysac, A. Stratonovitch, R. Collas) просмотрели значительное число периодических изданий и тщательно обработали найденный ими книжный, журнальный и газетный материал.

Учет литературы охватывает период с 1899 по 1939 год. Не менее важна была бы библиография «М. Горький во Франции в годы второй мировой войны и в послевоенное время». Разработка ее ждет новых библиографов-энтузиастов.

Первая часть библиографии (в ней зарегистрировано 347 публикаций) посвящена переводам, расположенным в хронологическом порядке их появления в свет. В пределах каждого года выделен раздел книг и раздел периодических изданий.

В библиографических записях указывается: французское заглавие; его русское наименование, установленное (с соответствующими ссылками) по библиографии С. Д. Балухатого;³ орган, в котором опубликовано данное произведение (или же город и издательство), переводчик. При регистрации сборников раскрыт их состав.

В тех случаях, когда соответствие с русским заглавием не установлено, французское во избежание ошибок остается без перевода. Здесь нельзя не пожалеть о том, что составители не использовали в своей работе вторую русскую библиографию, в которой учет текстов доведен до середины 1940 года.⁴ Она позволила бы указать русские заглавия в №№ 95, 176, 242, 303, 324 и др.

Переводы дают возможность установить не только то, что было известно французскому читателю, но и то, что вызвало его особый интерес. Наиболее значимые произведения писателя появлялись во Франции вплоть до 1917 года почти одновременно с русскими публикациями («Песня о Буревестнике», «Мещане», «На дне», «Человек», «Тюрьма», «Мать» и др.).

Немало произведений привлекло внимание нескольких переводчиков. Так, «Песню о Буревестнике» перевели С. Перский, М. де Вогюэ, Я. Биншток, Е. Семенов, М. Мир; «Тюрьму» — С. де Латур, С. Перский, Е. Гальперин-Каминский. «На дне» издано в переводе Е. Семенова и Е. Гальперина-Каминского, перевод последнего был более популярен.

Интересна история некоторых публикаций. Для своего первого избранного свода собрания сочинений (Очерки и рассказы, тт. 1—3, Пб., 1898—1899) Горький весьма тщательно отобрал всего 30 произведений. Десятки других остались «затерянными» на страницах провинциальной печати и были опубликованы вновь лишь после смерти писателя. Однако некоторые из таких «забытых» произведений («В сочельник», «Ма-аленькая!», «Как меня отбрили») при помощи переводчиков-русских стали известны французскому читателю еще в начале 1900-х годов, а затем уже в переводе с французского проникли в другие страны.

Долгое время текст сатирической пьесы «Работяга Словоотеков», которая шла недолгое время в петроградском Театре народной комедии, считался утерянным (его нашли и опубликовали после смерти Горького). Между тем перевод этой пьесы, неизвестно каким образом попавшей во Францию, в том же 1920 году появился на страницах «L'Europe Nouvelle».

Библиография «Горький во Франции» позволяет в какой-то мере проследить за ростом и упадком интереса к русскому писателю. Вслед за переводами в периодической печати в 1902 году было издано уже несколько сборников — «В степи», «Варенька Олесова», «Тоска», «Каин и Артем» и «Ваня», куда вошли не только рассказы о «босьяках».

В 1905 году также появилось несколько сборников, один из них включил в свой состав произведения, раскрывающие главным образом общественно-эстетическую позицию Горького («Песня о Буревестнике», «Валашская легенда», «Читатель», «Человек» и др.). Неоднократно печатался в этом же году рассказ «Тюрьма».

¹ Gorki en France. Bibliographie des œuvres de Gorki traduites en français, des études et articles sur Gorki publiés en France, en français, de 1899 à 1939 établie sous la direction de Jean Pérus. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. «Presses Universitaires de France», Paris, 1968, 316 p. (Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand, 2 série, fascicule XXVI).

² Недавно вышла книга: J. Pérus. Romain Rolland et Maxime Gorki. Les Editions françaises réunies, Paris, 1968, 368 p.

³ С. Д. Балухатый. Литературная работа М. Горького. Список авторизованных текстов и авторизованных изданий. Сост. при участии К. Д. Муратовой и Г. А. Смольянинова. «Academia». М.—Л., 1936.

⁴ С. Д. Балухатый и К. Д. Муратова. Литературная работа М. Горького. Дополнительный список. М.—Л., 1941.

1906 год проходит под знаком публикаций воззваний Горького. Однако памфлет «Прекрасная Франция», опубликованный первоначально в немецкой газете «Vorwärts», появился во французской печати в извлечении. Полностью он был опубликован лишь в 1910 году (№ 92). Памфлет этот сыграл значительную роль в изменении отношения к Горькому, заметно уменьшилось число переводов и критических откликов. Но вместе с тем следует отметить быструю публикацию романа «Мать» (помимо отдельного издания, в газетах печатались отрывки из романа), очерка «9-е января», повестей «Исповедь», «Жизнь ненужного человека», «Детство». В то же время перестала привлекать внимание драматургия Горького. Отсутствовали переводы пьес «Враги», «Чудаки», «Последние» и др.

В первые годы Октября французского читателя волнует вопрос — с кем Горький? В связи с этим основное внимание уделено его публицистическим выступлениям. В 1918—1920 годах в нескольких органах появляются статьи «Вчера и сегодня», «Обращение к народу и трудовой интеллигенции», «Владимир Ильич Ленин», «Письмо к Уэллсу» и др.

В 1930-е годы опять вспыхивает интерес к тому, как относится Горький к советской действительности. Появляются не только переводы его статей, но и сводки их. Первый публицистический сборник «Eux et nous» («Они и мы») вышел с предисловием Р. Роллана.

Среди переводчиков горьковских произведений необходимо выделить два имени. До Октября наиболее активно выступал С. Перский, позднее основным переводчиком стал М. Думениль де Грамон.

Не меньшую ценность представляет вторая часть библиографии, посвященная критической литературе. Здесь зарегистрировано 775 названий.

Многие выступления французских критиков содержали отклики на новые публикации горьковских произведений. Потому обе части библиографии (тексты и критика) очень тесно связаны между собой.

Судя по содержательным аннотациям, раскрывающим суть критических откликов, французская критика, подобно критике немецкой, вначале воспринимала Горького как певца босяцкого мира и романтика. Одновременно критиков интересовал вопрос о связи Горького с предшествующей литературой. Одни считали, что в силу социальной направленности своего творчества он, как и Л. Толстой, завершает литературу XIX столетия, другие резко противопоставляли двух писателей.

Интересна полемика, развернувшаяся в 1906 году вокруг «Прекрасной Франции», которая наложила отпечаток на дальнейшее отношение к автору памфлета.

После 1917 года критика выступает в основном с обсуждением политической позиции Горького и оценкою новых произведений писателя (литературных портретов Ленина и Толстого, «Дела Артамоновых», «Жизни Клима Самгина» и др.). Привлекают ее внимание также инсценировки его произведений («Мать» в Народном театре, «На дне» в кино).

Значительный интерес представляют отклики на горьковские юбилеи в 1928 и 1932 годах и на смерть писателя. В них уже делаются попытки дать обобщающую характеристику значения Горького — художника и революционера. Часть из них известна в русских переводах. Начали появляться воспоминания о Горьком.

Таким образом, обе части библиографии содержат интересный и богатый материал.

Библиография сопровождается большим числом указателей: списком просмотренных периодических изданий с отметкою номеров, которые составителям не удалось увидеть, тремя именными указателями: переводчиков, авторов книг и статей о Горьком, лиц, упомянутых в аннотациях; двумя алфавитами заглавий (французских и русских) текстов Горького.

Во введении к библиографии сказано, что составители не могли ознакомиться со всей прессой, ими были отобраны издания, отражающие основные направления французской мысли.

Из отобранных изданий материал извлекают обычно с наибольшею полнотою. К этому стремились и составители, но в их труде оказались все же неоправданные пропуски. Приведем некоторые из них, заимствуя данные из исследований, посвященных Горькому.

В январе 1905 года в «L'Humanité» (№№ 289—292, 31 января—3 февраля) был опубликован протест деятелей литературы и культуры Франции против ареста Горького (свыше 200 подписей). Такие протесты появились в ряде стран. Данная публикация не отмечена. Пропущено воззвание в защиту Горького «Ко всем свободным людям», опубликованное в «L'Europeen» (1905, № 177, 22 апреля).

В алфавите авторов работ о Горьком нет имени А. Франса, между тем известны его ответные письма Горькому.⁵ В разделе текстов 1906 года зарегистрировано горьковское письмо к Франсу (№ 59), в этом же издании был приведен и ответ французского писателя.

⁵ В самой библиографии все же зарегистрирован текст А. Франса (№ 113), и потому его имя необходимо было указать в разделе авторов работ о Горьком.

В том же 1906 году появились открытые письма Горького к А. Олару и французским журналистам (№№ 73—74) в ответ на их выступления по поводу памфлета «Прекрасная Франция». В разделе литературы о Горьком зарегистрировано первое выступление (Олара), но где было опубликовано второе (французских журналистов) осталось невыясненным.

В 1922 году не зарегистрирован ответ А. Франса Горькому в связи с процессом правых эсеров и комментариев «L'Humanité» к письму Горького (№№ 6679 и 6681, от 9 и 11 июля), хотя газета за этот период была просмотрена составителями.

Такие пропуски огорчают, так как опущенные сведения важны для понимания позиции Горького в отдельные периоды его жизни и отношения к нему. Но существенных пропусков, видимо, все же немного.

В библиографии собран большой разноречивый материал, который несомненно позволит исследователям проследить за борьбой вокруг Горького и в то же время оценить его вклад в обогащение художественной и общественной мысли Франции.

Нельзя не отметить превосходного издательского оформления книги, содействующего быстрой наведению необходимых справок.

2

Библиография «Максим Горький в Германии»⁶ близка по своим задачам к библиографии «Горький во Франции». Но судьба горьковского наследия в Германии была более сложной и богатой. Творчество русского писателя порою естественно включалось в интеллектуальную жизнь страны, корреспондируя с проблемами, волновавшими немецкую общественность. И это несомненно увеличивало интерес к его творчеству и личности.

То, что Горький в начале XX века — один из наиболее читаемых в Германии авторов, наглядно подтверждается библиографическими данными. В 1901—1905 годах было издано свыше 60 сборников горьковских рассказов. Успех первой постановки «На дне» в берлинском Малом театре утвердил постоянное внимание к горьковской драматургии.⁷ Отзывы о горьковских пьесах и их постановках занимают в библиографии значительное место. Огромный интерес вызывала в Германии политическая деятельность Горького в годы первой русской революции. Этому содействовала также его поездка в Германию в 1906 году. В дальнейшем интерес к Горькому здесь, как и во Франции, имел свои взлеты и падения.

Составители-горьковеды просмотрели большое число периодических изданий, отражавших различные общественно-литературные и политические позиции (об этом их сказано во введении). Из этих изданий извлекался и большой, и малый материал, вплоть до развернутых хроник. Здесь, видимо, есть даже излпшества. В результате собраны богатейшие данные, которые позволяют выяснить, какую значительную роль играл Горький в развитии литературной, культурной и политической жизни Германии и как сложно было освоение его наследия в отдельные годы.

Библиография, включившая 4777 названий, огромна по хронологическому охвату (с 1899 по 1965 годы). В соответствии с историческим развитием Германии в ней выделено четыре раздела, охватывающие следующие периоды: 1899—1917; 1918—1932; 1933—1944; 1945—1965. Последний период в свою очередь состоит из двух подразделов: Германская Демократическая Республика, Западная Германия и Западный Берлин.

