

# Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1972

Год издания пятнадцатый

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ф. Я. Прийма. Проблема национального и общечеловеческого в творчестве Пушкина . . . . .	3
М. С. Горячкина. Некоторые особенности психологизма Достоевского и Щедрина . . . . .	19
Н. К. Гей. Традиции романтизма и поэтика Л. Толстого . . . . .	34
Е. Г. Эткинд. Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать» . . . . .	49

## ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

П. Н. Берков. Проблема влияния в историко-литературной науке . . . . .	65
--	----

## ПОЛЕМИКА

Л. Н. Гумилев. Может ли проведение пязщной словесности быть историческим источником? . . . . .	73
Л. А. Дмитриев. К спорам о датировке «Слова о полку Игореве» (по поводу статьи Л. Н. Гумилева) . . . . .	83

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Г. Татаринцев. Прототипы героев «Путешествия из Петербурга в Москву» А. П. Радищева . . . . .	87
М. А. Турьян. В. Ф. Одоевский в полемике с И. С. Тургеневым (по неопубликованным материалам) . . . . .	95
М. В. Теплицкий. Н. А. Некрасов в апреле 1866 года . . . . .	102
Л. А. Ильин. Забытое обращение Н. А. Некрасова к читателям (по следам автографа С. Д. Дрожжина) . . . . .	104
Неизвестный очерк Г. И. Успенского (публикация И. Г. Ямпольского)	107

(См. на обороте)

	Стр.
Ю. Ф. Карякин. Миф о «черной магии» Достоевского (черновики к «Преступлению и наказанию») . . . . .	113
С. М. Нельс. «Комический мученик» (к вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского) . . . . .	125
И. М. Юдина. В. Г. Короленко и провинциальная печать . . . . .	133
М. Л. Семанова. Общался ли Чехов на Сахалине с политическими ссыльными? . . . . .	146
Л. К. Долгополов. Андрей Белый в работе над «Петербургом» (эпизод из истории создания романа) . . . . .	157
В. В. Базанов. Материалы к творческой биографии Сергея Есенина . . . . .	167
Л. Л. Бельская. Имитации русского народного стиха в творчестве Сергея Есенина . . . . .	176

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. Григорьев. Достоевский в современном зарубежном литературоведении (1945—1971) (Основные проблемы и направления в изучении его наследия) . . . . .	192
Татьяна Николеску (Румыния). Достоевский в оценке румынской критики . . . . .	214
Э. А. Шубни. Жанр рассказа в современном советском литературоведении . . . . .	223
А. Н. Иезуитов. Герой и обстоятельства в советской литературе . . . . .	230
Л. И. Ровнякова. Монография болгарского литературоведа о Ленине . . . . .	234
П. С. Выходцев. В защиту кровного, завоеванного . . . . .	237
ХРОНИКА . . . . .	241
Л. А. Дмитриев, О. В. Творогов. Осторожно — «Слово о полку Игореве!» (письмо в редакцию) . . . . .	246

#### Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

## ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

В литературной критике, а затем и в науке о литературе проблема национальных и общечеловеческих начал пушкинского творчества поставлена давно, хотя название ее далеко не всегда выражалось именно этими терминами. Слово *общечеловеческое* возникло в русском языке гораздо позже, чем обозначаемое им понятие, где-то в начале XIX века, и далеко не сразу вытеснило другие родственные ему и синонимические термины. Так, в словаре А. Н. Радищева мы не найдем слова *общечеловеческое*, но понятие, им выражаемое, постоянно присутствовало в сознании писателя, он испытывал острую потребность в этом слове. «Неужели только чужды будем ощущению человечества... и оставим... на поношение дальнейшего потомства... сограждан нам равных, братьев возлюбленных в естестве, в тяжких узах рабства и неволи?» («Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Хотиллов»). Радищевское «ощущение человечества» родственно здесь «общечеловеческим» чувствам и идеалам.

Термин *общечеловеческий* у Пушкина встречается всего лишь один раз, в статье 1836 года «Французская Академия»: «Везде хохотали, везде с жадностью хватался за ваши произведения. Это служит доказательством, что не костюм и минутные намеки составляют главное в этих совершенно парижских пьесах, — но что в них много истины и много веселости общечеловеческой».<sup>1</sup>

Однако у Пушкина нередко встречаются другие, обозначающие интересующее нас понятие слова: *род человеческий*, *человечность*, *европейская образованность* и т. п.

Приблизительно то же следует сказать и о термине *национальный*, равно как и о производных от него словах. Следуя традиции, Пушкин нередко прибегал к таким эквивалентам слова *национальный*, как *народный*, *отечественный*, *русский*. Возьмем его статью «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“»: «... Пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» (XII, 137). Здесь, как и в ряде других критических статей Пушкина, слово *народный* равнозначно слову *национальный*.

В жизни даже находящихся на низших ступенях культурного развития народов наличествуя некий минимум духовных ценностей общечеловеческого «ранга». сокровищница которых возрастает по мере общественного развития данного народа и умощения его межнациональных связей. Приобщение русского общества к общечеловеческим культурным ценностям, выработанным Западной Европой, многократно усиленное преобразованиями Петра I, происходило не без сопротивления церковной и политической реакции. Русская культура допетровской эпохи носила замкнутый характер. Даже такой почитатель патриархальной старины,

<sup>1</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 62. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

как С. П. Шевырев, находил в духовной жизни древней Руси «большие недостатки, которые состояли в злоупотреблениях феократии и в отсутствии развития человеческой личности. Вот где были причины, почему ни наука, ни искусство, ни свобода гражданская не могли у нас развиваться: орудием для их развития служит лицо человека, а оно совершенно исчезало в безличности древней общинной жизни».<sup>2</sup> Впрочем, на вопрос о том, в какой мере были усвоены древней Русью ценности духовной культуры, созданной народами Западной Европы, наша наука не дала до сих пор окончательного ответа. Споры о масштабах и характере разрыва в культурном развитии между допетровской Россией и Западом возникли уже в начале XVIII века. Кульминационной точки достигли они в 40-е годы XIX века, определив основную линию идейных разногласий западников со славянофилами. В 70-е годы XIX века славянофильский критицизм по отношению к реформам Петра I пыталась возродить народническая публицистика. Отголоски этих споров встречаются порой и в наше время — в историографических и литературоведческих трудах, в художественной литературе. Не прекращаются эти споры и поныне. С Б. И. Бурсовым, автором книги «Национальное своеобразие русской литературы», преувеличившим разрыв, существовавший между допетровской и послепетровской Россией, полемизировал не так давно в «Вопросах литературы» Д. С. Лихачев,<sup>3</sup> которому Б. И. Бурсов в свою очередь возражал во втором издании книги.<sup>4</sup>

Пушкин превосходно понимал не только историческую необходимость, но и все положительные последствия того обстоятельства, что «европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы» (XI, 269). Общественное и эстетическое сознание поэта формировалось под знаком освоения русской литературой лучших достижений западноевропейской и мировой культуры. Особенно значительным было воздействие на творчество раннего Пушкина французской литературы XVIII века и идей французского Просвещения.

Заметка Пушкина «<О вечном мире>» между народами, а она относится к кишиневскому периоду жизни поэта, свидетельствует о его глубоком внимании к проблеме справедливого общественного устройства, над решением которой бились лучшие умы человечества.<sup>5</sup> «Невозможно, — писал в этой заметке Пушкин, — чтобы люди со временем не уразумели нелепую жестокость войны, как они уразумели существо рабства, царской власти и т. д. Они увидят, что наше предназначение — есть, жить и быть свободными» (XII, 189—190, 480).

Заметка «<О вечном мире>» — не единственный документ, свидетельствующий о поисках Пушкиным справедливого социального устройства и государственных взаимоотношений в глобальных масштабах. В стихотворении «Он между нами жил...» (1834) Пушкин писал об Адаме Мицкевиче:

... Передко

Он говорил о временах грядущих,  
Когда народы, распри позабыв,  
В великую семью соединятся.

(III, ч 1, 331)

Надо полагать, что мечта Мицкевича о счастливом будущем народов осталась бы не замеченной Пушкиным, если бы она не находила поло-

<sup>2</sup> С. П. Шевырев Лекции о русской литературе, читанные в Пармже в 1862 году. СПб., 1884, стр. 45.

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 5, стр. 170—186.

<sup>4</sup> Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. Изд. 2-е, Л., 1967, стр. 25—27, 58.

<sup>5</sup> См.: М. П. Алексеев. Пушкин и проблема «вечного мира». «Русская литература», 1958, № 3, стр. 3—39.

жительного отклика в его сердце. Предположение это получает солидное подкрепление в некрологической заметке о Пушкине, написанной Мицкевичем в 1837 году. «Может быть, — писал Мицкевич, — воображение его работало над идеями в духе Сен-Симона или Фурье? Не знаем. В его *импровизированных* стихах и в его *разговорах* (подчеркнуто нами, — Ф. П.) встречались следы и того и другого направления».<sup>6</sup>

Итак, во время своих встреч в Петербурге в 1826 году Пушкин и Мицкевич с одинаковым увлечением мечтали, возможно «в духе Сен-Симона и Фурье», о счастливом будущем народов. Это не гипотеза, а факт, подтверждаемый перекрестным «опросом» двух поэтов.

Уже первыми своими выступлениями на литературном поприще автор «Вольности» и «Гавриилиады» внес неоценимый вклад в дело приобщения русской читающей публики к выработанным на Западе идеям свободолюбия и свободомыслия.

Вместе с тем молодой Пушкин не мог не прислушиваться к голосам, твердившим об опасности отчуждения отечественной литературы от ее национальных истоков. Вызванная этой опасностью тревога просачивалась в русскую литературу уже во второй половине XVIII века, задолго до французской революции 1789 года. Весьма недвусмысленно высказывал ее в начале 80-х годов XVIII века Н. И. Новиков, воспитанный в духе идей французского и английского Просвещения. В очень резкой форме была выражена эта тревога Н. М. Карамзиным в его известной «Записке о древней и новой России» (1811): «Мы стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России. Виною Петр».<sup>7</sup> Иная, если не сказать противоположная, мысль была высказана в речи Карамзина в Российской Академии от 5 декабря 1818 года. «Красоты *особенные*, — говорил он там, — составляющие характер словесности *народной*, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян: еще лучше писать для всех людей».<sup>8</sup>

Искусственное противопоставление национального общечеловеческому помешало Карамзину занять правильную позицию в борьбе за передовую и самобытную русскую литературу.

Лавры отважного борца с бездумным преклонением перед всем иноземным пытался стяжать себе глава «Беседы любителей русского слова» А. С. Шишков. Ему удавалось иногда довольно метко охарактеризовать изменчивые вкусы галломанов, утративших всякое чувство национального достоинства, что давало повод некоторым историкам общественной мысли, даже таким, как например Н. П. Огарев, говорить о заслугах Шишкова перед русской литературой.<sup>9</sup> В действительности же отрицание «развратной» Европы выливалось у Шишкова прежде всего в борьбу с идеями французской буржуазной революции 1789 года. Требуя отгородиться от западноевропейских влияний непреходимой стеной, Шишков мечтал создавать культуру «по принятым издревле правилам и понятиям».<sup>10</sup> При этом древнерусский язык и нравы, преподносимые в качестве искомого идеала, были истолкованы Шишковым в религиозно-консервативном духе. Застывший в своем развитии, церковнославянский язык, культивируемый Шишковым, не был для русских людей языком по-настоящему национальным.

<sup>6</sup> A. Mickiewicz. Poezye. Nowe wydanie. Tom czwarty. Warszawa, 1888, str. 309—310.

<sup>7</sup> Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, стр. 28.

<sup>8</sup> «Сын отечества», 1819, ч. 51, № 1, стр. 14.

<sup>9</sup> См.: Русская потаенная литература XIX столетия. Отдел первый. Стихотворения. Лондон, 1861, стр. XXI.

<sup>10</sup> А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. Изд. 2-е, СПб., 1818, стр. 13.

Не лишено интереса истолкование интересующего нас вопроса Н. И. Гнедичем, литературная деятельность и взгляды которого могли непосредственно воздействовать и на Пушкина. Переводчик и пропагандист классиков мировой литературы (Гомера, Шекспира, Вольтера и Шиллера), Гнедич вместе с тем неприменное условие развития любой национальной литературы видел также в обращении ее к отечественным традициям и источникам. В речи 1814 года при открытии Публичной библиотеки как на одну из «причин, замедляющих успехи нашей словесности», переводчик «Илиады» указал на «невнимание к национально-оригинальному, к родному языку и родной истории».<sup>11</sup> Интерес Гнедича к славянскому и новогреческому фольклору,<sup>12</sup> его попытки писать на украинском языке, задуманная им поэма из древнерусской жизни (в духе «Игоровой песни») <sup>13</sup> — все это говорит о том, что писателем была хорошо уяснена взаимосвязь национального и общечеловеческого в искусстве слова. Для нас важно постому остановиться также на следующей фразе из «Записной книжки» Гнедича (конец 1820-х годов): «В настоящее время, когда народы европейские, по непрерывным сношениям и сближениям своим, сливаются, так сказать, в одну нацию, народ, одаренный чувствами спланными и характером мощным, едва ли в состоянии образовать... литературу истинно национальную, а особенно если он с самого возрождения общества и литературы, направленный правительством и писателями, всегда и исключительно предпочитает язык чужой и поклопается образцам инопоземным».<sup>14</sup>

В словах этих, на наш взгляд, выражено отнюдь не неверие в жизнеспособность новой (послепетровской) русской литературы. Писатель развил здесь идею, высказанную им ранее в речи при открытии Публичной библиотеки: развитию самобытной русской литературы мешает поощряемое правительством и обществом «невнимание к национальному». Мы не совершим ошибки, если скажем, что пафос приведенных слов из «Записной книжки» Гнедича близок к протесту Чацкого из грибоедовской комедии против «чужевластия мод».

Гораздо более целенаправленным, чем у Гнедича, было стремление к самобытному искусству у писателей-декабристов. Тяготение к гражданственности и национальной самобытности составляло тенденцию, объединяющую все разновидности литературы декабризма. Не ограничиваясь задачей низвержения отечественной тирании, политическая мысль декабристов разрабатывала программу будущего содружества народов. Это и составляло самое существенное отличие романтизма декабристов от национально ограниченного романтизма Загоскина и Кукольника.

При всей прогрессивности своей декабристские эстетические декларации носили абстрактный характер и начекали несколько облегченный путь к созданию национально-самобытного искусства.

Ориентацией на «преданья старины глубокой», как книжные (точнее, летописные), так и устные, Пушкин уже в период «Руслана и Людмилы» (1817—1820 годы) довольно отчетливо обозначил свою эстетическую позицию. Она состояла в сочетании традиций западноевропейских с отечественными (литературными и народнопоэтическими). Однако на рубеже 20-х годов прошлого века необходимость такого сочетания была

<sup>11</sup> См.: И. Н. Жданов, Сочинения, т. II, СПб., 1907, стр. 49

<sup>12</sup> См.: М. К. Азадовский. Статьи о литературе и фольклоре. М.—Л., 1960, стр. 204—210.

<sup>13</sup> См.: Ф. Я. Прийма. «Слово о полку Игореве» в научной и художественной мысли первой трети XIX века (материалы). В сб.: Слово о полку Игореве. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 303—315.

<sup>14</sup> См.: П. Тиханов. Николай Иванович Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. СПб., 1884, стр. 58.

доступна пониманию многих. Сложность вопроса состоит в определении качества названного сочетания.

В статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) И. В. Киреевским были намечены три стадии в творческом развитии поэта: 1) италяно-французская, 2) байроническая, 3) русская.<sup>15</sup> В периодизации этой сказался распространенный в то время взгляд на Пушкина как на поэта, сформировавшегося на подражаниях западноевропейским литературным образцам. С этим взглядом полемизировал Н. В. Гоголь. В его статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) читаем: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа».<sup>16</sup> И вместе с тем между «Русланом и Людмилой», с одной стороны, и «Евгением Онегиным», с другой, — улавливаемая даже простым глазом большая дистанция: и в языке, и в манере письма, и в самом творческом методе, лежащем в их основе. Нельзя поэтому не учитывать процесса мужания Пушкина именно как поэта национального, процесса, обусловленного как своеобразием литературного движения эпохи, так и творческим развитием самого поэта.

Процесс становления Пушкина как национального поэта был тесно связан с развитием русского национального самосознания, в частности с двумя знаменательными вехами в истории последнего: 1812-м и 1825-м годами. «Национальное сознание пробудилось в ней (в России, — Ф. П.) не дальше, как с великого 1812-го года»,<sup>17</sup> — писал Белинский, допуская известное публицистическое преувеличение. Но если на этом первом, до 1825 года, этапе русское национальное самосознание развивается, за исключением редкостных аномалий вроде Шишкова, в общем-то в едином потоке, то 1825 год вносит в это развитие качественное изменение. «Каждый сознательный человек, — писал об этом Герцен, — видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной».<sup>18</sup> Наметившаяся ранее (но только наметившаяся) дифференциация русской общественной мысли углубляется, и уже в то время возникают в ней тенденции, которые через какие-нибудь 15 лет приведут к журналам и кружкам славянофильского, западнического и радикально-демократического толка.

Если говорить о развитии национального самосознания собственно Пушкина, следует особо выделить период его южной ссылки, всю эту пеструю «смесь одежд и лиц племен, паречий, состояний» (IV, 145), в которую погрузился он в 13 пору, что способствовало ознакомлению поэта с жизнью и национально-освободительным движением южнославянских стран.

На основании историко-литературных статей Пушкина, как завершенных, так и дошедших до нас в виде набросков («О ничтожестве литературы русской», «О поэзии классической и романтической» и др.), можно составить довольно целостное представление о том, как мыслил себе поэт развитие самобытных начал в современной ему русской литературе.

Нет смысла приводить многочисленные высказывания Пушкина о русской литературе XVIII века, которую лишь за немногими исключениями он считал подражательной. «Словесность наша явилась вдруг в 18 сто-

<sup>15</sup> И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в двух томах, т. II, М., 1911, стр. 1—13

<sup>16</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 51 Далее ссылки на это издание приводятся в тексте

<sup>17</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 558—559 Далее ссылки на это издание приводятся в тексте

<sup>18</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 214

летию, подобно русскому дворянству, без предков и родословной» (XI, 184). Заметим кстати, что, не зная названных статей Пушкина, такого же мнения придерживался и Белинский.

В своих оценках русской литературы XVIII века Пушкин нередко прибегал к полемическим преувеличениям, которые мы, разумеется, должны учитывать.

Не видел Пушкин точек опоры (за исключением «Слова о полку Игореве») и в древнерусской литературе. «За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: *Песнь о Полку Игореве*» (XI, 184). Комментаторы этого места обычно говорят: «Пушкин не знал всех богатств древнерусской литературы». Это верно, но лишь отчасти. «Сказание о Мамаевом побоище», которое поэт называл «Песнью» (XII, 208), особенного восторга, как известно, у него не вызывало. Пушкин знал летописную и житийную литературу и имел некоторое представление о религиозно-дидактической письменности. Но летописи поэт не относил к разряду художественной литературы, что же касается письменности религиозно-дидактической, то, несмотря на свое восхищение Киево-Печерским Патериком, он не придавал ей «основополагающего» значения.

Анализируя пушкинскую статью «О ничтожестве литературы русской» (1834), Б. И. Бурсов в своей книге «Национальное своеобразие русской литературы» приводит из нее следующие слова: «Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности». Эту цитату автор книги снабдил таким пояснением: «Он (Пушкин, — Ф. П.) сам находился в положении, аналогичном тому, в котором находились французские гении XVII века» (стр. 107).

Согласно логике рассуждений исследователя, Пушкин «презрел бессилие» русской народной поэзии и обратился к иноземным литературным образцам — вывод, с которым решительно нельзя согласиться.

Для обоснования ошибочности такого мнения нам необходимо несколько развернуть цитату из Пушкина. «Романтическая поэзия, — писал он, — пышно и величественно расцвела по всей Европе. Германия давно имела свои Нибелунги, Италия — свою тройственную поэму, Португалия — Луизаду, Испания — Лопе де Вега, Калдерона и Сервантеса, Англия — Шекспира, а у французов Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и вислицу и почитался первым народным поэтом!.. У других европейских народов поэзия существовала прежде появления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими произведениями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности. Буало, поэт одаренный мощным талантом и резким умом, обнародовал свое уложение, и словесность ему покорилась» (XI, 269—271).

Можно, конечно, настаивать на том, что, говоря о «народной поэзии», Пушкин имел в виду «национальную поэзию», но подобное допущение существа наших возражений Б. И. Бурсову не изменит, поскольку в сознании великого русского поэта народная поэзия была органически связана с поэзией национальной. Как в анализируемой статье, так и в других статьях и письмах Пушкина термин *народная поэзия* употреблялся на равных правах с термином *романтическая поэзия*. Давая последней самую высокую оценку, поэт, как мы видим, относил к ней, с одной стороны, Сервантеса, а с другой — «Нибелунгов». Пушкин говорил о величественном расцвете романтической поэзии «по всей Европе» за исключением Франции, и это не обмолвка. Уже в статье 1825 года «О поэзии классической и романтической», коснувшись вопроса о зарождении романтической поэзии у «новейших народов», поэт писал: «Поэзия просну-



лась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значущее, имело важное влияние на словесность новейших народов... Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч. От сего произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами» (XI, 37). «Таково было, — заключает Пушкин, — смиренное начало романтической поэзии. Если бы она остановилась на сих опытах, то строгие приговоры французских критиков (здесь имеется в виду прежде всего Буало, — Ф. П.) были бы справедливы, но отрасли ее быстро и пышно процвели, и она является нам соперницею древней музыки» (XI, 37).

Странами, где расцвела романтическая поэзия, явились, по мнению Пушкина, Италия, Испания, Англия и Германия. Примечательно, что и в статье 1825 года в романтическую поэзию включаются Пушкиным наряду с наследием Данте и Шекспира такие памятники фольклора, как например «Рейнеке Лис». Желая быть точным, в *Post-Scriptum*'е к статье «О поэзии классической и романтической» пост заявляет: «Не должно думать однако ж, чтоб и во Франции не осталось никаких памятников чистой романтической поэзии. Сказки Лафонтена и Вольтера и Дева сего последнего носят на себе ее клеймо» (XI, 38).

Таким образом, хотя романтическая поэзия своим рождением обязана Франции, она не получила там дальнейшего развития. Уже трубадуры, как полагал Пушкин, сообщили ей «натяжку выражения» и «жеманство», и это удаление от национальных основ продолжалось и на последующих этапах ее существования. «Мы находим несчастные сли следы в величайших гениях новейших времен» (XI, 37). Пушкин старается понять историческую обусловленность эстетической программы французских «возвышенных умов 17-го столетия», но она не приводит его в восторг, как это кажется Б. И. Бурсову. «Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание» (XI, 272). Но каковы конечные результаты этого? «Поэзия в отечестве Шекспира и Мильтона становится суха и ничтожна, как и во Франции; Италия отрекается от гения Dante, Метастазию подражает Расину» (XI, 272). Отход от национальных традиций, по мнению Пушкина, пагубно отозвался на самой французской литературе, не говоря уже об инациональных подражателях французским «возвышенным умам 17-го столетия». Пушкин называет их гениями, но это несколько не умаляет в его глазах их заблуждений и слабостей. В черновом отрывке к статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин писал: «Некто у нас сказал, — что французская словесность родилась в передней и... дальше гостиной не доходила... Это не мнение, но истина историческая, буквально выраженная: *Marot* был камердинером Франциска первого (*valet de chambre*), *Molière* — камердинером Людовика XIV! — Буало, Расин и Вольтер (особенно Вольтер) конечно дошли до гостиной, но все-таки через переднюю. Об новейших Поэтах говорить нечего... Ни один из французских поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы» (XI, 503).

Нельзя, разумеется, утверждать, что «презрение к народной поэзии» ставилось Пушкиным в прямую зависимость от «*besoin de bassesse*» (XI, 504) — потребности в низкопоклонстве. Но уже одно сопоставление русским поэтам двух этих качеств говорило о многом. Естественно возрастающая на национальной и тем более на народной почве литература не могла бы импонировать вкусам королевских особ и придворной знати. Зависимость эстетических норм французской литературы XVII века от придворных нравов подчеркивал, наконец, и сам Пушкин.

«Вскоре словесность сосредоточилась около его (Людовика XIV, — Ф. П.) трона... Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая — немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы — ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство» (XI, 271).

Отрицательные плч, в лучшем случае, снисходительные пушкинские характеристики как французской литературы в целом, так и различных ее направлений и отдельных ее представителей отчасти можно объяснить стремлением поэта вывести русскую литературу на путь вполне самостоятельного развития, достигнуть чего было невозможно не освободившись от безотчетного подражания парижским литературным эталонам. В данном случае нас интересует, однако, ход мыслей Пушкина, а не вопрос о том, насколько был он прав в оценках французской литературы. Сравнивая ее с литературой английской, Пушкин с особенной настойчивостью отдавал предпочтение последней. Пушкин не переставал воздавать хвалы «отцу нашему Шекспиру» (XI, 66), однако и величие самого Шекспира автор «Бориса Годунова» склонен был объяснять не только его личным гением, но и богатствами усвоенного им национального литературного опыта, тем, что он шел «по дороге уже проложенной» (XI, 271). Устанавливая различие между «трагедией народной, Шекспировой» и «драмой придворной, Расиновой», Пушкин писал: «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности, [и] признанием публики беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un héros, un roi de comédie*), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, не человеческий образ изъяснения» (XI, 178—179).

Пушкин писал о «пародных (т. е. национальных, — Ф. П.) законах драмы Шекспировой» (XI, 141), но противопоставление Шекспира Расину имеет и более широкий смысл, его можно воспринимать и как известное противопоставление английской литературы литературе французской. «Английская словесность, — писал Пушкин Гнедичу в 1822 году, — начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии робкой и жеманной» (XIII, 40). «Shakespeare, Гете, Walter Scott не имеют холопского пристрастия к королям и героям» (XII, 195), — пишет Пушкин в 1830 году в заметке о В. Скотте. Подобного рода противопоставления (их можно без труда увеличить) характерны для поэта.

Какие же выводы из этих экскурсов мировой литературы делал для себя Пушкин? Статья «О ничтожестве литературы русской», к сожалению, обрывается на фразе: «Обратимся к России» (XI, 272). Но, сравнив эту статью с другими высказываниями поэта, можно определить безошибочно ее общую идею. В одном из сохранившихся планов к статье «О ничтожестве литературы русской» читаем: «Петр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесности, которая рождается сама собою, от своих собственных начал. Поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную народную словесность и князь Кантемир... в путеводители себе — избрал Буало» (XI, 495).

Симптоматично, что в этом наброске почти дословно повторяются приведенные выше пушкинские слова о французских «возвышенных

умах 17-го столетия». В один ряд с нимп (не по степени одаренности, а по сходству эстетических воззрений и литературной судьбы) ставит Пушкин Антиоха Кантемира. Ставить себя самого в положение писателя, повернувшегося спиной к национальным традициям, по нашему глубокому убеждению, Пушкин никак не мог. С удесяттеренным вниманием, с благоговейным трепетом и надеждой всматривался он в «собственные начала» отечественного художественного слова.

Цитируемый набросок должен быть поставлен в связь с пушкинской заметкой 1822 года о французской литературе, где говорится о вредных последствиях ее влияния на Богдановича, Карамзина и Дмитриева (примечательно восклицание поэта: «Как можно ей подражать») и где о Буало сказано, что он «убил французскую словесность». Заканчивается заметка своеобразным призывом: «Не решу, какой словесности отдать предпочтение (т. е. французской или русской, — *Ф. П.*), но есть у нас свой язык; смелее! — обычай, история, песни, сказки — и проч.» (XII, 192).

В этом заключении, удивляющем нас своим оптимизмом, — «ничтожная» русская литература не хуже французской — содержится пушкинская программа дальнейшего развития русской литературы, смысл которой состоит в следующем: так же как французская литература XVII века, русская литература XVIII века пренебрегла народной поэзией, которая и образует собственные начала любой, нормально развивающейся литературы. И эту несообразность истории по возможности необходимо исправить, обратившись к источникам народнопоэтического творчества. В статье «О ничтожестве литературы русской», прибегая к гиперболе, Пушкин писал: «Несколько сказок и песен, беспрестанно поновляемых изустным преданием, сохранили полупзглаженные черты народности» (XI, 268).

Мнение о том, что основным носителем национальных начал в искусстве слова являлась народная поэзия, не было новостью для начала XIX века. Еще в 1801 году Андрей Тургенев самобытное искусство народа противопоставлял литературе. «Теперь только в одних сказках и песнях, — говорил он, — находим мы остатки русской литературы, в сих-то драгоценных остатках, а особливо в песнях, находим мы и чувствуем еще характер нашего народа».<sup>19</sup>

В этом же духе высказывался в 1834 году и Белинский: «Наша национальная физиономия всего больше сохранилась в низших слоях народа» (I, 92), однако великий критик был далек от мысли в основу литературного творчества положить народную поэзию, но к этой именно мысли (с чем не желает считаться Б. И. Бурсов) и приближался в своих незавершенных статьях о русской литературе Пушкин.

О больших надеждах, возлагаемых Пушкиным на ресурсы русской народной поэзии, свидетельствует и предпринятая им в 1832—1833 годах разработка стиха для «Песен западных славян», вольного стиха народного склада, восходящего к русским народнопоэтическим источникам и близкого к схеме пятистопного хоря.<sup>20</sup>

Исследования Б. В. Томашевского и С. П. Боброва показали, каким смелым, плодотворным и обдуманым до мельчайших деталей был этот эксперимент поэта. Однако и после того, как стих для «Песен западных славян» был найден, точнее был создан, — Пушкин продолжал считать русскую народную поэзию полем для дальнейших стиховедческих поисков и открытий.

<sup>19</sup> См.: Ю. М. Лотман. Стихотворение Андрея Тургенева «К отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе». «Литературное наследство», т. 60. кн. I, М., 1956, стр. 333.

<sup>20</sup> Б. В. Томашевский. Генезис «Песен западных славян». «Атеней», Л., 1926. кн. 3, стр. 35—45.

В 1836 году в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкин писал: «Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» (XI, 263).

Как понимать эти слова? В буквальном их смысле, т. е. будущий поэт возьмет народный стих и сделает его народным? Конечно, не так. Как и во многих других случаях, слово «народный» Пушкин употребляет здесь в смысле *национальный*. Будущий поэт возьмет народный стих и сделает его достоянием национальной поэтической культуры.

В 1830—1840-е годы прошлого века в русской критике неоднократно поднимался вопрос о наличии общечеловеческих идей и начал в русском фольклоре. Заинтересованный в обогащении русской литературы передовой мыслью Запада, Белинский порою склонен был недооценивать «нравственные начала» (V, 427) отечественной народной словесности. В его относящихся к началу 1840-х годов высказываниях проявлялась порою тенденция рассматривать общечеловеческое как приходящее извне. «Мы, русские, — писал критик в 1841 году, — беспрестанно упрекаем самих себя в холодности ко всему родному, в равнодушии ко всему отечественному, русскому. Справедливо ли это? — И справедливо и нет!.. Что такое любовь к своему без любви к общему? Что такое любовь к родному и отечественному без любви к общечеловеческому? Разве русские сами по себе, а человечество само по себе?» (V, 91; ср. V, 313).

Понимание Белинским общечеловеческого во второй половине 1840-х годов приобрело, однако, новые оттенки, и классическое раскрытие этого понятия было дано критиком в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года». «...Для великого поэта, — писал здесь Белинский, — нет большей чести, как быть в высшей степени национальным, потому что иначе он и не может быть великим» (X, 32). И еще: «...Человеческое... приходит к народу не извне, а из него же самого, и всегда проявляется в нем национально» (X, 29). И еще: «Собственно говоря, борьба человеческого с национальным есть не больше, как риторическая фигура; но в действительности ее нет» (X, 29).

О том, что Пушкин признавал за народнопоэтическим творчеством русского народа (как и славянских народов в целом) большое общечеловеческое содержание и значение, свидетельствует целый ряд фактов, хотя прямых высказываний поэта по этому вопросу и не сохранилось. Именно Пушкин всей своей многогранной деятельностью и прежде всего собственным художническим воспроизведением фольклорных сюжетов и тем открыл для русской литературы народнопоэтическое творчество как сокровищницу непреходящих этических и эстетических ценностей.

В заметке «О народности в литературе» (1825) Пушкин писал о «тьме обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). И исследовательское, и творческое погружение поэта в мир народных обычаев, легенд и поверий современная ему критика представляла порою как не согласованную с духом века идеализацию патриархальной старины. Непрекращавшийся интерес Пушкина — атеиста и рационалиста — к народным поверьям только на первый взгляд может показаться странным. В действительности же в «иррациональных» пластах духовной жизни народа поэт разыскивал и находил рациональные зерна — отражение этических воззрений народа, историю его нравственного развития.

В 1836 году поэт писал: «Никогда не встретите вы в нашем народе того, что французы называют un badaud (простофиля, — Ф. П.); никогда не заметите в нем ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому» (XI, 258). Эти же качества цепил Пушкин и в русском фольклоре. Признавая за лучшим фольклорными произведениями абсолютную художественную ценность, возводя их в ранг большой литера-

туры, великий поэт не мог не видеть в них не только их национального, но и общечеловеческого смысла и значения.

Фольклористическая концепция Пушкина довольно обстоятельно изучена специалистами,<sup>21</sup> и в настоящей статье она рассматривается лишь в аспекте интересующей нас темы. Здесь важно будет указать на ее органическую связь с пушкинскими историческими взглядами и на ее полемическую направленность против современных ей тенденций национального нигилизма. Своеобразие фольклористической концепции Пушкина явственно обозначилось в его споре с П. Я. Чаадаевым в 1836 году.

В опубликованном осенью этого года «первом философическом письме» Чаадаев писал: «Мы не принадлежим ни к одному из великих семейств человечества, ни к Западу, ни к Востоку, не имеем преданий ни того, ни другого... Для всех народов бывает период сильной, страстной, бессознательной деятельности... Все общества проходили через этот период. Он даровал им их живейшие воспоминания, их чудесное, их поэзию, все их высшие и плодотворнейшие идеи... Мы не имеем ничего подобного. В самом начале у нас дикое варварство, потом грубое суеверие, затем жестокое, унижительное владычество завоевателей, владычество, следы которого в нашем образе жизни не изгладились совсем и доныне. Вот горестная история нашей юности... Нет в памяти чарующих воспоминаний, нет сильных наставительных примеров в народных преданиях... Взглянув на наше положение, можно подумать, что общий закон человечества не для нас. Отшельники в мире, мы ничего ему не дали, ничего не взяли у него; не приобщили ни одной идеи к массе идей человечества...»<sup>22</sup>

Пушкин расходился с Чаадаевым по многим пунктам, в том числе и в оценке «собственных начал» русской культуры. Отводя упрек последнего в том, будто русские были совершенно отчуждены от античной и западноевропейской цивилизации и «заимствовали первые семена нравственного и умственного просвещения у растрепанной, презираемой всемп Византии», поэт писал: «Нравы Византии никогда не были нравами Киева. Наше духовенство, до Феофана (Феофана Прокоповича, — Ф. П.), было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма... Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы — разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов? Татарское нашествие — печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, — как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!.. клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» (XVI, 172, стр. 393).