Библиографии, помимо предисловия профессора Г. Бильфельда, предпослана статья И. Идзиковски и Г. Шварца «Развитие и изменение представлений о Горьком в Германии», которая как бы подводит итог проделанной работе, кратко раскрывая основные тенденции в восприятии творческой деятельности Горького в отдельные периоды жизни Германии. Основная часть статьи посвящена Горькому в ГДР. Предварительное ознакомление читателя со сложным и противоречивым отношением к Горькому различных общественных кругов и с причинами, вызывавшими обостренную политическую и эстетическую борьбу вокруг Горького, весьма полезно. В библиографии, персследующей, как и работа «Горький во Франции», научные цели, осуществлен хронологический принцип. В пределах каждого года дано два раздела: 1) переводы (отдельно книги и периодические издания). Здесь же

⁶ Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899 bis 1965. Zusammengestellt und annotiert von [E. Czizkowsky], I. Idzikowski und G. Schwarz. Academie-Verlag, Berlin, 1968, 386 S. (Deutsche Academie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für Slawistik. Herausgegeben von H. H. Bielfeldt. Sonderreihe Bibliographie № 2).

⁷ В недавно вышедшей книге «Maxim Gorki. Drama und Theater» (Berlin 1968) опубликована большая работа Ильзе Штаухе «Горьковская драматургия в Германии».

приводятся рецензии (иногда их немало) на то или иное произведение, включая пьесы; 2) критические работы о Горьком. В 1905 и 1906 годах среди откликов выделен особый раздел газетной информации («Tagespolitik»).

Большую трудность для составителей представлял не только просмотр огромного числа источников, но и аннотирование собранного материала.

Предоставляя исследователям оценку общественно-литературных позиций критиков и отдельных органов печати, библиографы обычно раскрывают в аннотациях тематику статей и книг и указывают, о каких произведениях или событиях идет в них речь. Порою, как это сделано во французской библиографии, приводятся цитаты из критических статей, раскрывающих их суть.

Составители немецкой библиографии, охватывающей большей и весьма сложный исторический период, не смогли ограничиться этим. Вокруг Горького, имя которого давно уже стало синонимом революционного искусства, нередко бушевали политические страсти. О нем было сказано немало ложного и предвзятого. В связи с этим составители библиографии сочли необходимым нарушить установленную практику и, наряду с информационным, ввести в аннотацию в необходимых случаях и оценочный элемент. Этот интересный опыт требует специального изучения. В данном же случае он безусловно оправдан.

Библиография еще до своего появления в свет помогла немецким ученым выступить во время юбилейного горьковского года с рядом интереснейших докладов о Горьком в Германии. Но это только начало. Многие литературоведы будут благодарны составителям за их огромный и плодотворный труд.

Наиболее уязвимо в немецкой библиографии ее внешнее оформление, особенно при сопоставлении с библиографией «Горький во Франции». Оно играет немаловажную роль при розыске необходимых сведений. Обеспечив читателя большим числом разнообразных материалов, составители, к сожалению, не уделили должного внимания технике подачи библиографических записей.

Неудобна нумерация регистрируемого материала. Номера, вынесенные в конец библиографических записей, часто сливаются с другими цифровыми обозначениями (год, число и месяц, страницы), см. №№ 2202—2205 и др.

Недоучтено значение шрифтовых выделений. В разделе переводов шрифтом выделяется не все заглавие, а только первое слово (минуя артикль). В связи с этим многие заглавия (особенно, когда в начале их оказывается предлог) буквально тонут среди сведений о перепечатках и сводок рецензий.

Фамилии критиков выделены шрифтом, фамилии же рецензентов лишены этого выделения, и потому разыскивать их среди сводок рецензий нелегко. Многие страницы выглядят «слепо», в них трудно ориентироваться.

В целях экономии (библиография, как уже сказано, огромна) при регистрации переводов не приводилось их русское заглавие (что сделано в библиографии французской). Но читатель все же не пострадал: соответствующие соотнесения даны в алфавитном указателе немецких заглавий. Помимо него, к библиографии приложены: алфавит русских заглавий, именной указатель, список просмотренных периодических изданий, отдельный для каждого исторического периода.

Появление фундаментальных библиографий всегда оказывает плодотворное воздействие на работу исследователей, расширяя круг тем и углубляя трактовку их. Оба труда — «Горький во Франции» и «Максим Горький в Германии», информирующие одновременно о текстах Горького и критических работах о нем, — несомненно окажут огромную помощь в широкой разработке темы «Горький за рубежом».

Горький сыграл большую роль в приобщении множества людей к революционным идеям, он многим помог понять значение Октябрьской революции, его творчество оказало воздействие на новое восприятие жизни многими зарубежными авторами.

Рецензируемые библиографии собрали материал, позволяющий раскрыть это воздействие в соответствии с национальными особенностями политического, культурного и художественного развития каждой страны. История встреч с Горьким во Франции и Германии индивидуальна. Собранный материал важен и для непосредственного изучения жизни и творчества самого Горького.

Весьма желательно появление и третьей фундаментальной библиографии «Горький в Италии». Писатель долго жил в этой стране, и итальянская пресса (особенно в 1906—1913 годах) уделяла ему большое внимание. Здесь мы несомненно найдем немало фактов, обогащающих наше представление о связях Горького с итальянцами и восприятию ими его творчества. Подобную работу можно осуществить также только в самой Италии.

В. В. БАЗАНОВ

МАЯКОВСКИЙ И СОВЕТСКАЯ ПОЭЗИЯ 20-х ГОДОВ *

О Маяковском написано много, и, пожалуй, можно сказать, что в целом его творчество изучено сравнительно полно. И тем не менее в творческой биографии поэта еще немало «белых пятен». Ведь до сих пор исследователи обнаруживают неизвестные ранее его произведения,¹ постоянно печатаются воспоминания о нем² и материалы о малоизвестных фактах биографии.³

Как бы откликаясь на призыв Константина Федина, сделанный им с трибуны Второго всесоюзного съезда советских писателей, — «уделить много внимания восстановлению и анализу обстановки, в которой зачиналось советское литературное движение»,⁴ — наши литературоведы создали за последние десять-пятнадцать лет ряд интересных исследований и о Маяковском. Не всегда, правда, количественный рост работ о поэте был связан с повышением их качества. И в эти годы можно встретить односторонность и предвзятость в подходе к изучению Маяковского, неумение (а подчас — и нежелание) рассматривать творчество поэта во всем его многообразии. И тем не менее именно в эти годы постепенно преодолевались ранее распространенные тенденции схематизма и инвельировки в истолковании многих вопросов творчества поэта, именно в эти годы исследователи обращаются к наиболее сложным моментам его биографии (выяснение творческих связей и личных взаимоотношений Маяковского с поэтами-современниками), наконец, именно в эти годы наметились пути научного изучения традиций Маяковского в советской литературе. Неудивительно поэтому, что в наше время необыкновенно возрос интерес к каждой новой работе о Маяковском. И он тем более велик, если она посвящается каким-либо малоизученным или спорным проблемам.

Сказанное в полной мере относится и к недавно изданной в Челябинске книге В. П. Ракова «Маяковский и советская поэзия 20-х годов».

Заслуживает, на наш взгляд, внимания сам выбор темы работы. 20-е годы — один из сложнейших периодов в истории советской литературы — все еще недостаточно полно изучены нашим литературоведением, несмотря на то, что им посвящено довольно большое число публикаций. Много нового в осмыслении этого периода внесли работы, вышедшие за последние пять-шесть лет в Москве, Ленинграде, Саратове, Иванове, Челябинске и других городах страны.⁵ Следует отметить также книги Л. М. Фарбера «Советская литература первых лет революции (1917—1920 гг.)» (М., 1966), А. С. Карпова «Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов» (М., 1966), П. А. Бугаенко

* В. П. Раков. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. Южно-Уральское кн. изд., [Челябинск], 1968, 440 стр.

¹ См., например: П. Косолапов. Тринадцать неизвестных. Найдены стихи Маяковского. «Известия», 1968, № 90, 17 апреля, стр. 3. (Стихи опубликовал Ю. Фелинский («Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 57—65)); А. Осипов. Экспромт Маяковского. «Вечерний Ленинград», 1968, № 168, 20 июля, стр. 3, и др.

² См., например, публикации 1968 года: О. Розенсон. Их слышали смоляне. «Рабочий путь», Смоленск, № 15, 19 января, стр. 3, В. Старцев. Две встречи с поэтом. «Коммунар», Тула, № 167, 19 июля, стр. 4, М. Шестериков. В Нижнем Новгороде. «Горьковский рабочий», № 167, 19 июля, стр. 3, Бесо Жгентп. Встреча в Москве. «Вечерний Тбилиси», № 167, 19 июля, стр. 3, Константин Лордкипанидзе. Глубокая человечность. «Вечерний Тбилиси», № 167, 19 июля, стр. 3, М. Обухов. О Маяковском. Из книги воспоминаний «Кузнец своего счастья». «Курская правда», № 167, 19 июля, стр. 3, Ник. Смирнов. Высокая человечность. «Литературная Россия», № 29, 19 июля, стр. 4—5, Н. Наседкина. Каким он мне запомнился. О встречах с В. В. Маяковским. «Челябинский рабочий», № 182, 4 августа, стр. 4, Юрий Ивнев. Встречи, которых не забыть. «Огонек», № 29, 13 июля, стр. 22—23, А. Бромберг. Маяковский делает выставку. «Дружба народов», № 7, стр. 205—224, Венпамн Жак. Бессмертие рядом. «Дон», № 7, стр. 169—176, В. Мануйлов. Как живой с живыми... «Нева», № 7, стр. 187—191, И. Березарк. Таким я знал его. «Нева», № 7, стр. 191—194 и др. Новые и малоизвестные материалы включены также в книгу «Маяковский в воспоминаниях родных и друзей» (М., 1968).

³ Кроме материалов в «Огоньке» (1968, №№ 16, 23, 26), см., например: Евг. Раппопорт. Неизвестный Маяковский. «Восточно-Сибирская правда», Иркутск, 1968, № 168, 19 июля, стр. 4.

⁴ Второй всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет. «Советский писатель», М., 1956, стр. 503.

⁵ См., например, книги: 1) Проблемы развития советской литературы 20-х годов. Сборник статей. Изд. Саратовского ун-та, 1963; Сборник второй, 1964; 2) Из истории советской литературы 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). Иваново, 1963; 3) Советская литература 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). [Челябинск], 1966.

«А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов» (Саратов, 1967), А. В. Кулинича «Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов» (Киев, 1967). Хотя эти исследования и не всегда содержат достаточно углубленную разработку рассматриваемых в них вопросов, они обладают двумя несомненными достоинствами. Во-первых, почти все они в значительной степени основаны на богатом архивном материале и, следовательно, вводят в научный оборот многие неизвестные ранее документы. Во-вторых, и это, пожалуй, главное, они верно определяют в качестве коренных вопросов изучения литературного процесса тех лет проблемы традиций и новаторства.

«Раскрыть поэзию Маяковского в многообразных связях с современной ему литературой, творческих „сцеплениях“ и полемических отталкиваниях»,⁶ — такую задачу поставил перед собой коллектив группы по изучению жизни и творчества В. В. Маяковского при Институте мировой литературы им. А. М. Горького, выходящая в свет сборник «Маяковский и советская литература» (1964). Однако как эта книга, так и вышедший несколько позднее другой сборник ИМЛИ — «Маяковский и проблемы новаторства» (1965) — далеко не решили поставленных проблем. Мы не хотим, разумеется, сказать, что эти работы не внесли ничего нового в изучение творчества Маяковского. В них охвачен довольно большой круг вопросов и имен — Саха Черный, А. Блок, С. Есенин, Д. Бедный, Э. Багрицкий, И. Сельвинский, В. Луговой, М. Светлов, М. Кольцов, А. Твардовский, Е. Чаренц и многие другие. Читатель нашел в них немало свежих наблюдений, ранее не привлекавшихся фактов. И все же сборники эти не дают глубокого и всестороннего освещения проблемы новаторства Маяковского, равно как и вопросов личных взаимоотношений и творческих связей поэта с современниками, изучение которых способствует более успешному решению этой проблемы. Далеко не исчерпали они (даже в рамках 20-х годов) и тему «Маяковский и советская поэзия», многие аспекты которой по-прежнему остались неразработанными или неверно (нередко — очень односторонне) освещенными. В целом она по-прежнему нуждается в обстоятельном изучении, в обобщении уже выявленных, но рассеянных по самым разнообразным источникам (монографии, статьи, заметки, мемуары и т. д.) и не освещенных в полной мере материалов. Именно поэтому, повторяем, избранная В. Раковым тема — «Маяковский и советская поэзия 20-х годов» — кажется нам весьма актуальной и своевременной.

«Автор настоящей монографии, — пишет В. Раков, — ставит своей целью на широком историко-литературном и общественно-политическом фоне 1917—1930 годов показать сложный процесс формирования идейно-художественного единства советской поэзии и ведущую роль в этом процессе творчества В. В. Маяковского» (стр. 3). «Опираясь на уже достигнутое нашим литературоведением и используя новые материалы, обнаруженные нами в различных архивах и периодической печати первого послеоктябрьского десятилетия, мы предприняли попытку раскрыть лишь некоторые связи Маяковского с советской поэзией 20-х годов» (стр. 4—5).

В книге шесть глав. В поле зрения исследователя — пролетарские поэты первых лет революции («В первые годы революции», стр. 6—90), Демьян Бедный («Поэтический дуэт», стр. 91—156), Сергей Есенин («В борьбе за Есенина», стр. 157—261), литературная группа Леф («В Лефе», стр. 262—306), Николай Асеев («Творческая дружба», стр. 307—351) и комсомольские поэты («В спорах и содружестве», стр. 352—432).

Достаточно традиционен круг затронутых автором проблем. Почти все они в большей или меньшей степени освещались в обстоятельных исследованиях многих литературоведов, в мемуарах современников, в статьях и воспоминаниях поэтов. Это, разумеется, ни в какой мере не может быть препятствием к тому, чтобы исследователи снова и снова обращались именно к этим темам, находили в них новые аспекты изучения, заново, с учетом неизвестных ранее материалов рассматривали те или иные проблемы, обобщая уже достигнутые результаты. И все-таки нельзя не пожалеть, что работа В. Ракова ограничивается привычным кругом имен, что автор обошел в ней ряд принципиально важных вопросов, таких, например, как «Маяковский и поэты-конструктивисты». Едва ли не единственная специальная работа, посвященная ему, — одноименная статья С. А. Коваленко (в сборнике «Маяковский и советская литература») — претендовала скорее на полноту подбора материала, чем на глубину осмысления его; отчасти этот вопрос был затронут в книге О. Резника «Жизнь в поэзии. Творчество Ильи Сельвинского» (М., 1967), но в целом он по-прежнему ждет своего исследователя.

Рецензируемая книга — результат многолетнего труда автора. Значительность работы подчеркивает и ее объем (23 печатных листа). Почти все главы уже были опубликованы в виде статей. Теперь они несколько более отшлифованы, ряд формулировок уточнен, некоторые разделы дополнены новым материалом.⁷

⁶ Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы, сообщения. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 6.

⁷ Любопытно, что отдельные материалы из работы продолжали появляться и после выхода книги. См., например, статьи В. П. Ракова «Поэзия труда и борьба»

Одно из основных достоинств книги — широта материала. Автор нередко привлекает забытые и полузабытые работы, выпавшие по каким-либо причинам из поля зрения исследователей (например, изданную в 1928 году в Ленинграде брошюру В. Покровского «Диалог Есенина с Маяковским».⁸ В подстрочных примечаниях находим ссылки на самые различные источники — центральную и периферийную (Саратов, Смоленск, Харьков, Магнитогорск, Спмферополь, Тбилиси, Самара, Тверь, Киев и т. д.) прессу, новейшие исследования, опубликованные не только в Москве и Ленинграде, но и во многих других городах страны (Новосибирск, Ташкент, Горький, Калинин, Минск, Киев, Владивосток и др.). Использованы в работе и архивные материалы (ЦГАЛИ, ЦГАОР, ИМЛИ).

Каждой главе книги предпослан более или менее подробный обзор уже имеющейся литературы по данному вопросу. Подобное изложение материала значительно помогает читателю, вводит его в круг затрагиваемых автором проблем, акцентирует внимание на еще не решенных или спорных вопросах. В то же время такие обзоры налагают на исследователя особую ответственность, ибо основная задача их правильно ориентировать читателя в литературе по теме. Нельзя сказать, что В. Ракову это везде одинаково удалось. Более того, с некоторыми его оценками отдельных работ просто невозможно согласиться. Трудно, например, понять, на каком основании он утверждает, что «если верить некоторым исследователям, то у Маяковского собственных литературно-эстетических взглядов почти никогда и не было. В период связи с Лефом он был лефовцем. Вступив в РАПП, он стал рапповцем. Именно так или почти так говорится в книге Ю. Сурмы „Слово в бою“...» (стр. 262).

Ничего подобного в работе Ю. А. Сурмы нет. Используя большой фактический материал, он рассматривает на широком фоне литературной борьбы 20-х годов сложную эволюцию эстетических взглядов поэта (и в этом, на наш взгляд, одно из основных достоинств его работы), уделяя, как это уже справедливо отмечалось, «много внимания... своеобразию эстетических позиций Маяковского».⁹ Мы не хотим, разумеется, сказать, что работа Ю. А. Сурмы свободна от недостатков (они возможны и даже неизбежны в первой книге молодого ученого, не успевшего к тому же довести ее до печати: книга издана почти два года спустя после смерти ее автора) и нет необходимости их замалчивать. Однако совершенно недопустимо то, что делает В. Раков, намеренно упрощая и тем самым искажая интересное в целом исследование.

Приведенный факт, к сожалению, не единственный. Неверно, например, оценивает В. Раков статью П. С. Выходцева о народно-поэтических традициях в творчестве Д. Бедного и В. Маяковского, утверждая, что исследователь видит «у зачинателей советской поэзии лишь одни различия и почти ничего общего» (стр. 95), и ряд других работ.

Протестуя в предисловии против одной крайности (если «исследователь увлечен только индивидуальным и почти не замечает общего или отодвигает его на задний план, то это может привести к искаженному представлению о путях развития советской литературы» (стр. 4)), В. Раков в то же время впадает в другую, на наш взгляд, не менее ошибочную — сглаживание реально существующих в литературном процессе первого послеоктябрьского десятилетия противоречий. Затрагивая в той или иной степени многие проблемы становления и развития советской литературы, он ни одну из них, по существу, не решает во всей ее полноте и сложности.

Дважды, например (стр. 68—73 и 283—288), В. Раков касается одного из сложнейших вопросов искусства первых послеоктябрьских лет — проблемы отношения к классическому наследию прошлого. Но мы находим здесь лишь хронологически последовательное изложение материала. Цитируются известные строки В. Киршилова («Мы») и В. Маяковского («Радоваться рано»), затем отмечается «переключка» между «Той стороне» и «Мы». Комментарий автора предельно краток: «...У Маяковского, как и у В. Киршилова, те же **музеи**, тот же **Рафаэль**» (стр. 69), «...все эти призывы во многом полемичны. Они явились своеобразным ответом тем, кто догматизировал творчество классиков» (стр. 70) и т. п. После этого говорится, что в «Жрецах искусства» В. Киршилов «по-новому оценивает культурные достижения

и «У истоков советской поэзии (К вопросу о традициях и новаторстве)», опубликованные на стр. 3—44 сборника «Вопросы истории и теории литературы» (вып. 3, Советская литература) (Челябинск, 1968) и текстуально совпадающие со стр. 41—90 рецензируемого издания. Сборник этот вышел позже книги, он подписан к печати 27 марта 1968 года, а книга — 29 февраля 1968 года (сдана в набор 27 июля 1967 года).

⁸ Работа эта не учтена даже в наиболее полном библиографическом указателе литературы о Есенине (см.: Е. Л. Карпов. С. А. Есенин. Библиографический справочник. Изд. «Высшая школа», М., 1966).

⁹ История русской советской литературы в четырех томах. 1917—1965. т. 1. 1917—1929. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 518.

прошлых веков» (стр. 72), и для доказательства этого тезиса цитируются два отрывка. Затем отмечается «явное повторение Маяковского» В. Князевым в послании «Поэтам Пролеткульта» и попутно брошено замечание, что к этому времени Маяковский «во многом прояснил свое отношение к великому поэту (Пушкину, — В. В.) и давно уже перестал шекотать слух читателя его именем» (стр. 73).

Вот, собственно, и все, что читатель узнает здесь об одном из актуальнейших вопросов литературной жизни начала 20-х годов, вопросе, вокруг которого велись ожесточеннейшие споры (как внутри Пролеткульта, так и вне его), выявлявшие в те годы не только эстетические, но и политические позиции различных литературно-художественных групп и течений. Конкретное решение этого вопроса в значительной мере предопределяло и развитие поэзии, развитие всей советской литературы: возникшие перед ней проблемы — поиски путей овладения новым жизненным материалом, поиски форм раскрытия мироощущения нового человека и т. д. — требовали прежде всего ясного и четкого уяснения роли и значения культурного наследия прошлого в новых исторических условиях, т. е., говоря иначе, требовали решения вопроса о традициях и новаторстве в советской литературе.

Все это, в сущности, осталось за пределами работы В. Ракова. Автор ограничился здесь лишь констатацией известных фактов, комментируя их в самой общей форме. И как итог всех этих рассуждений появляется далеко не новый вывод: «Таким образом, в творческом споре с В. Кирпильовым и другими рабочими поэтами Маяковский оказался на более плодотворном пути в решении проблемы традиций и новаторства в советской поэзии» (стр. 89).

Возвращаясь (по-прежнему слишком кратко и в самой общей форме) к этой теме в четвертой главе, В. Раков и здесь лишь называет общезвестные факты, цитирует уже ставшие хрестоматийными строки Маяковского, обходя при этом острые углы и пытаясь доказать, что «Маяковский обрушился не на классиков, а на тех догматиков, которые превращали писателей прошлого в некий эталон искусства и призывали современных писателей строить по нему свои произведения» (стр. 285).

В этих словах есть доля истины. Но трудно согласиться с утверждением, что «именно любовью ко всему живому, ненавистью ко всему мертвому следует объяснять многочисленные выступления Маяковского, в которых он, касаясь русской литературы, позволяет себе мягкую прощуху (!) или даже резкие замечания в адрес поэтов и писателей XIX века» (стр. 286). Нельзя противоречаще этому утверждению факты называть, как это делает В. Раков, всего лишь «урезанки» (см. стр. 287).

В том, что это не случайная оговорка автора, а последовательно развиваемая им точка зрения, убеждает нас и один из тезисов первой главы работы: «Если же революционные поэты в полемическом азарте замахивались иногда на великих писателей прошлого, то это объясняется не их неприязненным отношением к ним, а тем, что представители „чистого искусства“ делали этих писателей своим знаменем, тем щитом, который должен был предохранять их в борьбе с революционным искусством. Стрелы, пущенные в неприятельский стан, поражали не только самого противника, но и то, что находилось на его вооружении или являлось средством защиты. Такова неумолимая логика революционной борьбы» (стр. 72).

Если мы обратимся хотя бы к некоторым фактам (поскольку в рамках рецензии невозможно подробно рассмотреть эту проблему), то увидим, что все было гораздо сложнее.

М. Горький, под редакцией которого вышли в 1914 и 1917 годах «Сборники пролетарских писателей», как известно, «не присутствовал ни на одной из конференций Пролеткульта и не приветствовал их участников. Он не сотрудничал ни в одном из пролеткультовских журналов».¹⁰ Едва ли кто-либо решится назвать писателя представителем «чистого искусства» и «догматиком», однако именно Горького, проводившего в то время титаническую работу по сплочению культурных сил страны, пролетарские поэты передко обвиняли во вредной пропаганде «буржуазного наследства», именно против Горького были направлены некоторые строки Маяковского из поэмы «150 000 000».¹¹

Вспомним также, что А. Блок (далеко не «догматик» и не представитель «чистого искусства») обращается в это время к классике, покресне желая помочь народу освоить культурные сокровища человечества, поставить прошлое на службу настоящему (он — переводчик и один из редакторов организованного Горьким издательства «Всемирная литература» и председатель Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса).