Цитируемое пушкинское письмо дает основание для широких обобщений. Если русскую литературу XVIII века Пушкин сам называл «ничтожной» (ведь она, по его мнению, была «без предков и родословной»), то концепция Чаадаева о ничтожестве исторического прошлого русского народа вызывает у Пушкина чувство решительного протеста.

В черновом варианте к этому письму Пушкин дал уничтожающую характеристику русскому духовенству XVIII—XIX столетий и «презрен-

<sup>21</sup> См., например: М. А за до вский. Литература и фольклор. ГИХЛ, Л., 1938, стр. 5—105.

<sup>22</sup> «Телескоп», 1836, т. 34, № 15, стр. 281, 283, 284 и 293.

ному» «современному обществу», и это дает нам право утверждать, что оптимистический взгляд поэта на будущее России не в последнюю очередь определялся его высокой оценкой народных начал русской национальной культуры.

Фольклор рассматривался поэтом не в качестве цели литературного развития, а в качестве его отправной точки и одного из важнейших его эстетических ориентиров. Поэт был далек от мысли видеть в фольклоре единственного носителя национальной специфики искусства и не считал последнюю неподвижной, не подверженной изменениям и развитию. Поэтому окруженная авторской симпатией Полина из романа «Рославлев» воспитывает свои мысли и чувства на романах Мадам де Сталь, так же как зачитывается «Элоизой» Руссо Татьяна из «Евгения Онегина», что, впрочем, не мешает ей быть отзывчивой и к произведениям народного творчества.

Эстетическим взглядам Пушкина был решительно чужд дух национальной кичливости и «квасного» патриотизма.

Сторонник европеизма, пропагандист передовых общечеловеческих идей, Пушкин не мог бы с такой настойчивостью бороться за «собственные начала» русской литературы, если бы он не отдавал себе отчета в том, что общечеловеческое в искусстве пробивается только сквозь национальную форму. И в словах: «Жуковского перевели бы все языки, если б он сам менее переводил» (XI, 21), и в ряде других высказываний поэт держался именно такого взгляда.

\* \* \*

Теоретическое осмысление национального и общечеловеческого аспектов художественного творчества отражалось, разумеется, и в писательской практике Пушкина, более того — способствовало становлению его как писателя национального.

Мы остановились выше на вопросе о том, какие пути для обретения национальной независимости намечал перед русской литературой Пушкин как публицист, критик и руководитель журнала. Но какой дорогой шел он к намеченной цели как художник?

Уместно будет напомнить, что в зарубежной буржуазной литературной науке и до сих пор не умолкли голоса, отрицающие за гениальным русским поэтом как индивидуальную, так и национальную самостоятельность. Одним из влиятельнейших сторонников такого взгляда в конце прошлого века был Э.-М. де Вогюэ. У Пушкина нет мистицизма, нет религиозного чувства, а они-то, как полагал Вогюэ, и составляют душу русской литературы. «Этот славянин, — писал французский критик, — имеет обо всем ясные понятия афинянина... Он обладает всей полнотой литературных качеств, каких вы не увидите больше у писателей его родины: он так же краток, как они многословны, так же ясен, как они туманны; его выработанный живой стиль изящен и звук его чист, как у греческой бронзы; одним словом, у него есть вкус, понятие, которое после него почти исчезает из употребления у русских писателей».<sup>23</sup>

Непригодность критерия, которым измерял автор «Русского романа» национальное своеобразие, — религиозность, — очевидна. Идя вслед за Вогюэ, в звании национального писателя мы должны были бы отказать Крылову, Грибоедову, Тургеневу, Чехову и многим другим русским художникам. Достаточно, однако, критерий религиозности заменить другим или другими более надежными критериями (такими, например, как реалистический метод, народность, верность лучшим национальным тра-

<sup>23</sup> Э.-М. de Vogüé. Le roman russe. Paris, 1897, pp. 48—49.

дициям и т. д.), и Пушкин блпстательно выдержит «экзамен» па писателя глубоко национального.

«Пушкин, — писал Белинский, — более национально-русский поэт, нежели кто-либо из его предшественников; но дело в том, что нельзя определить, в чем же состоит эта национальность» (VII, 336). Несмотря на это скептическое замечание, Белинский в целом ряде своих работ наметил довольно устойчивые ориентиры для определения пушкинской национальной самобытности.

Для нас аксиомой является то, что великим национальным писателем может стать лишь художник, отразивший коренные проблемы своей эпохи, открывший новые пласты национальной жизни. Естественно, что совершить все это может только писатель, чуткий к настроениям и нуждам народных масс, составляющих подавляющее большинство нации. Бесспорно, наконец, и то, что возвыситься до понимания важнейших проблем национальной жизни может лишь писатель, вооруженный передовой идеологией своего времени.

Но литература — искусство слова, а это обязывает писателя, как бы ни были высоки его иные достоинства, к строгому выполнению требований, предъявляемых к нему этим видом искусства. Выражаясь языком Н. А. Добролюбова, писатель не имеет права «компрометировать искусство».<sup>24</sup> Не только в понимании, но и в интуитивном постижении законов искусства слова Пушкин, по всеобщему признанию, не имел и не имеет себе равных во всей истории русской литературы.

Пушкин как художник совершил гигантский подвиг в сфере литературного языка. «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований» (XI, 148), — писал поэт в 1830 году, и в этих словах была намечена обширная программа действий на многие годы для передовой русской литературы многих поколений. И вместе с тем, не довольствуясь ресурсами «разговорного языка простого народа», поэт с горечью констатирует: «метафизического языка у нас вовсе не существует» (XI, 34) и призывает друзей к созданию «нашего метафизического языка» (XIII, 44; ср. XI, 21), столь необходимого для прозы, публицистики и науки. Разработанные великим поэтом нормы национального литературного языка и языка художественной литературы, не утратившие своего значения и поныне, обеспечили для всех последующих поколений русских литераторов возможность творчества, которое «не компрометировало» искусства.

Реалистическое отображение коренных сторон национальной жизни требует от писателя глубокого знания психологического склада своего народа, проникновения в тайники народной жизни. Создание национальных характеров и типов в пушкинскую эпоху являлось одной из главных задач русского реализма. «Что сказать тебе о Думах? — писал в мае 1825 года Рылеву Пушкин. — Национального, русского нет в них ничего, кроме имен...» (XIII, 175). Создание национальных характеров становится темой таких статей Пушкина, как «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» и др. Решая эту проблему в собственном творчестве, Пушкин учитывал опыт своих предшественников, Державина, Крылова и, отчасти, Грибоедова. Однако опыт названных писателей был весьма ограничен. В развитии форм пушкинского психологизма огромную роль, как известно, сыграло творчество Шекспира. И как прозаик, и как драматург, и как поэт Пушкин создал обширную и поражающую своим

<sup>24</sup> См.: Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, М.—Л., 1962, стр. 259.

социальным и психологическим разнообразием галерею национальных характеров и типов, от князя Шуйского («Борис Годунов») до Пугачева, от кузнеца Архипа (из повести «Дубровский») до Савельича и от «седой Филиппьевны», Татьяниной няни, до капитанши Василисы Егоровны. И все они трепещут жизнью, каждый из них наделен присущей ему национальной, социальной и индивидуальной физиономией, своим характером и языком, своим духовным обликом.

Созданная Пушкиным галерея национальных типов в произведениях русских писателей второй половины XIX века обрела новую жизнь, обзавелась многочисленным «потомством». Богатое развитие в последующей литературе получили и выработанные Пушкиным в процессе создания названной галереи изобразительные средства. Основным видом психологической характеристики персонажей у Пушкина был метод речевой характеристики.

В своей книге «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов приводит любопытное место из «Дневника» Кюхельбекера. «Пушкин, — пишет Кюхельбекер, — очень хорошо понял тайну языка Грибоедова и ею воспользовался».<sup>25</sup> Тайна эта состояла в широком применении «опущений союзов, сокращений, подразумеваний, тех мнимых неправильностей, без которых живой разговорный язык не может обойтись».

Можно поставить под сомнение источник тайны, о которой говорит Кюхельбекер, но в словах его содержится большой смысл. Пушкин, владея всеми богатствами и стилями родного языка и воссоздавая речь своих героев, действительно широко пользовался ее алогизмами, ее прыжками, недомолвками, ее «жестами», что для изображения национальной психики, национальных характеров имело немаловажное значение.

Однако средства психологической характеристики у Пушкина далеко не однотипны.

В «Сцене в корчме» в «Борисе Годунове» достаточно было одного только восклицания монаха Варлаама: «Выпьем же чарочку за шинкарочку», чтобы перенести читателя в бытовую обстановку юго-западной окраины Московского государства. Но истинно национальный тип русского гусара в одноименном стихотворении Пушкина создается способом речевой характеристики, дополняемой своеобразием развития самого сюжета, а национальный тип Татьяны в «Евгении Онегине» создан при помощи целого арсенала изобразительных средств.

Песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка», которую поют в «Капитанской дочке» (гл. VIII) сподвижники Пугачева, наполняя душу Гринёва «пиитическим ужасом», также выполняет функцию речевой характеристики героев, хотя и весьма своеобразной.

Пушкинские национальные характеры создавались отнюдь не способом литературного «фотографирования», они представлены во взаимных сцеплениях, в движении и исторической обусловленности. Автора занимает не только тот или иной национальный персонаж как таковой, но и динамика национальной жизни с ее закономерностями, сословными и социальными конфликтами. Отсюда глубокий интерес к национальному прошлому и движущим силам исторического процесса, пристальное внимание к положению и поведению народных масс. Среди классиков русской литературы XIX века нет писателя, который бы посвятил такую значительную долю своего творческого внимания народным движениям, Пугачеву и Степану Разину. Степан Разин для Пушкина не просто занимательный персонаж, а «единственное поэтическое лицо русской истории» (XIII, 121). В изображении стихии народной жизни, народной толпы, ее психологии Пушкин выступает перед нами художником неисчерпаемых потенций.

<sup>25</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 514.



В качестве первостепенной проблемы потребность в создании национальных характеров (типов) возникла прежде всего перед Пушкиным-прозаиком. В творчестве Пушкина-поэта она сохраняла важное значение лишь в повествовательных жанрах. Что же касается пушкинской лирики, особенно лирики интимной, то здесь воспроизведем национальных характеров теряло свою обязательность. Вместе с тем в лирике Пушкина в большей мере, чем в его прозе и повествовательных поэтических жанрах, отражался национальный склад мышления самого автора, хотя отражение это авторским сознанием и не контролировалось. Национальные приметы своего лирического творчества сам поэт превосходно осознавал, о чем свидетельствуют известные его строки из «Домика в Коломне»:

Фигурно или буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. Печалью согрета  
Гармония и наших муз и дев.  
Но нравится их жалобный напев.

(V, 87)

К поэтическому строю русских народных песен Пушкин был явно неравнодушен. В «долгих песнях ямщика», где настроенье «разгулья удалого» сменялось звуками «сердечной тоски» (III, ч. 1, 42), поэту слышалось что-то «родное», народное, национальное.

Характеризуя связь пушкинской поэзии с «субстанциональными свойствами русского народа», Белинский писал: «Нигде Пушкин не действует на русскую душу с такою неотразимой силою, как там, где поэзия его проникается грустью, и нигде он столько не национален, как в грустных звуках своей поэзии... Но эта грусть — не болезнь слабой души, не дряблость немощного духа, нет, эта грусть могучая, бесконечная, грусть натуры великой, благородной. Русский человек упивается грустью, но не падает под ее бременем, и никому не свойственны до такой степени быстрые переходы от самой томительной, надрывающей душу грусти к самой бешеной, иступленной веселости! И в этом случае поэзия Пушкина великий факт: нельзя довольно надвинуться ее быстрым переходам в „Онегине“ от этой глубокой грусти, источник которой есть бесконечное духа, к этой бодрой и могучей веселости, источник которой есть крепость и здоровость духа» (V, 125—126)

Наряду с такими особенностями национальной «манеры письма», которые находятся в непосредственной зависимости от психического склада того или иного народа, существуют также и такие ее приметы, которые детерминируются традициями народнопоэтического творчества и письменности данного народа. Определяя последние как «национальное образное мышление», современный исследователь пишет: «Проблемы национального образного мышления могут быть рассмотрены не только с литературоведческой, но и с философской точки зрения, хотя бы потому, что мышление неотделимо от языка, а он — национален».<sup>26</sup>

Ориентация Пушкина на просторечье и лучшие традиции отечественного народнопоэтического творчества и письменности не могла не способствовать становлению его как реалиста, поскольку реалистический метод в искусстве и литературе предполагает изображение действительности в ее национальной достоверности и исторической обусловленности.

Шедеврами пушкинского реализма являются не только произведения, изображающие русскую жизнь, но и маленькие трагедии и ряд других

<sup>26</sup> Л. С. К и ш к и н. Об изучении национальной образности в литературе. В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. М., 1968, стр. 77.

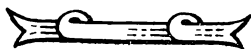
близких к ним по содержанию произведений поэта, посвященных инонациональной тематике. Определить место последних в творчестве писателя можно лишь уяснив характер «протеизма» Пушкина, его способности «быть как у себя дома во многих и самых противоположных сферах жизни», как сказал Белинский (VII, 333). Пушкинский «протеизм» интриговал многих исследователей, но вопрос о нем и по сию пору нельзя назвать вполне решенным. Последняя по времени попытка объяснить этот сложный вопрос дана в претендующей на оригинальность статье А. Гуревича «Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина». А. Гуревич видит в «протеизме» великого поэта его отказ «от своего образа мыслей», «от опустошающих душу страстей, способных поработить личность...»<sup>27</sup> От «оригинальной» точки зрения А. Гуревича веет духом давно опровергнутых наукой концепций об аполитизме и квиетизме Пушкина.

Было бы, разумеется, грубой ошибкой видеть в пушкинских маленьких трагедиях завуалированное изображение русской жизни. Инонациональная действительность воссоздается в них русским писателем способом глубокого «перевоплощения». Однако как в самом выборе, так и в трактовке Пушкиным сюжетов и тем инонациональной жизни сказалось не стремление его освободиться от «опустошающих душу страстей», а активность писателя-гуманиста, покоряющего читателя богатством социологической мысли, его обеспокоенность трагизмом человеческих судеб и неустройством мира.

В протеизме маленьких трагедий, как и многих других пушкинских произведений на зарубежную тему, есть нечто общее с протеизмом «Песен западных славян». Одним из импульсов к их созданию являлось стремление к национальному самопознанию, потребность взглянуть на события мировой истории с русской точки зрения. Пушкин исходил из убеждения, что любая большая литература, если она намерена жить не узко-национальными, но общечеловеческими интересами и идеалами, не может оставаться безразличной к мировой проблематике, она обязана вторгаться в нее, — и не только способом пассивного восприятия посредством переводов, но и творческим путем. В русской литературе прошлого, вследствие ускоренного ее развития, поэт видел в этом отношении большой пробел. И его творчество, посвященное мировой проблематике, восполняло этот пробел, явившись вместе с тем своеобразным завещанием, адресованным новым поколениям русских писателей. Таким образом, мы вправе будем сказать, что и маленькие трагедии, вместе с примыкающими к ним произведениями, характеризуют Пушкина как писателя национального.

В творениях основоположника новой русской литературы наблюдаемая им действительность была отображена с позиций антикрепостнической идеологии. В этом отношении он шел «во след Радищеву» и лучшим представителям западноевропейского Просвещения. Но как бытописатель русской национальной жизни, как реалист и художник, прозревавший в национальном своеобразии русской литературы залог ее общечеловеческого значения и будущей мировой известности, он синтезировал опыт мировой литературы в целом. По пути Пушкина пошел Гоголь. И поэтому для нас особую весомость приобретают его проникновенные слова: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему» (VIII, 50).

<sup>27</sup> «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 129.



## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЗМА ДОСТОЕВСКОГО И ЩЕДРИНА

На первый взгляд, вопрос о творческих взаимосвязях двух великих русских писателей второй половины XIX века — Достоевского и Щедрина — кажется ясным: по своему мировоззрению, да и по творческому методу, — это писатели-антиподы. Щедрин — революционный демократ, непримиримый борец против самодержавия и всего собственнического общества, создатель обобщенных сатирических образов-символов, Достоевский — противник революционных потрясений, запечатлевший муки обнаженной, кровоточащей человеческой души и смятенного, раздвоенного сознания.

А между тем двух этих современников — титанов русской литературы — не только многое разделяет, но и многое объединяет. В их творчестве наглядно воплотились характерные черты русского реализма, основанного на высокой гуманности, благородстве человеческих мыслей и чувств, пронизанного духом отрицания социального зла и страстного утверждения великой исторической миссии русского народа.

Нет необходимости останавливаться на прямой и скрытой идейной полемике Достоевского и Щедрина. Изложение ее очень полно (хотя и весьма односторонне) дано в книге С. Борщевского «Щедрин и Достоевский». Нас в большей степени интересует своеобразие творческого метода двух великих реалистов, точки соприкосновения и отталкивания внутри него.

Деля полемику Достоевского и Щедрина на несколько этапов, С. Борщевский к главному, второму этапу относит идейную борьбу, отразившуюся в художественных произведениях 60—70-х годов.<sup>1</sup> Вот этот этап художественного творчества писателей возьмем за основу и мы, как этап наиболее характерный и зрелый в становлении не только реализма этих писателей, но и реализма всей русской литературы XIX века.

Это период создания таких шедевров, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы» Достоевского, — и «Помпадур и помпадурши», «История одного города», «Господа ташкентцы», «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «За рубежом», «Письма к тетеньке», «Современная идиллия», «Сказки» Щедрина.

Острая и бичующая полемика с Достоевским, вызванная неприятием Щедриным идейной концепции Достоевского, не мешала великому сатирику видеть исключительный талант его оппонента в раскрытии духовных возможностей человека. «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосред-

<sup>1</sup> См.: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 26.

ственных, а отдаленнейших исканий человечества»,<sup>2</sup> — писал Щедрин о Достоевском. И как на пример этого «предвидения» Щедрин указывает здесь на «попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия», в романе «Идиот». Конечно, образ Мышкина с его христианской моралью не мог быть воспринят Щедриным в 70-е годы как отвечающий действительности образ положительного героя, но уже само стремление автора к созданию типа человека, активно отвергающего социальное зло, вызывало глубокое сочувствие Щедрина. Осуждению подвергались образы и приемы, связанные непосредственно с пропагандой реакционного мировоззрения Достоевского. Щедрин очень чутко улавливал ту грань, за которой художественные образы теряли свои реалистические черты, превращаясь из живых людей в «загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева» (VIII, 438). Щедрина возмущали, но не удивляли политические марионетки, создаваемые Ключниковым, Маркевичем, Крестовским и прочими представителями антиреалистического, реакционного течения. К этим «пакоstickникам» он относился с брезгливостью и выносил их творчество за пределы литературы. Но когда речь шла о таких подлинных реалистах, как Лесков и Достоевский, Щедрин не прощал им «призраков нигилизма», пятен, «совершенно не свойственных» их творческому методу. Щедрин говорил об этом с болью и гневом.

Одним из первых попытался сопоставить реалистический метод Достоевского и Щедрина Гончаров. В статье «Лучше поздно, чем никогда», говоря о творческой манере своих великих современников — А. Островского, Л. Толстого и других, — Гончаров выделяет, как особо «своеобразные таланты», Достоевского и Щедрина, ищущих «правду жизни», — «один в глубокой, никому, кроме его, недостижимой пучине людских зол, другой в мутном потоке мелькающих перед ним безобразий».<sup>3</sup> Таким образом, Гончаров сразу указывает на различие психологического анализа у Достоевского и у Щедрина и на различную политическую направленность их творчества. Достоевский — мастер изображения внутреннего мира человека, он обнажает его психику как источник творящегося в мире зла, Щедрин же — художник современности, обличитель социального строя, его психологизм обусловлен задачами политической борьбы. У одного «мрачная скорбь», у другого «горячая злоба», но обоих объединяет глубина проникновения в жизнь, «невидимые слезы», горячая любовь к человеку и к России. Именно эта любовь, пишет Гончаров, «вместе с другими силами творчества, лежит в основе талантов этих звезд первой величины». Как бы дополняя друг друга, они «ведут к истинной правде в искусстве». Певец страдающей души и обличитель социальных зол достигают, в сущности, одного результата. «Один содрогается и стонет сам — содрогается от ужаса и боли его читатель, точно так же, как этот читатель злобно хохочет с автором над какой-нибудь „современной идиллией“ или внезапно побледнеет перед образом Иудушки». Как и лучшие создания Достоевского, Иудушка Щедрина и подобные ему типы раскрывали самые глубины человеческой психики. Именно это утверждает Гончаров в письмах к Щедрину в 1876 году. «Вышла личность необыкновенно типичная... — писал Гончаров об Иудушке. — В ней есть замечательно художественное соединение почти смехотворного комизма с глубоким трагизмом. И эти два, по-видимому, противоположные, элемента в нем нераздельны. Хотелось бы продолжать смеяться, да нет, нельзя;

<sup>2</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, ГИЗ, М., 1937, стр. 438 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>3</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 109.

даже делается жутко: он — страшен».<sup>4</sup> И во втором письме, говоря о «возможностях» этого образа, Гончаров подчеркивает необратимую испепеленность его души, глубокую связь его психики с социальной действительностью, со звериными законами собственного мира: «... в Вашего Иудушку упадет молния, попалит в нем все, но на спаленной почве ничего нового, кроме прежнего же, если бы он ожил, взойти не может».<sup>5</sup>

Н. Михайловский, приводя в одной из статей цикла «Щедрин» суждение Гончарова о Достоевском и Щедрина, принимает во внимание только одну сторону его высказывания — указание на «жестокость», даже натуралистичность психологизма Достоевского: «содрогание и стон, ужас и боль». И отсюда делает вывод относительно «самодовлеющей цели» темы страдания у Достоевского: «стон для стона, боль для боли».<sup>6</sup>

С этим, конечно, нельзя согласиться. Трагизм у Достоевского, как и у Щедрина, основывался не на имманентном исследовании психики или частных явлений действительности, а на борьбе за судьбы человечества, за *человеческое в человеке*. Достоевский не мыслил себе трагическое обособленным от комического в высоком понимании этого термина. Формулируя сущность своего метода, он говорил о неразрывной связи трагического и сатирического при определяющем значении первого. Трагическое, по его мнению, заложено в человеческой душе и в общественном строе в целом. «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*», — писал Достоевский в одной из своих заметок.<sup>7</sup>

Михайловский, считая трагизм одинаково свойственным реалистическому методу Достоевского и Щедрина, приходит к заключению, что сатирик достигает гораздо больших результатов сдержанностью и лаконичностью своих художественных средств. Щедрин отвергал «арсенал внешних, кричащих эффектов, из которого Достоевский черпал свои ресурсы» и который превращал этот трагизм, по мнению Михайловского, в «беспредметный». Такой вывод Михайловский делает на основании сравнительного анализа преступлений и смерти героев Достоевского и аналогичных трагических ситуаций у Щедрина (преступления и смерть Иудушки, самоубийство сына Разумова, детей Иудушки, портного Гришки и т. п.).

К этим аргументам можно, с гораздо большим основанием, добавить и то обстоятельство, что Щедрин, в сущности, не раскрывает *процесс* страдания человека, эволюцию трагического в душах своих героев, как это делает Достоевский. И суть здесь не в силе художественного мастерства, как получается по Михайловскому, а в принципиально ином понимании Щедринных категорий трагического и комического.

Щедрин с потрясающей наглядностью показал умертвление души человека под влиянием социальной среды, процесс потери им свободы воли и разума, превращения его в марионетку, в автомат. Это можно проследить по таким психологическим произведениям Щедрина, как «Благонамеренные речи», «Господа Головлевы», «Мелочи жизни», «Попехонская старина» и др. Щедрин берет среднего, обычного человека в его прямых, каждодневных связях с действительностью. Человек этот не несет в себе вначале никаких обобщенных черт, в нем нет той сатирической заданности, гротескной символичности, которая определяет с начала до конца образы чисто сатирических произведений Щедрина («Помпадуры и

<sup>4</sup> Цит. по: М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. Гослитиздат, М., 1959, стр. 585.

<sup>5</sup> Там же, стр. 586.

<sup>6</sup> Там же, стр. 444.

<sup>7</sup> Цит. по: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский, стр. 296.

помпадурши», «История одного города», «Сказки», «Современная идиллия», «За рубежом»). Но на глазах читателя, от страницы к странице, этот обычный, средний человек, типичное порождение окружающей его среды, становится ее обобщенным символом, концентрированным злом. Достигается это не через раскрытие духовного мира персонажа, не через изображение эволюции его психики или кризисов и катаклизмов его сознания, а через показ обычных житейских дел, иногда даже ограниченных рамками только собственной семьи.

Иудушка на протяжении всего романа не выезжает за пределы своих владений (поместье брата он тоже считает своим). Он не общается даже со своими соседями. О его службе в городе до выхода в отставку сообщается мельком. Иудушка ничего не знает о событиях, происходящих в мире, и не интересуется ими. И тем не менее сатирик сумел поставить эту фигуру в центре всей социальной жизни России второй половины XIX века, сделать ее не только сопричастной общественной жизни тех лет, но и прямо обуславливающей особенности социального строя российского государства. Какими средствами пользуется автор и в чем специфика его психологизма? Считая решающей роль социальной среды в формировании психологии человека, Щедрин берет характеры представителей собственнического общества уже сложившимися, в большинстве случаев не показывая предшествующий процесс их формирования (этому процессу он посвятил специальное произведение — роман-хронику «Пошехонская старина»). Он знает их «возможности», и его задача состоит в том, чтобы «раскрыть эти возможности», довести до их логического конца.

Наиболее сложным психологически Щедрин считал «внутренний мир нового человека», борца за грядущую социальную формацию. Что касается типа сатирического, отрицательного, то, по мнению Щедрина, внутренняя бедность облегчает изучение его, оно «достигается при помощи одной талантливости» (VIII, 62).

Мысль об «изученности», четкой определенности черт психологии человека собственнического мира, об ее консервативности — безусловно верна. Основные черты этой психологии — инертность, автоматизм, омертвление сердца и мысли. Эти признаки неизлечимой болезни, нравственного вырождения свойственны у Щедрина представителям основных эксплуататорских групп: и крепостникам-помещикам, и буржуа, и деятелям бюрократического аппарата самодержавия, и даже либеральной интеллигенции.

Процесс омертвления заложен в герое самой почвой, на которой он вырос, и проявляется рано или поздно, несмотря на разницу индивидуальных характеров. Иудушка пассивен и инертен, а племянницы его активны, они мечтают о счастье, о деятельности, пытаются вырваться из мертвых объятий Головлева, но все равно их, как и Иудушку, настигает паралич воли и сознания. Активна мать Иудушки Арина Петровна, еще более активны и предприимчивы Осип Дерунов из «Благонамеренных речей», купец-меняла Парамонов из «Современной идиллии», «хозяйственный мужичок» из цикла «Мелочи жизни», но и они все кончают тем же: теряют всякий интерес и к своим «хозяйственным ухищрениям», и к окружающей их действительности. Жажда деятельности сменяется или пустым «умствованием», или автоматическим скольжением по наклонной плоскости, прожиганием жизни. Умственное и духовное омертвление поражает у Щедрина не только представителей эксплуататорских классов, но и связанные с ними слои трудящихся. Явление это Щедрин отметил еще в романе «Господа Головлевы», а в «Пошехонской старине» он обосновал причины этого процесса и подвел итоги.

Головлевские крестьяне, как и крестьяне всей помещичьей России тех лет, были «погружены в вечную страду». «Хозяйственные ухищрения»

их барина и их самих отличались только масштабами — смысл их был один: высокой цели не было ни там, ни тут.

«Кипшат — и только. Борются — и не сознают борьбы; устраивают, ухищивают — и не могут дать себе отчета: что и зачем? И не хотят знать ни высших соображений, ни высших интересов, кроме, впрочем, одного, самого высшего: интереса еды». Так определяет духовную жизнь народа умирающий дворянин из рассказа «Дворянская хандра». И в этом много справедливого.

Изображая «страдательную массу», «Человека Лебеды», Щедрин раскрывал причины формирования в народе характера пассивного и долго-терпеливого. Типы многих крестьян, особенно дворовых, в произведениях Щедрина являются духовными двойниками господ: например, ключница Акулина — Арины Петровны, Улита, Конон, лакей Степан — Иудушки, Конон — Павла и мн. др. Как верно сказал Щедрин, «частица праха, переполнявшего» души господ, перешла и в души их рабов.

Болезнь автоматизма и инертности поражала с первых же шагов и молодежь, вступающую на поприще служебной деятельности. Геничка Люберцев из рассказа «Молодые люди», устроившись на службу, «идею государственности» заменил «идеей о бюрократии, а интерес государства» превратил «в интерес казны». Он «оставил при себе только государственную складку, а труд предоставил подчиненным» (XVI, 511, 513). Таковы и все ташкентцы из одноименной хроники — люди-автоматы, «человекообразные», усвоившие только одно слово: «жрать!»

Молодые люди из непекующихся, трудящиеся не ради «идеи бюрократии», а ради куска насущного хлеба, не лишены живой, страдающей души. Их психология близка к народной. Они одинаково с народом несчастны, беспомощны. Их характеры индивидуальны, но вместе с тем и нивелированы той общей для них всех обстановкой беспросветной каторги, в которой они живут. Все они «до того втянулись в эту, не знающую отдыха жизнь, что даже утратили ясное сознание, живут они или нет». Как видим, они тоже недалеко от фантастического, ирреального существования Иудушки. Единственные вопросы, какие «даже усиленною работою не заглушались, а волновали и мучили с утра до вечера», это вопросы о том, какова будет их судьба, если они потеряют эту каторжную, но кормившую их работу. Только страх перед нищетой волновал их души и занимал мысли. На остальное не оставалось душевных сил. «Некогда было думать о том, зачем пришла и куда идет эта беспросветная жизнь...» «Может быть, — пишет Щедрин, — при других обстоятельствах, при иной школе, сердца их раскрылись бы и для иных идеалов, но труд без содержания, труд, направленный исключительно к целям самосохранения, окончательно заглушил в них всякие зачатки высших стремлений» (XVI, 517). Таким образом, и эти характеры оказывались бедны, несложны по своей духовной структуре. Их содержание исчерпывалось двумя признаками: страданием и страхом перед еще большим страданием. Люди эти не могли быть творцами жизни, а лишь только ее рабами, рабами обступивших их со всех сторон мелочей.

Образы этих людей, интеллигентов и даже рабочих (например, портного Гришки), содержали в себе все предпосылки духовно богатых, талантливых натур. Они чутки к чужому горю, к несправедливости, легко ранимы, они борются с действительностью. Щедрин берет эти характеры в развитии, в процессе утраты ими всех иллюзий и надежд.

Если Иудушка, помпадур, градоначальники и подобные им сатирические типы даны уже сформировавшимися и сами доводят до конца «возможности» своих характеров, то психология страдальцев доходит до окостенения «под игом давлений внешнего свойства» (XVI, 535). «Остолбенение» наступает у них не от инерции, а от невозможности побороть «мрак царящей окрест глубокой ночи». «Старцы и юноши, люди свобод-

ных профессий и люди ярма, люди белой кости и чернь — все кружится в одном и том же омуте мелочей, не зная, что собственно находится в конце этой неуспяющей суеты и какое значение она имеет в экономике общечеловеческого прогресса» (XVI, 712), — так характеризует психологию собственнического общества имярек — выразитель авторских взглядов.

Говоря о необычайной сложности создания новых типов в условиях переходной эпохи, Щедрин объяснял эту сложность не только тем, что типы эти «неизвестны и что их необходимо вызвать из мрака, в котором они ютятся», но также и тем, что «общество слишком мало подготовлено» к восприятию «жизненных отношений», которые стремится создать новый человек. Поэтому совершенно объяснимы и черты схематизма, которые несли в себе образы новых людей, созданные и Щедриным, и его современниками — писателями-демократами. Однако Щедрин предостерегал писателей-демократов от создания «мертвоужденных» образов новых людей, так как подобные образы дискредитируют самую идею, утверждать которую они призваны. Он считал необходимым раскрыть психологию их со всей глубиной, «очистить от случайных наносов для того, чтобы разглядеть то нравственное изящество, которое они в себе заключают» (VIII, 58).

В образе студента Короната из хронки «Благонамеренные речи», порвавшего все связи с ненавистным крепостническим гнездом и посвятившего себя революции, Щедрин наметил основные черты психологии нового человека. Черты эти: целеустремленность, прямота и правдивость, честность, бесстрашие, готовность на любые жертвы и испытания ради поставленной цели. Весь облик Короната свидетельствует о том, что в нем происходит огромная внутренняя работа, бурный духовный рост. «... У них, просто, в это время накапливается. Накопится, назреет, и вдруг бац! — удеру, нырну, исчезну... И как скажет, так и сделает», — говорит Щедрин, объясняя решительность действий молодых людей, подобных Коронату. Это люди дела и долга, глубоко страстные, умеющие скрывать свои чувства, беспощадно требовательные к себе и другим, не знающие ни в чем компромиссов. «Ни отступления, ни раскаяния, ни даже самых общеупотребительных формул учтивости — ничего... Ничем, даже простою, ничего не стоящею вежливостью поступиться не хочет!» (XI, 387). Коронат знал, что судьба его будет трудной, но предпочел все-таки свободу «дому терпимости», за что был сослан «куда Макар телят не гонял». Такими же чертами характера обладает у Достоевского студент Кислородов в «Идиоте» — «материалист, атеист и нигилист», друг Ипполита.

Образ Короната намечен Щедриным однолинейно, как образ человека, сосредоточившего все свои помыслы и силы на подготовке к действию, находящегося в процессе духовного становления. Для него не существует мира вне его идеи. Но конфликт с действительностью, вступление в борьбу и сама эта борьба не раскрыты не только по цензурным соображениям, но и по причине недостаточной осведомленности писателя в конкретных делах борцов за новое общество.

Одной из характерных особенностей творчества Щедрина, в отличие от творчества Достоевского, Гончаров считал его злободневность, политическую «субъективность» и остроту. «Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится; с новой, нарождающеюся жизнью оно не ладит: для нее нужны другого рода таланты, например Щедрина»,<sup>8</sup> — писал Гончаров Достоевскому 11 февраля 1874 года.

<sup>8</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, стр. 457.