Можно привести немало аналогичных фактов (вспомним, например, В. Брюсова, деятельность которого в первые годы революции хорошо известна), говорящих о том, что многие русские писатели после Октября всеми силами стремились приблизить классическое наследие к народу. И, учитывая все это, нельзя, ко-

¹⁰ К. Д. Муратова. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 86.

¹¹ См.: Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1956, стр. 159.

печно же, столь «лирически» объяснять «замахивание» на классиков ряда пролетарских поэтов. Далеко не сразу нашли они правильный путь в решении столь сложного вопроса. Нет нужды, конечно, акцентировать подобные факты, но и нельзя не говорить об этом, намеренно упрощая тем самым историко-литературный процесс первых лет революции. Нет необходимости и идеализировать сегодня позицию Маяковского. Ведь совсем не трудно заметить, что многие полемические высказывания поэта о классиках были связаны прежде всего с противоречиями в его эстетических представлениях той поры, а не только с протестом против «догматиков», использующих классические произведения в борьбе с революционным искусством, как это объясняет В. Раков.

Даже в тех случаях, когда ошибочность взглядов Маяковского совершенно очевидна («Радоваться рано», например), В. Раков не решается прямо сказать об этом. Схематизма и упрощенности ему не удается избежать и там, где, казалось бы, довольно подробно излагаются историко-литературные факты. Такова, например, вторая глава работы, в которой рассматриваются творческие связи и личные взаимоотношения В. Маяковского и Д. Бедного.

Касаясь здесь творческих споров между поэтами, В. Раков, наряду с общеизвестными фактами, использует и менее известные материалы — полемiku Д. Бедного с Маяковским в стихотворной повести «Царь Андрон», в фельетоне «Лефче! Лефче!» и др.

К сожалению, все это лишь называется и обильно цитируется, но, по существу, почти никак не анализируется. Есть лишь констатация фактов: Д. Бедный «не прав, обвиняя их (футуристов и Маяковского, — В. Б.) в политической беспринципности, в умении приспособливаться к любой власти, к любому режиму» (стр. 142), едко высмеивая «претензии лефовцев на руководящую роль в литературе» («он не замечает принципиального различия между поэзией Маяковского и теорией и практикой Лефа. Более того, именно в поэзии Маяковского Демьян Бедный усматривает наиболее полное выражение этой теории и практики» (стр. 146) и т. д.

Оценивая непосредственный предмет полемики поэтов, В. Раков ничего не говорит о том, что стояло за их спором, в чем его первопричина. Не способствуя выяснению этого и предыдущие страницы, где основной упор сделан на доказательстве близости поэтов. «Как в эстетических взглядах, так и в художественной практике Маяковского и Д. Бедного много общего» (стр. 106), — читаем в самом начале главы. После этого трижды (стр. 106, 109, 123) повторяется одна и та же, в сущности, мысль: «... нельзя не видеть переключки во взглядах поэтов на роль литературы и искусства в общественной жизни — их осуждения безыдейности и формалистического экспериментаторства в поэзии, страстной пропаганды активного вмешательства искусства в жизнь» (стр. 106). «В какой-то мере, — отмечает В. Раков, — сблизило обоих поэтов также и их отношение к языку» (стр. 121) и даже «принципы рифмовки» (стр. 121). А производя бесчисленные сопоставления тех или иных произведений, он устанавливает в них «сходство мыслей и чувств» (стр. 99, 130), «внутреннюю связь» (стр. 105), «единство сюжетных линий» (стр. 114), «единую сюжетную канву» (стр. 115) и т. п.

Сопоставляя, например, «Мистерию-буфф» и «Землю обетованную», автор пишет: «В обоих произведениях коллективный герой на пути к завоеванию своего счастья преодолевает одни и те же препятствия: самодержавие, буржуазный строй, предательство меньшевиков и других соглашательских партий. Оба поэта, используя христианскую символику, противопоставляют библейским сказкам о райской жизни настоящую борьбу за человеческое счастье» (стр. 114—115). Но почему же в таком случае именно «Мистерию-буфф» зло высмеял Д. Бедный в поэме «Царь Андрон»? Это остается неясным. Такую «резкую и несправедливую оценку, — отмечает Л. М. Фарбер, — трудно объяснить тем, что Д. Бедный отрицал не Маяковского, а футуризм, с которым был связан Маяковский... Д. Бедный отказывается считать Маяковского соратником, он в своей поэме решает предположить, что Маяковскому, „Ятаковскому“ безразлично, какой воспевать политический строй и систему».¹² Сам Л. М. Фарбер называет «это чудовищное обвинение» примером «эстетической слепоты Д. Бедного, который не увидел в формальных исканиях Маяковского художественный поиск своего ближайшего соратника».¹³ Вряд ли такая оценка справедлива по отношению к Д. Бедному, и, по-видимому, более прав А. В. Кулинич, полагая, что «основная причина разногласий и столкновений между Бедным и Маяковским заключалась в разном понимании традиций и новаторства»,¹⁴ в разном отношении к классическому наследию. В. Раков и здесь предпочел не вдаваться в столь «несущественные» подробности.

¹² Л. М. Фарбер. Советская литература первых лет революции. (1917—1920 гг.). Изд. «Высшая школа», М., 1966, стр. 202—203.

¹³ Там же. стр. 203.

¹⁴ А. В. Кулинич. Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов. Изд. Киевского университета, 1967, стр. 49.

Не менее схематично и упрощенно решает автор и главную, общую задачу своей работы — выявление роли и значения Маяковского и его творчества в процессе становления советской поэзии, формирования ее идейно-художественного единства.

Прослеживая творчество Маяковского в сопоставлении с произведениями самых разных поэтов (Д. Бедный, С. Есенин, Н. Асеев, В. Кирпичев, А. Гастев, М. Герасимов, В. Князев, А. Безыменский, А. Жаров, М. Светлов, М. Голодный, И. Уткин и др.), В. Раков находит здесь немало «точек соприкосновения». Все эти наблюдения, конечно же, небезытересны, однако сам метод такого рода (сопоставительного) изучения вряд ли достаточен для решения столь сложной проблемы, ибо он не дает возможности не только выявить специфические черты мировосприятия тех или иных поэтов, но и определить какие-то общие закономерности литературного процесса. Ведь все эти «аналогии» и «переклички» в конечном счете имеют вполне реальную основу: они порождены одной и той же исторической действительностью, основаны на одних и тех же фактах. Это ясно и В. Ракову, который вынужден отметить, что «суть дела не столько в прямом воздействии Маяковского на... поэтов и тем более не в отдельных словесных и ритмических совпадениях, сколько в тех общих условиях и закономерностях литературного процесса, которые предопределили и сделали неизбежным поэтическое созвучие Маяковского и его современников» (стр. 14), что объяснение этого сходства «следует искать в той общественной атмосфере, которая окружала поэтов и активно воздействовала на них» (стр. 20).

Можно привести еще немало аналогичных заявлений автора («нельзя идти только по линии подыскивания каких-либо параллелей, общих мест и опускаться, таким образом, до упрощенного толкования сложной проблемы творческих связей» (стр. 54), «е (творческую связь, — В. Б.) нельзя понимать упрощенно, нельзя сводить только к параллелям, к подыскиванию лишь внешней схожести» (стр. 225) и т. д.), однако сам исследователь нередко ограничивается только подобными наблюдениями, тщательнее выписывая «точки соприкосновения», «переклички», «сходные мысли», «внутренние связи». Более того, метод сопоставления становится у В. Ракова одним из основных принципов анализа текста: «... обратимся к его (Кириллова, — В. Б.) стихам и сопоставим их со стихами Маяковского» (стр. 76), «приведенные стихи так и просятся в сравнение с аналогичным местом из поэмы „Про это“» (стр. 327), «небезытересно сопоставить использование Маяковским и комсомольскими поэтами образа солнца» (стр. 392) и т. д. Неудивительно поэтому, что установление как сходства, так и различия поэтов делается слишком общо, а выводы автора весьма приблизительны (см., например, стр. 23—24, 30, 55, 61, 64, 199, 230, 326 и др.). Вообще, анализируя материал, В. Раков нередко или поверхностно пересказывает его содержание (см., например, его «комментарий» к стихотворению «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» на стр. 40—41), или же просто обильно цитирует те или иные произведения, сопровождая все это самыми общими пояснениями (см., например, стр. 393—394, где автор, рассматривая образ солнца в поэзии 20-х годов, лишь цитирует 57 строк из разных стихотворений, снабжая их, в общей сложности, 20-ю строками комментариев).

В связи с этим мы лишь напомним, что несколько примитивное использование сравнительно-сопоставительного метода при изучении сложных явлений литературной жизни 20-х годов проявилось еще в кандидатской диссертации В. Ракова «Поэма Маяковского „Владимир Ильич Ленин“» (1954, опубликована в 1958 году), на что уже в то время обратил внимание В. О. Перцов.¹⁵ На протяжении последних пяти лет аналогичные упреки делали В. Ракову в откликах на его статьи (главы рецензируемой книги) и многие другие литературоведы — Б. Л. Милиянский, В. Ф. Земсков, А. В. Куленич и др.

Подведем некоторые итоги.

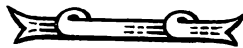
Книга В. П. Ракова — первая обобщающая работа по столь сложной теме, как «Маяковский и советская поэзия 20-х годов». Трудности темы достаточно очевидны. Однако не они, на наш взгляд, предопределили недостатки этого исследования. Слишком упрощенное толкование темы, постоянная тенденция к схематизму и сглаживанию существующих в литературном процессе первых послеоктябрьских лет противоречий, отсутствие в работе глубокого осмысления творчества и эстетических взглядов как Маяковского, так и его современников, — все это привело к тому, что собранный автором обширный материал не получил подлинно научного анализа.

Один из основных недостатков этой работы — отсутствие в ней проблемного изучения темы, слишком ограниченная трактовка историко-литературных вопросов (некоторые из них — роль Маяковского в становлении нового характера лирики, эпоса, в обновлении поэтических жанров, расширении и обогащении принципов

¹⁵ См.: В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 361—363.

типизации и т. д. — и вовсе не затронуты в книге), т. е. отсутствие синтетического изучения сложных явлений литературного процесса. Несудивительно поэтому, что в работе и не решен вопрос о влиянии Маяковского на творчество поэтов тех лет, не видно здесь и творческого развития самого Маяковского в послеоктябрьский период. Автор слишком увлекся сбором во многом уже известных фактов и не дал при этом углубленной разработки ни одной из затронутых им проблем. Именно поэтому его работа не содержит сколько-нибудь существенных новых выводов.

Книга В. Ракова является сборником статей, претендующих лишь на полноту подбора материала по теме. Но если такая работа была необходима на начальном этапе изучения темы, то сегодня, когда ей посвящены уже десятки исследований, такой подход к теме непродуктивен. И если книга В. П. Ракова и будет до некоторой степени полезна читателю, начинающему знакомиться с Маяковским, его творчеством и его эпохой, то более подготовленного читателя, уже знакомого с основной проблематикой изучения жизни и творчества Владимира Маяковского, она не может удовлетворить.



ХРОНИКА

ЮБИЛЕЙНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ Н. И. НОВИКОВУ

Конференция, посвященная изучению наследия Николая Ивановича Новикова (1744—1818) и приуроченная к 225-летию со дня рождения и 150-летию со дня смерти этого выдающегося писателя и журналиста, издателя и общественного деятеля, проходила 16—18 декабря 1968 года в Ленинграде и Тарту. Организаторами конференции явились Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Тартуский государственный университет; в ней приняли участие литературоведы и историки Ленинграда, Тарту, Одессы, Горького и Саратова.

Широкому научному обсуждению был подвергнут, фактически впервые после проходившего в 1959 году совещания по проблемам русского Просвещения, вопрос о значении сатиры Новикова в эволюции художественной литературы и о его месте в истории русской общественной мысли.

В докладе доктора филолог. наук Г. П. Макогоненко «Новиков-писатель» был сформулирован общий взгляд на Новикова как представителя «просветительского реализма» в литературе.

Задача нравственного воспитания читателя, отметил Г. П. Макогоненко, решалась Новиковым двойным образом: обличением общественных несовершенств и изложением основных просветительских истин. Сатира Новикова представляет целую галерею социальных типов от крестьянина до дворянина, причем оценка им дается с народной точки зрения. Появление в литературе образа крестьянина и, что еще важнее, народного мировоззрения как основного критерия этической оценки создало условия для интенсивного формирования реалистического метода. Развивая этот тезис, Г. П. Макогоненко детально проанализировал функцию заимствований из фольклора у Новикова, особенно использование пословиц, фрагментов плачей и причитаний для раскрытия социально-психологической обусловленности человеческого характера.

Иную точку зрения изложил в докладе «Художественные принципы сатиры Новикова» кандидат филолог. наук И. З. Серман. Докладчик показал, что для объяснения своеобразия новиковской сатиры нет необходимости рас-

сматривать ее вне эстетики русского классицизма. Классицизм на практике допускал большую свободу творчества, чем это оговаривалось нормативными поэтиками, сатирические жанры при этом всегда включали в себя элементы социальной критики и изображения быта вплоть до самых низких его сторон.

Сравнивая художественные приемы Новикова с поэтикой Кантемира и Сумарокова, И. З. Серман отметил, что не существует принципиальной разницы между ними, поскольку образ остается статичным, а позиция сатирика декларативно моралистической. Новаторство Новикова, таким образом, поддается объяснению в связи с потенциальными возможностями классицизма, который в 1770—1780-е годы был еще живым и развивающимся явлением.

Сведения, уточняющие эстетическую позицию Новикова, привела доктор филолог. наук Л. И. Кулакова в докладе «Новиков и М. Н. Муравьев». Извлеченные ею из рукописных источников отзывы Новикова о произведениях этого предшественника сентиментализма свидетельствуют, что тенденции поэзии Муравьева были чужды писателю-сатирику.

Другие материалы муравьевского архива, использованные докладчиком, характеризуют Новикова как организатора молодых литературных сил и отражают живые впечатления современника о нем, о его личном облике.

С наибольшей остротой была поставлена на конференции проблема определения общественной позиции Новикова, поскольку сложный путь его как мыслителя и общественного деятеля от просветительства к масонству до сих пор не нашел последовательного, непротиворечивого объяснения.

Член-корр. АН СССР П. Н. Берков в докладе «Насущные проблемы изучения общественной позиции Новикова» связал этот вопрос с концепцией теории «просветительского абсолютизма», русский вариант которой возник в начале XVIII века. Поколение людей послепетровской эпохи в рамках этой теории развивало уже в основном идеи общественного служения, патриотизма, превращение самостоятельную ценность, а образы идеальных монархов в значитель-

ной степени служили критике реальных правителей.

Новиков, принадлежавший к третьему поколению интеллигенции XVIII века, выразил созревшую потребность общественной деятельности и, более того, сделал вывод о несоответствии государственной политики общественным интересам, о неспособности правительства проводить такую политику. Исходя из общепросветительской идеи, что «мнения правят миром», Новиков перешел к практической работе по формированию в России независимого общественного мнения путем издания книг и журналов.

В связи с этим П. Н. Берков особо подчеркнул глубокий смысл его педагогических начинаний, так как вопрос о воспитании в екатерининскую эпоху имел политическое значение. Возлагая надежды на нравственное воспитание людей, Новиков надеялся обойтись без социальной революции. Понимая при этом религию как учение о нравственности, а воспитание в духе христианского учения как путь к «добропорядочной жизни», он пришел к масонскому религиозно-этическому учению. Таким образом, масонство Новикова было не просто увлечением мистической философией, но особой формой общественной деятельности, способной противостоять деспотизму.

Эту мысль П. Н. Беркова косвенно подтверждали выводы, к которым пришел кандидат филолог. наук Вл. А. Западов, выступивший с докладом «Новиков и цензура». Документально уточнив сведения о преследовании Новикова в 1780-е годы, он доказал, что у Екатерины II вызвала подозрение именно масонская деятельность Новикова, а не издание переводов французских просветителей, как полагает ряд исследователей. Таким образом, императрица, преследуя Новикова на протяжении двадцати лет, признавала неизменно враждебный абсолютизму смысл его деятельности.

Доктор историч. наук В. В. Пугачев в докладе «Новиков и декабристы» коснулся социального аспекта деятельности Новикова, подчеркнув, что в истории русской общественной мысли Новиков выступил прежде всего как борец за свободу дворянства. Однако идеи «дворянской фронды» сложно переплелись у него с буржуазными представлениями о свободе личности. Декабристы, кроме этой противоречивости, заимствовали у Новикова и чисто сословные методы борьбы с русскими царями; в частности, планы возведения на престол Елизаветы Алексеевны можно рассматривать как аналог мечты Новикова видеть императором Петра I.

Кандидат филолог. наук Г. Н. Моисеева в докладе «Литературные памятники древней Руси в изданиях Новикова» обратилась к комплексу произве-

дений древнерусской литературы, опубликованных Новиковым, и поставила вопрос о принципах передачи древних текстов. Г. Н. Моисеева отметила, что в «Древней российской вивлиофике» Новиков преследовал большие общественные цели: он развернул здесь программу патристического гражданского воспитания.

Доклад доктора филолог. наук Ю. М. Лотмана «К спорам о месте Новикова в развитии общественной мысли XVIII века» по своим предпосылкам во многом совпадал с методикой, предложенной доктором историч. наук В. С. Алексеевым-Поповым в докладе «О структуре идеологии французского Просвещения». Рассматривая идеологию как совокупность органических связанных идейных посылок, как последовательно развитую и законченную систему взглядов, В. С. Алексеев-Попов в качестве объективного критерия принадлежности мыслителя к той или иной филации идей Просвещения применил метод систематической группировки различных политико-идеологических показателей; такая группировка позволяет применять объективный критерий содержания к различным идеологическим системам. Конкретные социальные учения по совпадению в определяющих чертах могут быть отнесены к той или иной идеологии. Наибольшую сложность при таком подходе к общественным явлениям представляет определение основных признаков идеологии и их взаимозаключенности, т. е. структуры системы.

В качестве одной из определяющих идей европейского Просвещения Ю. М. Лотман забрал различные аспекты решения просветителями проблемы «личность и общество».

Оценивая положение человека в современном обществе, французские просветители считали, что история цивилизации есть история порабощения личности и полное развитие индивидуума возможно только с ликвидацией организованного общества. Поэтому, например, Руссо отрицает цивилизацию и вообще все традиционные установления. Отсюда же вытекала «эгоистическая» мораль, отрицание законности обязательств личности перед обществом. Просветители выступали против какого-либо организованного преобразования общества, возлагая надежды на стихийный процесс просвещения, в результате которого все согласится с философами и без принуждения станут следовать разумным, «естественным» нормам общечеловечности. Деятельность Новикова свидетельствует, что его система взглядов предполагала иные решения указанных вопросов. Новиков проявлял большой интерес к национальной старине, народным обрядам, к ортодоксальной религии. Столь характерная для масонства мысль, что человек способен усовершенствоваться путем усиленной работы над со-

бой, являлась антипросветительской. Для просветителя жизнь представляет загрязненную изначально чистой натуры человека; по масонским же представлениям люди от рождения обременены «грехом» и пороками. Цель жизни состоит в том, чтобы путем самосовершенствования очистить человеческую натуру, воспитать в себе «внутреннего», «духовного» человека. Такое существенное несходство взглядов не позволяет определить Новикова как просветителя в применном для Западной Европы смысле этого термина. Это, однако, не означает, что на Новикова не повлияла господствующая философия эпохи.

Указав, что в современных исследованиях Новиков предстает как эклектик, объединяющий противоречивые элементы разных идейных систем, Ю. М. Лотман призвал к поискам такого подхода к его наследию, который позволит обнаружить системность мировоззрения писателя. Не предвещая вопроса, он назвал проблему соотношения политики и этики в чсле тех, которые могут оказаться стержневыми для исследования такого рода.

По мнению докладчика, общественная позиция Новикова в масонский период заслуживает самого пристального внимания. Масонство, возникшее как реакция на передовые идеи просветителей, не было явлением полностью консервативным. В некоторых отношениях оно пошло дальше просветителей. По масонскому образцу возникли тай-

ные общества первых дворянских революционеров; мысль о личной ответственности человека за свои поступки послужила одной из основ психологии декабризма. Таким образом, путь Новикова отражает некоторые существенные закономерности русской общественной мысли.

С большим интересом был заслушан на конференции доклад проф. Л. Лооне «Специфика Просвещения в Прибалтике». В нем подробно освещался вопрос о зависимости прибалтийских мыслителей от идей немецкого Просвещения и был дан анализ взглядов Эйзена, Янау, Меркеля и Петри по крестьянскому вопросу.

Кроме докладов, на конференции был сделан ряд сообщений конкретного характера о литературной деятельности и биографии Новикова: кандидата филолог. наук М. Г. Альтшуллера — «Масонские традиции в лирике начала XIX века (Бобров, Шпхматов)», М. Я. Билликина — «Рукописное наследие Новикова», Р. Д. Гнеушевой — «Герметическая библиотека Новикова», кандидата филолог. наук Н. Д. Кочетковой — «Немецкие писатели в журнале „Утренний свет“», кандидата филолог. наук Г. Н. Мопсеевой — «Памятники Петровского времени в изданиях Новикова», Г. А. Лихоткина — «Новые данные о преследовании Новикова», В. К. Логуновой — «В. Левшин — последователь Новикова», В. П. Степанова — «Повествовательные жанры в журналах Новикова».

В. П. СТЕПАНОВ

ШЕСТНАДЦАТАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

27—29 января в Ленинграде состоялась очередная Всесоюзная некрасовская конференция, организованная Институтом русской литературы АН СССР совместно с Музеем-квартирой Н. А. Некрасова и объединившая литературоведов Ленинграда, Москвы, Горького, Казани, Петрозаводска, Калининграда, Южно-Сахалинска, Иванова и Уфы. Основная тематическая направленность конференции — роль Некрасова в истории освободительного движения, русской поэзии и культуры.

Часть выступлений была посвящена связям Некрасова с революционной борьбой и общественно-литературной жизнью его времени. Член-корр. АН СССР В. Г. Базанов открыл конференцию докладом «Некрасов и народническая потаенная литература», в котором поэма «Кому на Руси жить хорошо» соотносилась с так называемыми «народными книгами». Уточнив понятие «народные книги», под которым часто объединялись разные в социальном и жанровом отношении явления, и огра-

ничив круг их произведений, созданными или переработанными в народном духе и распространяемыми в крестьянской и студенческой среде в период активного хождения в народ, В. Г. Базанов установил близость мотивов, проблематики и типологии таких бесцензурных сказок, былии, поэм, песен и некрасовской поэмы. Объединяла их и общность принципов ориентации на различные жанры фольклора (от сказок и причитаний до расшишки). Однако если в произведениях, написанных народниками с пропагандистскими целями, «народная» форма порой нарочито подчеркнута и сочетается со столь же отчетливо проступающими элементами агитационного стиля, то Некрасов в «Кому на Руси жить хорошо» достигает блестящего поэтического синтеза. С другой стороны, народническая потаенная литература, по определению В. Г. Базанова, как бы снимает шифры с художественных иносказаний Некрасова и дает существенный комментарий к поэме.