Но причисление Достоевского к объективным, так сказать, «бесстрастным» художникам явно неверно. Он не менее страстный, чем Щедрин, полемист в публицистике и в художественном творчестве. И даже *резко пристрастный*, чего нет у Щедрина.

Большинство ведущих образов романов Достоевского злободневно полемичны, а роман-памфлет «Бесы» весь посвящен политической полемике. В основу сюжетов некоторых романов Достоевского положена газетная хроника. Как и Щедрин, Достоевский создавал художественные типы, идя вслед за живой, текущей действительностью, он не ждал, как этого требовал Гончаров, чтобы тип «много раз *был замечен*, пригласился и стал всем знаком».<sup>9</sup>

Выявляя наиболее характерные черты психологии людей классового общества, Достоевский и Щедрин создали ряд подлинно живых образов, стремясь к единой цели — *спасению человеческого в человеке*.

Духовный мир героев Достоевского кажется прямо противоположным щедринским героям. Если последние с первых шагов обнаруживают ощутимую тенденцию развития к автоматизму, к инертности, то первые вступают в действие с разорванной, кровоточащей душой, болезненно и страстно реагирующей на все несправедливости окружающей их социальной среды. Герои Щедрина заняты собой, и их мысли и поступки служат автору материалом для широких обобщений и выводов, для превращения их в социальные символы. Герои Достоевского сами приходят к глубочайшим обобщениям относительно социальной системы, основываясь на собственном трагическом опыте столкновения с нею. Одни живут механически, мыслят стандартными категориями, другие вечно в кипении чувств и мыслей, в конфликтах и борьбе.

Если Дерунов, Иудушка, Молчалин или страдальцы из цикла «Мелочи жизни» знают путь своей жизни на года вперед, то герои «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых» и «Бесов» не могут сказать, что с ними будет через час. Для одних жизнь остановилась, обрела законченные формы, для других она — бурное море, не имеющее четких очертаний и тверди. Герои Щедрина всю жизнь следуют установившимся принципам и сами являются их символами, герои Достоевского пересматривают не только человеческие, но и божеские принципы, пытаясь, в меру сил, дать свое осмысление законам бытия.

В душах щедринских героев после недолгой борьбы устанавливается своеобразная «гармония» инертности, тупого безразличия, которому соответствует вся обстановка внешней жизни. Вместе с душой человека окостеневает жизненный процесс, заключенный в стабильные, неподвижные формы. Психология героев Достоевского расколота до конца их жизни, а там, где наступает гармония, она искусственна, неорганична. Раскольников, действующий в романе, и Раскольников, действующий в эпилоге, — два различных, несхожих человека. Именно неутрачивающая борьба «черта с богом» определяет этот образ, как и образы Ивана и Мити Карамазовых. В этом их душа. Все черты их характера противостоят инертности, духовной стандартности щедринских героев-рабов.

Как и сюжеты романов Достоевского, внутренний мир его героев зиждется на антагонистической борьбе добра и зла. Борьба идей и чувств накалена до предела. Достоевский ищет гармонии духа на путях отказа от борьбы, примирения с действительностью, но пути эти ведут не к разрешению подлинных жизненных противоречий и конфликтов, а к искусственному сглаживанию их, к омертвлению характеров. И если у Щедрина этот процесс омертвления оправдан и закономерен, то у Достоевского он навязан живой человеческой натуре и стоит в прямом противоречии с ее сущностью. Исходя в своих основных положениях из

<sup>9</sup> Там же, стр. 459.

суждений о предопределенности человеческой «патуры», об извечно заложенных в ней злых и добрых началах, Достоевский отвергает щедринскую обусловленность характера социальной средой.

«Я тебе книжки ихние покажу: все у них потому, что „среда заела“, — и ничего больше!.. Отсюда прямо, что если общество устроить нормально, то разом и все преступления исчезнут, так как не для чего будет протестовать и все в один миг станут праведными. Натура не берется в расчет, натура изгоняется, натуры не полагается! У них не человечество, разившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!.. Оттого так и не любят *живого* процесса жизни: не надо *живой души*! Живая душа жизни потребует, живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!.. С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион!»<sup>10</sup> — говорит Разумихин в «Преступлении и наказании», выражая не только свое мнение, но и мнение Раскольников и всех других ведущих героев Достоевского.

Но примитивизируя социалистическую идею перестройки мира и перестройки сознания человека (что особенно наглядно отразилось в романе «Бесы»), Достоевский, как и Щедрин, приходит к изображению гибели, окостенения живой человеческой души, только уже не под влиянием среды, а согласно ложной религиозной идее. Щедринские типы человеконенавистников, пройдя весь путь развития своего характера, превращались в символы сознательного угнетения, а многие герои Достоевского теряли свою живую плоть, приобретая ангельский облик.

Таким образом омертвевали не только живые души, но и «живой процесс жизни». Щедрин этого как раз избежал, потому что он с гораздо большей проницательностью угадывал пути исторического развития России, шел от животворящей, а не мертворожденной теории.

В романе «Бесы» Достоевский во многом пользуется художественным методом Щедрина в построении политических марионеток-символов. В противоположность другим его произведениям здесь основные образы даны не в движении к познанию истины, а в процессе доведения до логического конца всех своих свойств, обусловленных социальной идеей, — в данном случае ложно понятой идеей социализма. Разница, однако, в том, что шуты и марионетки Достоевского *нарочито* играют «роль», рядятся в одежды, им не свойственные, в то время как герои Щедрина — органическое порождение не идеи, а социальной среды, — поэтому они не играют роль, а живут этой жизнью.

«Марионеточность» героев «Бесов» идет от несоответствия их содержания форме: подлецы и злодеи болтают о счастье и равенстве людей и эти великие принципы пытаются утвердить злодейскими способами. В результате идея великого прогресса человечества представляется идеей гибели и мрака, становится, как говорит Шигалев, «в прямое противоречие с первоначальной идеей»: «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом» (VII, 421—422). Не приобретают гармонического единства, хотя бы и марионеточного, характеры большинства героев романа «Бесы»: под маской «рыцарей» свободы явственно виден фанатик-убийца, или обыватель-трус, или человек «запутавшийся». Логически стройно, по-щедрински, оказываются раскрытыми только образы либералов. Вот в них-то как раз и доводятся до

<sup>10</sup> Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1957, стр. 265—266 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

конца жалкие и вместе с тем подлые идеи русского либерализма, исчерпывается его суть и возможности его лакейской деятельности. Губернатор фон Лембке, его жена и даже более сложная фигура Степана Верховенского — это не более как марионетки, не имеющие ни своих мыслей, ни подлинных чувств, хотя «чувств» этих у них с избытком. Сцена поведения на пожаре Лембке кажется прямо взятой из «Истории одного города» Щедрина, а прекраснодушная болтовня Степана Верховенского и его поступки очень знакомы читателю по щедринским дятлам-пенкоснимателям и либеральным помпадурам. Это, так сказать, их лирический, но отнюдь не смягченный, не сглаженный вариант. Более того, благодаря особому характеру психологизма Достоевского — стремлению обнажить самые корни противоречий в психике человека, показу *процесса* возникновения черт лжи и ханжества — образ Степана Верховенского живет и страшнее щедринских пенкоснимателей.

Пенкосниматели, в сущности, не были людьми, черты кукол в них были заложены социальной системой от рождения, а Верховенский шел от человека к марионетке. Он и до конца жизни сохранил еще человеческие черты, умение чувствовать и даже плакать, но он и сам не заметил, как все это стало лишь пустой формой, *маской человека на кукле*. Даже в трагические часы смерти своей Верховенский повторяет тот же набор пустых, выпретенных и лживых фраз, которыми пользовался всю жизнь. Другим он быть уже не мог.

Показ процесса превращения живого человека в куклу-злодея, куклу-шута (что особенно распространено у Достоевского) или икону характерен для всего творчества Достоевского. И начинается этот процесс с того момента, когда страстное борец добра со злом, правды с неправдой в душе человека сменяется инертностью, следованием за выработанными догмами. Когда действительность кажется герою не вулканом, сотрясаемым бурлящей лавой, а тихой обителью, или ограничивается рамками мещанского городка Скотопригоньевска, в котором, как в Глупове или Навозном Щедрина, есть только *подобие* жизни, а не самая жизнь. Но *подобие* жизни порождает *подобие* человека, *подобие* подлинных мыслей и дел. Достаточно вспомнить сборище аристократов в доме Ставрогиных в «Бесах» или Епанчиных в романе «Идиот», перед которыми раскрывал свою страдающую живую душу князь Мышкин, чтобы резко почувствовать разницу между куклами и человеком.

Автоматическое саморазвитие психологии героев Щедрина кажется противоположным катастрофическому, скачкообразному формированию внутреннего мира героев Достоевского. И вместе с тем результат во многом сходен. И те и другие приходят к идее неподвижности общественных форм жизни в собственническом обществе.

Прием двойничества у Достоевского, как и аналогичный прием у Щедрина, ставит своей целью как раз подчеркнуть ретроградную сторону развивающегося характера, раскрыть подводную часть этого несокрушимого айсберга зла, инерции, собственнического себялюбия, противостоящего порывам души к свободе, человеколюбию, прогрессу. У Щедрина двойниками сформировавшихся человеконенавистников являются дети и слуги. Семейная хроника «Пошехонская старина» вся состоит из двойников героев, которые будут действовать в дальнейшем. Это, так сказать, инкубатор Иудушек, Деруновых, Промптовых, Любеньек и Аннинек. Только судьба их заключает судьбу взрослых, а не предшествует ей, но смысл двойничества от этого не меняется. Дети семьи Затрапезных содержат в зародыше все черты характера семьи Головлевых, последующие годы их жизни доведут до совершенства и логического конца все заложенные в детстве «возможности» их психики. Из любимчика Гриши вырастет Иудушка, из Степы — Степка-балбес, из Любочки и Верочки — Любенька и Аннинька и т. д.

У Достоевского тоже есть дети — двойники взрослых, но функция их иная. Они несут в своей душе чистое зерно любви к людям, радостную веру в торжество добра над злом, и вместе с тем их душа и разум уже поражены сомнением в справедливости существующих отношений. Они страдальцы в большей степени, чем взрослые, вечный укор человечеству, его боль и его совесть.

В Илюше Снегиреве и особенно Коле Красоткине явственно видны черты Карамазовых — Алеши, Дмитрия, Ивана. Первый — страдалец за грехи человечества, второй — бунтарь и мыслитель. «Я... всю жизнь ломаю себя... Я воображаю иногда... что надо мной все смеются, весь мир, и я тогда, я просто готов тогда уничтожить весь порядок вещей», — говорит Коля (X, 61—62). У Илюши и Коли гипертрофированное, болезненное самолюбие, как и у всех взрослых героев Достоевского. Нежная душа Илюши не выдерживает мук этого поруганного самолюбия и гибнет. Коля же сильнее, он уже знает, что будет из-за этого «несчастливым человеком», но он готов к бунту, к борьбе. Более взрослый Коля действует в «Идиоте» под именем Коли Иволгина. «В это самолюбие воплотился черт и залез во все поколение, именно черт... Вы, как и все», — с горечью констатирует Алеша в разговоре с Колей.

Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков и другие двойники ведущих героев Достоевского доводят до конца темные стороны их психики, иллюстрируя всей своей жизнью и добровольной смертью бесперспективность эгоистического существования, невозможность совместить в себе «идеал Содомский и идеал Мадонны».

Эгоизм и аморализм одинокой, подвижной титаническим самолюбием и честолюбием личности ведет в никуда, в небытие. Все эти двойники живут таинственной, полуфантастической жизнью. И в этом их особенно разительное сходство с жизнью обитателей головлевского поместья. И те и другие, как во сне, — на грани ирреальности, но если ирреальность жизни Головлевых создается мельканием одних и тех же пустяков, видимостью дел, «деловым бездельем» или фантастическим разгулом, убивающим разум, то таинственность и ирреальность жизни двойников у Достоевского обусловлена бесчеловечностью их замыслов, их оторванностью от людей, сосредоточенностью на одной идее, одном желании, имеющем безраздельную власть над их душами. Короче говоря, фантастичность жизни Иудушки идет от быта и социальной среды, а героев Достоевского — от мрачных глубин человеческой психики, изломанной этой средой. В Иудушке, Молчалине, страдальцах, лишенных «идеи», среда вытравивала чувства и мысли, а у героев Достоевского она эти чувства гипертрофировала, довела до сверхчеловеческих пределов. Поэтому итог жизни у тех и других один и тот же: пассивная или активная гибель. Смерть они воспринимают по-разному, согласно особенностям своей психологии. Иудушка пришел к мысли о самоубийстве (вернее, о самоуничтожении) неожиданно, его толкнули на это обстоятельства, помимо его воли. Обстоятельства эти накапливались день за днем, окутывали высохшую душу, затемняли разум, и вдруг, как удар молнии, пришло на мгновение сознание ужаса содеянного, сознание исчерпанности жизни, полной ее омертвленности. Это сознание опять-таки автоматически, но неотвратимо погнало Иудушку в холодный мартовский день на могилу к «милому другу маменьке». Оно было не столь ясно, чтобы наполнить искалеченную душу нестерпимой, очищающей болью страдания. Не страдание чувствует Иудушка, а скорее тоску, глухой мрак, закрывший будущее, и бредет сквозь него, как во сне, по единственной дороге, которая для него осталась: дороги к живым у него нет, так как и живых-то нет вокруг него.

Не так кончают с собой Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков и тем более Кириллов. Они подсознательно давно ощущают свой неминуемый конец, а Кириллов вообще живет в ежеминутном ожидании смерти. Они

действуют, борются, в их душах кипят страсти невиданного накала, замыслы их жестоки и безграничны. Даже самый нищий духом из них, Смердяков, пошедший на убийство родного отца ради трех тысяч, и тот впоследствии сознается Ивану, что три тысячи лишь внешняя и не главная цель, как не главная цель завести «собственное дело» в Париже. Им, как Раскольниковым, руководило неотступное и острое желание проверить возможности своей приниженной натуры, хоть на время стать властелином, богом, в которого он перестал верить. «А пуще все потому, что „все позволено“. Это вы вправду меня учили-с, ибо много вы мне тогда этого говорили: ибо коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе».

Вот как обернулась античеловеческая идея Раскольникова и Ивана Карамазова о праве сильных и избранных творить свою волю для ничего духом, «труса из трусов» Смердякова. Ни Раскольников, ни Иван не учли, что бес гордости и честолюбия, бес жестокого эгоизма, по мнению Достоевского, сидит в каждой человеческой душе собственнического мира.

Щедрин тоже так думал, но вину за это возлагал не на природу, а на социальный строй.

Учение Раскольникова исповедуют Свидригайлов, Ставрогин и Кириллов. Но если Свидригайлов, как и Иудушка, пришел к мысли об исчерпаемости жизни и, увидев в душе своей один прах, ускоряет процесс самоуничтожения, то Ставрогин и Кириллов на самих себе проверяют силу духа человекобога, поправшего бога небесного. Впрочем, и они ясно сознают, что их сверхчеловеческие качества никому не нужны, и замыслам их не суждено осуществиться, ибо мир полон подлости, жестокости и мелочей.

Ткачев назвал героев Достоевского «людьми безумия». Это верно в том отношении, что психология их странная, необычная. Странностью поражены все герои, и положительные, и отрицательные, нормальных, так сказать, средних, «массовых» людей нет у Достоевского. Каждый индивидуум — целый мир, где происходит или «борение бога с дьяволом» — добра и зла, или уже безраздельно торжествует зло. Нейтральных, пассивных существвателей нет. Люди делятся на «вечных искателей высшей идеи»<sup>11</sup> или ее гонителей (явных и скрытых). И те и другие живут лихорадочной жизнью, все время находясь на грани духовной и физической катастрофы или претерпевая ее. До предела напряжены все чувства, разум теряет над ними контроль, как бы обособляясь, воплощаясь в форму одной *идеи*, которая безраздельно овладевает человеком.

«Идея обхватывает его и владеет им... владычествует в нем не столько в голове его, сколько *воплощаясь* в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и уж раз поселившись в натуру требуя и немедленного приложения к делу».<sup>12</sup> Человек впадает в экстаз, теряет представление о реальности окружающего. Поэтому так много снов у героев Достоевского, так часты психические недуги, так обострено чувство подсознательного. Фантастический мир Иудушки, или Степки-балбеса, или Павла — это лишь копия их повседневного быта, наполненного пустяками, грошовыми расчетами, это мир теней. Фантастический мир Раскольникова, Ивана Карамазова, Мышкина, Катерины Ивановны — это трагедийный мир нечеловеческих страстей, великих страданий, глобальных идей. У Достоевского мир трагичен, у Щедрина он безобразен и у обоих несправедлив. Его надо и можно исправить. Щедрин рисует обобщенный облик этого порочного мира, создавая социальные типы, объединенные в группы: ташкентцы, помпадурсы, мироеды, «Человек, питающийся лебедой», или Простец.

<sup>11</sup> «Литературное наследство», т. 77, 1965, стр. 125.

<sup>12</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 90.

У Достоевского немыслимы подобные обобщенные социальные категории людей, ибо для него человек — одиночка, не поддающийся никакой классификации, никакому обобщению. Обобщены только условия жизни, социальная среда, ее противоречия, порождающие трагические коллизии в жизни людей. Даже образы так ненавидимых автором «бесов» революции — и те не имеют *общего типа*, хотя и названы одним именем. Они все разные и, в общем-то, не злодеи, а запутавшиеся или жалкие люди, кроме одного подлинного беса, представляющего собой *идею разрушения*, — Петра Верховенского. Но это обобщение в индивидууме.

Есть, разумеется, у Достоевского и картины, где представлены социальные группы, например, картина собрания аристократов у Епанчиных (о чем мы уже говорили), собрание нигилистов в «Бесах», чиновничье общество на балу у губернатора (там же) и др. Но обобщения и выводы делает из этих картин не автор, а читатель. Автор ограничивается зарисовкой *ряда типов* этой среды, выделением повторяющихся черт характеров.

Люди эти как будто так и родились, чтобы быть вместе, но объединяет их не идея и не духовная близость, а духовное *безличие*, фальшь и глубокая реакционность, то есть те же черты, которые объединяют и героев Щедрина. Это люди с двойной душой. Наивному Мышкину «и в мысль не могло прийти, что все это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная *выделка*. Большинство гостей состояло даже, несмотря на внушающую наружность, из довольно пустых людей, которые, впрочем, и сами не знали, в самодовольстве своем, что многое в них хорошее — одна *выделка*, в которой притом они не виноваты, ибо она досталась им бессознательно и по наследству» (курсив мой, — М. Г.; VI, 603—604). Автоматизм, «выделанность» психологии представителей господствующего класса настолько вошли в плоть и кровь их, что заменили подлинную индивидуальность. Это яркий пример того, как социальная среда пересоздает характер человека по своему образу и подобию. Естественно поэтому, что надежды Мышкина, а с ним вместе отчасти и автора, на оживление этих мертвых душ — совершенно иллюзорны. В психике их произошли необратимые изменения. Это марионетки с различной внешностью.

В рассуждении от автора в четвертой части романа «Идиот» Достоевский говорит о том, что типизировать можно характеры, которые «чрезвычайно редко» встречаются «в действительности целиком», и которые тем не менее почти действительнее самой действительности». Это как раз те самые «странные» люди, которые населяют романы Достоевского. Что же касается массы людей, «которых обыкновенно называют людьми „обыкновенными“, „большинством“ и которые действительно составляют большинство всякого общества», то о них, по мнению автора, «трудно сказать что-нибудь такое, что представило бы их разом и целиком». Они не поддаются групповой типизации именно потому, что сама по себе «ординарность» — черта не социальная, а скорее психологическая, отличать ее так же странно, как негодовать по поводу того, что человек не очень умен. Но так как автору «миновать их... никак нельзя», то, пишет Достоевский, «надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями». И автор делает это с большим мастерством. Его «ординарности» все различны, все индивидуальны.

Щедринских «человекообразных» ташкентцев трудно отличить одного от другого, хотя их «подтипам» посвящены специальные главы. Главы эти характеризуют именно «подтипы», носителей той или другой черты *общего типа*. Различна лишь их внешность. Даже резко обособленные, гипертрофированные социальные черты правителей Глупова не делают их сугубо индивидуализированными, потому что каждый из них, являясь

воплощением этой черты, несет в себе и все остальные. Угрюм-Бурчеев, символ самодержавного гнета и несправедливости, — одновременно и Органчик и Фаршированная голова, и Перехват-Залихватский, и Негодяев. Точно так же в каждом из них заметны свойства психологии Угрюм-Бурчеева.

Не таков Гаврила Ардалионович Иволгин — «ординарный», «массовый» тип у Достоевского. Он карьерист, собственник, мещанин, но он и личность, способная на экстравагантные поступки, имеющая свое представление о чести и достоинстве. Страстно мечтая о богатстве, Ганя все-таки нечеловеческим усилием воли подавляет в себе нестерпимое желание спасти горящие сто тысяч Настасьи Филипповны. Гордость не позволяет ему дойти до крайних пределов низости, как своеобразно проявляющаяся совесть заставляет прощелыгу, хищника и крючкотворца Лебедева сознаваться в своей подлости обманутым им людям.

И все же, несмотря на подчеркнутые различия в психике этих «ординарных» людей, они тип *массовидный*, социальный. Если не автор, то читатель сам выделяет этот тип, повторяющийся в произведениях Достоевского, в определенную социальную группу. Для читателя, как и для Ипполита, Ганя Иволгин — «тип и воплощение, олицетворение и верх самой наглой, самой самодовольной, самой пошлой и гадкой ординарности!.. Ординарность напыщенная, ординарность, не сомневающаяся и олимпийски успокоенная... рутина из рутин!» (VI, 543).

Рутинность — качество, органически чуждое, непримлемое для Человека-Идеи Достоевского, как и нового человека революционной идеи Щедрина. Она — черта психологии собственнического мира.

Именно таким олицетворением рутинности, застоя является для Раскольникова психология и быт мещанства. «Тут, брат, этакое перинное начало лежит... Тут втягивает: тут конец свету, якорь, тихое пристанище, дуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, — ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив...» (V, 217). Нет, не об этом мертвом мире сытого благополучия мечтают ведущие герои Достоевского, хотя и ютятся в конурах, которые «душу и ум теснят».

Их психика не терпит не только застоя, но и обычного размеренного существования. Жизнь для них, в противоположность «ординарной» массе, — *процесс искания истины*. «Дело в жизни, в одной жизни — в открывании ее, бесперерывном и вечном, а совсем не в открытии!» (VI, 447), — говорит умирающий Ипполит.

Психологию Иудушки и социальных типов, подобных ему, можно изучить с математической точностью, показав ее истоки, ее эволюцию и завершающий эпилог. Психология Человека-Идеи Достоевского до конца непознаваема. Ее, как и гармонию, нельзя «разъять алгеброй». «... Во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове... всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи» (VI, 447—448). «... Чужая душа потемки, и русская душа потемки; для многих потемки», — думает князь Мышкин.

Типы Щедрина во многом интернациональны, так как ведущие социальные черты их характера сформированы условиями, схожими с условиями Запада, особенно типы буржуа и правящей бюрократии. Доказательству этого посвящена сатирическая хроника «За рубежом». Трагедия большинства героев Достоевского обусловлена национальным характером их психологии, «безмерностью» и широтой русской души, ее великим гуманизмом и открытостью всем страданиям мира. «И не нас одних, а всю Европу дивит... русская страстность наша», — говорит Мышкин.

Но это, конечно, не исключает интернациональных черт в характере многих из них.

Трагедии обыденного, трагедии опустошающих жизнь мелочей собственного мира — у Щедрина — противостоит трагедия исключительного, духовного, проявляющегося в форме вулканических взрывов человеческой психики и необычных поступков у Достоевского. Быт, та непосредственная почва, которая порождает эту трагедию, постепенно отходит у Достоевского на второй план. Нищий студент Раскольников, пошедшая на улицу ради куска хлеба Соня, запутавшийся в долгах Митя Карамазов, погибающая с детьми с голоду Катерина Ивановна думают и страдают не о хлебе насущном, как герои щедринских «Мелочей жизни», а о поруганном самолюбии, о бездушии окружающего их мира, о невозможности сосуществования со злом. «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы», — думает каждый из них. Каждый из них протестует внутренне, хотя внешне протест этот не имеет политического характера. Он проявляется в формах психического взрыва, антиобщественных поступков и даже самоубийства. Эта вечная тревога за судьбу мира, вечное бушующее пламя ненависти и любви, сострадания к людскому горю резко отличают героев Достоевского от оступело инертных или активно хищных героев Щедрина. Но в целом — это две стороны одного явления, одной человеческой природы, одной социальной среды, «две бездны», выражаясь словами защитника Мити Карамазова, порожденные одной и той же общественной системой.

Это два типа людей одного и того же собственнического общества. Как и Щедрин, Достоевский носителями зла и человеконенавистничества делает людей власть имущих, представителей паразитического класса, усвоивших его принципы. Его Фома Опискин, Лужин, старуха-ростовщица, аристократы в романе «Идиот», Петр Верховенский в «Бесах», Федор Павлович Карамазов, Смердяков, прокурор, купец — содержатель Грушеньки в «Братьях Карамазовых» и многие другие, более мелкие, — по психологии своей аналогичны помпадурам, ташкентцам, Деруновым и Иудушке Щедрина. Это — *античеловеческое начало в человечестве*.

И хотя в «Дневнике писателя» Достоевский уверяет, что зло якобы внесоциально, что оно «таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой...»<sup>13</sup> — великие творения его говорят о другом.

«Душа бесформенная и пестрая, одновременно и дерзкая, а прежде всего болезненно злая», подобная душам Федора Павловича Карамазова или Иудушки, конечно, может возникнуть и при справедливом общественном строе, но это будет явление исключительное, а не типичное, и главное, явление, не имеющее решительного влияния на окружающую жизнь. Щедрин это прекрасно понимал, рассматривая «всякое явление... в его типических чертах, а не в подробностях и отступлениях... которые... не имеют права затемнять главный характер явления».

Новому социальному строю, в основе которого лежит идея братства, а не идея хищничества, будут соответствовать и новые отношения людей, новые характеры, лишённые черты человеконенавистничества — ведущей в психике человека собственнического мира.

Как и Щедрин, Достоевский в своих поисках положительного человека, человека будущего, сознавал, что изобразить такого человека — «труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача

<sup>13</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. XII, ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 210.



безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался.<sup>14</sup>

Как мы показали выше, Щедрин говорил почти то же самое. Но, при наличии многих общих черт характера, новый человек Достоевского и новый человек Щедрина глубоко различны, как различны представления авторов о самой идее будущего человечества. У Щедрина — это социалистическое общество, построенное на месте разрушенного старого строя, у Достоевского — это «очищенное» процессом «саморазвития» старое общество. Новый человек Достоевского нес в себе весь груз этого старого, пытаясь перебороть его «самоочищением» и «самовоспитанием», в то время как новый человек Щедрина резко и навсегда рвал все связи со старым, с его идеологией и практикой, отдавая всего себя на борьбу за народное счастье, за новые идеалы. Поэтому так глубоко различны жизненные пути, да и психология, князя Мышкина Достоевского и помещичьего сына, студента Короната у Щедрина. Наличие общих черт характера не делает их единомышленниками, наоборот, они антагонисты.

Новый человек у Достоевского рождается из грязи старого в результате духовных взрывов и катаклизмов. Так родился «новый» Митя Карамазов. «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром». Именно таким, по мнению Мити, и является вообще процесс рождения нового. «Можно возродить и воскресить... в человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и выбить, наконец, из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя!»

Как мы уже говорили, Щедрин не считал возможным возрождение этих «высоких», «героических» начал в людях с душой, испеленной идеей собственничества или раздавленной игом социального рабства. Начала эти были свойственны только народной душе (о чем свидетельствуют образы крепостных в «Пошехонской старине») и людям, одушевленным революционной идеей.

И Достоевский, и Щедрин были великими мастерами нового типа романа — романа социального. Признаки его хорошо охарактеризовал Щедрин в сатирической хронике «Господа ташкентцы»: «Борьба за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец, борьба за существование — все это такие мотивы, которые имеют полное право на разрешение посредством смерти» (X, 56), — т. е. право на смертельную схватку со старым миром.

Именно эти мотивы стоят в центре произведений Достоевского, и все они в резко обобщенном виде характерны для творчества Щедрина. Задача писателей была единой — показать необходимость и неизбежность построения справедливого общества без униженных и оскорбленных, в котором безграничные возможности человеческого разума и души получили бы свободное развитие.

<sup>14</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 71 (письмо к С. А. Ивановой).



## ТРАДИЦИИ РОМАНТИЗМА И ПОЭТИКА Л. ТОЛСТОГО

Автор «Войны и мира» еще в «Севастопольских рассказах» провозгласил правду и только правду главным своим героем. Он последовательно разрушал любые иллюзии в сфере общественной психологии, сознания, политики, морали и постоянно выступал против ложных и абстрактно-романтических представлений, которые мешают смотреть на жизнь прямо.

Если речь идет об общем направлении толстовского творчества, вполне правомерно считать, что оно носило не только несомненный, но и ярко выраженный последовательно антиромантический характер. Однако, захваченные очевидностью общего правила, мы распространяем его и на отдельные моменты творчества, упуская сложность, а подчас и противоречивость внутреннего развития писателя.

«Основной пафос молодого Толстого, — считал Б. Эйхенбаум, — отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра»; все в его творчестве подчинено задаче «разрушить романтическую поэтику со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями».<sup>1</sup>

Действительно, все написанное Толстым далеко отстоит от романтизма начала века. Но, рассматривая становление творческого метода Толстого, необходимо иметь в виду сложность движения русской литературы от романтизма к реализму. В этой связи интересно проследить значение романтического наследия не только для творчества Пушкина, Гоголя и Лермонтова, но и для Толстого, Достоевского и Чехова.

Конечно, заманчиво представить себе Толстого художественным феноменом и считать, будто он вступил в литературу не только вполне сложившимся писателем, но и законченным реалистом.<sup>2</sup> Но думается, что реализм Толстого не был раз и навсегда «законченным». Он претерпел на ранних этапах писательского самоутверждения стремительные видоизменения и носил следы напряженного поиска — от «Детства» до «Поликушки». Однако даже признание известной «законченности» реализма раннего Толстого не означает невозможности воздействия романтической поэтики на творческий путь и художественный опыт писателя.

В этой связи сошлемся на интересное наблюдение, сделанное Я. Билинским. Анализируя пушкинскую «Полтаву», исследователь констатирует: «Полтавская битва воспроизведена у Пушкина так, как рисовали сражения классицисты и даже их предшественники... Как ни парадоксально это звучит, в данном конкретном случае своеобразие идейно-художественного задания, поставленного Пушкиным, специфика развития его метода требовали от поэта именно нереалистического изображения Полтавского боя ради утверждения принципов реализма».

Однако необходимых выводов из этого наблюдения автор не делает. Не совсем последовательно Я. Билинскис далее говорит: «Художественная

<sup>1</sup> Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой. Изд. Гржебина, Пб.—Берлин, 1922, стр. 58, 63.

<sup>2</sup> См.: Б. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847—1862. Гослитиздат, М., 1960, стр. 12, 60.

система Толстого как система великого художника, имеющая в основе своей особый подход к миру, не могла сочетаться у ее создателя хотя бы с отдельными чертами какой бы то ни было иной художественной системы. Она властно исключала для ее создателя и носителя возможность использовать иные принципы художественного освоения мира».<sup>3</sup>

Но как же в таком случае быть с «классицизмом» Пушкина в «Полтаве»? Разве «Полтава» не творение «великого художника» в зрелую пору его гения? Разве в ней не запечатлен «свой особый подход к миру»? И разве вопрос об особых, переходных формах от одной творческой системы к другой не обладает определенным универсализмом?

Б. Эйхенбаум правильно указал на то, что после «Детства» для Толстого наступил период мучительных сомнений и борьбы, и потому до «Войны и мира» его произведения — скорее плоды настойчивых исканий, чем свершения.<sup>4</sup> Но и это в целом справедливое мнение нуждается в известных коррективах. Исследователь, основываясь на разнохарактерности, разноплановости и известной «несобранности» художественных структур у Толстого (что дает себя знать уже в автобиографической трилогии, а затем и внутри целого цикла, такого, например, как «Севастопольские рассказы»), демонстрирует подвижность, текучесть авторской манеры, используемых им приемов. Писатель как бы «перебирает» всевозможные способы повествования, различные средства изображения жизни, чтобы выявить для себя самого, в первую очередь, их художественные возможности, сильные и слабые стороны, исследовать эффективность самых разных сочетаний их, и в этой связи он обращается к поэтике и стилистическим средствам русских и зарубежных классиков.

Б. Эйхенбаум допускает возможность такой постановки вопроса главным образом в отношении творческого опыта писателей XVIII века, к которым, по его мнению, тяготел Толстой. Поэтому исследователь и зачисляет молодого писателя в разряд «архаистов», считая, что он совершенно игнорировал романтические веяния в искусстве XIX века.

Однако молодым Толстым была проделана поистине титаническая работа. Между автобиографической трилогией и «Поликушкой» диапазон «проб» охватывает литературное развитие доброго полувека, начиная от традиций сентиментально-предромантического толка и кончая творческим опытом натуральной школы, связь с которой проследил в одной из своих работ Н. К. Гудзий.

Мнение о развитии таланта Толстого нуждается в обосновании и более последовательном применении взятого принципа. Толстовскому гению безусловно соответствует определение «могучий захватчик», которое относили в свое время к Гете.

Впрочем, и не может быть иначе с настоящим художником: чем крупнее его дарование, тем больше возможностей у него овладеть уже накопленным художественным опытом. Конечно же, прежде чем сделать чужое своим, писатель видит свое в чужом. И нужна творческая зрелость, чтобы на смену освоению пришло владение материалом, стилем, языком. Но если это так, то можно ли исключать ближайших предшественников и целиком обращать свое внимание лишь на связи художника с «дальними» для него литературными традициями?

Дело обстояло несомненно сложнее: «архаизм» Толстого уживался с его своеобразным «романтизмом». Отсюда могут следовать два разных вывода, и лишь по результатам возможно судить, было ли это бесплодным эклектизмом или многообещающей восприимчивостью.

Но не будем забегать слишком вперед и задумаемся над вопросом, как объяснить у «архаиста» и «антиромантика» Толстого наличие фак-

<sup>3</sup> Я. Билиянский. О творчестве Л. Н. Толстого. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 93, 146.

<sup>4</sup> Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 59.

тов и явлений, до сих пор не проясненных? Как, в самом деле, возникла романтическая, по сути дела, позиция героя-рассказчика в «Люцерне», его бунт против современного общества, или еще более странная для реалиста фигура музыканта-скрипача из «Альберта», этого «гениального юродивого»? Начав рассматривать под этим углом зрения факты, можно также обнаружить, что некоторые творческие идеи Толстого скорее тяготеют к опыту романтического искусства, нежели к реализму. Так, во время работы над «Святочной ночью» Толстой записал в дневнике: «...начатый рассказ не увлекает меня. В нем нет лица благородного, к[оторое] бы я любил...»<sup>5</sup> В черновом варианте «Юности» об Иртеневе сказано: он «один сам с собой перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и по-своему *перестраивал* весь мир...» (т. 2, стр. 343). Еще более энергично говорится в дневниковой записи Толстого от 3 июля 1851 года: «В Мечте (с большой буквы! — Н. Г.) есть сторона, которая лучше действительности...» (т. 46, стр. 65). И как бы в развитие этой мысли Толстой замечает, что искусство было для него «обходом» жизни, к которому он прибегал, чтобы, «как прежде бывало, вспорхнуть над жизнью» (т. 60, стр. 232). Естественно, что писатель убеждается в необходимости все более глубокого обоснования реальностью своих побуждений и идеалов.

И все-таки даже жанровая специфика ранних толстовских произведений испытывает воздействие не раскрытых еще исследователями импульсов. Появляется «Утро помещика» — небольшой фрагмент из «догматического» романа, т. е. произведения, посвященного и подчиненного выражению близкого писателю идеального содержания. «Казачьи» первоначально именуется в дневнике «поэмой», а об «Альберте» сказано прямо, что это не «описательное», но «исключительное», другими словами — исключительное по содержанию произведение.

Начнем с «Детства» Толстого, произведения, как бы выросшего из дневниковых записей писателя и первоначальных попыток «рассказать» впечатления детства в «Четырех эпохах развития». Исходные варианты трилогии Толстого характеризуются точностью наблюдений, фактографизмом, вниманием к движениям собственной мысли и чувства и, наконец, потребностью «объяснить» изображаемое, прокомментировать то, о чем повествуется, в обстоятельных рассуждениях и авторских отступлениях.

Эволюция первоначальных вариантов произведения позволяет говорить о *сдвиге* к романтической поэтике. Меняется общий тон отступлений, число и объем которых в окончательной редакции сильно сокращен, но которые, как правило, теряют свою рационально-резонерскую направленность и приобретают взволнованность, эмоциональную напряженность и позволяют говорить даже о «лирических» главах трилогии.<sup>6</sup>

Можно встретить вкрапления, носящие экспрессивную стилистическую окраску, близкую, скажем, манере Марлинского или раннего Полевого. Так, например, Толстой пишет: «Наталья Савишна молча выслушала все это, потом, взяв в руки документ, злобно взглянула на него, пробормотала что-то сквозь зубы и выбежала из комнаты...» (т. 1, стр. 36). Или: «...вдруг учитель с злодейской полу-улыбкой обратился ко мне» (т. 2, стр. 34). Или, наконец: «...я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать» (т. 2, стр. 45).

<sup>5</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 46, Гослитиздат, М.—Л., 1934, стр. 158 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>6</sup> Б. Эйхенбаум, Л. Толстой на Кавказе. 1851—1853. «Русская литература», 1962, № 4, стр. 64.

О композиционно-стилистическом значении воображаемых картин, мечтаний, грез в трилогии и последующем творчестве Толстого мы еще будем говорить, но в одной статье просто невозможно исчерпывающе проанализировать соотношение творчества Толстого с творчеством романтиков. Мы ставим перед собой ограниченную задачу: проследить, как воздействовали на письмо Толстого некоторые стороны романтической поэтики, какое они имели значение при разработке новой системы художественных средств.

Загипнотизированные мыслью о «сплошном» реализме Толстого, исследователи часто оставляли без внимания все то, что не могло подойти под определения реализма, противоречило им. Именно к числу подобного рода явлений, как было сказано, относится и «Альберт», написанный в 1857—1858 годах. Как раз ко времени создания этой повести относятся слова Толстого о том, что он рыдает «беспричинными, но блаженными поэтическими слезами» от стихов Пушкина, что ему хочется писать об искусстве «ужасно высоко и чисто».

Повесть была навеяна знакомством с известным в Петербурге скрипачом Георгом Кизеветтером, произведшим большое впечатление на писателя как своим незаурядным талантом, так и безрадостной участью: Кизеветтер пережил несчастную любовь и спился.

Это произведение, конечно, легко оставить без внимания, отнеся к числу неудач писателя. Однако в данном случае неудача писателя может быть уяснена лишь в связи с темой настоящей работы.

В «Альберте» налицо соединение романтического повествования о гениальном художнике, обреченном на бедность, безвестность и отчуждение от общества, и столь же характерной для реализма темы маленького человека с его бесправием и убожеством.

Толстой назвал своего героя «гениальным юродивым». Для любого романтика, будь то Новалис или Гельдерлин, Полевой или Тимофеев, гениальность — дар неба, безумие, перед которым обыденное сознание чувствует полную свою беспомощность и бессилие. Но это ни в коем случае не юродство. Вот почему, думается, в самом словосочетании «гениальный юродивый» можно видеть «ключ» к двойственной природе произведения Толстого. Попытка соединить вместе столь далекие начала — с одной стороны, тему гениального художника, а с другой, жалкого «юродивого» — без достаточно ясного их внутреннего соподчинения в художественном плане не могла, конечно, не привести к серьезному диссонансу.

Взявшись за «Альберта», Толстой невольно оказался перед проблемой «заурядного» и «незаурядного», «обыденного» и «необыденного», о чем с одинаковым напряжением думали и романтики и писатели-реалисты.

Нужно было обладать необыкновенной силой пушкинского синтеза, чтобы суметь представить эту проблему так, как это было сделано в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке», где самозванец выступает как личность, заурядная в своем повседневном существовании, но способная раскрыться в неожиданных своих возможностях и войти в исторические судьбы народа.

Эта пушкинская способность соединять реальное и идеальное приводила в восхищение Гоголя, который вынужден был исходить из несоединимости гениального сознания и обыденного, повседневного строя жизни. Искусство и повседневность оказываются в его сознании почти враждебными друг другу началами. Именно отсюда возникает романтическая напряженность «Портрета». На стыке двух стихий, как известно, и строилась эстетика романтизма. В гоголевской трактовке назначения искусства, музыки, песни, равно как и в непосредственном воплощении этих

проблем в его художественных произведениях, всегда давала знать о себе романтическая струя.

Но в ходе литературного процесса совершается разделение романтической стихии и реалистического анализа, характера поэтического безумца и маленького человека. Заглавное положение в каждом из этих направлений принадлежит таким гоголевским творениям, как «Портрет» и «Шинель».

Художник и его творение, чиновник и дело его рук, постижение глубинного смысла вещей и немудрящее служение букве-фаворитке — вот стихи, которые противостоят друг другу, вызывают друг к другу, но не могут найти «примирения» на почве русской действительности прошлого века.

Это же размежевание переходит и к Достоевскому. В его «Белых ночах» и «Бедных людях» запечатлено поэтическое видение жизни, устремленность к мечте и «ничтожество» неустроенного и убогого существования. В мире, разъятом на части, происходит по необходимости раздвоение помыслов, чувств и стремлений, раздвоение самосознания — двойничество человека, потерявшего человеческое достоинство и не могущего смириться с этим. Любая попытка преодолеть ущербность такого мира приводит к ущербному герою. И в образе князя Мышкина писатель попробовал соединить чуткость и интуицию героя с идиотизмом, но так, что этот последний скорее получает особый, переносный смысл: он скорее родствен пушкинской теме «бедного рыцаря», только решенной в категориях не поэзии, а повседневного бытия.

Таковы некоторые моменты развития интересующей нас проблемы, в русле которой оказался Толстой. В «Альберте» — те же линии расхождения, что и в произведениях Гоголя и Достоевского: гениальный художник и маленький человек, служитель муз и юридивый. Но то, что у Гоголя и Достоевского было выражено в двух разнородных художественных мирах («Портрет» и «Шинель», «Белые ночи» и «Бедные люди») или, совмещаясь в одном произведении, подчинялось единому художественному решению и получало единое реалистическое оформление в стиле («Идиот»), остается у Толстого в рамках одного произведения в виде двух «исконно» неоднозначных стилистических компонентов.

У Гоголя Акакий Акакиевич — только маленький человек, и выше каллиграфической эстетики ему не дано подняться. У Достоевского — человек с искрой «божественного огня» уже не может быть «маленьким человеком» в общепринятом смысле слова (князь Мышкин).

Альберт у Толстого — это «маленький человек» со всеми атрибутами поэтики натуральной школы в воссоздании этого образа.<sup>7</sup> Но он одновременно и гениальный художник, служитель муз, со всеми атрибутами романтической поэтики в изображении этой его ипостаси: «Мы рабы, а он царь». Именно в таком ключе, как известно, писали о художнике-романтике Н. Полевой, Н. Кукольник и многие другие.<sup>8</sup>

В первом случае возникает весьма характерное повествование, с соблюдением содержательных атрибутов натуральной школы и ее стилистики:

«Альберт, засунув руки в штаны под пальто, надвинув вылезшую с широкими полями шляпу на нечесанные засоренные волосы, на согну-

<sup>7</sup> Сошлемся на первую реакцию Некрасова: «В то время, как грязная сторона Вашего героя так и лезет в глаза, каким образом осязательно до убедительности высказать гениальную сторону?... будут говорить, что Вы пьяницу, лентяя и негодяя тянете в идеал человека...» (из письма Л. Толстому от 16 декабря 1857 года — Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1952, стр. 372).

<sup>8</sup> В упомянутом письме Некрасов упрекал Толстого за то, что он взял избитый сюжет.

тых ногах, торопливо и робко оглядываясь, шибко пробирался около самой стенки» (т. 5, стр. 154).

«Это был среднего роста мужчина, с узкой согнутой спиной и длинными всклокоченными волосами. На нем были короткое пальто и порванные узкие панталоны, над шершавыми нечищенными сапогами. Скрутившийся веревкой галстук повязывал длинную белую шею. Грязная рубаша высывалась из рукавов над худыми руками» (т. 5, стр. 27—28).

Во втором случае говорится: «Альберт с каждой нотой вырастал выше и выше... Лицо сияло непрерывной восторженной радостью; глаза горели светлым сухим блеском...» и т. д. «Иногда он быстро выпрямлялся, выставлял ногу; и чистый лоб, и блестящий взгляд... сияли гордостью, величием, сознанием власти» (т. 5, стр. 30—31).

Всего на каких-нибудь двух страницах мы встречаем: «улыбка блаженного воспоминания», «поэтические, гофманские ночи», «блаженнейшая улыбка», «теперь же этот мир был разрушен, на месте его стала ужасная действительность», «устроил свой особенный мир», «огонь бесплотной страсти к прекрасному» (т. 5, стр. 149—150).

Эстетический антагонизм очевиден. Он был прекрасно схвачен самим Толстым в словах: «гениальный юродивый». Этот антагонизм был еще более острым в первоначальных редакциях повести о «пропадшем», т. е. опустившемся и погибшем человеке. Альберт показан был не только как нескладный и жалкий, но и как льстивый человек. А один из персонажей говорит о нем: «Не могу понять, почему тот артист, который воняет, лучше того, который не воняет...» (т. 5, стр. 161).

Естественно, что Толстой чувствовал несовместимость двух стилевых потоков, но удивительно не то, что он пытается в ходе работы избавиться от нее, а то, что происходит приглушение не романтической, а натуралистической стороны повествования!

Приведенные выше портретные зарисовки дополняются романтической интерпретацией музыканта: «Нечесанные волосы, закинутые вверх, открывали невысокий и чрезвычайно чистый лоб. Темные усталые глаза смотрели вперед мягко, искательно и вместе важно. Выражение их пленительно сливалось с выражением свежих, изогнутых в углах губ...»

А в письме Боткину из Парижа Толстой сообщает: «Надеюсь здесь кончить Кизеветтера, который в продолжение дороги так вырос, что уже кажется не по силам» (т. 5, стр. 288).

Стилистическое противоречие тем самым делается непреодолимым.

На страницах рассказа — и «жалкий» артист с «пошлым жестом», что невозможно при романтическом воссоздании характера; и «бедный человек», наделенный «необыкновенным» даром, возвышающим его над всем окружающим, что невозможно для традиции натуральной школы. Двойственность такого построения проецируется на все элементы повествования, порождая «нетолстовский» способ и средства выражения, вроде: «странная мужская фигура... пленительно зашевелилась».

И не случайно возникает и укореняется мнение об «Альберте» как о произведении, произнесенном «не своим голосом». Для нашей темы как раз важно отметить этот явный «перекос» в сторону романтизма, который в финальной части рассказа превращается в подлинное прославление гениального художника.

Даже Б. Эйхенбаум, в явном противоречии со своим исходным тезисом, писал: «... в споре об искусстве и художнике Толстой предпочел вернуться к романтическим представлениям о гении...»<sup>9</sup> От себя же

<sup>9</sup> Б. Эйхенбаум. О прозе. Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 143.

добавим, что «возвращение» Толстого здесь происходило как к романтическим представлениям, так и, соответственно, романтической поэтике.

Остановимся на более общих представлениях: они явственно сказались в отмеченной уже трактовке художника и его места в жизни, но еще сильнее — в самом истолковании искусства и музыки как высшего, «романтического» вида искусства.

Необходимо указать и на общественную мотивированность этого толстовского интереса. Споры о сущности и значении искусства получают в 50-е годы прошлого века особый характер: появляются диссертация Чернышевского, статьи Дружинина, Анненкова и Боткина. Причем Толстой своим неожиданным романтическим истолкованием оказывается в оппозиции к известному триумvirату защитников «чистого искусства». Уже Эйхенбаум обратил внимание на явное расхождение Толстого с Боткиным в трактовке художника. Так, Боткин в статье о Фете с иронией говорит о «фантастических взрослых младенцах», изображаемых романтиками.<sup>10</sup>

Для Толстого «фантастический взрослый младенец» оказывается героем — жертвой среды. Его гибель — преступление против человека, против лучшего в нем и воплощенного прежде всего в искусстве, которому он служит. Идея произведения выражается при этом самым непосредственным образом, в виде чисто романтической тирады: «Нет, братья!.. Вы не поняли человека, жившего между вами; вы не поняли его! Он не продажный артист, не механический исполнитель, не сумасшедший, не потерянный человек. Он гений, великий музыкальный гений, погибший среди вас незамеченным и неоцененным... Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня... Он любит одно — красоту, единственно-несомненное благо в мире». И далее воображение замерзающего художника рисует ему, как он «сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос. Но скрипка была странного устройства: она вся была сделана из стекла. И ее надо было обнимать обеими руками и медленно прижимать к груди... Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт. Чем крепче прижимал он к груди скрипку, тем отраднее и слаще ему становилось».

Здесь дано даже не изображение замечательной игры на скрипке, гениальной музыки гениального музыканта, а скорее символ идеи хрупкости и бесценной значимости подлинного искусства. Затем говорится: «Уж не во сне ли это? — спросил он себя». И автор присоединяется к герою: «Но нет! это была действительность, это было больше, чем действительность: это была действительность и воспоминание» (т. 5, стр. 49, 51, 52).

Ставим на время рассказ Толстого, имеющий несомненную романтическую направленность, и отметим, что отношение к музыке молодого Толстого было, пожалуй, наиболее показательным в интересующем нас вопросе.

Много места уделено передаче музыкальных впечатлений в «Детстве», особенно в первоначальных его редакциях. В главе XI сказано, что музыка создает особое настроение: «...казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было». Музыка оказывается средством свободного «перехода» в другие сферы бытия. В окончательном тексте от развернутого фрагмента (т. I, стр. 175—180) осталось несколько конспективных фраз, но они весьма характерны для установления прямых отношений между миром музыки и миром воспоминаний, мечтаний, грез, полусознательной, а то и вовсе бессознательной работы мозга, так старательно фиксируемой Толстым на протяжении всего творчества.

<sup>10</sup> В. П. Боткин, Сочинения, т. II, СПб., 1891, стр. 363.



И у зрелого Толстого музыка, пение, танец (вспомним хотя бы «Войну и мир») будут средством «размыкания», перевода повседневного опыта переживаний героя в сферу свободных и больших движений души. Всякий раз, когда художник описывает исполнение музыкального произведения и впечатления, им вызванные, — будь то ранние редакции «Детства», «Люцерн», «Альберт» или «Утро помещика», — вместе с темой музыки в произведение входит романтическая приподнятость стиля, слова приобретают особую тональность («и в душе моей как будто распустился свежий благоухающий цветок», — говорится в «Люцерне»), а повествование начинает развиваться в соответствии со свободным полетом фантазии. В этом отношении весьма показательны «Утро помещика», первое произведение молодого писателя с собственно «толстовской» проблематикой, толстовским героем.

Повествуя о Нехлюдове, писатель делится с читателем своими раздумьями, сообщаемыми как в эпистолярной форме, в переписке с графиней-тетушкой, так и во внутреннем монологе героя.

Герой полемизирует с принятыми взглядами на жизнь, на народ, который для него — источник всех ценностей жизни, и оказывается внутри типично толстовских противоречий, выход из которых будут искать и Пьер Безухов, и Константин Левин, и сам автор. Но это произойдет много лет спустя, а пока писателю не оставалось иного выхода, как показать Нехлюдова, непонимаемого теми самыми мужиками, которых он хочет облагодетельствовать, зашедшим в тупик. В финале писатель вынужден оставить своего во многом автобиографического героя наедине с музыкальным инструментом. И начинается импровизация, которая сливается с полетом воображения, с удивительно свободным развитием мечты: «Он свободно и легко летит все дальше и дальше, и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами — и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше...» (т. 4, стр. 171).

Перед нами не мотивированный предшествующим содержанием мажорный аккорд, переключение повествования в совершенно иную плоскость. Именно в этом «сломе», в этой потребности иной тональности и возникает стилистическая стихия, свободная от простого описания предметов и явлений.

Руссо говорил о себе, что он чувствовал прежде, чем мыслил. А Карамзин, как бы продолжая эту мысль, заметил: «Чувствительное сердце есть богатый источник идей...»<sup>11</sup> Это в значительной мере характерно и для молодого Толстого. И, видимо, были основания у исследователя «Альберта» сказать, под воздействием романтического строя произведения: «...могучий писатель создал произведение, которое, как музыка... возвышает душу...»<sup>12</sup>

Именно на последовательном сопоставлении стиля действительности и стиля мечты, стиля воспоминания и стиля факта, поэтики детского мироощущения и поэтики «твердой» реальности, их переплетенности и взаимовлияния и организуется структура толстовской трилогии, ее композиция.

Вряд ли можно найти другого такого писателя не только в русской, но и в мировой литературе, который бы решился на обильное, постоянное и настойчивое соотнесение мира реального и мира вымышленного, выдержанных в соответствующей стилистической огласовке.

Конечно, Толстой прекрасно видит ограниченность мечтательно-иллюзорного и субъективного восприятия, но, относясь к нему с полной

<sup>11</sup> Русская проза XVIII века, т. II. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 257.

<sup>12</sup> В. Срезневский. Георг Кизеветтер. скрипач петербургских театров. В кн.: Толстой. 1850—1860. Материалы. Статьи. Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 66.

серьезностью, старается понять его место в психологии человека. Он стремится выявить как слабые, так и сильные стороны в этом способе видения и понимания мира, выделить то, что должно получить поддержку как необходимый момент в развитии сознания человека, опять же со всеми слабыми и сильными его сторонами.

Писатель не может отбрасывать то, что существует, он должен уметь в нем разобраться, понять, увидеть скрытые возможности. Правда жизни и «своя» правда, правда мечты, создают у молодого Толстого особую поэтическую атмосферу, которая, благодаря поэтичности изображения внутреннего мира героя, его юного, неокрепшего сознания определяет во многом поэтику всей трилогии.

О содержательном моменте, особой смысловой нагрузке воспоминаний и мечтаний героя неоднократно писали исследователи. Эта стилистическая стихия как бы высвобождает воображение автора от узды фактографического правдоподобия. Вместе с тем в этой сфере, несомненно связанной с романтической поэтикой генетически, как нельзя лучше чувствуется трансформация и материала и средств его выражения внутри реалистической художественной системы.

Толстой писал: «Говорят, что, смотря на красивую природу, приходят мысли о величии Бога, о ничтожности человека; влюбленные видят в воде образ возлюбленной. Другие говорят, что горы говорили казалось то-то, а ласточки то-то... Как может прийти такая мысль? Надо стараться, чтобы вбить в голову такую нелепицу» (т. 46, стр. 81).

Толстому кажется противоестественным здесь не полет фантазии, не пробуждение мечты (вспомним мечты Нехлюдова за роялем), а прежде всего способ словесного выражения, та противоестественность стиля, которая заставляла его говорить о «цветах красноречия» и критиковать бесчисленные «бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряную луну, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д.» (т. 1, стр. 178).

Толстой решительно порывает с романтическими изобразительными средствами, но не со средствами эмоциональной художественной выразительности, особенностями романтической композиции и синтаксиса. Здесь укажем лишь на связь Толстого с поэтикой романтизма в изображении сильных психологических движений и переживаний человека.

Возьмем «Поликушку» — одно из первых произведений, в котором жизнь рассматривается уже не в направлении от барина к мужику, а от мужика к барину. Оно как бы подводит к художественному миру зрелого Толстого. Но как трудно идет писательское самоопределение! Рассказ строится на столкновении непреодоленных еще романтических веяний и поэтики натуральной школы. В этой сшибке противоборствующих начал и происходит дальнейшее, все более глубокое проникновение писателя в пласты народной жизни. Происходит «опрошение» повествования, которое предвещает уже стиль позднего Толстого, автора народных рассказов: «Поликей пришел домой и дома, как теленок, ревел целый день и на печи лежал» (т. 7, стр. 9). Или: «Дутлов пошел домой, задумчиво постукивая лутошкой по колчужкам дороги» (т. 7, стр. 21). И чуть ли не впервые возникает сугубо толстовская гипербола-парадокс: «И чем больше он мучил и убивал лошадей, тем больше ему верили и тем больше водили к нему лошадей» (т. 7, стр. 10).

И вот наряду с этими, несомненно толстовскими интонациями все еще дает себя знать романтическая стилистическая тональность. Она дольше всего сохраняется в изображении традиционных для романтизма тем и мотивов. Это явно чувствуется в сцене безумия жены Поликея, а также в мотиве «страшных денег», «ужасных денег», которые делают много зла, — мотив, именно в этой своей интерпретации используемый романтиками. Причем сюжет рассказа Толстого организуется не судьбой

и характером Поликея, а историей пропавших и найденных денег, определявших многое в жизни Поликея и Дутлова.<sup>13</sup>

Но особую эмоционально-оценочную роль в повести играет мрачная романтическая фантастика. Трудно объяснить, почему исследователи проходят мимо темы возмездия за напрасную смерть Поликея. Может быть, их смущает или делает для них эту тему «невидимой» именно то, что она решена Толстым безусловно в характерном для романтизма ключе. Но именно это обстоятельство проливает свет на очень многое. До нас дошел составленный самим Толстым список книг, которые он прочитал в возрасте от 14 до 20 лет, с указанием степени их воздействия на него.

Из пятнадцати книг мировой классики только четыре удостоены отметки — «огромное». И выделены только три писателя: Руссо, Диккенс и Гоголь, причем Гоголь не за «Мертвые души» и «Шинель», а именно за «Вия». Факт весьма примечательный и красноречивый.

В «Поликушке» отсутствуют условность и фантастика, характерные для финала-развязки гоголевского рассказа об Акакии Акакиевиче; нагнетение ужасного, зловещая атмосфера и средства их воссоздания несомненно близки к соответствующим сценам из «Вия».

«Днем все еще было ничего. Но вечером, как смерклось, завыли собаки, и тут же на беду поднялся ветер и завыл в трубы, и такой страх нашел на всех жителей двора, что у кого были свечи, те зажгли их перед образом; кто был один в *угле*, пошел к соседям проситься ночевать, где полуднее, а кому нужно было выйти в закуты, не пошел... И святую воду, которая у каждого хранилась в пузырьке, всю в эту ночь истратили. Многие даже слышали, как в эту ночь кто-то все ходил по чердаку тяжелым шагом, и кузнец видел, как змей летел прямо на чердак» (т. 7, стр. 37).

Далее продолжается нагнетание ужасов страшной ночи, и после реалистических эпизодов, разряжающих ситуацию, повторно возникает тема ужасного и неправдоподобного, с соответствующей фразеологией и стилистикой: Дутлову «долго не спалось; взшел месяц, светлее стало в избе, ему видно стало в углу Аксинью и что-то, чего он разобрать не мог: армяк ли сын забыл, или кадучку бабы поставили, или стоит кто-то. Задремал он или нет, но только он стал опять вглядываться... Видно тот мрачный дух, который навел Ильича на страшное дело и которого близость чувствовали дворовые в эту ночь, видно, этот дух достал крылом и до деревни, до избы Дутлова, где лежали те деньги, которые он употребил на пагубу Ильича. По крайней мере, Дутлов чувствовал его тут, и Дутлову было не по себе. Ни спать, ни встать. Увидел что-то, чего не мог он определить, он вспомнил Ильюху с связанными руками, вспомнил лицо Аксиньи и ее складное причтанье, вспомнил Ильича с качающимися кистями рук» (т. 7, стр. 47).

Не об этих ли страницах Тургенев писал Фету: «...есть страницы поистине удивительные! Даже до холода в спинной кости пробирает...»<sup>14</sup>

Мы не ставили целью достаточно полно обозреть случаи зависимости Толстого от романтической поэтики. Мы считали необходимым указать прежде всего на наиболее знаменательные факты такой зависимости, начиная от «Детства» до «Поликушки», т. е. с 1851 по 1863 год, который уже вплотную подводит к эпохе «Войны и мира». При этом задача исследователя заключается не столько в том, чтобы отыскать факты, свидетельствующие о «переключке» толстовского письма с романтической поэтикой, сколько в том, чтобы уяснить место и значение этих явлений в становлении собственного стиля и поэтики писателя.

<sup>13</sup> См. об этом в сборнике «Лев Николаевич Толстой» (вып. 2, под ред. Н. К. Гудзия, Изд. МГУ, 1959, стр. 28—38).

<sup>14</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 216.

Включение инородных элементов в художественный мир большого писателя далеко не всегда свидетельствует об его незрелости и ученичестве, но подчас — об его силе и смелости. Вынужденный прибегать по неопытности к экспериментам, писатель постепенно начинает подчинять себе, казалось бы, даже и чужеродные его поэтике элементы. Близость романтического и реалистического начал у Пушкина, Лермонтова, Гоголя исторически обусловлена определенным этапом общественного и литературного развития. Но уже натуральная школа явилась выражением далеко разошедшихся оснований реализма и романтизма, и нужен был смелый шаг, чтобы свести их вместе.

Симптоматично, что именно Толстой «не побоялся» использовать такой разный опыт, как опыт натуральной школы, с одной стороны, и романтического искусства — с другой. Это, может быть, и не приводило к успешному результату поначалу, но послужило смелой посылкой вперед и явилось безусловной заявкой на плодотворный творческий синтез в рамках реализма.

Отсюда возникают моменты близости раннего Толстого то к Карамзину, то к Лермонтову, то к Марлинскому, то к Стерну или Руссо, Тепферу, Гарве или Диккенсу. Несомненно, в раннем творчестве Толстого могло иметь место и ученичество, но была и глубокая заинтересованность, стремление осмыслить и переосмыслить предшествующий художественный опыт.

Писатель акцентирует стихию детского и юношеского мировосприятия, вводит особый стилистический пласт для раскрытия прекрасных и наивных сторон этого «изначально» романтического отношения к миру с его гипертрофированной мечтательностью, немотивированным полетом воображения и смелой трансформацией фактов.

Для Толстого на всем протяжении его творчества проблема соотношения повествования и повествователя, объективного и субъективного начала остается центральной творческой проблемой. Стремясь перепробовать всевозможные решения, писатель обращается и к предшествующему опыту. Б. Эйхенбаум с определенностью указал на Карамзина как на одного из ранних предшественников Толстого. Правда, творчество Карамзина в этом сопоставлении выступало всего лишь русской параллелью к влиянию Руссо и Стерна. Однако нас интересует не только эмоциональная общность таких далеких явлений, как творчество Карамзина и молодого Толстого, но и возникающая отсюда общность поэтики.

Начнем с эмоциональных обращений, повышенной эмоциональности повествования у Карамзина: «Бедный Эраст!», «Боже мой!.. Сия минута была счастливейшею моею жизнью», «О, если бы упало на меня небо!» Перед нами непосредственный всплеск эмоций, живая реакция автора на им самим же рассказываемое. Это особая, характерная для предромантизма и, конечно же, для романтической поэзии форма авторского присутствия в повествовании, создающая «повышенную температуру» текста.

«Друзья мои! — говорится в «Острове Борнгольм», — кого не трогает вид несчастного? Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень». Повествование идет от первого лица, и голос автора и голос персонажа звучат в унисон.

Или: «О сердце, сердце! кто знает, чего ты хочешь?» («Письма русского путешественника»).

Роль этого приема в повествовании столь велика, что, лишившись этой движущей силы, произведение должно было бы остановиться, его внутренняя энергия сразу бы иссякла. Чтобы придать известную универсальность приему, писатель вынужден по временам «передоверять» функцию вопрошающего и реагирующего, «резонирующего» начала в произ-

ведении — авторскую функцию — самым разным и далеко не всегда подходящим «героям».

Так, у Карамзина обретают право голоса старые рыцарские латы на стене: «Несчастный! как дерзнул ты пристать к нашему острову? Разве не бледнеют плователи при виде гранитных берегов его? Как дерзнул ты войти в страшное святилище замка?» и т. д.

Перед нами яркий пример псевдопрямой речи, авторский монолог от несуществующего лица. Вот почему в романтической и предромантической поэтике сплошь и рядом авторское обращение к читателю оказывается передоверенным персонажу произведения, не становясь, по существу, репликой этого персонажа.

Старец на острове Борнгольм спрашивает нечаянного путешественника: «Скажи мне, царствует ли любовь на земном шаре? Курится ли фимиам на алтарях добродетели? Благоденствуют ли народы в странах, тобою виденных?»

Вопрос этот по своему назначению и функции принадлежит к разговору автора с читателем. Мудрый старик укрылся на острове от зла большого мира и, судя по всему, сам столкнулся со злом и трагедией в «малом мире», созданном им для себя на острове. Кому как не ему знать неправомерность вопроса: курится ли фимиам на алтарях добродетели и может ли царствовать любовь на земном шаре?

Возникают совершенно особые отношения между автором и героем, которые приводят к «безличным», по сути дела, вопросам и ответам, тирадам, выключенным из конкретного контекста событий и характеров. Реплика, формально принадлежащая герою, оказывается, при внимательном рассмотрении, направленной от автора к читателю: «Боже мой! — думал я, — Боже мой! как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства Натуры!» и т. д.

Не трудно в этой связи вспомнить и многие подобные места у Жуковского. Но возьмем прозу Бестужева-Марлинского, придававшего большое значение сюжету, необыкновенным ситуациям, неожиданным развязкам, занимательности повествования в целом. Казалось бы, авторское присутствие здесь должно быть вынесено за рамки произведения или сведено до минимума. Но романтическое *двоемирие* обязательно влечет за собой авторское присутствие на грани двух миров — реального и воображаемого, призрачного и истинного, прозаического и поэтического.

«Ужасно! — говорит автор от себя. — И теперь, когда я вздумал о подобной кончине, то на мне проступает холодный пот и мертвеют ногти. Кажись, всех менее была виновата Луиза и всех более пострадала, — это из «Замка Эйзен».

А несколько раньше мы читаем: «Признаюсь, господа, что тут он увидел, так вскипятило бы кровь и у самого хладнокровного мужа... Барон видит...»

Итак, прямое обращение к читателю переходит в повествование от третьего лица, но следующий за этим монолог может быть в равной мере отнесен и к пересказу мыслей героя, и к прямому авторскому «сопереживанию»: «Бруно не верил глазам своим... Как? тот племянник, которого он бросил в тюрьму на голодную смерть, теперь перед ним в полном вооружении?.. Нет, это не сон, не дьявольское наваждение!»

Излюбленный прием Марлинского — не самодвижение образа, а авторское его привнесение и интерпретация: «Мечты — это животное-растение, взбегающее в сердце и цветущее в голове, — летели вместе с дымом около Гремينا...»

Перед нами универсальная романтическая форма присутствия творца в качестве главного эстетического предмета произведения. Марлинский,

например, писал в очерке «Путь до города Кубы»: «...кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибется».

Художественная система Толстого организуется не так, но все-таки у исследователей его трилогии были основания считать, что в ней «повествование ведется как будто от лица ее главного героя, но организующим речевым потоком является отнюдь не повествовательная речь Николеньки, а лирическая речь автора».<sup>15</sup>

Эта «романтическая зараженность» дает себя знать и в эмоциональном тоне трилогии. «Повествовательная манера Толстого гораздо более эмоциональна, чем у Пушкина...»<sup>16</sup> — говорит С. Леушева. О «лирической речи автора», господствующей над повествованием от лица героя, и об ее «эмоциональном течении» пишет и Е. Купреянова.<sup>17</sup>

Выше мы привели пример из Карамзина, в котором один из персонажей спрашивает о царстве добродетели на земле. Анализ этого примера позволил установить несоответствие между смысловым значением вопроса и словесным его содержанием. Персонаж спрашивает, царствует ли любовь на земном шаре? Но в контексте романтической системы назначение этого вопроса отлично от его внешней формы. Ответ уже содержится в самом вопросе — добродетели нет на земле — перед нами поэтический прием в форме вопрошания.

Именно такого рода вопрос характерен и для поэтики толстовской трилогии: «Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной?» (т. 2, стр. 15).

Следующая затем фраза лучше всего свидетельствует, что перед нами не вопрос, а ответ, объяснение в форме вопроса. В самом деле: «Такого рода моральная перемена произошла во мне...»

Вот почему в ряде случаев рассуждения Николеньки, став по форме монологом от первого лица, все еще сохраняют отпечаток своего «авторского» происхождения.

Отметим попутно, что именно эта авторская позиция характеризует «Люцерн», субъектом которого и является автор-герой, вначале как бы включенный в сюжетную линию повествования, но потом выходящий из нее и обращающийся с прямым обличением; последнее насыщено теми же формами романтической поэтики, о которых мы говорим: «И кто определит мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство? И где границы одного и другого? У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла...» и т. д. Или: «Жалкий твой ум, жалкое то счастье, которого ты желаешь...» (т. 5, стр. 25, 21).

Не случайно Тургенев заметил в этом «сильную кривизну»,<sup>18</sup> считая, по-видимому, что жанр рассказа здесь трансформирован в публичное выступление самого писателя.