С программой революционного народничества поэма «Кому на Руси жить хорошо» составлялась в докладе кандидата филолог. наук Ф. М. Журко «К вопросу о влиянии идей народников-семидесятников на проблематику поэзии Некрасова». Докладчик подчеркнул, что образ Гриши Добросклонова является в поэме не эталоном народного счастья, а поэтически выраженным тех процессов, которые происходили в эту пору в народе, свидетельством роста его политического сознания. Загадочный образ створенного города, возникший под влиянием событий Парижской коммуны, служит, как было отмечено, символом поверженной крепостной России. Идеал будущего «счастья народного» раскрывается в звуках улаждающего слух Гриши торжественного вольного «гимна благородного». Поэт, заключил Ф. М. Журко, эстетически охарактеризовал современный ему исторический этап народной борьбы, размах которой поддерживал у подавляющего большинства разночинцев, в том числе и у Некрасова, веру в возможность крестьянской социалистической революции.

Кандидат филолог. наук М. М. Гин в докладе «О так называемой „газетности“ поэзии Некрасова», полемизируя с прижизненной поэту реакционной критикой, поставил перед собой задачу выяснить действительное соотношение некрасовской поэзии с современной ему газетно-журнальной публицистикой. Докладчик выявил три аспекта художественного преломления газетно-журнального материала в поэзии Некрасова. В стихах сатирического цикла «О погоде» газетность носит внешний, условный характер. Материал, по содержанию и манере изложения типичный для газеты, приобретает в них остро социальный смысл, трагический колорит. Аналогии между некоторыми отрывками из поэм «Современники» и «Кому на Руси жить хорошо» и статьями и очерками либерального толка убеждают в том, что Некрасов не столько использовал источники, сколько опирался на собственное знание жизни, демонстрируют глубокое понимание поэтом народных нужд, идейную близость его к Чернышевскому и Добролюбову. Напротив, в ряде стихотворений, свободных от внешних атрибутов газетности, поэт намеренно акцентировал свою перекличку с революционной публицистикой. Так, например, в стихотворении «Сятелям» революционному звучанию образа сятеля способствовал тот контекст, в котором обычно выступала эта метафора в потаенной поэзии.

Кандидат филолог. наук М. В. Теплинский в сообщении «Н. А. Некрасов и литературный сборник „Складчина“» осветил одну из малоизвестных страниц журнальной деятельности Некрасова последнего периода — участие поэта в организационной и редакторской работе

над сборником «Складчина», издаваемым в 1873—1874 годах в пользу голодающих крестьян Самарской губернии. Избранный,ряду со своим близким знакомым библиографом П. А. Ефремовым, членом издательского комитета, Некрасов последовательно проводил демократическую линию, привлекая в качестве авторов и рецензентов сборника сотрудников «Отечественных записок» (Н. К. Михайловского, Г. З. Елисеева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Плещеева). Он способствовал осуществлению предварительной подписки на сборник не только в Петербурге, но в Ярославле и Н.-Новгороде, а после выхода его в свет заботился об его широкой распродаже. О характере и объеме редакторской деятельности Некрасова позволяют судить обнаруженные М. В. Теплинским в ЦГАЛИ протоколы «Складчины» и в архиве ИРЛИ письма И. А. Гончарова к П. А. Ефремову, из которых видно, что Некрасов не ограничивался простым одобрением или отклонением рукописей, но делал все возможное, чтобы в сборник попал все произведения, смущавшие своим демократизмом других членов комитета (стихотворения Д. Минаева и В. Орлова, басня А. Франка, перевод Н. Курочкина). Ряд стихотворений (П. Быкова, Д. Михаловского, Д. Лизандера, В. Орлова и др.) Некрасов подверг значительной стилистической правке, которая характеризовала его эстетическую позицию как редактора.

В докладе И. А. Щурова «Некрасов и А. Н. Плещеев» рассматривались литературно-творческие контакты поэтов-современников, принадлежавших к демократическому лагерю русской поэзии. По наблюдениям И. А. Щурова, в 40-е годы в разработке отдельных тем Плещеев не только совпадал с Некрасовым, но иногда и превосходил его (пропаганда идей утопического социализма, мотивы покаяния и т. д.). Особенно были близки Некрасову лирико-элегические настроения, характерные для творчества Плещеева. Начиная с 50-х годов Некрасов становится во главе передовой русской поэзии, движению которой к реализму захватило и Плещеева. Под влиянием Некрасова он обращается к сатире, создает стихотворения о народе. Реалистические произведения Плещеева, по мнению докладчика, не обладали той идейно-художественной силой, которой он достигал в романтических, но важен был полорот поэта-петрашевца от абстрактно-романтических идеалов к конкретному изображению русской действительности. Живое общение на протяжении многих лет взаимобогащало обоих поэтов.

В центре другой группы докладов была поставлена проблема отношения Некрасова к фольклору и широкого эпического воспроизведения в его поэзии народной жизни. В основу доклада док-

тора филолог. наук А. М. Гаркави «О традициях русской песни в поэзии Некрасова» легла история создания трех ранних его стихотворений — «Тройка», «Огородник» и «В дороге». Сопоставление этих стихотворений с ямщицкими, солдатскими, семейными и другими видами народных песен привело А. М. Гаркави к выводу, что уже в 40-е годы фольклор явился одним из главных источников некрасовской поэзии. Творческое освоение народной лирики и переосмысление предшествующей традиции ее литературной обработки способствовало формированию самостоятельного стиля Некрасова-поэта.

Кандидат филолог. наук С. А. Червяковский в докладе «„Мороз, Красный нос“ — шедевр поэтической культуры» отдельные наблюдения над композицией поэмы, методом психологической обработки центральных персонажей и их героизации, поэтикой и ритмикой, сочетанием реального и сказочного планов, ролью пейзажа подчинил мысли о социальном характере трагедийности поэмы и вместе с тем о преобладании в ней оптимистического настроения, вытекающего из веры Некрасова в духовные силы русского народа. Особое поэтическое своеобразие поэме, по замечанию С. А. Червяковского, придает влетающееся в эпическое повествование лирическое начало, составляющее доминанту ее стиля.

Кандидат филолог. наук В. Г. Прохнин в соответствии с избранной им темой «Путь к эпопее (о становлении жанра поэм у Некрасова)» стремился конкретизировать представление о «Кому на Руси жить хорошо» как о завершающем этапе движения поэта к эпопее и оригинальному звене в общей истории этого жанра. В докладе доказывалось, что некрасовская эпопея соответствовала основным условиям жанра, установленным Белинским и революционно-демократической критикой 60-х годов, и вместе с тем вносила много нового в его развитие. Первая революционная ситуация в России не переросла в революцию, разрозненные выступления не слились в одно «событие»; однако в них проявились и субстанциональные силы народа, и стремление его к лучшей доле, которые нашли отражение в «Кому на Руси жить хорошо». Создание коллективного образа народа, с его нравственным богатством, мудростью и предрассудками, умение «на все события смотреть глазами своего народа», поворотное использование фольклора — наиболее характерные особенности итоговой эпопеи Некрасова.

Обратившись к песням «Пира на весь мир», кандидат филолог. наук М. П. Старенков раскрыл отразившиеся в них черты пореформенной действительности и отметил общность их идей с некоторыми установками революцион-

ного народничества. В анализе стиля песен докладчик, по его словам, отправлялся от тезиса, сформулированного Г. В. Плехановым, который степень художественности, эстетической ценности стиля определял глубиной переживания исторического содержания эпохи. Сравнивая поэтику «горьких» и «добрых» песен, М. П. Старенков оттенил экспрессивно-стилистические средства фольклорного типа, способствующие передаче мышления и чувств народа, в первых песнях и ораторски-призывные, с элементами резко контрастных противопоставлений и «художественной диалектики», интонации вторых.

В докладе кандидата филолог. наук Т. А. Бесединой «Поэма „Кому на Руси жить хорошо“ в изобразительном искусстве» был поднят вопрос, важный как в научном, так и в практическом отношении (с точки зрения потребностей школы). Т. А. Беседина собрала и рассмотрела иллюстративный материал к поэме «Кому на Руси жить хорошо» с момента ее опубликования до наших дней и проследила на нем историю художественно-образительного прочтения поэмы, в зависимости от времени, индивидуальности художника или графика и глубины понимания им произведения. Из дореволюционных иллюстраторов особо были выделены А. Лебедев и П. Шмаров, из иллюстраторов послеоктябрьского периода — П. Бучкин, А. Рыбников, С. Герасимов и В. Серов. Доклад сопровождался демонстрацией подлинников, репродукций и фотокопий.

Третья группа докладчиков сосредоточила внимание на преемственности традиций поэзии Некрасова в новую эпоху. Кандидат филолог. наук М. П. Зубков остановился на некоторых аспектах ленинской оценки Некрасова и подчеркнул необходимость учитывать не только прямые высказывания В. И. Ленина о Некрасове или интерпретацию некрасовских цитат в его статьях, но и ленинские труды, в которых дается характеристика 40—70-х годов и других деятелей революционно-демократического направления — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина. При изучении творчества поэта эти работы имеют методологическое значение, так как В. И. Ленин безоговорочно относил Некрасова к представителям «старой русской демократии». Докладчик возразил против истолкования образа губернаторши в «Кому на Руси жить хорошо» как проявления либеральных «грехов» Некрасова.

Доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма в докладе «Поэзия Некрасова на третьем этапе освободительного движения в России» воссоздал сложную картину восприятия Некрасова последующими поколениями. Плехановскому взгляду на Некрасова как на поэта, выражавшего настроения только разночи-

ной интеллигенции своего времени, Ф. Я. Прийма противопоставил суждения В. И. Ленина и дореволюционной «Правды» о значении некрасовской поэзии в эпоху «подготовки крестьянской буржуазной революции» (1861—1904 годы). В докладе были приведены новые данные о все более и более широком проникновении произведений Некрасова в этот период в народную среду — рабочую и крестьянскую, а также представлены свидетельства современников о том, что приобщение народных масс к наследию поэта «мести и печали» сыграло значительную роль в процессе сближения народа и передовой интеллигенции. Действенным фактором стала поэзия Некрасова и в литературной жизни. В 70—80-е годы, как отметил докладчик, она оказывала влияние на поэтов, иногда даже не разделявших убеждений Некрасова (К. Случевского, Я. Полонского, К. Фофанова и др.). Признание роли некрасовской традиции прозвучало в речи Тургенева на открытии памятника Пушкину в 1880 году. Во второй половине 80-х и в 90-е годы в связи с кризисом народнической идеологии несколько снизился уровень гражданской поэзии, что нанесло заметный ущерб ее престижу. Первопричину этого ущерба реакционная критика пыталась найти в поэзии Некрасова. От враждебных нападок поэзию Некрасова продолжали отстаивать публицисты-народники, марксистская печать и критика. Охарактеризовав в заключительной части доклада отношение к Некрасову поэтов-символистов (В. Брюсова, А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Иванова, К. Льдова и Д. Мережковского) и выявив его неоднородность, Ф. Я. Прийма пришел к выводу, что в процессе своей творческой эволюции лучшие из этих поэтов неоднократно обращались к традициям Некрасова, которые стимулировали их духовный и поэтический рост.

Доклад кандидата филолог. наук Л. А. Розановой «О роли поэзии Некрасова в становлении пролетарской культуры» был основан на архивных материалах Иваново-Вознесенского промышленного центра, родины первых Советов. Не публиковавшиеся ранее воспоминания и документы свидетельствовали о революционизирующем влиянии стихов и песен на слова поэта, исполнявшихся в первых рабочих кружках, на собраниях и митингах в 1905 году. К опыту Некрасова начиная с конца 70-х годов обращались и первые местные рабочие поэты (С. Рыский, Н. Веригин, Е. Алесимов, Ф. Дормидонтов), пытавшиеся вслед за великим «народным заступником» создать поэмы, посвященные положению труженика. Большой резонанс личность поэта-гражданина и его идеалы получили в дни февральской революции 1917 года (дневник Д. Фурманова). Некрасовский

взгляд на задачи искусства развивался на страницах большевистского еженедельника «Наше слово». В 1917—1922 годах были изданы альманахи «Зеленый шум» и «Коробейники» и сборник «Сноп», которые по своей тематике восходили к некрасовским мотивам и образам. К Некрасову тяготели и участники кружка «настоящих пролетарских поэтов», объединившихся во круг газеты «Рабочий край» (Д. Семеновский, С. Огурцов, С. Семин и др.). Освещенные в докладе Л. А. Розановой материалы ввели в ряды «некрасовской школы» новые имена пролетарских поэтов «текстильного края» и явились доказательством того, что в рабочей среде знакомство с сокровищницей русской литературы нередко начиналось с Некрасова.