Приведенные факты свидетельствуют о переходном характере произведений молодого Толстого, которые включают в себя подчас и довольно удаленный от писателя художественный опыт, и опыт середины XIX века. Поэтика романтиков оказывается поэтому для нас интересной не просто как рудимент собственно толстовского стиля, но и как фактор

<sup>15</sup> Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой. Тульское книжное изд., 1956, стр. 25, 26.

<sup>16</sup> С. И. Леушева. Особенности реализма молодого Толстого (50-е годы). В кн.: Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 284.

<sup>17</sup> Е. Н. Купреянова. Молодой Толстой, стр. 25, 26.

<sup>18</sup> И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма, т. III, стр. 175.

его образования, без чего мы не можем понять всю сложность развития писателя.

В свете этих фактов есть основания говорить об известном воздействии романтизма на стиль и позднего Толстого. И потому весьма показательна творческая история отрывка «Сон», возникшего во время работы Толстого над «Альбертом».

Толстой, прекрасно понимая своеобразие рассказа, противопоставлял его как вещь лирическую повестям «описательным».

15 сентября 1857 года он будто в озарении пишет маленький шедевр. Четыре «горячие» листка о воспоминаниях Делесова под звуки игры Альберта. Он вспоминает о своей юношеской любви и плачет: «Но о чем и зачем плакал тот, который лежал на диване? Вот о чем и зачем он плакал. Ему теперь было 35 лет, он был очень богат и ему давно уж всегда и везде было скучно. Быть скучающим человеком сделалось даже как бы его общественным положением... Кроме того, у него была плешивая голова, и волосы продолжали лезть, ревматизмы в ногах, и геморрой в пояснице. Каждым днем своим от утра до вечера он был недоволен...» (т. 5, стр. 145—146). Здесь слышен уже зрелый писатель, создатель образов Курагиных, Карениных, Облонских, Нехлюдовых.

Но могучий художник возникает перед нами и в другом регистре повествования, стихии полувоспоминания-полумечты: «А вот и барышня из всех барышень, она, Лизанька Тухмачева, в розовом платье с оборками. Чудное платье! хорошо и холстинковое дикинькое, в котором она по утрам; но это лучше, во-первых, потому, что оно на ней, и во-вторых, потому, что открывает ее чудную с желобком сзади шею и пушистые, непривычные к обнажению руки. Она, не переставая почти беспрестанно улыбаются, почти смеется: но какой радостью и ясностью сияет эта розовая улыбка на ее покрасневшемся, вспотевшем личике. Блестят белые зубы, блестят глаза, блестят розы щек, блестят волосы, блестит белизна шеи, блестит вся Лизанька ослепительным блеском» (т. 5, стр. 146).

Это зрелый Толстой, это предвестие Наташи Ростовской, Анны Карениной, Катюши Масловой до страшных переломов в их жизни. Это уверенный художник, который скажет о лице Анны Карениной в минуту ее объяснения с мужем: «Лицо ее блестело ярким блеском».

Отсюда же берет начало зрелая толстовская смелость реалистически мотивированного образа: Пьер в Наташином восприятии вдруг оказывается синим, четвероугольным, Друбецкой — узким и серым, как столовые часы.

Перед нами несомненно стиль, оплодотворенный поэтикой романтизма и давший в творчестве Толстого те поразительно смелые образы, которые до сих пор ставят многих исследователей в тупик.

Толстой чрезвычайно дорожил приведенным фрагментом, он работает над ним упорно в 1857—1858 годах, возвращается в 1863-м, 1864-м, 1865 годах. После отказа И. Аксакова напечатать «Сон» в виде отдельного произведения автор ищет возможность вставить его в «Войну и мир», связывая его то с Николаем Ростовым, то с Пьером. Для того, кто не увидит в «Альберте» Толстого контрастов между миром Делесова и миром Альберта и между прошлым Делесова и его настоящим и — соответственно двух стилистических пластов, конечно же, «Сон» остается «загадочным» произведением.<sup>19</sup> Да и многое в последующем творчестве Толстого будет, пожалуй, за семью печатями.

Поднявшись над реалистическим опытом натуральной школы и над «детской болезнью» романтизма в своих ранних произведениях, Толстой напишет «Воскресение», в котором организующую роль будет играть

<sup>19</sup> Е. Н. Купрянова. Молодой Толстой, стр. 158.

тот же, прежний из «Сна», но развернутый и обстоятельно разработанный контраст между поэтическим прошлым Нехлюдова и Катюшей Масловой. Вспомним поэтическую картину весенней ночи, ледохода на реке и наступившего пасхального утра — и тягостную обстановку встречи на суде, а позже в стенах тюрьмы и на пересыльных пунктах, когда они стали уже совершенно другими людьми.

Писатель не «пересказал» все, что произошло с его героями, а создал грандиозную антитезу двух миров, которая вбирает в себя и эволюцию характеров, и острейший социальный конфликт эпохи.

В пору работы над «Альбертом» и «Сном» Толстой признается, что ему «лень писать с подробностями, хотелось бы все писать огненными чертами» (т. 47, стр. 152). Он отчетливо чувствует с самого начала творческого пути, что «описание недостаточно». Он подразумевает под этим необходимость нового изобразительного содержания в образе, выходящего его из плана «пересказа» о предмете изображения в план как бы непосредственной передачи. Он раньше всего нашел себя как самостоятельный и вполне зрелый художник именно в изобразительной сфере, но «непосредственная» словесная передача предмета изображения сразу же поставила перед писателем вопрос и о выразительной стороне образа, для осуществления которой Толстому пришлось пройти гораздо более сложный и трудный путь поисков и находений.

В одной из своих работ Б. Эйхенбаум особо отмечает приподнятый, «декламационный» характер в повествовании Толстого. И замечает: «Чтение стихов, и особенно Лермонтова, не прошло даром», в сугубо «толстовское» повествование входят фрагменты, которые можно назвать «высокой интродукцией».<sup>20</sup> И тем самым происходил синтез удивительно точной реалистической изобразительности и смелой выразительности, окрашивающей все повествование в совершенно новую, напряженную, эмоционально насыщенную тональность. Рождается именно ритм толстовских фраз, широкий и свободный, поражающий нас своей «громадностью» и медлительной грандиозностью.

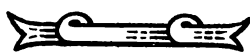
Эйхенбаум считал, вполне обоснованно, что в пейзаже Толстого «восстанавливается утраченная в романтическом стиле свежесть ощущений и восприятий»,<sup>21</sup> а от себя добавим, что вместе с тем в самом стиле писателя восстанавливается в «снятом» виде живость и подвижность романтического повествования, его субъективность в лучшем своем выражении.

Не только *генерализация* и *мелочность* и их диалектика в стиле и поэтике молодого Толстого, но и письмо «огненными чертами», о котором он писал 17 августа 1856 года — как о диалектической антитезе фактографической конкретизации, были несомненными художественными его открытиями, из которых вышел и на которые постоянно опирался автор «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения».

Романтическая поэтика и стилистика раннего Толстого стали необходимой школой для нахождения универсальных средств воссоздания диалектики души, передачи высокого и низкого, реального и идеального, сознательного и подсознательного. Сомкнув опыт романтического искусства с реалистическим направлением собственного таланта, писатель нашел себя, свой собственный стиль.

<sup>20</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, кн. I. Л., 1928, стр. 170, 172.

<sup>21</sup> Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой, стр. 44.





## КОМПОЗИЦИЯ ПОЭМЫ А. БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Революция — это демократия, опоясанная бурей.

Томас Карлейль

«Двенадцать» — не связное, последовательное повествование, как другая поэма Блока «Возмездие» (1910—1921), начатая до и продолженная после «Двенадцати»; это — ряд следующих друг за другом отдельных эпизодов, соединенных по принципу монтажа. Сам Блок готов был признать «Двенадцать» даже не поэмой, а циклом стихотворений (в записи от 14 сентября 1918 года читаем: «Корректурa первых трех стихотворений „Двенадцати“»):<sup>1</sup> в самом деле, двенадцать глав-эпизодов, составляющих поэму, до известной степени самостоятельны. Как известно, для Блока большое значение имеет цикл: отдельные лирические стихотворения, замкнутые и завершенные, объединяются в более высокое композиционное целое, образуя нечто вроде музыкальной сюиты или лирического романа. Особенно цельны «Снежная маска» («Снега», «Маски»), «Заключение огнем и мраком», «Через двенадцать лет», «Пляски смерти», «О чем поет ветер», «Черная кровь», «Кармен». Впрочем, в каждом из этих циклов степень самостоятельности отдельных стихотворений различна: в «Плясках смерти» стихотворения более независимыми друг от друга, в «Черной крови» каждое становится как бы элементом поэмы. По композиции такие циклы, как «Черная кровь», приближаются к поэме, они готовят рождение «Двенадцати».

«Двенадцать» — поэма новаторская, так и оставшаяся единственной в своем роде. Из всех предшественников Блоку ближе, пожалуй, Некрасов: в поэмах «Коробейники» (1861) и «Мороз, Красный нос» (1863) осуществлен принцип монтажа более или менее самостоятельных частей.<sup>2</sup> Например, в «Коробейниках» смонтированы народные песни с авторским рассказом, тоже переходящим в песню, с длинными рифмованными присказками купцов, нахваливающих свой товар, с диалогами деревенских торговцев, да еще отдельно стоят такие вставные тексты, как исполняющаяся на два голоса «Песня убогого странника». Однако и у Некрасова поэма — повествование, которое ведет авторский голос, пусть стилизованный под персонажей, а все же авторский, пронизывающий к тому же почти всю поэму. У Блока — иначе: его автор-повествователь гораздо менее выявлен и активен.<sup>3</sup>

Всматриваясь в расположение глав «Двенадцати», видим прежде всего композиционное кольцо; главы 1 и 12 — экспозиция и финал — содержат

<sup>1</sup> Александр Блок. Записные книжки. Изд. «Художественная литература», М., 1965, стр. 427. См. также: Л. К. Долгополов. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 22.

<sup>2</sup> Ср.: Ю. В. Лебедев. Функция внесюжетных «сцеплений» в композиции поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971, стр. 28—30.

<sup>3</sup> О связях Блока и Некрасова в плане ритмики см. работу П. А. Руднева «Метрика Александра Блока» (Автореферат канд. дисс. Тарту, 1969, стр. 16).

<sup>4</sup> Русская литература, № 1, 1972 г.

сходные тематические мотивы: городской пейзаж, ночь, зима, вьюга. Все остальные эпизоды разыгрываются в пространстве более ограниченном: внутри шагающего по петроградским улицам патрульного отряда. В первой и последней главах пространство расширяющееся: город, который приобретает черты целого мира — вселенной. Впрочем, определение «расширяющееся» неточно, ибо в главе 1 пространство, напротив, сужается. Перед нами сначала мировое пространство, которое постепенно становится городом, неназванным Петроградом, появляются прохожие и здания, признаки политической реальности — скажем, плакат об Учредительном собрании; общее становится частным, отвлеченное — конкретным. Вначале — «человек», потом — «ходок», еще дальше — старушка, буржуа, писатель-вития, поп, барыня в каракуле, проститутка, бродяга.

В последней главе, 12-й, образное движение обратное: от шагающего по улицам дозора («... Вдаль идут державным шагом...»), окликающего парашителей революционного порядка («Кто еще там? Выходи!», «Кто в сугробе — выходи!...», «Эй, откликнись, кто идет?») и сопровождаемого голодным псом, — к отвлеченному, символическому пространству, в котором действуют такие «персонажи», как эхо («... только эхо Откликается в домах...»), вьюга («Только вьюга долгим смехом Заливается в снегах...»), Христос («И за вьюгой невидим...»). Голодный пес на глазах теряет реальные очертания и становится фигурой символической. Эта эволюция наглядно совершается в трех четверостишиях:

Впереди — сугроб холодный,  
— Кто в сугробе — выходи! ..  
Только нищий пес голодный  
Ковыляет позади ..

— Отвяжись ты, шелудивый.  
Я штыком пощекочу!

До сих пор и пес, и дозорные вполне реальны. Но вот происходит перелом, и хотя вторая половина четверостишия приписана тому же голосу, ясно, что уже и голос изменился, и пес трансформировался — вырос, потерял очертания, подобно своему знаменитому предшественнику, черному пуделю, которого привел в свою рабочую комнату Фауст... Вспомним:

#### Фауст

Но что я вижу! Вот так гиль!  
Что это, сказка или бль?  
Мой пудель напыжился, как пузырь,  
И все разбухает ввысь и вширь.  
Он может до потолка достать.  
Нет, это не собачья стать!  
Я нечисть ввел себе под свод!  
Раскрыла пасть, как бегемот,  
Огнем глазища налиты...

(Перевод Б. Пастернака)

Пудель превращается в чудовище, затем расплывается облаком черного дыма и, наконец, «когда дым рассеивается, из-за печи в одежде странствующего студента» выходит Мефистофель. В пуделе, оказывается, скрывался Сатана. У Блока в его 12-й главе пес оборачивается Старым миром, и красногвардеец, сперва ругнувшийся по адресу бродячей собаки, теперь прокликает уже не ее, а зловещее прошлое, в нем воплотившееся:

— Отвяжись ты, шелудивый,  
Я штыком пощекочу!  
Старый мир, как пес паршивый,  
Провались — поколочу!  
... Скалит зубы — волк голодный —  
Хвост поджал — не отстает —  
Пес холодный — пес безродный...  
— Эй, откликнись, кто идет?

Когда после такого сатанинского превращения пса в Старый мир появляются образы хохочущей вьюги, а затем и Христа, это воспринимается как художественная закономерность. Последняя тирада, завершающая поэму, приобретает поистине вселенский символический смысл: позади революционного дозора плетется пес, ассоциирующийся с Сатаной, а впереди — Иисус, имя которого рифмой соединено с его извечным антагонистом: «Позади — голодный пес» — «Впереди — Иисус Христос». Здесь рифма еще подчеркнута синтаксическим параллелизмом, выявляющим антитезу Сатаны и Бога.<sup>4</sup> Пусть эта параллель не покажется натянутой: ее можно доказать даже документально. В один из дней, когда шла работа над «Двенадцатью», Блок записал: «Я понял Faust'a: „Knpurre nicht, Pudel <Не ворчи, пудель>“» (от 29 января 1918 года).<sup>5</sup> Эта запись прямо относится к рассматриваемому нами псу из поэмы.

Сходство первой и последней глав еще в том, что обе они построены на контрастах. Поэма начинается антитезой:

Черный вечер,  
Белый снег...

и антитезой завершается:

Позади — голодный пес,  
Впереди — Иисус Христос.

Поэма, таким образом, движется от одного полюса к другому; вначале антитеза еще непонятна, еще кажется простым контрастным изображением петроградского пейзажа; в конце она становится открыто символическим изображением переломного момента Истории, одновременным фиксированием Прошлого («голодный пес» = Старый мир), Настоящего (красногвардейцы) и Будущего («Впереди — Иисус Христос»). Характерно, что ни в первой, ни в последней главах «двенадцать» не названы: в первой они лишь угадываются в разговорных интонациях авторского рассказа («А это кто?», «А вон и долгополый — Сторонкой — за сугроб...», «Вон барыня в каракуле...»), в никому конкретно не приписанных возгласах («Ай, ай! Тяни, подымай!»), в окликах, явно принадлежащих дозору:

Что впереди?  
Проходи!  
Товарищ! Гляди  
В оба!

Заметим, что обе реплики «Что впереди? Проходи!», звучащие в конце главы 1, перекликаются и по смыслу, и по рифменному звучанию с возгласами дозора в главе 12:

— Кто еще там? Выходи!  
— Кто в сугробе — выходи!  
— Эй, откликнись, кто идет?  
— Кто там ходит беглым шагом,  
Хоронясь за все дома?

а лозунг, завершающий главу 1 («Товарищ! Гляди в оба!»), — с предупреждением, которое произносится кем-то из дозорного отряда и оказывается последними словами, предоставленными «двенадцати»:

— Эй, товарищ, будет худо,  
Выходи, стрелять начнем!

<sup>4</sup> «Невероятная, может быть, единственная в русской поэзии рифма: „Пес — Христос“, — пишет в статье «Ритмы и контрасты. (Заметки о поэме Блока «Двенадцать»)» Л. Долгополов. В той же статье см. соображения о связи образов Гете и Блока («Волга», 1968, № 5, стр. 171—172).

<sup>5</sup> Александр Блок. Записные книжки, стр. 387.

Причем здесь слово «товарищ» (разумеется, употребленное в смысле «гражданин») звучит парадоксально: все так перепутано, так хаотично, что можно предполагать врага назвать «товарищем».

Итак, в главе 1 дозор лишь угадывается. А в главе 12 первый же стих лишен подлежащего:

... Вдаль идут державным шагом...

Затем следует прямая речь, которая никак не вводится, так что и неясно, кто произносит ту или иную реплику, да и произносит ли в реальности?

— Кто там машет красным флагом?

— Приглядишься-ка, эка тьма!

— Кто там ходит беглым шагом,  
Хоронясь за все дома?

И затем первый стих главы подхватывается первым стихом заключительной тирады (строфы):

... Так идут державным шагом...

Кто же идет? Это не сказано даже в заключении, хотя здесь названы и тот, кто позади, и тот, кто впереди. Неясность, загадочность намеренная: они расширяют пространство, усиливают символичность концовки.

Таковы связи, скрепляющие начало и конец поэмы; их много, они существенны (подробнее о них — ниже). Однако начало и конец не только подобны, но и противопоставлены друг другу. Известно, что контрастность возникает лишь между соотносимыми элементами (большое — малое, горькое — сладкое, а не: большое — сладкое, малое — горькое). Поэтому чем глубже сходство начала и конца, тем выразительнее их противопоставленность.

Между этими главами, образующими кольцо, — десять глав, тоже парно симметричных, образующих меньшие кольца, которые расположены концентрично. Так, главы 2 и 11 повествуют о движении отряда, названного и тут и там цифрой «двенадцать»; начинаются они сходно:

#### Глава 2

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,  
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз.  
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,  
Эх, эх, без креста!

#### Глава 11

... Идут без имени святого  
Все двенадцать — вдаль.  
Ко всему готовы,  
Ничего не жаль...

Их винтовочки стальные

На незримого врага...  
В переулочки глухие,  
Где одна пылит пурга...

Обратим внимание на словесные и образные соответствия: «Идут двенадцать человек» — «...идут... Все двенадцать...»; «Винтовок черные ремни» — «Их винтовочки стальные»; «...без креста» — «без имени святого»; «Гуляет ветер, порхает снег» — «Где одна пылит пурга», «На спину б надо бубновый туз» — «Ко всему готовы, Ничего не жаль». В главе 2 впервые дана характеристика красногвардейцев: эти двенадцать новых апостолов — солдаты, бойцы за свободу, безбожники и каторжники («бубновый туз»), и сопровождает их тема ветра, звучавшая еще до их появления, в главе 1, и продолжающаяся, когда они исчезают — вернее, когда исчезает в главе 12 не только именуемое их числительное, но даже и местоимение «они».

Главу 2 и 11 связывает и музыкальная тема марша, причем соответствие укреплено словесным повтором — рифмующими словами «шаг — враг»:

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

В очи бьется  
Красный флаг.

Раздается  
Мерный шаг.

Вот — проснется  
Лютый враг. . .

Сходство усилено внутренней рифмой в главе 2, укрепляющей ритмичность: «революционный — неугомонный»; в главе 11 этому соответствует тройная и, по существу, тоже внутренняя рифма, связывающая глаголы «бьется — раздается — проснется». Ямбическая каденция главы 2 уступила место хореической в главе 11 — ритм марша стал предельно отчетливым. Кстати, обратим внимание и на образно-тематическое совпадение: в главе 2 — неугомонный враг не дремлет, в главе 11 — лютый враг проснется; повторяется та же метафора, дополнительно усиливая сходство, подчеркнутое совпадением и смыслов, и образов, и слов, и рифмующих окончаний, и даже аналогичным сочетанием эпитета с существительным (революционный шаг — мерный шаг, неугомонный враг — лютый враг).

Таков второй из концентрических кругов, связывающий вторую главу от начала и вторую главу от конца.

Третья от начала и третья от конца, т. е. главы 3 и 10, тоже образуют кольцо. Глава 3 — песенная, но это не одна песня, а монтаж трех, которые выдержаны в разных ритмических формах и, что особенно важно, поются на разные голоса и мотивы. Все они — частушки, но разного типа. Песня «Как пошли наши ребята В Красной гвардии служить. . .» имеет аналогии среди частушек, и современных ей, и недавних. Блоковские частушки обладают всеми атрибутами подлинности; глава 3 поэмы — это монтаж песен и, соответственно, монтаж мелодий, призванных создать ощущение многоголосости и поэтому хаотичности.

В главе 10 конструкция повторяется. Начинается глава народно-песенным четверостишем:

Разыгралась чтой-то вьюга,  
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!  
Не видать совсем друг друга  
За четыре за шага!

Песня перебивается диалогом, затем перефразированным лозунгом из главы 2, который теперь, в новом хореическом варианте, приобрел песенные черты:

Шаг держи революционный!  
Близок враг неугомонный!

А это двустипшие, в свою очередь, сменяется мотивом «Варшавянки» — из нее, в несколько преобразованном виде, взяты заключающие главу строки:

Вперед, вперед, вперед,  
Рабочий народ!

Ср. припев «Варшавянки» (1897) Г. М. Кржижановского:

На бой кровавый,  
Святой и правый,  
Марш, марш вперед,  
Рабочий народ!

Главы 3 и 10 соответствуют друг другу как тексты-монтажи, обе они многоголосы, нестройны, в обеих преобладает песенный хорей, неожиданно перебиваемый ямбом:

## Глава 3

Рваное пальтишко,  
Австрийское ружье!

## Глава 10

Близок враг неугомонный!  
Вперед, вперед, вперед. . .

Главное, однако, что позволяет объединить обе главы, — это художественное пространство. Их действие происходит внутри отряда: глава 3 — песни, которые вразнобой поются дозорными; глава 10 — их же песни и разговоры. Даже там, где, казалось бы, речь авторская, она до такой степени стилизована, что уже принадлежит не автору, а «двенадцати» («Снег столбушкой поднялся. . .»)<sup>6</sup>

Пропустим одну пару — главы 4 и 9 пока остаются за пределами намеченной композиционной схемы; мы к ним вернемся.<sup>7</sup> Но главы 5 и 8 опять явно соответствуют друг другу. Глава 5 — внутренний монолог Петра, условно обращенный к его любовнице Кате, исполненный отчаяния, душевной муки; по форме своей он восходит к цыганским песням с их неистовой порывистостью, бешеной страстностью, дикими выкриками и выразительнейшими повторами. Грубость и необузданная темпераментность этой песни предрекает и психологически объясняет убийство Кати, которое произойдет в следующей, 6-й главе. Впрочем, это не только песня, но и пляска; рефрены, начинающиеся возгласами «эх, эх», сопровождают бурный танец:

Эх, эх, попляши!  
Больно ножки хороши!

Ср. заключительное двустипшие, в котором повторяются те же рифмы:

Эх, эх, согреси!  
Будет легче для души!

Глава 8 — тоже внутренний монолог Петра, только теперь уже не до убийства, а после. Это тоже песня, но не цыганская, а восходящая к воровскому фольклору (и к заплачке, обрамляющей песню):

Ужь я семячки  
Полущу, полущу. . .  
Ужь я ножичком  
Полосну, полосну! . .

Хоть эта песня и совсем другая, чем предыдущая, кое-что их связывает. Сходны рефрены первой песни с двустипшиями второй — благодаря и настойчивым анафорам (там четыре раза «Эх, эх», здесь четыре раза «Ужь я»),<sup>8</sup> и рифмующим насквозь окончаниям (там во всех четырех случаях окончания глаголов будущего времени второго лица на *и*: *попляши, поблуди, освежи, согреси*; здесь во всех четырех случаях окончания глаголов будущего времени первого лица на *у*: *проведу, почешу, полущу, полосну*). Обе главы связаны еще мотивом *ножа*; в главе 5 он энергично подчеркнут тем, что и первый, и третий куплеты содержат слово *нож* в рифме:

У тебя на шее, Катя,  
Шрам не зажил от ножа.  
У тебя под грудью, Катя,  
Та царапина свежа!

<sup>6</sup> Ниже будет отмечена еще одна черта, объединяющая первые три и последние три главы: мотив ветра (гл. 1, 2, 3) и вьюги (гл. 10, 11, 12). Эта особенность поэмы требует специальной подробной аргументации, которую мы развернем в дальнейшем изложении.

<sup>7</sup> Главы 4 и 9 связаны между собой тематически (тема старого мира, «буржуя») — об этом тоже будет подробнее сказано дальше.

<sup>8</sup> Отметим в скобках подчеркнута диалектальное произношение «ужь».

Помнишь, Катя, офицера —  
 Не ушел он от ножа...  
 Аль не вспомнила, холера?  
 Али память не свежа?

В главе 8 вся песня сводится к ножу и первые три куплета-двустопные служат лишь подготовкой к завершающему эту цепь куплету (который в отличие от трех предшествующих оканчивается не многоточием, а восклицательным знаком):

Ужь я ножичком  
 Полосну, полосну!..

Наконец, еще одна общая черта. Отмечалось, что глава 5 имеет кольцевую композицию благодаря повтору рифм в начале (*попляши — хороши*) и в конце (*согреси — для души*); глава 8 тоже замкнута композиционным кольцом — правда, иного свойства; в начале сказано:

Ох ты, горе-горькое!  
 Скука скучная,  
 Смертная!

А в конце:

Скучно!

Итак, главы 5 и 8 объединяются несомненно: обе они — внутренние монологи того же персонажа, Петра — до убийства и после убийства; обе они — песни, и песни, сходные главными чертами своей куплетной структуры; обе содержат один и тот же центральный образ — нож; обе отличаются завершенностью, замкнутостью, которые им придает кольцевая композиция.

Остаются две центральные, срединные главы, 6-я и 7-я. Действие обеих этих глав разыгрывается внутри отряда, в обеих преобладает драматическое начало: диалог, точнее — полилог; в главе 6 дозорные, окружая лихача, на котором едут Катя с Ванькой, окликают извозчика и друга друга: «Стой, стой! Андрюха, помогай, Петруха, сзади забегай!..», «Еще разок! Взводи курок!..» Чаше других говорит, видимо, Петр, но рассказчик не уточняет, ему ли принадлежат реплики: «Ты будешь знать, Как с девочкой чужой гулять!..» И далее: «Утек, подлец! Ужо, постой, Расправлюсь завтра я с тобой!» Затем кто-то, может быть, Петр спрашивает: «А Катька где?» Чей-то голос отвечает: «Мертва, мертва! Простреленная голова!» Один ли голос или несколько произносят дальнейшее: «Что, Катька, рада? — Ни гу-гу... Лежи ты, падаль, на снегу!..»? Это все намеренно остается непроявленным. Глава кончается повторенным лозунгом из главы 2: «Революционный держите шаг!»; здесь он звучит парадоксально — дозорные только что совершили убийство, за которое несут совместную ответственность.

Глава 7 тоже драматична, — и здесь ведется разговор, отдельные реплики которого принадлежат разным красногвардейцам: «Что, товарищ, ты не весел? — Что, дружок, оторопел? — Что, Петруха, нос повесил, Или Катьку пожалел?» Петр им отвечает — в голосе отчаяние и «цыганская» страсть:

— Ох, товарищи, родные,  
 Эту девку я любил...  
 Ночки черные, хмельные  
 С этой девкой проводил...

Снова несколько голосов наперебой призывают его взять себя в руки, потому что «не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой!». Глава кончается куском, в котором подхватывается возглас «Эх, эх...» из главы 5; там было «Эх, эх, попляши...», здесь «Эх, эх! Позабавиться

не грех!». Заключительные строки противопоставлены концовке предшествующей главы; там было: «Революционный держите шаг!», здесь:

Запирайте этажи,  
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —  
Гуляет нынче голытьба!

Та же конструкция парнорифмованного двустипия, то же сочетание мужских рифм, то же обращение (ср.: *держите шаг — запирайте — отмыкайте*), смысл — противоположный: там был (правда, чуть ли не пролический) призыв к революционной дисциплине, здесь — призыв к анархической вольнице.

Поэма «Двенадцать» развивается во времени, подобно всякому словесно-художественному произведению. Однако, как видим, она имеет и отчетливую пространственную структуру. Главы поэмы (кроме глав 4 и 9 — о них дальше) складываются в симметричные пары, которые образуют концентрические круги.<sup>9</sup> Композиционная организованность «Двенадцати» заходит, однако, еще дальше, чем мы могли это видеть до сих пор. Последующие наблюдения опираются на исходную композиционную схему, но имеют и самостоятельный смысл. Так, в поэме Блока закономерно чередуются литературные роды — эпос (главы 1, 2), лирика (главы 3, 4, 5), драма (главы 6, 7), лирика (главы 8, 9, 10), эпос (главы 11, 12). Разумеется, такое членение до известной степени условно — в ряде глав жанр (литературный род) выдержан в чистом виде, в некоторых дано соединение разных жанров, однако с явным преобладанием какого-то одного. Все же в тенденции симметрия несомненна. Она не нарушается и в том случае, если взглянуть на поэму с точки зрения художественного пространства. Мы движемся от пространства символического к реальному и от реального к символическому (вселенная — город, город — вселенная), от внешнего к внутреннему и от внутреннего в физическом смысле к внутреннему в духовном смысле (отряд — Петр, Петр — отряд), от внутреннего-духовного к внешнему и от внешнего к внутреннему-духовному.

Менее всего мотивировано соотношение глав 4 и 9 — в отличие от всех остальных они как будто не образуют пары. Впрочем, как уже говорилось, они до некоторой степени между собой связаны — тематически: в главе 4 идет речь о Ваньке, который «сам теперь богат», которого красногвардейцы называют «сукин сын, буржуй» (глава 2); в главе 9 — сочетание городского романа и плаката, изображающего буржуя и пса — символ уходящего старого мира; буржуй, враг — как его представлял себе «двенадцать» — дан в центре этих двух глав, причем в главе 4 он реален, а в главе 9 плакатно-аллегоричен. Что же касается художественного пространства, то и в той, и в другой главах — город, данный (в отличие от глав 1 и 12) вполне отчетливым фрагментом: в главе 4 это лихач, летящий по улице, в главе 9 — перекресток на углу Невского проспекта и Думской улицы («Над невской башней тишина...»), где

<sup>9</sup> Такая композиция была не чужда Блоку и в иных случаях. О другой своей поэме, «Возмездие», он в предисловии к ней (1919) писал: «Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался, — в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас; тогда это присутствовало преимущественно в сознании музыкальном и мускульном...» (Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. III, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 297; далее ссылки на это издание приводятся в тексте). Эти слова можно было бы, почти не меняя, отнести и к «Двенадцати».



стоят буржуй и «паршивый пес», превращающийся в символ «старого мира».

Неясность соответствия глав 4 и 9 нарушает четкость композиционной структуры, но, видимо, это и входило в замысел Блока: создав симметричное, уравновешенное построение, он сделал его физически неощутимым; осязаемость композиционных повторов, проступание жесткого каркаса разрушили бы обаяние поэмы.<sup>10</sup> Блок использовал различные средства, затушевывавшие схему, сделавшие ее незаметной.

В «Двенадцати» существенно то, что стройный, предельно гармоничный композиционный ритм вступает в противоречие с множеством иных элементов, кажущихся нагромождением случайных стиховых форм. Композиционный костяк поэмы образует то, что мы назовем «большим ритмом», или макроритмом. Тот факт, что он до сих пор оставался неопознанным, можно попытаться объяснить следующим соображением: макроритм физическим ощущением не воспринимается, он обращен не к чувствам читателя или слушателя, а к его подсознанию. Нет сомнений, что мы его воспринимаем, но иными рецепторами, чем, скажем, ритмы силлабический, метрический, тонический (акцентный), синтаксический, строфический. В этом смысле композиционный ритм большой поэмы аналогичен ритму прозаического произведения. Ошибаются исследователи, ищущие в прозе физически ощутимые ритмические структуры, свойственные стиху, — ритм прозы скрыт от глаза и уха, как скрыт макроритм поэмы «Двенадцать»; он, улавливаемый нашими подпороговыми рецепторами, открывается только анализу.

Композиционная стройность поэмы «Двенадцать» отвечает блоковскому представлению о музыке как непрерывной основе народной революции. Для Блока музыка — в широком смысле этого, им очень любимого, слова<sup>11</sup> — неразрывно связана с понятием ритма или, вернее, ритмов — во множественном числе; в предисловии к «Возмездью» (1919) говорится именно о ритмах: «Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был *ямб*» (III, 297).

Блок сказал о ямбе, что он был «простейшим выражением ритма» — значит, он имел в виду иерархию ритмов, в которой ямб, т. е. ритм тонический, созданный чередованием слабых и сильных слогов, занимает низшую ступень: значит, по Блоку, выше «простейшего выражения ритма» эпохи существуют и более сложные или, точнее, все более усложняющиеся выражения этого ритма. Иначе говоря, над микроритмом должны стоять ритмы более высокого порядка, должен быть и макроритм.

В. М. Жирмунский еще в 1921 году весьма точно определил «музыкальное» своеобразие «Двенадцати» как «грандиозного неразрешенного диссонанса»,<sup>12</sup> — к этому относится и констатируемое нами противоречие

<sup>10</sup> Противопоставляя поэзию Блока и Брюсова, Д. Е. Максимов пишет: «В стихах Брюсова вместо живого образа нередко поэвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция...» (Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и поэтика. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 73). Блок никогда этого «поэвякивания схемы», этого проявления конструкции не допускал: каждое его произведение — «живой и цельный поэтический мир», «единство чувственного восприятия и мысли», хотя и он не считал «„математичность“ антитезой „поэтичности“» (там же, стр. 73, 76). См. об этом также: Е. Эткинд. Тень Данта... «Вопросы литературы», 1970, № 11, стр. 91, — где цитируются слова Блока о «строгой математичности» искусства.

<sup>11</sup> Вообще же для Блока «дух музыки» — некая «универсальная субстанция». См.: З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1907—1911), вып. II. Тарту, 1969, стр. 123 и сл.

<sup>12</sup> В. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. Пб., 1922, стр. 100.

между симметрической композиционной структурой и нагромождением разнороднейших стилистических форм, образующих словесно-стиховую ткань поэмы. Есть, однако, в «Двенадцати» сквозной динамический элемент, который преодолевает это мнимо-хаотическое нагромождение. Таковым является маршевый ритм; он постепенно крепнет и одолевает противоборствующую ему поэтическую тему — тему разбушевавшейся стихии. Рассмотрев это противоборство, мы увидим, как динамическая (временная) организованность поддерживает статически-композиционную (пространственную).

Важнейшая симфоническая тема, пронизывающая ряд глав поэмы, — тема ветра, вьюги, снежной метели, пурги. Для Блока она была неотрывна от революции. В «Интеллигенции и революции» говорится о том, что «Россия — буря» (VI, 9), что «революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное» (VI, 12), что «над Россией... пролетает революционный циклон» (VI, 18). Блок не устает разрабатывать образ «революционного ветра» в многочисленных синонимах, к числу которых относится в поэме «Двенадцать» и просторечное «вьюгá» (главы 10 и 11). Образом этого ветра поэма начинается, причем слово *ветер* становится центральным звукообразом главы 1 — его звуки слышатся и в слове *вечер*, отличающемся от него лишь срединным согласным, в словах *свете* (*вете*), *человек* (*е-ве*), в гласном *е* слов *белый* и *снег*:

Черный вечер.	р — ве — ер
Белый снег.	е — е
Ветер, ветер!	ветер — ветер
На ногах не стоит человек.	е — ве
Ветер, ветер —	ветер — ветер
На всем божьем свете!	вете

Это — тема революционной стихии. Она вновь появится после эпизода со старушкой: «Ветер хлесткий!..», после барыни в каракуле: «Ветер веселый И зол, и рад. Крутит подола, Прохожих косит, Рвет, мнет и носит Большой плакат...», после разговора проституток: «...свищет ветер...» Мы уже видели, что ветер ворвался в улицы города из просторов символической Вселенной, открывающей поэму. Этот вселенский ветер переходит и в главу 2, где он кажется укрощенным, мирным: «Гуляет ветер, порхает снег». А. Е. Горелов заметил, что ветер, враждебный обывателям, буржуям и плакату Учредительного собрания, меняется: «Впереди Двенадцати ветер гуляет, снег порхает, стихия разом теряет свою враждебность».<sup>13</sup>

Это наблюдение следует развить; в главе 3 в революционной частушке поется: «Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем...»; это ведь тоже тема ветра, — здесь он не только «покровительствует» революционерам, но и, в метафорической форме, является их главным орудием, средством раздувания мировой революции: ветер снова обретает свои вселенские, космические права, но на этот раз Вселенная отождествляется с революцией. Так дует ветер в первых трех главах. Он снова появляется в заключительных трех главах — в 10-й, 11-й, 12-й. В главе 10, после убийства Кати, он становится вьюгой, которая слепит людей:

Разыгралась чтой-то вьюга,  
Ой, вьюгá, ой, вьюгá!  
Не видать совсем друг друга  
За четыре за шага!  
Снег воронкой завился,  
Снег столбушкой поднялся...  
— Ох, пурга какая, спасе!

<sup>13</sup> Анат. Горелов. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. «Советский писатель», [Л.], 1970, стр. 413.

В главе 11 дозор шагает вперед — «В переулочки глухие, Где одна пылит пурга», «И вьюга пылит им в очи Дни и ночи Напролет». И, наконец, в главе 12 ветер размахивает красным флагом, «вьюга долгим смехом Заливается в снегах», а Христос идет «за вьюгой невидим... Нежной поступью надвьюжной».

Снова симметрическое построение — первые три и последние три главы. В начале поэмы и в конце ее образы ветра — разные. В первых трех главах это — символическая вселенская стихия, враждебная старому миру («Ветер... рвет, мнет и носит Большой плакат...») и потому благотворная для революции. В главах 10, 11 и 12 это стихия, ослепляющая людей («...вьюга пылит им в очи...»). Это уже и не ветер, а вьюга, вьюга, пурга, хотя в последней главе стихия снова становится ветром, опять выходит в бескрайние просторы Вселенной («Это — ветер с красным флагом Разыгрался впереди...»). Такое развитие сквозного образа поэмы (ветер — вьюга — ветер) отвечает взгляду Блока на «революционный циклон». Еще раз напомним его слова из статьи «Интеллигенция и революция», но теперь расширим приведенную выше цитату: «Революция, как *грозовой вихрь*, как *снежный буран*, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем *водовороте* достойного; она часто выносит на сушу неведимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления *погожа*, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*» (VI, 12). Подчеркнутые мною слова *снежный буран* и *водоворот* соответствуют образности последних трех глав «Двенадцати»: в них выражена противоречивая сущность революционной стихии, которая возвещает «великое», но и «легко калечит в своем водовороте достойного».

Ветер овевает поэму «Двенадцать». Сперва он дул в спину революционерам, облегчая им движение вперед; потом, после убийства, он дует им в лицо, мешая двигаться. Поэма открыта двум ветрам, врывающимся в нее из Вселенной навстречу друг другу, — в самом центре оба ветра встречаются: это и есть снеговорот, сопровождающий убийство, — «Вскрутился к небу снежный прах».

Ветер, как мы видели, «гуляет» вокруг воинов революции и ради них раздувает «мировой пожар» — но он вновь смиряется перед лицом властителя или, точнее, символа блоковской Вселенной, Иисуса Христа: в последних строках последней главы та самая вьюга (вьюга), которая слепила очи грешных людей, совершивших убийство и одновременно являющихся носителями великого обновления, та самая вьюга из дикой стихии становится началом не только мирным, но и прекрасным: Христос идет

Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной...

Слово *надвьюжной*, созданное Блоком (это — единственный лексический неологизм в поэме), — производное от вьюги, но звучит иначе (тем более иначе, чем два слова с энергичным мужским окончанием — *вьюга* и *пурга*); оно поставлено в звуковой ряд *нежной* — *надвьюжной* — *снежной* — *жемчужной* и проникается семантикой, да и стилистическими свойствами этих соседних, фонетически родственных слов, объединенных между собой пятикратно повторенным длящимся звуком *ж* и четырехкратно повторенным сочетанием *-жной*. К тому же слова эти объединяются еще и попарно: *нежной* — *снежной*, *надвьюжной* — *жемчужной*, и в слове *надвьюжной* выступает еще более многозвучное сочетание *-ужной*, роднящее его с тем изысканным эпитетом, с которым его связывает глубокая рифма, основанная на длящемся согласном *ж*. Оказывается, что для Блока революционеры и Христос родственны между

собой: они и он обладают властью над вселенской стихией. Так Блок поэтическими средствами осуществляет, казалось бы, невероятное: он ставит знак равенства между раздувающими «мировой пожар» революционерами и Христом с его «нежной поступью надвьюжной», Христом, который ведь и шагает впереди «двенадцати» «с кровавым флагом». Поднимаясь над земной, природной стихией в «надвьюжную» область, поэма выходит из города в мировое пространство.

В письме от 10 июня 1911 года Блок сообщает жене, что читает «гениальную „Историю французской революции“ Карлейля» (VIII, 347), книгу, вторично вышедшую в русском переводе в 1907 году. Блока поразила здесь фраза, которую он многократно вспоминал на протяжении почти десятилетия. В статье «Интеллигенция и революция» он писал: «Россия — буря. Демократия приходит „опоясанная бурей“, говорит Карлейль» (VI, 9). В докладе Театральному отделу (январь 1919) читаем: «...демократии нечего пока противопоставить нашему первому Эсхиллу и нашему последнему Скрибу, кроме своего пояса из бурь, в котором она явилась в мир по вещему слову Карлейля» (VI, 299). Обратим здесь внимание на оборот «пояс из бурь», который материализует, образно усиливает метафору с ослабленной образностью — «опоясанная». Не этот ли образ Томаса Карлейля, так глубоко врезавшийся в сознание Блока, подсказал ему композиционный принцип поэмы «Двенадцать»? Ведь, фигурально говоря, и сама поэма Блока — это демократия, опоясанная бурей. Ей, буре, посвящены первые три и последние три главы поэмы.

Буря — такова одна из симфонических тем «Двенадцати». Другая образуется движением стихотворного ритма, сопровождающим марш дозорного отряда. В главе 1 ритм ослабленный, текст порой становится прозой. Пассажи, относящиеся к старушке, писателю, протитуткам, лишь едва заметно ритмичны. Обрывки фраз как бы случайно рифмуются то парно, то по три стиха, а стиховой метр и вовсе не чувствуется. Особенно очевидно ослабление ритмического импульса в заключительных стихах:

Хлеба!  
Что впереди?  
Проходи!

Черное, черное небо,  
Злоба, грустная злоба  
Кипит в груди...  
Черная злоба, святая злоба...

Товарищ! Гляди  
В оба!

Не сразу заметишь, как, по каким законам рифмуют между собой *хлеба — небо, впереди — проходи — в груди — гляди, злоба — злоба — в оба*. Ветер все разрушил, развеял — от стихотворной традиции не осталось ничего.

В главе 2 начинают свой марш красногвардейцы — этот марш выражается в ямбических стихах, большинство которых, впрочем, тоже далеки от традиции классического четырехстопного ямба:

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○ —  
○ — ○ — ○ — ○ — ○ — ○ —

Четырехстопный ямб с цезурой и предцезурной женской клаузулой чередуется с обычным ямбическим четырехстопником. Такое сочетание

повторяется неоднократно в этой главе, в которой, к тому же, стихи перебиваются строками, почти прозаически аморфными («Холодно, товарищи, холодно!»).

В главах, содержащих песни, и двух центральных, содержащих «драму», стиховой ритм более отчетлив: это, с одной стороны, ритм частушек, пляски, воровской песни, городского романса, с другой — драматических диалогов, близких к прозе. И только начиная с главы 10 крепнет ритм воинского марша. В этой главе подхватывается уже прежде звучавший лозунг — но теперь прозаизированный, синкопированный ямб превратился в регулярный маршевый хорей:

Шаг держи революционный!  
Близок враг неугомный!

В этих строках ритмичность чрезвычайно усилена предельно выразительными пиррихиями на третьей стопе:

— — — — —  
— — — — —

В главе 11 марш звучит твердо и воинственно:

В очи бьется  
Красный флаг.

Ритмичность усилена еще и тройной рифмой (*флаг — шаг — враг*), и внутренней рифмой (*бьется — раздается — проснется*), и однородностью мужских окончаний. Характерно, что маршевый ритм приобретает особую воинственную регулярность и волевою энергию именно в главе 11, когда более всего бушует вьюга, «пылит пурга». Поэма построена не так, что волевой ритм марша берет верх над стихией; по Блоку — оба противоборствующих начала достигают наивысшей силы, а противоречие между ними — величайшей напряженности. Не случайно повторяется слово *очи* в главе 11, относясь к обоим, враждующим друг с другом темам:

В очи бьется  
Красный флаг.

И вьюга пылит им в очи  
Дни и ночи  
Напролет...

То же и глава 12; маршевый ритм еще более крепок — теперь он превращается в твердые строфы четырехстопного хорea с перекрестной рифмой, причем на ритмически наиболее сильном месте, в четных стихах, рифмы повторены:

... Вдаль идут державным шагом...  
— Кто еще там? Выходи!  
Это — ветер с красным флагом  
Разыгрался впереди...

Впереди — сугроб холодный.  
— Кто в сугробе — выходи!..  
Только нищий пес голодный  
Ковыляет позади...

Стиховой ритм поддержан и повторами слов (композиционный стык строф: «Разыгрался впереди...» — «Впереди — сугроб холодный»), и устойчивыми синтаксическими параллелизмами («— Кто еще там? Выходи!» — «Кто в сугробе — выходи!..»; «Разыгрался впереди...» — «Ковыляет позади...»). В предшествующих главах маршевый ритм не поднимался до уровня строф — строфы были только песенные; теперь он достиг своей наивысшей выразительности: друг за другом следуют

семь строф-четверостиший (песенных строф было гораздо меньше: в главе 5 — четыре, в главе 9 — три). До сих пор лишь в центре поэмы, в главе 7, были четверостишия (тоже — хорейский четырехстопник), которые отражали марш дозорного отряда, но разрушались диалогом, — он был сильнее строфического ритма, — и под конец совсем распадался:

И Петруха замедляет  
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,  
Он совсем повеселел...

Нарушение рифменного ожидания в четных стихах (*шаги — повеселел*) окончательно взрывает ритм, после чего закономерно следуют совсем уже внеритмичные строки:

Эх, эх!  
Позабавиться не грех!

В этом отношении четырехстопный хорей главы 12 противоположен такому же размеру в главе 6; здесь не диалог ломает строфы, а строфы подчиняют себе диалог, здесь безудержно-разгулявшаяся стихия покорна ритмической дисциплине марша:

Трах-тах-тах! — И только эхо  
Откликается в домах...  
Только вьюга долгим смехом  
Заливается в снегах...

Снова — повторы и синтаксические параллелизмы, а главное — симметричное распределение акцентов; первый и третий стих полнударные, второй и четвертый содержат по два пиррихия в первой и третьей стопах:

┌ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡  
— ◡ ┌ ◡ — ◡ ┌ ◡  
┌ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡ ┌ ◡  
— ◡ ┌ ◡ — ◡ ┌ ◡

Ритмичность доведена до высшего предела; ее усиливают еще и внутренние звуковые переключки слов, стоящих на ритмически-параллельных местах

... только эхо	(тольк... эхо)
... долгим смехом	(долг... ехо)
Откликается...	(ли... ается)
Заливается...	(ли... ается)

Прибавим к этому и сквозные звуки, объединяющие все четверостишие: *только (тлк) — откликается (тклк) — только (тлк) — долгим (длг)*. Строфа, воплощающая марш «двенадцати», оказывается самым полным выражением маршево-ритмического начала. В то же время по смыслу и стилистической экспрессии она является и наивысшим выражением разгула стихии, воплощенной здесь — впервые в поэме — романтической метафорой («... вьюга долгим смехом Заливается...»).

Вся 12-я глава в целом — образец композиционной организованности. Первая и последняя строфы начинаются почти одинаковыми стихами:

... Вдаль идут державным шагом...  
... Так идут державным шагом...

Первые две строфы содержат повторенные (в рифме): *...впереди, ...позади*. Эти же слова подхвачены в последней строфе, но в обратном расположении: *Позади..., впереди...* Последняя строфа (8 стихов) кажется зеркальным отражением первой и второй (тоже — 8 стихов):

Это — ветер с красным флагом	ветер...
Разыгрался впереди...	... впереди
Только нищий пес голодный	пес...
Ковыляет позади...	... позади
Позади — голодный пес,	Позади... пес
Впереди — с кровавым флагом...	Впереди...
Впереди — Иисус Христос.	... Христос

Теперь можно на новом уровне констатировать, что 12-я глава образует контраст с главой 1: там — аморфная, намеренно не-ритмическая композиция, здесь — максимально ритмическая организованность, пронизывающая и всю главу в целом, и каждую ее клеточку. Поэма «Двенадцать», как уже говорилось, замкнута в кольцо подобных, но и противоположных друг другу глав. Ее поэтическое содержание выражено в движении, сплетении и противоборстве двух тем, проходящих через всю симфоническую сюиту Блока: *темы бури* (*ветер — вьюга — ветер*), нарастающей и трансформирующейся от главы 1 к 3 и от 10 к 12, и *темы марша*, ритмичность которого, тоже трансформируясь, неуклонно растет и достигает высшего предела в финале, где этот микроритм, наконец, приходит в гармоническое соответствие с макроритмом поэмы, ее удивительной по симметрическому совершенству композиционной структурой.



# ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

*К 75-летию со дня рождения П. Н. Беркова*

Наша публикация включает в себя два раздела первой главы («Проблема исторического развития национальных литератур. Национальные традиции и отношения к иноязычным литературам») пока еще не увидевшей света монографии П. Н. Беркова «Русско-немецкие литературные контакты до середины XVIII века».

Работу над этой монографией, которая должна была обобщить все сделанное им самим и другими исследователями по изучению многообразных форм русско-немецких литературных отношений XVIII века, П. Н. Берков начал в середине 1950-х годов. Постепенно, в ходе разработки и обобщения материала, изменялись хронологические рамки книги. П. Н. Берков решил ограничиться изучением литературных контактов первой половины XVIII века, так как с середины века резко меняется самый характер этих контактов и очень возрастает количество материала, подлежащего изучению, который может и должен стать предметом самостоятельного исследования.

Но, определив, так сказать, «верхнюю границу» своей монографии, П. Н. Берков почувствовал необходимость проследить весь ход русско-немецких литературных контактов от их истоков, от Киевской Руси и до конца XVII века. При этом он установил, что изучение каждого периода этих отношений требует особого, конкретно-исторического подхода: «В истории русско-немецких литературных контактов до середины XVIII века отчетливо выделяются четыре крупных этапа: связи в киевский период (X—XIII века), в новгородский (XIII—начало XVI века), в московский (начало XVI—XVII век) и в петербургский (XVIII век). Каждый из этих территориально-хронологических разделов имеет особые литературные черты: в киевский период контакты проявлялись преимущественно в области эпической поэзии, в новгородский — в религиозно-философской литературе, в московский — в научной литературе и театре, в петербургский — в широкой сфере культурных отношений» («Вместо введения»).

Таким образом, П. Н. Берков задумал и в значительной мере написал совершенно оригинальную по своей идее и задаче книгу. В ней соединилось то, что всегда представляло особенное достоинство работ П. Н. Беркова, — широта привлечения разнообразных историко-литературных и историко-культурных данных, и то, что с особенной силой проявилось в его работах с конца 1950-х годов, — смелость и оригинальность решений существенных теоретических проблем историко-литературной науки, особенно вопросов, связанных с проблемами взаимоотношений, влияний, заимствований и т. д.

В «Введении» к своей монографии П. Н. Берков писал, характеризуя ее содержание и направленность: «Как и в предшествующих работах, в настоящей книге меня привлекала теоретическая, проблемная сторона изучаемого материала. Не так, может быть, важно и не так интересно ввести в научный оборот новые факты и только факты, сколько попытаться установить логику этих фактов, уяснить закономерности, действующие в изучаемой области, сформулировать точные, доказательные обобщения, вырастающие из собранных материалов».

Предлагаемые нами разделы первой главы монографии П. Н. Беркова представляют большой интерес не только сами по себе, по силе мысли и свежести подхода к трудным вопросам науки, — они могут дать представление и о книге в целом, о ее содержании и стиле, манере изложения и о степени ее общественно-научной актуальности.

**И. З. СЕРМАВ**



П. Н. БЕРКОВ

ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ  
В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКЕ

## 1

Отрицательно относясь к буржуазным теориям старого компаративизма, представленного именами Л. Бетца, Ф. Бальдансперже и П. ван Тийгема, и нового, главнейшим выразителем которого считается В. П. Фридрих, а также к русскому «сравнительно-историческому методу» Александра и — еще больше — Алексея Веселовских, советские литературоведы не принимают основного термина компаративистов — «влияние». Некоторые наши исследователи употребляют взамен него термины «взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур»,<sup>1</sup> другие применяют термины «литературный обмен», «литературные отношения», «контакты».<sup>2</sup>

При внимательном рассмотрении все эти термины оказываются не вполне отвечающими своему назначению. Термины «взаимосвязи и взаимодействия» были выдвинуты в противовес компаративистскому термину «влияние» потому, что последнее предполагается односторонним, идущим от более сильной, богатой литературы к литературе бедной, слабой, — иными словами, в термине «влияние» видят — и иногда не без основания — тенденцию унизить национальное достоинство «воспринимающих» народов и возвеличить роль народов «воздействующих». Прибавлением к словам «связи» и «воздействия» слова «взаимно», по мысли литературоведов, применяющих эти термины, будто бы устраняется обидный характер компаративистского термина «влияние». Допустим, что эта цель достигнута, но термины «взаимосвязи» и «взаимодействия» обнаруживают свою непригодность, как только возникает вопрос о роли — и громадной — античных литератур в развитии как европейских литератур в целом, так и отдельных литератур, например русской, французской, немецкой. О каких «взаимосвязях» и «взаимодействиях» можно говорить, когда рассматривается вопрос о роли Библии, то есть литературы древних евреев, в творчестве французских, немецких, английских, русских поэтов XVII—XIX, даже XX века? По той же причине непригодны в качестве всеобъемлющих терминов термины «литературный обмен», «литературные отношения» и «контакты».

Очевидно, ошибка исследователей состоит в том, что сложный, длительный, неравномерный и в ряде случаев недвусторонний процесс литературного развития отдельных народов и человечества в целом они хотят охватить единой, общеобязательной формулой, вместо того чтобы признать своеобразие разных этапов этого развития, то есть признать необходимость строго исторического подхода к решению проблемы. Одно дело «литературный обмен» в доисторическую, дописьменную эпоху, другое — в условиях распада патриархально-родового строя и возникновения, затем расцвета и, наконец, упадка рабовладельческого общества, третье — в период средневекового феодализма, четвертое — в период капитализма и, наконец, пятое — в эпоху социалистических революций, строительства коммунизма, — то есть при разных средствах сообщения, при разном уровне средств связи, распространения и функции литературы. В одних случаях возможны односторонние «влияния», в других — «взаимодействия», в третьих — простые, то менее, то более длительные

<sup>1</sup> См., например: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. Изд. АН СССР, М., 1961; И. Г. Неупокоев а. Проблемы взаимодействия современных литератур. Изд. АН СССР, М., 1963.

<sup>2</sup> Материалы первой научной конференции, посвященной литературным связям русского, азербайджанского, армянского и грузинского народов. Тбилиси, 1962, стр. 8—22.

«литературные контакты» и т. п. Полное и точное осмысление большой проблемы «литературных отношений» в истории мировой литературы, по нашему мнению, может быть осуществлено только после серьезных предварительных работ, посвященных тщательному изучению отдельных этапов этого процесса, отдельных народов, отдельных литератур, отдельных эпох, — и, конечно, при учете новейших достижений археологии, истории, исторической географии и этнографии.

Однако изучение различных видов и форм межнациональных литературных отношений, связей и взаимодействий может быть плодотворным только тогда, когда исследователи будут иметь в виду также и проблему национальных традиций «воспринимающей» литературы. Сосредоточивая внимание на фактах «заимствования» идей, целых сюжетов, отдельных эпизодов, образов, жанров, размеров, оборотов речи, эпитетов и пр., литературоведы, в особенности правоверные компаративисты, почти никогда не останавливаются на вопросе о соотношении «заимствованного» с национальной литературной традицией данного народа.

Они забывают или просто не хотят думать о том, что, помимо «заимствуемых» литературных фактов, существует и «заимствующая», «воспринимающая» литература, которая, как принято говорить, не вчера родилась. Если даже она молода, то все равно имеет свои национальные традиции, хотя бы уже потому, что создана и создается на своем, национальном языке, имеющем свою образность, мелодику, семантическую атмосферу, свою стилистику и выражающем особенности национальной психики, специфику национального мышления.

В понятие «национальные литературные традиции» входит нечто большее, чем одна только «языковая» стихия. Правда, все в национальных литературных традициях проявляется и выражается при посредстве языка, в форме языка, но, тем не менее, они — не только «язык».

Естественно, что понятие «национальные литературные традиции» мы не должны трактовать внеисторически. В процессе литературного развития каждого народа складываются характерные для него черты, признаки, особенности. Конечно, они по-разному проявляются у писателей разных классов, разных эпох. Понятно также, что эта национальная специфика не возникает в готовом виде и не есть нечто статическое, застывшее, закостеневшее, неизменное. Напротив, чем ближе литература к жизни народа и чем интенсивнее в историческом, политическом отношении живет данный народ, тем быстрее могут изменяться некоторые формы проявления национальных литературных традиций, тем скорее могут возникать новые, отмирать старые формы, но суть, существо, внутренняя сторона, содержание национальной литературной традиции изменяется медленнее.

Национальная литературная специфика не есть, конечно, нечто мистическое. Она возникает под влиянием конкретных, материальных условий и факторов: в самом начале, когда только складывается письменная культура данного народа, — это условия географические и социально-экономические. Письменность, как правило, появляется у народа тогда, когда он стал народом, то есть вышел из стадии родоплеменного строя и в нем уже определились классы. Однако отражения социально-экономических отношений в ранней письменности народа почти всегда слабее, чем в памятниках народного творчества. Географическая среда, особенно сильно и непосредственно влияющая на род занятий народа на ранних этапах его жизни, налагает отчетливый отпечаток прежде всего на народное творчество, на фольклор данного народа. Иная народная поэзия у народов кочевых и оседлых, приморских или приречных, горных или равнинных, южных или северных. Различный характер имеет фольклор у народов, подвергавшихся нападению соседних, воинственных племен, и у самих этих воинственных соседей. Опять-таки различный характер — у народов малых, занимающих небольшую территорию, и у больших,

расселившихся на широких и разнообразных в географическом и климатическом отношениях пространствах.

Однако географическая среда реже отражается в народной поэзии непосредственно (в форме «национального пейзажа») и чаще — через характерную для данного народа на данном этапе его истории хозяйственную деятельность. А это подводит нас уже к тому, что составляет условия исторические. Последние складываются из двух элементов: внутренней истории народа, то есть классовых отношений, классовой борьбы (характеризующей все формы народной поэзии), и внешней, отражающей его межнациональные отношения, — войны, национально-освободительную борьбу (преимущественно сохранившуюся в памятниках эпоса).

Но межнациональные отношения в истории народов проявляются не только в форме войн и национально-освободительной борьбы; народы с глубочайшей древности вели торговлю, устанавливали культурные связи, перенимали обычаи, нравы, усваивали чужую лексику, фольклорные произведения и среди последних в наибольшей степени «народную мудрость» — пословицы и поговорки.

Таким образом, еще до возникновения у какого-либо народа письменности в его фольклоре отражались внешние, материальные условия его жизни, и не просто отражались, но и формировали сознание данного народа, — конечно, при посредстве языка, выработанного историческим бытием народа. Вот это сочетание условий географических, социально-экономических, политических, языковых и представляет источник национальных литературных традиций каждого народа, с ними и с них начинается письменность, литература народа, они определяют ее развитие; в свою очередь литература в некоторых случаях оказывает обратное воздействие на национальные традиции. Постепенное изменение условий жизни народа — очень медленное изменение географическо-климатических и все убыстряющееся социально-экономических, политических условий — приводит к изменению национальных литературных традиций.

Нельзя при этом забывать, что в некоторые, иногда довольно длительные периоды, например во вторую половину средних веков, в результате повсеместно господствовавшей религиозной нетерпимости, культурные отношения между народами, не только отдаленными, но и соседними, были сильно затруднены. Тем не менее в целом развитие каждой национальной литературы то в большей, то в меньшей степени протекает в литературных контактах с народами соседними, родственными или отдаленными территориально, а иногда в контактах с литературами народов, исчезнувших с лица земли, например античными.

В понятие «литературные контакты» мы включаем переводы произведений чужезычных литератур, пересказы, подражания, пародии, положительные или отрицательные критические отклики, начиная с кратких упоминаний и отзывов и кончая специальными исследованиями в форме статей и книг, а также комментированными или простыми изданиями памятников на языке оригинала, — словом, все то, в чем проявляется «соприкосновение» одной литературы с другой. И поскольку отражение контактов происходит на языке воспринимающего народа, так или иначе подчиняется принятым в соответствующее время эстетическим нормам, постольку переносимый в литературу данного народа факт чужезычной литературы то в большей, то в меньшей мере включается в национальные литературные традиции.

Для сторонников сравнительно-исторического метода в литературоведении прежде всего важно установить самый факт заимствования; затем — но значительно реже — определить, наличествует ли и в чем заключается индивидуальная трактовка «заимствованного» материала «заимствующим» писателем. Иными словами, для компаративистов заимствуемое не существует как часть какой-то определенной национальной

литературной традиции, а заимствование не воспринимается как введение данного факта в другую национальную литературную традицию: и то и другое берется обособленно, независимо от окружающей оба факта литературной обстановки, социально-политической ситуации. Весь этот процесс трактуется подобными литературоведами как факт индивидуальный, а не социальный, как момент литературной биографии заимствующего писателя.

Между тем даже в бесспорных случаях заимствований существенно не то, что писатель такой-то национальной литературы взял у писателя другой такую-то идею, сюжет, манеру и т. д. Существенно то, что даже если он делает это, не задумываясь над последствиями, которые может иметь для его национальной литературы данное заимствование, то объективно, помимо его собственной воли, заимствование входит в литературный процесс, и чем крупнее дарование писателя, тем значительнее и заметнее «вхождение» заимствованного им в данную национальную литературу. При анализе таких случаев литературовед не может ограничиться простой констатацией того, что заимствованное вносится в новую литературную обстановку механически, искусственно или в творчески переработанном виде. Для литературной науки важно в таких случаях установить, содержит ли заимствованное что-либо новое для данной новой литературы, способствующее ее развитию, или оно представляет нечто чужеродное, не органичное для соответствующей национальной литературной традиции и потому не обогащающее ее, а только образующее обособленно стоящий в этой традиции факт, который сразу или через короткое время отомрет, как пустоцвет. Так, например, когда Ломоносов, опираясь на античные и новолатинские риторика, в которых с достаточной подробностью и обоснованностью разработано учение о высоком, среднем и низком стилях, применил «теорию трех стилией» к материалам русской литературы и связал это учение с принятыми в то время воззрениями на литературные жанры, — это заимствование имело большое, прогрессивное значение. И дело не только в том, что Ломоносов не просто перенес на русскую почву учение о трех стилях в готовом виде, а в более важном. Объективный факт наличия в сфере любого человеческого общественного мышления идей, тем, предметов высоких, средних и низких он связал с установленными им самим специфическими особенностями лексики славянской, как выражающей абстрактные понятия, и русской, как отражающей мир конкретностей, и тем самым создал «русский» язык, то есть русский литературный язык. Но и это не все: Ломоносов с гениальной пронизательностью раскрыл и охарактеризовал стилистические свойства и возможности «русского» языка и указал области и пределы применения его в разных жанрах. Таким образом, «заимствованное» Ломоносовым органически срослось с русской национальной традицией и в высшей степени обогатило русскую литературу, создало основное средство для ее последующего быстрого и богатого развития; это заимствование оказалось фактом не только русской литературной жизни, но и русской культуры в целом.

Тезис о том, что заимствования, которые не срастаются с национальными литературными традициями, оказываются, в конце концов, нежизнеспособными, может быть подтвержден множеством примеров из любой почти национальной литературы. Такова, например, недолгая судьба силлабического стихосложения в России в XVII—XVIII веках и ямбической гимнографии в грузинской поэзии X века. И также много можно привести примеров противоположного характера: перенесение Горацием «эолийских» (греческих) размеров в латинскую поэзию, использование Шекспиром сюжетов итальянских новелл, усвоение европейскими литературами жанра байроновской восточной поэмы, русского критико-реалистического социально-философского романа.

Можно не сомневаться, что в годы господства силлабического стихосложения в русской поэзии основной принцип писания виршей представлялся современникам единственно правильным и даже единственно возможным, и этим, очевидно, объясняется то, что силлабическое стихотворство просуществовало у нас более полувека. То же самое, надо думать, было и с грузинской ямбической гимнографией X века, принципы которой были заимствованы у византийцев. Однако на фоне всей истории русской и грузинской поэзии отмеченные факты являются только эпизодами, в известной степени мелкими и ничтожными. Таким образом, остается непоколебленным наш тезис о том, что судьба заимствований в любой национальной литературе зависит от степени органичности их включения в национальные литературные традиции, от того, в какой мере они оказались полезными в дальнейшем литературном развитии.

Конечно, такие выводы легко сделать в отношении заимствований крупного масштаба и почти невозможно в отношении мелких литературных контактов, например, какого-нибудь перевода второстепенного и третьестепенного автора, какого-нибудь отзвука, цитаты или простого упоминания того или иного произведения или писателя и т. п. Но и здесь нельзя судить только с общепринципиальной точки зрения, а нужно учитывать конкретную историческую обстановку: чем древнее подобные свидетельства о литературных контактах, тем они ценнее и показательнее. По мере же приближения к нашей эпохе, по мере того, как, с одной стороны, в результате социально-экономических и политических изменений в жизни человечества с XV века все больше устранялись преграды для экономического, политического и культурного сближения народов, и, с другой, все быстрее умножались средства и способы межнациональных литературных контактов, — отдельные факты, свидетельствующие о литературном общении, перестают играть самостоятельную роль, но приобретает большое значение их сумма, совокупность, их множественность и степень повторяемости, частоты.

Если единичные упоминания, допустим, о Платоне или Гомере в древнерусской литературе в первые века ее существования представляют для науки исключительный интерес, то для XIX или XX века имеет значение разумно понимаемая «исчерпывающая» полнота сведений о судьбе названных авторов в русской литературе и культуре, то есть, с одной стороны, полный библиографический учет их изданий и переводов, а также исследований о них, а с другой, научная обработка, анализ этих материалов, отбор важнейших фактов и проникнутая определенной идеей группировка и обобщение этих данных. Только соединение «качественного» и «количественного» принципа при анализе подобных явлений литературного процесса может обеспечить точные и строгие научные выводы о роли межнациональных литературных контактов.

## 2

Несмотря на то что из политических соображений новейшие буржуазные компаративисты стараются не говорить о смысле, который они вкладывают в понятие «влияние», суть дела остается неизменной: со времени возникновения «сравнительного литературоведения». Характерное высказывание по интересующему нас вопросу находим мы в первом издании «Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte» (1929) в статье «Переводная литература». Автор ее, Р. Леппла, писал: «Вообще здесь действует определенный литературно-биологический закон: менее развитые, потенциально более слабые литературы обнаруживают большую склонность к переводам из более сильных, более развитых литератур, чем наоборот. Так как в отношениях литератур мира, как и в куль-

турных и политических соотношениях народов, постоянно существует перевес отдельных наций, то из этого без дальнейших рассуждений следует, что литературы этих ведущих наций прежде всего и чаще всего служат предметом внимания переводчиков».<sup>3</sup>

Во всем этом незавуалированно проводится мысль, что литературы, как и народы, делятся на «более слабые» и «более сильные», первым вечно суждено быть «менее развитыми» и довольствоваться переводами, а вторые, как «более сильные, более развитые», не нуждаются в переводах из этих более слабых литератур. Иными словами, «ведущие» литературы оказывают «влияние» на «слабые», потому что первые — ведущие, способные к самостоятельному творчеству, а вторые — слабые, обреченные на подражания, не способные ни на какие проявления оригинальности. То есть: «влияние» — признак даровитости «влияющей» литературы, бездарности — «испытывающей влияние».

На статье Р. Леппла я остановился потому, что в ней с достаточной отчетливостью сформулирована концепция компаративизма. Спорить с автором нет необходимости: ему задолго до написания статьи «Переводная литература» ответили представители тех самых литератур и народов, которые принадлежат, по его терминологии, не к «ведущим», а к «менее развитым», «слабым». Ведь не ввел бы Р. Леппла армян и грузин в число наций, составляющих «перевес»?

Вот что писал великий армянский поэт Ованес Туманян: «Нет в мировой литературе ни одного поэта, избегнувшего в большей или меньшей мере влияния своих предшественников. Влияние — это ступень, по которой начинающий взбирается к вершинам оригинальности».<sup>4</sup> То, что здесь сказано об отдельном поэте, полностью относится и к целым литературам, как «ведущим», которые не «родились» такими, а тоже прошли период «влияний», так и к «слабым», которым в короткое время предстоит сделать то, что другие делали в более длительные сроки.