Кандидат филолог. наук Т. Д. Фролова напомнила в своем выступлении об анкете, проведенной в 1902 году газетой «Новости дня», которая обратилась к ряду современных деятелей литературы и искусства с просьбой написать о своем отношении к Некрасову и ответить на вопрос, забыта или жива его поэзия. Т. Д. Фролова выделила ответ И. А. Бунина и, дополнив его другими откликами писателя (из «Жизни Арсеньева», статей, интервью, писем), проанализировала бунинские оценки творчества Некрасова. Отношение Бунина к Некрасову менялось, было противоречивым. Показательны, по мнению Т. Д. Фроловой, отрицательные отзывы героя автобиографического романа Бунина, протестовавшего как против народнической идеи долга, так и против среды некрасовского стихотворения «Поэт и гражданин»; особенно неприятной для него была формула: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Но не отождествляя полностью художественный образ с самим писателем и, кроме того, учитывая факт более поздней ревизии юношеских взглядов, Т. Д. Фролова противопоставила высказываниям Арсеньева суждения молодого Бунина, признававшего правомерность гражданской тематики. Как молодому, так и зрелому Бунину был чужд «мужичкинский демократизм» Некрасова, но вместе с тем он никогда не разделял теории «чистого искусства». Разница в мировоззрении не заслонила для Бунина таланта Некрасова. Он оценил новаторство Некрасова как художника, сумел проникнуть в своеобразие его поэтического дарования и вместе с Чеховым и Горьким в 1902 году выразил уверенность в непреходящем значении его поэзии.

Кандидат филолог. наук Н. Н. Скотов познакомил с некоторыми положениями своей большой работы «Некрасов и А. Белый», основанной на анализе сборника стихотворений А. Белого «Пепел», посвященного памяти Некрасова. В поле зрения исследователя по-

пали как первопечатные тексты, так и тексты этих же стихотворений, вошедшие в два последующие издания «Пепла» (1909 и 1929 годов). Общие с Некрасовым мотивы наступления века «железных дорог» с его «бредом капиталистической культуры», ведущим к отчуждению личности, тема крестьянской Руси и сопряженности судьбы поэта участи других наиболее явственно проступают в циклах раннего издания сборника — «Россия», «Деревня», «Горемыка» (во втором издании — «Глухая Россия», «Злая деревня», «В полях»). Разделяя мысль В. Иванова о том, что Некрасов разбудил в А. Белом человека-брата, Н. Н. Скатов в то же время проследил, как преобразуются в поэзии А. Белого в соответствии с его лирико-философской позицией эти мотивы некрасовской поэзии. Если Некрасов, по выражению докладчика, сумел увидеть «дух золотые россыпи», то А. Белый, отражая настроения смятения, отчаяния, одиночества части русской интеллигенции в эпоху кризиса, показал, «как перегорает этот жар души», утрачивается нравственный потенциал.

Доктор филолог. наук П. С. Выходцев в докладе «Некрасов и советская поэзия» выступил против декларативной разработки этой темы, не учитывая сложности подхода к наследию Некрасова различных литературных группировок первых лет советской власти, индивидуальности и новаторства каждого поэта. П. С. Выходцев отметил, что отдельные символисты и акмеисты (А. Блок, В. Брюсов, А. Белый, С. Городецкий, А. Ахматова), искавшие свой путь к революции, раньше признали значение некрасовской традиции, чем футуристы (в том числе юные В. Маяковский и Н. Асеев). Для молодой советской поэзии главной была проблема народности. Некрасов оказывается по-разному близок и пролетарским поэтам, в стихах которых звучал голос творцов новой жизни, труженников города (В. Кирякову, Л. Радину, В. Александровскому, Н. Тихомирову), и крестьянским поэтам, носителям вековой мечты деревни об публичной и свободной жизни (С. Есенину, П. Орешкину, Н. Клюеву и др.). В заключительной части доклада определялись особенности преломления некрасовских традиций в творчестве сле-

дующих крупнейших поэтов 20—30-х годов: А. Блока, оставшегося до конца поэтом-романтиком, развившим в себе способность слушать время, музыку революции; В. Маяковского, близость которого к Некрасову прежде всего обусловилась характером его обостренного гражданского сознания; Д. Бедного, которого связывало с Некрасовым представление об идеале поэта, народных судьбах, понимании психологии «мужика»; С. Есенина, наиболее родственного Некрасову поэта, напряженно размышлявшего о судьбах деревни, посившего в себе высокое чувство долга, ответственности перед родной.

На конференции говорилось также о подготовке к предстоящему в 1971 году юбилею — 150-летию со дня рождения Некрасова. Член Союза советских художников Б. А. Протоклитов поделился своими впечатлениями о некрасовских местах Костромского края, которые он недавно посетил, и обратился к участникам конференции с просьбой поддержать предложение местных жителей об установлении при въезде в Шоды мемориальной доски с указанием о пребывании в этих краях поэта и его дружбе с крестьянином Г. Я. Захаровым, которому посвящена поэма «Коробейники»; Б. А. Протоклитов призвал также всячески содействовать организации некрасовских уголков-музеев в Шодах и Пустыни (в 4 км от Шоды). Н. К. Некрасов сообщил о деятельности некрасовской комиссии, учрежденной при Правлении Союза писателей СССР и о перспективах ее дальнейшей работы. Запланировано: во-первых, привести в порядок места, связанные с жизнью и творчеством Некрасова; во-вторых, развернуть широкую пропаганду его наследия, используя средства кино, театра, радио, телевидения, грамзаписи и т. д.; в-третьих, расширить издательскую деятельность — опубликовать ряд новых исследований и популярный книги о Некрасове, выпустить альбомы, путеводители, открытки, юбилейные значки и т. д. Комиссия указала на необходимость в ближайшие годы начать работу над академическим изданием Некрасова и воздвигнуть к 1971 году памятник поэту в Ленинграде.

П. А. БЛЮГОВ |

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ В ГОРОДЕ КИРОВЕ

Литературная летопись Вятского края богата событиями. Имена Герцена и Салтыкова-Щедрина, Короленко и

Райниса, Грина и Заболоцкого то и дело мелькают на ее страницах, все чаще и чаще привлекая к себе внимание зна-

токов местной старины и исследовательской русской литературы.

В последние годы изучение литературного прошлого в Кирове заметно оживилось, чему в немалой степени способствовал Литературный музей. Он был на общественных началах создан в 1963 году группой энтузиастов и на первых порах представлял собою центр, объединивший усилия десятков литераторов, ценителей и знатоков старины, книголюбов, занятых поисками забытых и затерянных рукописей, изобразительных материалов, раскрывающих творческую, а также общественную деятельность писателей, в разной степени связанных с Вятским краем и своими трудами участвовавших в его культурном развитии. Прошло пять лет. Сейчас в фондах музея — автографы М. Горького, Д. Бедного, Ф. В. Гладкова, Н. А. Заболоцкого, В. В. Иванова, В. В. Лебедева-Кумача, И. Л. Сельвинского, В. А. Обручева, Е. Н. Чприкова, Т. Л. Щепкиной-Куперник, рукописи, письма, фотографии вятских литераторов — А. Н. Баранова, А. С. Верещагина, М. И. Горева, К. В. Дрягина, М. Е. Селенкиной и многих других.

В 1967 году в залах областной Библиотеки им. А. И. Герцена открылась первая выставка собранных документов, вызвавшая широкий интерес общественности и поставившая на повестку дня вопрос о необходимости предоставления Литературному музею специального помещения и оформления его как постоянно действующего научно-просветительного учреждения. Удачное решение этого вопроса не только открыло перед Литературным музеем благоприятные возможности для дальнейшего развития, но и несколько изменило его первоначальный характер и направление. Дело в том, что решением Кировского горисполкома в распоряжение Литературного музея был предоставлен небольшой одноэтажный дом по улице Ленина (№ 93). Надпись на мемориальной доске гласит: «В этом доме в 1848—1855 гг. жил, находясь в ссылке, великий русский писатель-сатирик Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин». Таким образом, Литературный музей, возникший на основе собрания документальных материалов о писателях Вятского края, с предоставленным ему салтыковского дома стал, кроме того, музеем мемориальным, обязанным, в первую очередь, в своих экспозициях охарактеризовать вятский период жизни и деятельности Салтыкова-Щедрина.

Организаторы и создатели музея, работавшие под руководством исследователя вятской старины и писателя Е. Д. Петряева, предприняли попытку восстановить кабинет М. Е. Салтыкова, в стенах которого зародился и созрел замысел знаменитых «Губернских очерков». И надо сказать, что усилия их не пропали даром. Удалось определить

местоположение кабинета, которым оказалась небольшая комната с окнами, выходящими в тихий и тенистый сад, найти стол-секретер и кресло, типичные для той поры. Эти вещи сохранились в семье близкого друга Салтыкова, вятского врача Н. В. Ионина, дом которого писатель часто посещал. Кстати, в начале нынешнего века дочь Н. В. Ионина Лидия Николаевна Спаская написала свой известный очерк о Салтыкове, построенный на основе воспоминаний ее родителей и до сих пор являющийся исключительным по полноте и достоверности документом о вятском периоде жизни писателя.

Сейчас кабинет Салтыкова в значительной мере создан: на столе — старинная чернильница, гусиные перья, бланки советника Вятского губернского правления, на которых набрасывались не только деловые рапорты, но подчас и сатирические очерки; в соседней с кабинетом комнате — стол из Вятского губернского правления, за которым сидел Салтыков. Однако выявление межуарных свидетельств, документов, писем, касающихся вятского периода жизни Салтыкова, еще не закончено, а поэтому и восстановление его квартиры потребует еще больших усилий и новых разысканий.

Второй зал музея полностью посвящен вятским литераторам дореволюционной поры. Среди них участники «Вятской незабудки»: Ф. Ф. Павленков, Р. Н. Рума, С. И. Сычугов, В. Я. Заволжский и др. Большое место уделено талантливой писательнице М. Е. Селенкиной. В экспозиции — автографы, новые материалы о ее творческом и жизненном пути, портрет, исполненный молодым Виктором Васнедовым, близким другом М. Е. Селенкиной. Здесь же книги с автографами Короленко, издания «Вятского книгоиздательства товарищества», небольшая экспозиция, посвященная Александру Грину.

В последнем зале — литературная жизнь Вятского края в советские годы. На стендах — издания 1920—1930-х годов, материалы о творчестве запячателеев советской литературы, среди которых ныне покойные В. В. Лебедев, П. А. Щелканов, К. В. Дрягин, А. И. Мильчаков.

Торжественное открытие музея состоялось 25 октября 1968 года. Сейчас, как отмечает Евгений Петряев, музей «переживает самую начальную фазу развертывания. Надо еще немало сделать, чтобы пришедший в квартиру Салтыкова мог узнать о нем новое, неповторимое и глубже понять, как много сделал этот писатель для освобождения своего народа, как жизненные были его традиции в творчестве местных литераторов» («Кировская правда», 1968, № 277, 27 ноября, стр. 3).

Проделана большая и сложная работа, позади кропотливые поиски, ис-

следования, разыскания. И сейчас можно надеяться, что Литературный музей будет не только достопримечательностью

города, культурно-просветительным учреждением, но и центром научной литературно-краеведческой деятельности.

В. Н. БЛЮКИНОВ

СИМПОЗИУМ «ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ»

Восприятие произведений литературы и искусства принадлежит к числу самых актуальных в настоящее время проблем. Проблема эта является, однако, настолько сложной, что для ее успешного разрешения необходимы общие и координируемые усилия представителей различных научных дисциплин. Этому и был посвящен симпозиум «Проблемы художественного восприятия», проходивший в Ленинграде с 9 по 13 декабря 1968 года.

Симпозиум проводился Комиссией комплексного изучения художественного творчества АН СССР совместно с Комиссией по взаимосвязям литературы, искусства и науки Ленинградского отделения Союза писателей РСФСР. Активное участие в работе симпозиума приняли сотрудники различных институтов АН СССР, Академии педагогических наук СССР, Института театра, музыки и кинематографии, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Гос. Эрмитажа, члены Союза кинематографистов, художников, композиторов и др.

Центральными вопросам на симпозиуме были следующие: 1) постановка общих проблем художественного восприятия; 2) изучение восприятия литературы читателем; 3) кино и зритель; 4) восприятие изобразительного искусства и архитектуры; 5) музыка и ее восприятие; 6) спектакль и театральная аудитория. Эти вопросы определили и шесть основных тем, которым было посвящено около 70 докладов и сообщений.

Акад. М. Б. Храпченко (Москва), открывая симпозиум, особо подчеркнул наличие неразрывной связи художественного восприятия с повышением культурного уровня читателя, зрителя, слушателя, а также с воспитанием художественного вкуса советского человека. М. Б. Храпченко отметил важность изучения эстетического восприятия для более полного овладения сокровищами культурного наследия прошлого. Особое значение симпозиума заключается, по мнению М. Б. Храпченко, в том, что впервые представители различных областей науки объединились для обсуждения и разработки столь важных для теории и практики вопросов.

Доктор филолог. наук Б. С. Мейлах (Ленинград) в докладе «Художественное восприятие как научная про-

блема» подчеркнул, что исследование художественного восприятия является составным элементом познания общих закономерностей и функций искусства. Кроме того, неоспоримо и практическое значение изучения интересов читателя, зрителя, слушателя. Далее Б. С. Мейлах перешел к изложению своей точки зрения, согласно которой теоретической основой разработки обсуждаемой проблемы является трактовка восприятия как одного из звеньев процесса художественного творчества как динамической системы: замысел художника — процесс создания художественного произведения — его результат (т. е. законченное произведение) — и, наконец, — художественное восприятие. Необходимо параллельная разработка как закономерностей художественного мышления, так и закономерностей художественного восприятия. Большое внимание докладчик уделил обоснованию принципов исследования художественного восприятия как комплексной проблемы, разрешаемой на стыке различных наук, прежде всего гуманитарных, с привлечением также и естественных наук. Кроме того, комплексный характер проблемы заложен в самой общности закономерностей восприятия различных областей искусства. Докладчиком были предложены конкретные меры по координированию работы различных научных и творческих коллективов, направленные на обеспечение теоретической и практической разработки выдвинутых проблем.

Часть докладов была посвящена выяснению различных теоретических аспектов художественного восприятия. В докладе члена-корр. АН СССР П. Н. Беркова (Ленинград) говорилось о создании эстетики литературного восприятия, отправной точкой которой должна стать проблема «вкуса». При этом следует учитывать социальную обусловленность развития искусства и принимать во внимание различные феномены эстетического вкуса у различных народов, не упуская из виду фактор времени.

Доклад доктора историч. наук В. Е. Гусева (Ленинград) был посвящен особенностям восприятия фольклора как искусства «первичного синтеза». В докладе отмечалась неудовлетворительность одностороннего, традиционного изучения восприятия фольклора и выдвигалась необходимость создания комплексных методов исследования.

В докладе «Психология и художественное восприятие» доктор педагогич. наук П. М. Якобсон (Москва) затронул очень важную проблему психологии художественного восприятия и особо выделил при этом три области изучения: 1) связь между процессом восприятия и другими сторонами психической жизни человека; 2) психологические уровни процесса восприятия; 3) ступени процесса художественного восприятия.

В докладе писателя Б. М. Рунина (Москва) и совместном докладе доктора физико-математич. наук И. И. Пуккермана (Ленинград) и И. Д. Рудь (Москва) рассматривался весьма актуальный вопрос использования теории информации для изучения художественного восприятия. Докладчики, критикуя поспешные и вульгаризаторские попытки применения теории информации для разработки этой проблемы, вместе с тем говорили о необходимости поисков дальнейших путей ее использования.

Темой доклада В. И. Волкова (Свердловск) было значение ценностного аспекта в социологическом исследовании эстетического воздействия художественного произведения на читателя, зрителя, слушателя.

Искусствовед М. А. Сапаров (Ленинград) изложил историю интерпретации понятия «художественное восприятие». Кандидат филолог. наук Н. М. Фортунатов (Горький) посвятил свое сообщение различным теориям творчества в эстетических, философских, психологических и других системах и в связи с этим различным трактовкам художественного восприятия.

Кандидат биологич. наук Л. С. Саямон (Ленинград) подчеркнул необходимость использования достижений физиологии для анализа художественного восприятия. Он указал, что физиологический подход позволит обратить внимание на определенные закономерности и механизмы этого явления, связанного с функциями мозга и деятельностью нервной системы.

В центре внимания симпозиума была проблема читательского восприятия. В докладе доцента О. И. Никифоровой (Москва) нашли отражение ее общесоциологические и социально-психологические аспекты. Как отметила О. И. Никифорова, важнейшим из общепсихологических вопросов является вопрос о механизме понимания художественного произведения. Другая первоочередная задача, по мнению докладчика, — это изучение закономерностей эстетической оценки произведения, законов восприятия художественной литературы и ее влияния на общество. В докладе были сформулированы специфические требования к изучению психологии читателя.

В докладе, представленном сектором литературы Института общего и

политехнического образования Академии педагогических наук СССР, были обобщены результаты длительного изучения особенностей читательского восприятия у учащихся первых—десятих классов. В докладе, прочитанном Н. И. Кудряшевым (Москва), была освещена детально разработанная методика изучения читателей, принадлежащих к различным возрастным группам.

Б. Г. Умнов (Ленинград) подчеркнул значение социально-психологического подхода к изучению читательского восприятия, который позволит вплотную подойти к таким сложным проблемам чтения, как формирование общественного мнения под влиянием печати, зависимость индивидуальных вкусов от общественного сознания и т. д.

В докладе кандидата педагогич. наук Л. И. Беляевой (Москва) излагалась методика исследования мотивации выбора и критериев оценки художественной литературы у разных категорий читателей. В докладе были приведены результаты исследования: Л. И. Беляевой удалось выявить 5 групп мотивов, связанных с соответствующими им критериями оценок.

Особый интерес участников симпозиума вызвало выступление В. Д. Стельмах (Москва). Ее доклад, в котором рассказывалось о работе сектора книги и чтения Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина над темой «советский писатель», изобилует целым рядом интересных фактических данных. В проведенном сотрудниками библиотеки социологическом исследовании не только классифицировались категории читателей и их запросы, но и прослеживались общие закономерности, определяющие лицо современного читателя, отмечалось значение художественной литературы в жизни советских людей. Результаты обследования обнаружили и недостатки, свойственные отдельным категориям читателей: неумение самостоятельно выбрать книгу и оценить ее, недостаточную развитость культуры чтения. Особенно остро в докладе был поставлен вопрос о недостатках культуры чтения учителей-словесников и о том, что тиражи сочинений классиков необходимо увелечить — они почти не доходят до села.

В докладе В. В. Молчанова (Ленинград) рассматривалась проблема соотношения писательского замысла и читательского восприятия, анализировались попытки писателей с помощью определенных литературных приемов корректировать и направлять читательское восприятие.

Писатели В. К. Кетлинская и М. Л. Слонимский поделились с участниками симпозиума своими взглядами на проблему взаимоотношений читателя и писателя, рассказали о своих встречах с читателями, о читательских письмах, об отдельных случаях непонимания

произведений писателя, причина которых лежат в недостаточно высоком уровне культуры читательского восприятия. Обсуждение темы «Кино и зритель» открылось докладом доктора искусствоведения И. В. Вайсфельда (Москва) «Наследие Эйзенштейна и вопросы изучения киновосприятия», в котором были подвергнут анализу известный тезис Эйзенштейна о производстве искусства как трехступенчатом процессе, включающем в себя замысел, выразительное воплощение и возвращение к исходному замыслу в восприятии зрителя.

Н. А. Хренов (Москва) в своем выступлении говорил о необходимости учитывать при исследовании зрительского восприятия и структуру самого фильма. Выступления С. А. Иосифяна (Москва) и И. Е. Кокорева (Москва) были посвящены методике и результатам конкретно-социологических исследований эстетических вкусов зрителей.

Л. А. Рыбак (Москва) сообщил о своих наблюдениях над ходом создания фильма в студии, выделив вопрос о том, как ориентация режиссера на зрительское восприятие проявляется в самом творческом процессе.

На симпозиуме выступили известные советские режиссеры С. Герасимов и Г. Козинцев, которые высказали свои соображения, касающиеся проблемы киновосприятия.

Специальное заседание участников симпозиума было посвящено восприятию музыки. В содержательном докладе Л. Н. Сохора (Ленинград) говорилось о наличии нескольких уровней восприятия музыки: социологическом, психологическом и физиологическом. Кандидат искусствоведения А. Г. Костюк (Киев) отметил в своем докладе, что для выяснения кардинальных вопросов теории музыкального искусства необходимо рассматривать культуру музыкального восприятия слушателя как важную научную проблему. В докладе доцента Тбилисского государственного университета Г. Н. Кечхуашвили рассказывалось о некоторых экспериментально-психологических исследованиях механизма восприятия музыки. В. С. Цукерман (Свердловск) доложил результаты конкретно-социологического исследования отношения к музыке различных групп населения.

Заключительная серия докладов была посвящена теме восприятия изобразительного искусства и архитектуры, а также восприятия театрального спектакля.

Доклад доктора искусствоведения Н. Н. Волкова (Москва), в котором общалось о целом ряде психологических и физиологических факторов, оказывающих значительное влияние на процесс восприятия картины зрителем, и доклад

С. И. Грех (Ленинград) «Некоторые закономерности восприятия композиции произведений живописи» были посвящены теоретическим вопросам, связанным со зрительским восприятием. В докладах ст. научного сотрудника Гос. Эрмитажа А. Н. Бекаряковой и сотрудника Гос. Русского музея А. В. Губарева рассказывалось о непосредственном наблюдении над зрительским восприятием в музее и связанных с этим некоторых особенностях экскурсионной работы.

Тема восприятия архитектуры была представлена докладом С. И. Соколова «Психологические аспекты восприятия современного города». И. И. Рожков и Ю. В. Перов (Ленинград) доложили результаты исследования восприятия определенного спектакля. Перед исследователями стояла конкретная цель: выяснить идейно-художественную эффективность спектакля. Для этого авторами доклада был применен комплекс различных методов конкретно-социологического исследования.

Подводя в заключительном слове итоги симпозиума, председатель Комиссии комплексного изучения художественного творчества проф. Б. С. Мейлах отметил, что в докладах и выступлениях наметилась плодотворная программа совместной работы литературоведов и искусствоведов, социологов, психологов, историков и др.; каждая из дисциплин, участвующих в изучении восприятия, может внести ценный вклад в исследование этой области. Однако при этом необходимо исходить из понимания общности самих закономерностей художественного восприятия, представляющего собой единство познавательных и эстетических моментов. При этом следует учитывать и двусторонние связи между художником и воспринимающей искусством аудиторией. Только при этих условиях проблема художественного восприятия приобретет необходимую широту и будет включена в общую картину истории художественной культуры прошлого и развития культуры современной.

В единодушно принятой резолюции симпозиума подчеркнуто, что только благодаря объединенным усилиям представителей различных наук, писателей и деятелей искусства удастся прийти к разрешению выдвинутых проблем. Особое значение приобретает поэтому координация этой работы, а также создание методики и методологии исследования художественного восприятия в неотрывной связи с изучением воспринимаемых произведений. Эта функция возложена в решении симпозиума на Комиссию комплексного изучения художественного творчества АН СССР.

В. В. МОЛЧАНОВ