То, что Ов. Туманян изложил в почти предельно сжатой форме, более подробно и не менее своеобразно сказал великий грузинский поэт Важа Пшавела: «У нас принято считать предосудительным чье бы то ни было влияние на писателя. Будто это влияние унижает достоинство таланта. А я считаю это явление естественным, здоровым, нормальным и даже обязательным в силу закона, называемого законом преемственности. И в этом нет ничего удивительного. Не случайно ведь известный русский критик Белинский говорил о великом русском поэте Пушкине, что не будь Державина, не появился бы и Пушкин».

«Великие поэты, — продолжает Важа Пшавела, — признанные гениальными, вначале могли подражать писателям даже бездарным, но это ничуть не вредило их самобытности».

«Писатель, — завершает Важа Пшавела, — обязательно испытывает на себе то или иное влияние. Иначе он был бы бессодержательным, пустым существом, если к тому же он не умеет с живостью отобразить впечатления. От чего может звучать его лира, если он не будет прислушиваться к событиям и делам своего времени, не услышит стихов и песен, не увидит волнующих явлений жизни или останется глухим к явлениям природы? Все это вместе и есть т. н. внешние факторы, а субъективный фактор — это писательское сердце, которое воспринимает их и отливает в определенные формы».<sup>5</sup>

<sup>3</sup> R. Leppla. Übersetzungsliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsgb. P. Merker u. W. Stammer. B. III. Berlin, W. de Gruyter, 1928/1929, S. 395.

<sup>4</sup> Ованес Туманян. Избранные произведения в двух томах, т. II, Проза. Гослитиздат, М., 1960, стр. 252.

<sup>5</sup> Важа Пшавела, [Избранные произведения в двух томах], т. II, Рассказы. Пьеса. Статьи, изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1961, стр. 516—517.

Эти великолепные суждения поэта, жившего жизнью крестьянина-горца, были высказаны в 1896 году; цитата из Ов. Туманяна взята из статьи 1916 года. И грузинский, и армянский поэт писали, имея в виду проблему «влияния» одного писателя на другого, по сказанное ими полностью применимо и к «влиянию» одной литературы на другую.

«Влияние» — не стыд и не позор для писателя и для литературы, а одна из естественных форм развития литературной индивидуальности и литературного процесса. Оно становится «стыдом и позором» лишь тогда, когда писатель и литература не используют «влияние» в качестве средства для раскрытия и развития своей собственной оригинальности, а остаются в пределах подражательности, несамостоятельности, когда они не хотят преодолеть чужое воздействие. Однако к литературам сказанное не отнесется: история мировой литературы не знает таких случаев, когда какая-нибудь литература действительно навсегда осталась подражательной. Если в работе того или иного литературоведа проводится мысль о полной несамостоятельности какой-либо литературы, то это не означает, что так дело обстоит и в действительности; это значит, что исследователь преднамеренно или непреднамеренно не сосредоточил внимание на проявлениях оригинального начала в данной литературе, а ограничился освещением тех фактов «подражательности», которые только и интересовали его. Люди могут оставаться не развившимися, народы — нет. «Всякая нация может и должна учиться у других»,<sup>6</sup> — сказал Маркс. Чтобы жить, и людям, и народам надо каждый день учиться. Народам, которые не учатся, которые позволяют себе высокомерно презирать другие — «учащиеся» — народы, грозит опасность одряхлеть, утратить жизненную силу, как было со многими воинственными племенами древности и начала средних веков.

Россия XVIII века инстинктивно поняла, что она может и должна учиться. В этом основном и была ее сила. Этим объясняется, что в течение одного столетия она в области культуры сделала то, на что другим народам, не «более сильным», не «менее одаренным», а поставленным в более благоприятные условия, понадобилось несколько столетий.

Западные и русские компаративисты, — одни с злорадством, другие с укоризной, — говорили о том, что русская литература XVIII века — «ученическая», «подражательная». Они судили о ней по обилию переводов, по усвоению русскими писателями XVIII века литературных форм, жанров, сюжетов, но не обращали, — не умели, не хотели обратить, — внимания на то, что усвоение «заимствованного» постоянно сопровождается в России XVIII века критическим отношением к тем писателям, от которых «заимствовали». Пример в этом подал русским авторам Петр Великий. Его трезвый, критический ум обладал способностью сразу улавливать положительные и фиксировать отрицательные стороны в проходивших перед его глазами явлениях. Побывав во Франции в 1717 году, осмотрев в Париже все или многое, что его интересовало, увидев, с одной стороны, великолепие французской столицы, ее промышленность и культуру, а с другой, ее антисанитарное состояние, Петр с характерной для него резкостью сказал: «Добро перенимать у французов художества и науки; сие желал бы я видеть у себя, а в прочем (то есть в том, что не относится к художествам и наукам, — П. В.) Париж воняет».<sup>7</sup> Критическое отношение к западным писателям проявлялось в литературе XVIII века почти у всех крупных русских литературных деятелей, начиная с Феофана Прокоповича и А. Кантемира, продолжая Ломоносовым, Сумароковым, Фонвизиним, Новиковым и кончая Карамзиным и Радищевым. И именно это критическое отношение, продиктованное нацио-

<sup>6</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 40.

<sup>7</sup> Петр Великий в его изречениях. Изд. Р. Голике, СПб., [1910], стр. 100.

нальными литературными традициями, позволяло и помогало нашим писателям XVIII века брать из западных литератур то, что было полезно и нужно для развития русской литературы.

Конечно, в том, что брали они с Запада, в том, что переводилось и печаталось в XVIII веке, было и случайное, вызванное личными вкусами переводчиков, личными их отношениями с теми или иными иностранными писателями, их современниками, но не эти немногочисленные факты определяют общий характер деятельности русских писателей и переводчиков того времени. Главное и основное было сознание необходимости создать русскую культуру, русскую литературу с учетом опыта европейских народов. Уже в начале 60-х годов XVIII века один из второстепенных русских писателей, С. Г. Домашнев, в статье «О стихотворстве», представляющей попытку обозреть историю всемирной литературы, так охарактеризовал тогдашнее состояние русской литературы: «... как трудами бессмертной славы достойного и несравненного монарха Петра Великого ум россиян сделался отверст для всех наук, то нежность вкуса стала быть чувствуема, как скоро зачали чище мыслить. Хорошее стихотворство будучи всегда современно просвещенному рассуждению и тонкости вкуса, столь скоро просияло в России, сколь скоро сии дарования сделались нам обыкновенны».

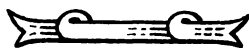
«Россияне, — продолжает автор, — не имели участия в полезных изобретениях для наук и художеств, коими прославились другие народы. Но в продолжение тридцати лет они не токмо с учителями своими сравнились, но еще и превзошли многих. Просветя свой вкус и рассуждение, узнали, какой важности дело ясно и непринужденно выражать свои мысли: сие не было оставлено в нерадении».

Далее Домашнев произносит похвалу русскому языку и делает глубокий и точный вывод: «Приятный, нежный и великолепный наш язык нашелся удобен ко всему. Стихотворство проистекло от сего просвещения и прославилось остроумными нашими писателями. Что у других соиздавалось веками, то в России достигло совершенства в несколько лет. Россияне доказали, к чему их разум способен, когда только они Петром Великим предводительствуемы были».<sup>8</sup>

Русские писатели усердно учились, читали, переводили — с пользой для своей литературы. На Западе с русской литературой были знакомы гораздо в меньшей степени. В русской ли литературе того времени лежит причина этого? Компаративисты считают, что невысокий художественный и идейный уровень русской литературы XVIII века был причиной слабой известности ее на Западе. Но так ли это на самом деле? Ведь от того, что по-гречески средневековая Европа не читала, придумав в оправдание своего незнания формулу: «Graecum non legitur» («по-гречески не читается»), ни Гомер, ни греческие трагики и лирики, вообще греческая литература не перестала быть значительным явлением мировой поэзии. Так, *mutatis mutandis*, обстояло и с незнанием европейцами XVIII века русской литературы: причина этого заключалась не в мнимой слабости последней, а в пренебрежительном отношении тогдашних европейцев к русскому языку и литературе, в том, что среди литературоведов Франции, Англии, Италии и Германии было много людей, смотревших на русскую литературу примерно так, как цитированный выше Р. Лепшла, а priori деливший литературы на «слабые» и «сильные».

Да и так ли уж верно, что русской литературы XVIII века на Западе не знали?

<sup>8</sup> С. Г. Домашнев. О стихотворстве. «Полезное увеселение», 1762, июнь, стр. 236—237. Цит. по: Материалы для истории русской литературы. Издание П. А. Ефремова, СПб., 1867, стр. 190—191.





# ПОЛЕМИКА

Л. Н. ГУМИЛЕВ

## МОЖЕТ ЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ БЫТЬ ИСТОРИЧЕСКИМ ИСТОЧНИКОМ?

*Постановка проблемы.* Для новейшего периода истории литературы — XVIII—XX веков — сама постановка вопроса кажется странной и ненужной. Ну кому придет в голову составлять историю Северной войны, опираясь на «Полтаву» А. С. Пушкина, или описывать поход Наполеона 1812 года по «Войне и миру» Л. Н. Толстого? Но как только мы углубляемся в историю, проблема приобретает остроту и становится спорной. Сведения о древности и раннем средневековье столь скудны, что историки пополняют их путем чтения художественной литературы изучаемых эпох и фольклора. Это бесспорно плодотворный путь, однако он таит в себе возможность многих ошибочных представлений, от которых можно уберечься, если принять во внимание некоторые коррективы, о чем и пойдет речь.

Не только художественное произведение, но часто даже деловая проза далеких от нас эпох воспринимается нами неадекватно, если мы не учитываем принятой в то время манеры выражаться. Так, в сухих китайских хрониках были приняты стандартные формулы по отношению к кочевым народам. «Ограбил границу» — означало рейд тюрок или хуннов в тыл китайской армии; полководец (такой-то, конечно китайский) «не имел успеха» — полный разгром его армии и т. д.<sup>1</sup> Такие выражения, которые нельзя понимать буквально, встречаются столь часто, что к ним легко привыкнуть и корректировать их реальным ходом событий. Однако гораздо сложнее с поэмами и романами, где, кроме метафор, гипербола и патриотической тенденциозности, всегда имеется вымысел, часто искусно замаскированный.

Вымысел — не ложь, а литературный прием, позволяющий автору довести до читателя ту мысль, ради которой он предпринял свой труд, всегда тяжелый. И тут, даже при наличии большого количества упоминаний исторических фактов, последние являются лишь фоном для сюжета, а использование их — литературным приемом, причем точность или полнота изложения не только не обязательны, но просто не нужны. Значит ли это, что мы не должны использовать сведения, заключенные в древней литературе, для пополнения истории? Ни в коем случае! Но соблюдение некоторых мер предосторожности обязательно.

Прежде всего необходимо установить цель, ради которой написано произведение изящной литературы. Это просто, если мы знаем биографию автора или дату создания памятника, как например историю написания «Шахнам», начатого в X веке и законченного в XI веке. Фирдоуси начал писать героическую историю Ирана легким и изящным языком для персидской династии Саманидов, опиравшихся на дикхан, т. е. персидское дворянство Хорасана. После падения Саманидов поэма потеряла актуальность, что и вызвало конфликт автора с тюрок Махмудом Газневи и его бегство в Египет. Поэтому нет сомнения, что страницы, посвященные арабскому завоеванию Ирана в VII веке, написаны не очевидцем, а историком, умевшим писать стихи. Гораздо сложнее с произведениями, где неизвестен ни автор, ни год написания, как «Слово о полку Игореве». Но и тут можно найти выход — путем исследования языка, реалий и описанной ситуации.

Надо согласиться с Д. С. Лихачевым, что «Слово о полку Игореве» древнее «Задонщины»,<sup>2</sup> из чего, однако, не вытекает, что оно написано очевидцем и участником похода Игоря на половцев. В литературе вопроса приведено несколько веских доказательств, что автор «Слова» упоминает события 1202 и 1205 годов, сведения о которых, как и о походе 1185 года, он мог почерпнуть из Ипатьевской летописи.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Л. Н. Гумилев. Древние тюрки. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 89.

<sup>2</sup> Д. С. Лихачев. Черты подражательности «Задонщины» (к вопросу об отношении «Задонщины» к «Слову о полку Игореве»). «Русская литература», 1964, № 3.

<sup>3</sup> См.: Д. Дубенский. Слово о полку Игореве Святъславля пестворца старого времени. М., 1844, стр. 165; Д. Н. Альшиц. О времени написания «Слова о полку Игореве». В кн.: IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 39—40. Приводились и другие аргументы в пользу XIII века: В. Л. Янин. Берестяные грамоты и проблема проис-

Следовательно, это произведение возникло не раньше начала XIII века. Исходя из этого автор данной статьи предложил, как наиболее с его точки зрения вероятную, дату составления «Слова» — 1249—1252 годы. Основанием для такой датировки были некоторые ориентализмы памятника и анализ международного положения Руси, зажатой между немцами и татарами.<sup>4</sup> При этом я рассматривал «Слово о полку Игореве» не как сухую запись событий, а как произведение художественное, включающее в себя элементы тенденции (политической) и вымысла, неизбежно применяемого в эпосе, ибо только он делает хроннку элоквенцией или изящной словесностью.

Вымысел в произведениях исторического жанра лишь иногда предполагает введение в сюжетную канву героя, рожденного фантазией автора; по всегда идет преобразование реальных исторических лиц в персонажи. Персона — маска античного актера. Значит, в отличие от деловой прозы, в художественном произведении фигурируют не реальные деятели эпохи, а образы, под которыми бывают скрыты вполне реальные люди, но не те, а другие, интересующие автора, однако не названные прямо. Именно этот литературный прием позволяет автору предельно точно изложить свою мысль и одновременно сделать ее наглядной и доходчивой. В нашем примере мысль автора — призыв к борьбе со степными «погаными», т. е. язычниками; следовательно, все остальные детали должны рассматриваться как вспомогательные.

Вспомним слова К. Маркса в его письме к Ф. Энгельсу от 5 марта 1856 года, что «Слово о полку Игореве» написано непосредственно перед вторжением татар.<sup>5</sup> Но в 1185 году монгольские племена еще не были даже объединены, а Тэмуджин, потерпев поражение от Джамухи при ущелье Далан-Балджуцах, руководил лишь маленьким улусом. От похода Игоря до вторжения Батюга прошло 52 года и, следовательно, дату создания поэтического памятника следует искать в XIII веке. Если же учесть, что автор «Слова о полку Игореве» не мог предусмотреть набега Батюга, поскольку тот был решен летом 1235 года, после разгрома чжурчженской империи Кинь, когда освободились войска, ранее связанные войной в Китае,<sup>6</sup> то вероятнее считать, что имелся в виду не этот, а следующий поход, проведенный под начальством Неврюя в 1252 году. В самом деле, переход войска из восточного Забайкалья до берегов Оки, т. е. от 6 до 7 тысяч километров, занял около 13 месяцев. Это значит, что войска Батюга проходило 40—50 км в сутки, с учетом обязательных дневок, без которых бы кони пали бы; оно не могло быть многочисленным, так как не хватало бы подножного корма для второго эшелона, и шло на рысях, что обеспечило неожиданность набега.

После образования на Волге Золотой орды призыв к борьбе с «погаными» стал актуален, так как возникла опасность для самостоятельности Руси.<sup>7</sup> Но, переходя

хождения новгородской денежной системы XV в. В кн.: Вспомогательные исторические дисциплины, вып. 3. Изд. «Наука», Л., 1970, стр. 169 (бела стала денежной единицей не ранее второй половины XIII века). См. также: М. Ф. Котляр. Чи мiг Роман Мстиславич ходити на половцiв ранiше 1187 р.? «Український історичний журнал», 1965, № 1, стр. 117—120; Iliа Golenistschew-Kutusow. Das «Igorlied» und seine Probleme. «Sowiet-Literatur», М., 1965, № 3, S. 140—148; В. В. Мавродин. К. Маркс о Киевской Руси. «Вестник Ленинградского университета», 1968, вып. 8, стр. 8.

<sup>4</sup> Л. Н. Гумилев. Монголы XIII в. и «Слово о полку Игореве». «Доклады Отделения этнографии Географического общества СССР», вып. II, Л., 1966; L. N. Gumilev. Les Mongols du XIII-e siècle et le Slovo o polku Igoreve. «Cahiers du Monde Russe et Soviétique», Paris—Sorbonne, 1966, vol. VII, cahier 1; Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства. Изд. «Наука», М., 1970, стр. 334.

<sup>5</sup> Карл Маркс и Фридрих Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 16.

<sup>6</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства, стр. 193. Если «Слово» написано, как я полагаю, в 1249—1252 годах, то со времени набега Батюга прошло 13—16 лет. В течение этого достаточно долгого срока в северной Руси татарских гарнизонов не было, дань не взималась и, следовательно, актуальность Батюева набега для русского читателя миновала.

<sup>7</sup> Численности половецких отрядов были ничтожны, что отметил Б. А. Рыбаков в своей книге «Слово о полку Игореве» и его современники (изд. «Наука», М., 1971): в 1184 году при капигуляции Кобыка — 7000 пленных и 417 князей (стр. 209); в 1185-м у Гзы — 5000 (стр. 262); у Игоря было тоже 5000, тогда как Андрей Боголюбский в 1173 году послал на Киев 50 тысяч и был отбит равными силами. Значит, столкновения на границе — не более как одна десятая от большой войны и, следовательно, должны рассматриваться как малая война, которая в средние века во всем мире считалась нормальной жизнью. Отказываясь от широкого сопоставления истории Руси с историей стран Азии — Кыпчакского родо-племенного союза и Великого монгольского улуса, Б. А. Рыбаков лишает себя возможности даже проверить достоверность летописных сведений, не говоря уже о сопоставлении описываемых в них событий с другими и, значит, о степени их исто-

к исторической канве, мы констатируем, что еще имел место натиск католического Запада, жертвами которого стали захваченные крестоносцами Византия и Прибалтика. По нашей мысли, тогда на Руси сложились две политические тенденции: ориентация на союз с католиками против монголов и другая — на союз с Золотой ордой против католического Запада<sup>8</sup> и главного монгольского улуса, базировавшегося на завоеванный монголами Северный Китай или империю Кинь.<sup>9</sup> Представителем второй тенденции был Александр Невский. Ему удалось отколотить Золотую орду от дальневосточного и персидского улусов, и он же стимулировал своей поддержкой междоусобную борьбу среди монголов, начавшуюся в 1259 году, а равно использовал татарскую конницу против ливонских рыцарей. Противниками Александра были его брат Андрей и Даниил Галицкий. Столкновение Александра с Андреем произошло в 1252 году, который, следовательно, является предельной верхней датой памятки. Подробная аргументация этого тезиса и обоснование подхода содержатся в специальной книге<sup>10</sup> и не могут быть изложены в краткой статье. Здесь важно другое: первый опыт полемик против нашего тезиса, т. е. проверка его «па прочность».

Б. А. Рыбаков из пятнадцати глав моей книги рассмотрел только одну — тринадцатую и возразил на нее с полным отсутствием научной корректности. Отрица возможность датировки «Слова» тринадцатым веком, он протестует против характеристики эволюции отношений Руси с кочевниками, а изучение «Слова» как художественного произведения, содержащего вымысел, называет «маскарадом».<sup>11</sup> Последнее особенно важно. Филологи-слависты, полемизируя с концепцией А. Мазона и А. А. Зимина, подчеркивали отличие поэтического текста «Слова» от деловой прозы летописей. Ф. Я. Прийма пишет: «... сложность и иерархический характер социальной структуры Киевской Руси отражены далеко не во всех звеньях „Слова“... Это не реляция и не летописное предание о реальной битве, а скорее ее поэтическая символизация. И мостили ли русичи в половецком поле в мае 1185 г. — мостили ли они мосты именно япончидами и кожухами — все это столь же условно, как и див, кричавший „вверху древа“».<sup>12</sup> С нашей точки зрения, это правильно, но та же условность присутствует и в характеристиках удельных князей, и в паломничестве Игоря, и в упоминаниях иноземных народов, потому что задача изящной словесности не в пересказе сведений, а в создании эмоционально-смысловой нагрузки, адресованной определенному читателю и воздействующей на его ум и чувство. С этой задачей автор «Слова» справился блестяще, но нельзя забывать, что «„Слово“ — не летопись и не синодик, а художественное произведение и что во всех без исключения художественных произведениях на историческую тему — от „Песни о Роланде“ до русских народных исторических песен и украин-

рической значимости. Так, например, в Ипатьевской летописи под 1185 годом (ПСРЛ, т. II, стлб. 634) имеется фраза: «Пошел бяше окаяный и безбожный и треклятый Кончак со множеством Половец на Русь, похуаяся, яко пленити хотя грады Руськие и пожежи огнем». На первый взгляд, как считает Б. А. Рыбаков, текст ясен — Кончак предпринял завоевание Руси («Вопросы истории», 1971, № 3, стр. 153). Однако при учете обстановки и предшествовавших событий все выглядит по-иному. Сам Б. А. Рыбаков привел богатый материал о союзах половецких ханов с русскими князьями, нанимавшими кочевников для ведения междоусобных войн. После победы Владимира Мономаха в 1116 году, когда он «пил золотым соломом Дон, приемиши землю их (половцев, — Л. Г.) всю» (Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники, стр. 79), и до западного похода монголов в 1236 году, т. е. за 120 лет, только в 1184—1185 годах два половецких хана оказались противниками киевского князя Святослава Всеволодовича и его племянника новгород-северского Игоря Святославича. Все остальное время, до и после, половцы выступали как союзники тех или иных князей. Это значит, что русско-половецкая война (если рассматривать несколько пограничных стычек как таковую) занимала меньше 2% времени, наполненного ежегодными войнами.

<sup>8</sup> В то время как гибеллины и Никейская империя искали союза с монголами, папа Иннокентий IV 11 июня 1245 года перечислил «пять скорбей» католической церкви: 1) татары; 2) православные; 3) еретики-татары; 4) хорезмийцы в Палестине; 5) император Фридрих II (Николай Осоккин. Первая инквизиция и завоевание Лангедока французами. Казань, 1872, стр. 222).

<sup>9</sup> Координацию действий с китайскими монголами против восточного христианства папы осуществили лишь в конце XIII века через миссионера Джованни Монтекорвино, но попытки контакта имели место с 1248 года.

<sup>10</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства. Изд. «Наука», М., 1970.

<sup>11</sup> Академик Б. А. Рыбаков. О преодолении самообмана (по поводу книги Л. Н. Гумилева «Поиски вымышленного царства», М., 1970). «Вопросы истории», 1971, № 3, стр. 153—159 (далее ссылки приводятся в тексте).

<sup>12</sup> Ф. Я. Прийма. Южнославянские параллели к «Слову о полку Игореве». В кн.: Исторические связи в славянском фольклоре. Изд. «Наука», М.—Л., 1968, стр. 230 («Русский фольклор», XI).

ских пародных дум — присутствуют различного рода нарушения исторического правдоподобия».<sup>13</sup>

При учете этой трактовки предмета, а истинность ее несомненна, позиция Б. А. Рыбакова противоречива. С одной стороны, он называет «Слово о полку Игореве» «страстной поэмой»,<sup>14</sup> с другой — требует, чтобы все сведения литературного источника воспринимались буквально. Следовательно, вымысел, интонационный подтекст, прием повествования, метафоричность и намеки, порождавшие у современников нужные автору ассоциации, в тексте отсутствуют. Но если так, то «Слово» никак не поэма, а репортаж о событиях, зачем-то составленный очевидцем в 1185 году для таких же очевидцев тех же самых событий. Однако так ли это просто? Б. А. Рыбаков сам отмечает важное несоответствие фактов древнерусской истории трактовке этих же фактов автором «Слова». Он приводит известный пассаж из обращения к Всеволоду Большое Гнездо: «Ты бо можеша посуху живыми шерешеры стреляти — удалыми сыны Глебовы», — и комментирует его так: в 1185 году дети замученного Всеволодом III Глеба Ростиславича Рязанского «вышли из повиновения, но об этом автор „Слова“ еще не знал, когда писал эту часть своей поэмы».<sup>15</sup> Из этого тезиса Б. А. Рыбакова вытекает, что поэма писалась фрагментарно, но тогда становится непонятно, почему автор ее, узнав о возмущении рязанских князей против Всеволода III, не внес в текст исправления. Узнать же об этом он должен был немедленно, потому что подстрекателем распри был Святослав Всеволодович, при дворе которого, согласно Б. А. Рыбакову, составлялось «Слово о полку Игореве».

Этот факт показывает, что если встать на позицию Б. А. Рыбакова и считать «страстную поэму» отчетом о событиях 1185 года, то придется признать этот отчет недостоверным, хотя бы в деталях. Но если мы будем рассматривать «Слово» как литературное произведение, написанное несколькими десятилетиями позже, то подобные мелкие анахронизмы не могут быть поставлены в вину автору. Больше того, они были неизбежны, так как цель произведения была не в фиксации отдельных событий, а в призыве к борьбе с могучим степным противником, для чего была необходима консолидация всех сил страны. Но тогда это не половцы, а монголы. Еще более странно, что автор «Слова» ввел в свой точный, по мнению Б. А. Рыбакова, рассказ пассажи о Всеславе Полоцком, Изяславе Васильковиче, будто бы убитом литовцами, Мстиславе Тмутараканском, о немцах, венецианцах, греках и моравах, радующихся в 1184 году поражению Кюбьяка, до которого им не было никакого дела. Последний пассаж Б. А. Рыбаков объясняет в своей книге «„Слово о полку Игореве“ и его современники» (стр. 210) таким, несколько странным, образом: «Днепровский путь в Южную Европу — „Гречники“ — был очищен, безопасность торговли восстановлена, и не удивительно, что именно в этом случае автор „Слова“ говорит о восторженных похвалах греков, венецианцев и других европейцев». Нет, это весьма удивительно!

Днепровский путь вел из Киева не в Моравию и Германию, а в Константинополь; поэтому чехам и немцам он был не нужен. Венецианцы, торговавшие в XII веке с Византией, были в 1182 году перебиты греческим населением, и Андроник Комнен закрыл для Венеции Дарданеллы. Радоваться в 1184 году могли только одни греки, но очень недолго. В 1185 году император Андроник был убит, а Исаак Ангел изменил политический курс. Об этом не мог не знать автор «Слова», если он действительно писал его в 1185 году. Следовательно, буквальное толкование текста приводит к противоречию с бесспорными данными мировой истории XII—XIII веков. Объем статьи не позволяет увеличить список «недоумений», но достаточно и тех, которые приведены. Не следует, кстати, забывать, что эти странные, не вяжущиеся друг с другом моменты дали повод не только А. Мазону и А. А. Зимину, но и И. Свенцицкому<sup>16</sup> и А. Вайану<sup>17</sup> усомниться в принадлежности «Слова» к древнерусской литературе.

Сложность русско-половецких взаимоотношений и постоянное переплетение союзов ханов с князьями отмечает А. Г. Кузьмин и сам Б. А. Рыбаков. Например, «в середине XII века „дикие половцы“ постоянно сопровождают войско Юрия Долгорукого в его походах на Киев, а в 1152 году с ним шла „вся Половецкая земля, что же их межю Волгою и Днепром“ (стлб. 455)».<sup>18</sup> Летописи приводят столь много

<sup>13</sup> Ф. Прийма. О гипотезе А. А. Зимина. «Русская литература», 1966, № 2, стр. 78.

<sup>14</sup> История СССР с древнейших времен до наших дней, т. I. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 573.

<sup>15</sup> Там же, стр. 626.

<sup>16</sup> Іларіон Свенціцький. Русь і половці в староукраїнському писменстві. Львів, 1939.

<sup>17</sup> A. Vaillant. Les chants épiques des Slaves du Sud. «Revue des cours et conférences», Paris, 1932, cahier 5, 15 février, pp. 434—435.

<sup>18</sup> См.: А. Г. Кузьмин. Мнимая загадка Святослава Всеволодовича. «Русская литература», 1969, № 3, стр. 105; Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники, стр. 112, 114, 121—123, 142, 154, 280—290. Однако, вопреки его собст-

примеров русско-половецких союзов, что нет необходимости их перечислять все. «Слово» же столь же категорично считает половцев врагами Русской земли в целом. И надо согласиться с Д. С. Лихачевым, что «„Слово“ — художественное произведение; летопись художественные цели не ставит на первое место»,<sup>19</sup> и дальше он указывает, что Святослав Всеволодович — это обобщенный образ главы русской земли, подобный образу Карла Великого в «Песни о Роланде». Это верно, но, с точки зрения Б. А. Рыбакова, — это такой же «маскарад», как и предложенная мною трактовка внутреннего смысла «Слова» как литературного произведения. Может быть, я не прав в деталях и даже в датировке, но не в принципе. Поэма отнюдь не реляция, а элоквенция — не составление отчета.

Не проще ли принять мнение Д. С. Лихачева и Ф. Я. Приймы, что «Слово» само по себе факт, и настолько значительный, что следует изучать его как памятник мысли и настроений, а не как фиксацию упоминаемых в нем событий. Ведь не соглашаясь с ними, Б. А. Рыбаков противоречит сам себе. Заявляя, видимо правильно, что XII век на Руси нельзя считать эпохой кризиса или упадка,<sup>20</sup> он приходит к столкновению с автором «Слова», призывающим русских князей взяться за защиту своей страны и с болью заявляющим, что князья начали «сами на себе крамолу ковати. А погани с всех стран прихаждаху с победами на землю Рускую». Вряд ли можно считать благополучным время, когда на всех фронтах приходится терпеть поражения. Следовательно, либо автор «Слова» лжет, либо имеет в виду нечто иное, прямо не названное. Действительно, в XIII веке Русь потеряла Прибалтику, Полоцк, гегемонию в южных степях и, наконец, независимость. Тогда призыв к войне с грозным врагом, приходившим с востока, стал уместен.<sup>21</sup>

Итак, при датировке памятника необходимо знание общего хода истории, потому что любая историческая ситуация неповторима.<sup>22</sup> Только таким образом можно снять возражения против древности создания «Слова о полку Игореве», а попутно разъяснить некоторые темные места, которые Д. С. Лихачев отметил как подлежащие дальнейшему исследованию. Но и тут Б. А. Рыбаков выступает с протестом против попытки укрепить позицию, защищающую древность памятника, но предлагающую несколько сменить дату. Он обвиняет автора статьи в незнании и игнорировании русской истории и в неправильном цитировании источников. Посмотрим, прав ли он. Разберем несколько его возражений по пунктам.

*Хины и Деремела* — оба слова загадочны. Б. А. Рыбаков безоговорочно заявил, что этноним «хины» означает «хунны» и что «ни в одном источнике, ни в русском, ни в восточном, ни в западноевропейском, татаро-монголов никогда не называли „хинами“» (стр. 155). Однако мною приведены три цитаты из «Задонщины», где «хинами» названы именно золотоордынские татары: «возгремели мечи булатные о шеломы хиновские на поле Куликове». Мамай назван «хиновинном». И, наконец, объяснено «хинова» поганые татарова бусорманова. Те бо на реке на Каяле одоlessа род Афетов». <sup>23</sup> В последней цитате ясно показано, что золотоордынские язычники именовались «хинами», а мусульмане — татарами. Видимо, с победой ислама второе название постепенно вытеснило первое. Сам Б. А. Рыбаков называет золотоордынских татар «погаными хиновинами».<sup>24</sup>

Название «хины» встречается и в более поздних источниках, например в завещании кн. И. Ю. Патрикеева, составленном около 1499 года: «А людей своих даю... Алешка Мерлеца, стрелка, с женою, да Иванца трубника Андреевых детей Хинский(о)».<sup>25</sup> Это уже наверняка не гунны.

И самое досадное, что Б. А. Рыбаков (очевидно, для убеждения доверчивого читателя) сократил цитату из «Слова», ставшую предметом спора. В перечислении врагов Руси, победенных Романом Вольнским, упомянуты: «Хинова, Литва, Ятвяги, Деремела» и половцы, вместо которых у Б. А. Рыбакова стоит многоточие. Следовательно, половцы и хины — современники. Однако хунны исчезли в Восточной Европе в V веке, а половцы появились в ней в XI веке: Роман ходил на по-

венным данным, Б. А. Рыбаков делает вывод: «Элементом, связывающим часть с целым, южную Русь со всей совокупностью русских феодальных государств, была борьба с общерусским врагом — половцами» (стр. 159). Отметим, что столкновение Ольговичей с Кобыком и Кончаком заняло из 120-летнего периода русско-половецкого контакта (с 1116 по 1236 год) всего два года. Не ясно ли, что это обычная усобица, куда менее кровопролитная, чем битвы с суздальцами в те же годы.

<sup>19</sup> «Русская литература», 1969, № 3, стр. 110.

<sup>20</sup> История СССР с древнейших времен до наших дней, т. I, стр. 574 и сл.

<sup>21</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства, стр. 327—341.

<sup>22</sup> Соображения и факты, приведенные мною в книге «Поиски вымышленного царства», не повторяю.

<sup>23</sup> «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 538, 545, 535; ср. также стр. 537, 539 и др.

<sup>24</sup> Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники, стр. 28.

<sup>25</sup> Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 345, № 86.

ловцев впервые в 1202 году и затем в 1205 году (Лаврентьевская летопись под 1202 и 1205 годами).<sup>26</sup>

Б. А. Рыбакова удивляет, как попало название «кины» с берегов Тихого океана на Русь. Но это лишь показывает, насколько ему чужда история монголов. В числе регулярных монгольских войск имелась тьма, составленная из чжурчжэней (кинов), передавшихся монголам. В числе войск, унаследованных Батыем от деда, указаны и мангыты, народ, обитавший в Забайкалье. Известно, что монголы предпочитали использовать контингенты покоренных народов вдали от родины,<sup>27</sup> и естественно, что часть войска Батыя была укомплектована чжурчжэнями, тогда как в войсках его кузена Хубилая, владевшего Китаем, служили кыпчаки (половцы), аланы и русские.<sup>28</sup> Все это подробно изложено в моей книге (стр. 398—400), но осталось вне поля зрения оппонента.

Еще досаднее с загадочным словом «Деремела». Б. А. Рыбаков пишет, что это слово давно считается «обозначением одного из литовских, ятвяжских племен (Дегме)», и ссылается на А. В. Соловьева, выдвинувшего это мнение как гипотезу. Д. С. Лихачев ее не принял и был прав, так как это слово читалось Dergne или Dergn(m)e. В моей книге опечатка (стр. 319) — Dergne, которую воспроизвел Б. А. Рыбаков, но сослался при этом на работу А. В. Соловьева, где опечатки нет. И «коварно подвели» слова «Хпнова» и «Деремела» не меня, отрицающего буквально толкование текста «Слова о полку Игореве», а самого Б. А. Рыбакова, ибо война Романа Волынского и Галицкого с ятвягами имела место в 1196 году, т. е. через 11 лет после предполагаемой Б. А. Рыбаковым даты создания «Слова».

*Внутренние противоречия в работах моего оппонента.* Б. А. Рыбакову показался неубедительным наш тезис, что характеристика Ярослава Осмомысла в «Слове о полку Игореве» противоречит реальной деятельности этого князя. Осмомысл охарактеризован в «Слове» как сильный князь, тогда как на самом деле он был пленником собственных бояр, которые сожгли его любимую женщину Настасью, заставили жить с постылой женой и пьяницей сыном, а самого князя держали под домашним арестом. Б. А. Рыбаков в 1966 году писал о конфликте 1173 года между галицким князем и боярством, когда княгиня Ольга с сыном Владимиром и боярами бежала в Польшу, а через восемь месяцев Ярослав Осмомысл был арестован боярами, его сторонники, половцы (sic!), изрублены, а Настасья сожжена на костре. Конфликт продолжался. На следующий год Владимир был вынужден бежать и нашел приют у своей сестры и шурина в Путивле, пока Игорь не примирил его с отцом. Осенью 1187 года скончался Ярослав Осмомысл, завещав престол Олегу «Настасьичу», но бояре выгнали сначала Олега, потом Владимира,<sup>29</sup> не посчитавшись с последней волей князя.

Так писал Б. А. Рыбаков в согласии с трактовкой С. М. Соловьева,<sup>30</sup> и так же описывает эти события борьбы князя с боярами В. Т. Пашуто,<sup>31</sup> а я с ними согласен. Но в 1971 году Б. А. Рыбаков пишет иное: «...соседние князья очень опасались грозного князя и, когда его сын Владимир убежал из Галича, соседи боялись приютить беглеца... ни Святополк Туровский, ни Давыд Смоленский не приняли сына Ярослава Галицкого. Даже далекий Всеволод Большое Гнездо не приютил родного племянника: он „ни тамо обрете себе покоя“. Как же можно писать о том, что Ярослав был лишен боярами власти, если Ярослав выгонял законного наследника, любимца бояр княжича Владимира, и на протяжении пути в две с половиною тысячи километров только один князь, его шурина Игорь, осмелился принять изгнанника?» (стр. 156). Однако едва ли Всеволод в Суздальской земле боялся галицкого князя. Скорее он разделял его чувства по отношению к недостойному сыну, блокировавшемуся с врагами своего отца, боярами, противниками княжеской власти, равно негодными всем князьям. Зачем же не учитывать наличие социальной борьбы, когда она налицо?

Далее, Б. А. Рыбаков в 1971 году пишет: «Но мы обязаны еще раз вспомнить, что ко времени написания „Слова о полку Игореве“, к середине 1180-х годов, минуло уже полтора десятка лет с той поры, как Ярослав переживал „нервные травмы“, и (как это ни абсурдно с точки зрения Л. Н. Гумилева) что в июле 1184 года Ярослав послал своих воевод в помощь Святославу Киевскому против

<sup>26</sup> Анализ текста см.: IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению, стр. 39—40; «Український історичний журнал», 1965, № 1, стр. 117—120.

<sup>27</sup> C. D'O hsson. Histoire des Mongols, depuis Tchinguiz-khan jusqu'a Timour bey ou Tamerlan, t. II. La Haye—Amsterdam, 1834, p. 62.

<sup>28</sup> G. Vernadsky. The Mongols and Russia. New Haven, 1953, p. 123.

<sup>29</sup> История СССР с древнейших времен до наших дней, т. I, стр. 609.

<sup>30</sup> С. М. Соловьев. История России с древнейших времен в пятнадцати книгах, кн. I. Соцэкгиз, М., 1959, стр. 564—565.

<sup>31</sup> В. Т. Пашуто. Внешняя политика Древней Руси. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 160.

Кобяка. Почему же обращение к могущественному князю, дочь которого могла попасть в руки половцев в сожженном ими Путивле, стало абсурдом и вздором через 10 месяцев после разгрома Кобяка с помощью галицких войск?» (стр. 156). Однако и тут он не точен.

Войско послало боярское правительство Галича, которое не допускало Ярослава лично командовать войском (см. у С. М. Соловьева, там же), и выручало оно брата того князя, который приютил боярского любимца, изгнанного отцом Владимира. Как известно, в городах Киевской Руси XI—XIII веков власть делили между собою князь, опиравшийся на дружину, и вече, руководимое «глутшими людьми», т. е. родовой знатью. В одних городах князья сводили на нет значение веча; в других, например в Новгороде, князя превращали в оплачиваемого вождя военного отряда, выполнявшего указания руководителей веча. В Галиче борьба князя против боярства была особенно острой. Сам Б. А. Рыбаков в 1966 году четко показал, что в XII веке власть в Галиче на деле принадлежала не князю, а боярской клике, которой князь сопротивлялся, но в общем неудачно. Особенно трагичны для Ярослава Осмомысла были последние годы его жизни, когда он обратился к боярам с просьбой санкционировать передачу престола любимому сыну и компенсировал старшего сына, пьяницу Владимира, Перемышлем. Бояре дали князю умереть и выгнали обоих его сыновей, одного за другим. Сам ход событий показывает, что галицкие бояре были сильнее князя именно в те годы, которые совпадают с походом Игоря. И наоборот, в XIII веке «второй этап феодальной войны характеризуется следующими явлениями: укреплением княжеской власти путем проведения карательных мероприятий против крупного оппозиционного боярства в условиях развития крестьянского антифеодального движения; ростом и укреплением пешего войска, формируемого „мужами градскими“ и тем боярством, которое... оказалось под рукой *Даниила Романовича*; полным очищением русских земель от венгерских захватчиков; расширением внешнеполитических горизонтов волынских князей, которые... активизируют свою политику в Литве, Польше, Венгрии и других странах».<sup>32</sup>

Какой же ситуации отвечает характеристика Галицкого княжества в «Слове о полку Игореве»?

*Всеволод Большое Гнездо и князь Игорь.* Б. А. Рыбаков спрашивает: «Откуда Л. Н. Гумилеву известно, что в 1185 году Всеволод Юрьевич был враждебен К. Святославу Киевскому и Игорю Северскому? Ведь надо же знать, что после битвы на Влене враги помирились, что „Всеволод же Суждальский... прия великую любовь с Святославом и сватася с ним и да за сына его меншаго свесть свою“. А на следующей, 1183 г. Всеволод получил от Святослава большую военную помощь» (против болгар, — Л. Г.) (стр. 155).<sup>33</sup>

Посмотрим, как было дело в действительности.

В 1180 году мир между Святославом Киевским и Всеволодом Большое Гнездо нарушился из-за происков младших рязанских князей Всеволода и Владимира, просивших помощи против своего старшего брата Романа. Всеволод Большое Гнездо выступил против последнего походом и арестовал в Коломне сына Святослава Киевского Глеба, отослав его во Владимир в оковах. Святослав Киевский не мог активно помочь сыну, потому что вблизи Киева стояли враждебные ему смоленские Ростиславичи. Святослав напал на Давида Ростиславича, парушив мир, и принудил того бежать. Вслед за тем, забрав дружину и половину союзных с ним половцев, он пошел на север и «положиша всю Волгу пусты», т. е. пожег все города, не дойдя сорока верст до Переяслава Залесского. Всеволод Большое Гнездо остановил Святослава на реке Влене, где оба войска простояли до оттепели, после чего Святослав, «вборзе», т. е. бросив обозы, отступил.

Между тем Киев стал объектом боев между Ростиславичами и Игорем Святославичем, двоюродным братом Святослава Киевского. Игорь привлек на свою сторону половцев и полоцкого князя с толпами ливов и литвы. Ростиславичи бросили против них черных клобуков и разбили половцев Игоря у Долобского озера. Но возвращение Святослава в Киев выровняло соотношение сил, и в 1181 году был заключен мир, а затем брачный союз, о котором говорит Б. А. Рыбаков.

Итак, Святослав и Игорь удержали свои позиции лишь благодаря половецкой и литовской помощи. Верхнее Поволжье и Киевщина были усеяны трупами и пожарищами. Мир на основе status quo не удовлетворил обе стороны, и в каких бы выражениях он ни был оформлен, дело от этого не менялось. Суздальский князь не стал продолжать войну за Киев, разоренный его братом в 1169 году, но в искренность его примирения со Святославом после стольких убийств и преда-

<sup>32</sup> В. Т. Пашуто. Очерки по истории Галицко-Волынской Руси. Изд. АН СССР, 1950, стр. 207—208 (курсив мой, — Л. Г.).

<sup>33</sup> Сноска, а следовательно — и дата ошибочны. Вместо ПСРЛ, т. II, стр. 571 — надо стлб. 624 и дата — 1181. Ошибка на один год здесь существенно не меняет дела. Но в монографии Б. А. Рыбаков дает другую дату («Слово о полку Игореве» и его современники, стр. 156) — 1183 год.

тельств верить трудно.<sup>34</sup> А коль скоро так, то призывать на помощь могучего врага — это значит обречь себя на гибель.

Поясняю. Еще в 1177 году Всеволод III захватил в бою при Колокше рязанского князя Глеба Ростиславича, который с рязанскими и половецкими войсками сжег Москву. По требованию населения г. Владимира он бросил Глеба в поруб, а его родственников — Ростиславичей — ослепил. Глеб умер в темнице, но молодые рязанские князья — Роман, Игорь, Ярослав, Володимир, Всеволод и Святослав Глебовичи получили свободу при условии подчинения великому князю. Во время вышеописанной войны Роман Глебович попытался восстать по наущению Святослава Всеволодовича Киевского, но был усмирен. В 1185 году он уговорил старших братьев убить своих младших братьев. Младшие братья были спасены лишь своевременной помощью, присланной великим князем Всеволодом. Но как только Всеволод Глебович уехал во Владимир на совет, старшие рязанские князья вернулись к Пронску и оболестили, т. е. переманили на свою сторону, Святослава Глебовича, который за обещание оставить его в Пронске в покое выдал жену своего брата, верных ему бояр и позволил разграбить имущество Всеволода. Огорченный изменой брата, Всеволод Глебович сел в Коломне и начал войну со своими братьями на стороне великого князя. Только один из шести рязанских князей (sic!).

Роман Глебович в 1186 году, обманув, при посредничестве епископа Черниговского Порфирия, Всеволода III, возобновил войну, приведшую к новому карательному походу великого князя на Рязанскую землю: «и взяша села вся и полон мног, и възвратиса всяояси опять землю их пугу створише и пожгоша всю» (Лаврентьевская летопись, 1187).

Похожа ли действительная картина на описание «Слова», где дети замученного в тюрьме Глеба изображены послушными исполнителями воли Всеволода Большое Гнездо — «живыми шереширь», — что Б. А. Рыбаков переводит как сосуды с греческим огнем, а Д. С. Лихачев — как «копья»? Всеволод, как мы видим, вынужден был крушить эти «шереширь», тем более что они направлялись в его грудь при моральной поддержке черниговских князей Ольговичей, в это время державших Киев.

Итак, трактовка взаимоотношений Всеволода III с рязанскими князьями и других событий в летописи и в «Слове» противоположна,<sup>35</sup> но, видимо, следует искать у поэта не историческую точность, а внутренний смысл, который в поэзии всегда не лежит на поверхности. Буквализм при чтении художественных произведений противопоказан.

*Азия и Русь.* Если держаться за цитаты, то следует помнить, что в рукописях бывают описки, а в книгах — опечатки.

Описание монгольской религии в русской летописи неправильно понято Б. А. Рыбаковым. Монголы поклонялись единому божеству с двумя ипостасями — мужской (небо) и женской (земля). Это — распространенный на Дальнем Востоке тип дуализма, где обе части составляют единое целое, а не борются друг с другом. Подобная концепция для православных была неприемлива, и они сопоставили женское земное начало с Дьяволом. И вот Б. А. Рыбакову показалось, что культу природы (а не трансцендентного божества) сопутствует культ ада и его хозяина. Но в монгольской религии, как и в шаманизме, нет понятий рая и ада, а есть понятия «верхнего» и «нижнего» миров, идентичных нашему «среднему» миру. Там же, где ощущалось влияние буддизма или бона, господствовала теория метампсихоза (переселения душ). Все это подробно изложено мною в специальной главе «Двуединый» (стр. 279—301), но не было удостоено внимания. Хуже того, термин «земле-дьяволу» Б. А. Рыбаков прочел слитно, приняв дефис за перенос. Можно согласиться, что наборщик мог бы набрать текст лучше, но как можно не понять то, что объяснено на многих страницах книги (стр. 279—301)? И, кроме того, о шаманизме и боне (тибетской религии) есть прекрасные пособия на доступных языках. Информация, содержащаяся в них, достоверна и легка для восприятия современного ученого. Поэтому она может быть использована для прояснения темных мест источников путем широких сопоставлений. Конечно, новый материал заставит нас изменить некоторые привычные, но неправильные мнения, однако именно в этом путь развития науки. Мой оппонент правильно

<sup>34</sup> Впрочем, Б. А. Рыбаков сам этому не верит, так как в книге «„Слово о полку Игореве“ и его современники» (стр. 31) пишет, что концепция киевского летописного свода конца XII века была «действительно враждебна Всеволоду». А ведь это были придворные летописцы Святослава.

<sup>35</sup> Это показал сам Б. А. Рыбаков («„Слово о полку Игореве“ и его современники»), охарактеризовав грозного Святослава Всеволодовича как десятикратного клятвопреступника (стр. 116), а Игоря — как тщеславного бахвала (стр. 18 и 278—279), бросившего в плену соратников, в том числе брата и племянника, которых стали «стеречь более твердо и истязать „многими казнями“» (стр. 180; ср.: ПСРЛ, т. I, стлб. 400), и после освобождения помирившегося с половцами, породнившегося с Кончаком и участвовавшего в усобицах в Северной земле (см. у Рыбакова, стр. 289). Концепция летописца логических противоречий не содержит.



отмечает, что я опираюсь не на цитаты. Действительно, этот метод давно отвергнут историками. Я исхожу из несомненных фактов, что специально оговариваю.<sup>36</sup> С другой стороны, Б. А. Рыбаков пишет о «чудовищном искажении летописей» (стр. 158), но замечая, что одно положение исключает другое. Еще раз поясню свою позицию.

Мы, люди XX века, знаем многое, неизвестное нашим предкам XII—XIII веков, но не все, что знали и воспринимали они (пусть с нашей точки зрения неправильно). Любый автор пишет для своих современников, рассчитывая на всю сумму их представлений и систему ассоциаций. Следовательно, чтобы понять его буквально, мы должны спуститься до уровня науки XII—XIII веков, что невозможно и не нужно. А раз так, то при восприятия памятника древней литературы нам следует применять дополнительный анализ, без которого обходился современник. Отсутствие прямых ссылок на ПСРЛ вовсе не говорит о недостаточном к ним уважении. Автор просто считает, что данные летописей, будучи сведены в солидные исторические труды, не вызвали никаких сомнений за последние полтора столетия; например, аргументировать еще раз ссылками на ПСРЛ то, что в Галицком княжестве существовала сильная боярская партия, значит проявить неуважение к читателю. Это должно быть известно не только ученым-историкам, но и студентам исторических факультетов.

В самом деле, манера составления монографии как мозаики из цитат, выбранных из трудов старинных авторов, далеко не всегда дает положительный результат. Никогда нет гарантии, что собранных цитат достаточно для освещения сюжета, что нет противоречащих, по каким-то причинам упущенных и что наше понимание древних текстов правильно, т. е. адекватно.

И, наконец, в XX веке мы знаем историю гораздо шире, нежели автор того или другого летописного рассказа мог знать ее в XIV веке, потому что мы ввели еще в XIX веке в научный оборот большое количество восточных источников. Да и техника обработки сведений в наше время более совершенна, так как мы можем применять приемы синхронии и диахронии. Поэтому-то мы полагаем, что каждый источник требует критического подхода, внимания к особенностям автора, его вкуса, целям и манере выражаться. Поэтому прямую информацию историк может почерпнуть не путем простого пересказа или цитирования источника, а из его критической обработки, где события изложены как таковые, а не как художественный прием. Конечно, это затрудняет работу историка, но ведь в этом и заключается его задача; иначе он будет просто компилятором, а не исследователем. Ведь в науке принято считать доказательством соответствие мнения автора всем известным фактам, а не набор цитат, произвольно выдернутых из источника. Стоит ли возвращаться к средневековой методике аргументации цитатами, которая даже в схоластике была подвергнута жестокой критике Пьером Абельяром в XII веке? Именно стремление найти объективную систему отчета побудило меня написать книгу, которую Б. А. Рыбаков осуждает, игнорируя основную часть и систему доказательств, на которой основан предполагаемый подход.

Б. А. Рыбаков пишет: «Нельзя так походя, без доказательств, без разбора, без данных для пересмотра отбрасывать существующие в нашей советской науке взгляды на историю русско-половецких и русско-татарских отношений в XI—XIII веках» (стр. 158—159).

Поясняю. В советской науке за последние десятилетия много сделано для изучения взаимоотношений Руси с тюрко-монгольскими кочевыми народами. Развивая и уточняя выводы А. Н. Насонова, Б. Д. Грекова и А. Ю. Якубовского,<sup>37</sup> ряд новых веских положений высказали М. И. Артамонов,<sup>38</sup> Л. В. Черепнин, Н. Ц. Мункуев, В. Т. Папуто<sup>39</sup> и др. И речь идет не о пересмотре основных представлений об истории нашей страны, а о синтезе накопленных данных. Это естественный процесс развития науки. В этом русле идет и наша работа, дополненная учетом физико-географических, этнологических, исторических и системологических наблюдений и обобщений.

Объективный читатель, ознакомившись с текстом моей книги, может легко убедиться, «походя» ли (т. е. без доказательств, без детального разбора сведений) рассматривается в ней эволюция русско-половецких и русско-монгольских взаимоотношений, или в ней дан систематический анализ этих сложных явлений. Но, конечно, оппонента, игнорирующего доказательства, убедить нельзя.

<sup>36</sup> Л. Н. Гумилев. Поиски вымышленного царства, стр. 346—348.

<sup>37</sup> А. Н. Насонов. Монголы и Русь. Изд. АН СССР, М.—Л., 1940; Б. Д. Греков, А. Ю. Якубовский. Золотая орда и ее падение. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950.

<sup>38</sup> М. И. Артамонов. История хазар. Л., 1962.

<sup>39</sup> См. статьи Л. В. Черепнина — «Монголо-татары на Руси (XIII в.)», Н. Ц. Мункуева — «Заметки о древних монголах», В. Т. Папуто — «Монгольский поход в глубь Европы» в сборнике «Татаро-монголы в Азии и Европе» (изд. «Наука», М., 1970).

Итак, мы видим, что основное различие между Б. А. Рыбаковым и мною заключается в принципиальной оценке самого существа литературного произведения как исторического источника. Отстаивая буквалистскую позицию, Б. А. Рыбаков продолжает в отношении «Слова» ту тенденцию, которая характерна для его работ о русском фольклоре.<sup>40</sup> В литературе вопроса уже подвергалось критике настойчивое стремление Б. А. Рыбакова отождествить сообщения древнерусских былин с мельчайшими событиями русской истории.<sup>41</sup> Методика работы Б. А. Рыбакова с фольклорными и литературными памятниками одна и та же. Однако, с нашей точки зрения, каждое великое и даже малое произведение литературы может быть историческим источником, но не в смысле буквального восприятия его фабулы, а само по себе, как факт, знаменующий идеи и мотивы эпохи. Содержанием такого факта является его смысл, направленность и настроенность, причем вымысел играет роль обязательного приема. Так, в использованном нами примере автор «Слова» правдив в том смысле, что он призывает русских людей к войне со степняками, но не в буквальном, как мы бы сказали — историческом, описании ситуации 1185 года. Исторический жанр использован им в той же мере, как А. С. Пушкиным в «Полтаве» или «Борисе Годунове». И именно это снимает возражения против подлинности «Слова», т. е. его принадлежности к древнерусской литературе. Особенности жанра объясняют те анахронизмы, которые подметил А. А. Зимин и которые невозможно объяснить, стоя на позициях буквализма. Последние могут только компрометировать даже верный тезис, как если бы кто-либо стал объяснять характер Ижедмитрия и Марины Мнишек, базируясь на «сцену у фонтана». Этого не нужно было бы объяснять профессионалам-филологам, но увы, историки не все это знают, а отсюда проистекают недоразумения, иной раз пагубные для науки.

<sup>40</sup> См.: Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. Изд. АН СССР, [М.], 1963.

<sup>41</sup> В. Пропп. Об историзме русского эпоса (ответ академику Б. А. Рыбакову). «Русская литература», 1962, № 2, стр. 87—91; Б. Путилов. Концепция, с которой нельзя согласиться. «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 98—111; Б. Путилов. Об историзме русских былин. В кн.: Русский фольклор, т. X, 1966, стр. 103—126.



## К СПОРАМ О ДАТИРОВКЕ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

(ПО ПОВОДУ СТАТЬИ Л. Н. ГУМИЛЕВА)

В своей статье «*Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником?*» Л. Н. Гумилев ставит весьма важный вопрос. Вопрос этот правомерен как в отношении новой, так и в отношении древней литературы, при этом для последней он наиболее актуален. Древнерусская литература отличается от новой своим историзмом и документальностью, что уже неоднократно отмечалось исследователями, поэтому всякое новое выступление на эту тему не может не представлять интереса. К сожалению, однако, вопрос этот в статье Л. Н. Гумилева скорее лишь обозначен, чем рассмотрен по существу. Главное внимание автор обращает на полемику с Б. А. Рыбаковым, выступившим в журнале «*Вопросы истории*» (1971, № 3) с критикой книги Л. Н. Гумилева «*Поиски вымышленного царства*» (М., 1970). По мнению Л. Н. Гумилева, необоснованность критики в его адрес укрепляет его гипотезу, согласно которой «*Слово о полку Игореве*» отражает политическую ситуацию 40—50-х годов XIII века и, следовательно, не могло быть написано, как считает большинство исследователей, в 1187 году, через два года после похода Игоря. Л. Н. Гумилев датирует «*Слово*» периодом с 1249 по 1252 год.

Концепция Л. Н. Гумилева уже была сформулирована в предшествующих его выступлениях, и знакомство с новыми аргументами автора должно способствовать выявлению истины. Новые доказательства либо усиливают гипотезу, либо еще больше подчеркивают ее уязвимость. Можно ли согласиться с приводимыми Л. Н. Гумилевым в опубликованной выше статье доводами в подтверждение его датировки «*Слова*»?

В конце статьи Л. Н. Гумилев много говорит о праве исследователя пренебрегать в своей работе ссылками на источники, поскольку, скажем, данные ПСРЛ должны быть хорошо известны и повторять их нет смысла. Он пишет: «... аргументировать еще раз ссылками на ПСРЛ то, что в Галицком княжестве существовала сильная боярская партия, значит проявить неуважение к читателю. Это должно быть известно не только ученым-историкам, но и студентам исторических факультетов». Вероятно, при освещении хорошо известных фактов действительно нет необходимости подтверждать это ссылками на изданные источники. Но если автор по-своему, по-новому трактует общепринятые положения, то здесь необходимы не только ссылки на подтверждающие источники, но в еще большей степени полемика с известными и изданными, но противоречащими гипотезе исследователя данными!

Так, Л. Н. Гумилев на основе физико-географических, этнологических, исторических и системологических наблюдений пришел в своей книге к заключению, что половецкой опасности для Руси в XII веке не существовало. Именно это его положение вызвало решительное несогласие Б. А. Рыбакова. И подобного рода реакцию данный тезис Л. Н. Гумилева вызывает у большинства специалистов по древнерусской истории и литературе. В случаях, подобных этому, пренебрежение ссылками даже на общеизвестные источники выглядит как нежелание учитывать их, коль скоро они не соответствуют концепции. Ответа по существу на возражения Б. А. Рыбакова по этому вопросу Л. Н. Гумилев не дал. Л. Н. Гумилев пишет, что «русско-половецкая война (если рассматривать несколько пограничных стычек как таковую) занимала меньше 2% времени, наполненного ежегодными войнами», что в остальное время «половцы выступали как союзники тех или иных князей». Эти утверждения — не ответ на возражения Б. А. Рыбакова. К выводу о двух процентах Л. Н. Гумилев приходит на основании своего же положения о том, что «после победы Владимира Мономаха в 1116 году... и до западного похода монголов в 1236 году, т. е. за 120 лет, только в 1184—1185 годах два половецких хана оказались противниками киевского князя Святослава...» Посмотрим летопись 1120 год: «Ярослав ходи на половци за Дон»;<sup>1</sup> 1125 год: битва с половцами Яро-

<sup>1</sup> Лаврентьевская летопись. ПСРЛ, т. I, вып. 2. Л., 1927. стлб. 292 (далее ссылки приводятся в тексте).

полка (стлб. 295—296); 1152 год: «Тогда же Мстиславу Изяславичю поможе Бог на половци: самех прогна, а веже их пойма, и коне и скоты их зая и *множество душ христьяных отлономи*» (стлб. 339);<sup>2</sup> 1153 год: «Посла Изяслав сына своего Мстислава на половци к Песлу, зане *накостяхуть тогда по Суле*» (стлб. 340); 1154 год: «Тое же весны пришедше половци воеваша по Роси» (стлб. 345); 1169 год: поход половцев под Переяславль и Киев; завершение событий этих походов и столкновений летописец трактует как чудо Богородицы (стлб. 357—361); 1171 год: «Тое же зимы придоша половци на Киевскую сторону и взяша множество сел» (стлб. 362). Примеров достаточно. Но ведь, кроме этих записей о прямых войнах с половцами (а мы привели далеко не все), постоянно встречаются записи о том, что в таком-то году «мир створи с половци», хотя перед этим ни о каком столкновении не сообщается, т. е. целый ряд войн не отмечен в летописи. Наконец, союзничество русских князей с половцами для русского населения всегда было бедствием, ибо во всех этих союзах половцы выступали активной наемной военной силой в междоусобицах, и летописец всегда с горечью отмечает это. Общую оценку половцев как исконных и жестоких врагов Руси дал летописец в рассказе о татаро-монголах под 1223 годом. Рассказывая о разгроме татаро-монголами племен, окружающих Русь, он в поражении половцев видит возмездие от бога за все беды, причиненные половцами Русской земле: «Много бо зла створиша ти оканнии половци Рускоп земли, того ради всемирлостивый Бог хотя погубити и наказати безбожныя сыны измаиловы куманы, яко да отместят кровь христьянску, еже и бысть над ними безаконными» (стлб. 446).

Но даже если встать на точку зрения Л. Н. Гумилева и согласиться с его утверждением о двух процентах, то по отношению к событиям 1185 года даже эти проценты ничего не изменяют. И в Ипатьевской и в Лаврентьевской летописях, совершенно по-разному в своих симпатиях освещающих поход Игоря, рассказывается не о пограничной стычке, а о большом и кровопролитном сражении. Поражение Игоря повлекло за собой опустошительные набеги половцев на русские земли, что помешало осуществлению задуманного большого похода русских сил в половецкую степь. Обо всем этом пишут летописи. Почему же эти события не могли стать предметом литературного произведения, возникшего под свежим впечатлением? Успех объединенного похода на половцев в 1184 году и поражение Игоря в 1185-м должны были заставить задуматься об опасности со стороны Поля и о гибельности княжеских междоусобиц. Ведь не случайно в летописи походу и поражению Игоря посвящена большая специальная повесть!

Стремясь укрепить свою гипотезу о написании «Слова» в середине XIII века, Л. Н. Гумилев даже поход Батые 1237 года представляет только как стремительный набег. Может быть, физико-географические и системологические аргументы Л. Н. Гумилева могут показаться неискушенному читателю убедительными, но как согласовать их с летописными рассказами о событиях этого времени, названных в летописи «Побоище Батыево»? Ведь была полностью разорена Рязань, захвачены и разгромлены Пронск, Владимир и другие города Суздальщины. Татары, по словам летописца, после *семнедельной* осады Козельска («стремительный набег!»), уничтожив город, не смели «его нареци (называть) град Козлеск, но град злыи».<sup>3</sup> Может быть, все эти грандиозные картины опустошений и разгрома объясняются «принятой в то время манерой выражаться» и относятся к таким «стандартным формулам», «которые нельзя понимать буквально»? Возможно, слова летописца о том, что «о князи Васильи неведомо есть, и инии глаголаху, яко во крови утонул есть, понеже убо млад блше есть»,<sup>4</sup> или о том, что «Батый же взя город изби вси, и не пощаде от отротач до сосущих млеко»,<sup>5</sup> не следует понимать буквально, но ведь сведения о захвате и разгроме целого ряда больших и малых городов — исторически достоверные сведения, подтверждаемые к тому же археологическими данными. О восприятии на Руси нашествия Батые как национальной трагедии, общерусского бедствия, при этом восприятии объективном, свидетельствует то обстоятельство, что именно так было освещено это событие в трех независимых друг от друга летописных источниках (владимирско-ростовском, новгородском и южно-русском).<sup>6</sup> Новгород и повгородские земли, как известно, от батыевщины не пострадали, и сомневаться в объективности новгородского летописца не приходится.

В своей статье Л. Н. Гумилев по этому основному, кардинальному вопросу для своей гипотезы о невозможности написания «Слова» вскоре после похода Игоря в 1185 году не привел сколько-нибудь убедительных данных.

Л. Н. Гумилев утверждает, что «задача изящной словесности не в пересказе сведений, а в создании эмоционально-смысловой нагрузки, адресованной к определенному читателю и воздействующей на его ум и чувство». Но прежде всего

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив мой, — Л. Д.

<sup>3</sup> Ипатьевская летопись. ПСРЛ, т. II. М., 1962, стлб. 781.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См.: А. Н. Насонов. История русского летописания XI—начала XVIII века. Очерки и исследования. Изд. «Наука», М., 1969, стр. 181—185.

к этой проблеме нельзя подходить, не учитывая временных особенностей литературы. Оригинальная древнерусская литература до XV века вымышленных героев еще не знает, и различного рода нарушения исторического правдоподобия в произведениях древнерусской литературы являются именно только нарушениями. Нарушения эти вызваны публицистичностью, эмоциональностью, тенденциозностью, политическими симпатиями и антипатиями, но в основе рассказываемого лежат исторические факты и события. Здесь уместно напомнить ставший классическим и в какой-то мере даже избитым пример с «Илиадой» Гомера. Археологические раскопки Трои подтвердили историческую достоверность факта существования Троянского государства. Именно отношение к «Илиаде» как к историческому источнику, вера в историческую достоверность сообщаемых ею сведений открыли для археологов Трою. И, видимо, не случайно такой знаток древнерусских летописей, как М. Д. Приселков, писал, что из «Слова о полку Игореве» «можно почерпнуть ряд ответов на основные вопросы, возникающие при изучении истории Киевского государства».<sup>7</sup> Никто не станет возражать, что в «Слове о полку Игореве» есть целый ряд нарушений исторического правдоподобия (например, приурочение солнечного затмения к началу похода, тогда как оно произошло на самом деле уже во время похода, явно преувеличенная характеристика политического значения киевского князя Святослава и т. п.), но это именно нарушения, вернее сказать — отступления от исторической достоверности, а не художественный прием, когда описываются одни события, а подразумеваются другие.

По мнению Л. Н. Гумилева, если бы «Слово» писалось в 1187 году, то автор памятника не мог бы давать такие характеристики галицкому князю Ярославу, которые имеются там, так как Ярослав Осмомысл не обладал той силой и значением, которые приписывает ему автор «Слова». Б. А. Рыбаков приводит ряд убедительных свидетельств, подтверждающих могущество и политическую силу Ярослава Осмомысла. Л. Н. Гумилев отвергает доводы Б. А. Рыбакова. Спор этот свидетельствует лишь о сложности вопроса, о том, что в политической биографии князя были разные периоды. Но так ли уж существенно все это для датировки «Слова»? Ведь автор «Слова», произведение, как подчеркивает сам же Л. Н. Гумилев, художественного, из публицистических соображений (он обращается ко всем русским князьям с призывом встать на защиту Руси, отомстить половцам за поражение Игоря), из соображений династических и политических (не забудем, что Ярослав Осмомысл — тесть Игоря), отступая от исторической действительности, мог назвать сильным и могучим Ярослава Осмомысла и в том случае, если бы он таковым не был, а Ярослав Осмомысл, что бы мы ни говорили о силе боярства в Галицком княжестве, был далеко не заурядным государственным и военным деятелем. Кстати, если он, как говорит Л. Н. Гумилев, и был почти что под домашним арестом у своих бояр, то номинально он оставался главой Галицкого княжества и галицких военных сил.

Считая Ярослава Осмомысла не подходящим для тех характеристик и определений, которые ему дает автор «Слова», Л. Н. Гумилев ищет другого галицкого князя, к которому, по его мнению, подошли бы эти характеристики. Но ведь тем самым он противоречит своему же постулату о том, что в художественном произведении должен содержаться вымысел, а не только точное следование исторической действительности. Таким образом, упрек Л. Н. Гумилева Б. А. Рыбакову в противоречивости позиции последнего («с одной стороны, он (Б. А. Рыбаков, — Л. Д.) называет „Слово о полку Игореве“ „страстной поэмой“, с другой — требует, чтобы все сведения литературного источника воспринимались буквально») в той же степени должен быть адресован и самому Л. Н. Гумилеву.

Подобное же противоречие ярко выступает и в трактовке образа Всеволода III в «Слове о полку Игореве», которую предлагает Л. Н. Гумилев. Рассматривая вопрос о возможности обращения автора «Слова» к Всеволоду Большое Гнездо, он приводит на возражения Б. А. Рыбакова свои контрвозражения и говорит: «Суздальский князь не стал продолжать войну за Киев, разоренный его братом в 1169 году, но в искренность его примирения со Святославом после стольких убийств и предательств верить трудно. А коль скоро так, то призывать на помощь могучего врага — это значит обречь себя на гибель». Л. Н. Гумилев требует подхода к образу Всеволода в «Слове» с точки зрения точной документированности его отношений со Святославом Киевским. Причем он хочет проникнуть в характер этих отношений даже глубже, чем это позволяют имеющиеся летописные данные, согласно которым Всеволод в 1180 году «прия великую любовь с Святославом и сватася с ним и да за сына его меньшаго свесть свою».<sup>8</sup> Кроме того, поэтический призыв автора «Слова» к Всеволоду («не мыслиши прелетѣти издалеча отня злата стола облюбости») Л. Н. Гумилев трактует с буквалистской точностью и рационализмом: «призвать на помощь могучего врага — это значит обречь себя на гибель». Но ведь все «Злато слово» в «Слове о полку Игореве» — это публицистический,

<sup>7</sup> М. Приселков. «Слово о полку Игореве» как исторический источник. «Историк-марксист», 1938, кн. 6, стр. 112.

<sup>8</sup> ПСРЛ, т. II, стлб. 624.

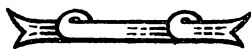
лирический призыв автора памятника к русским князьям забыть о собственных расправах и, объединившись, отомстить половцам за поражение Игоря!

Л. Н. Гумилев пишет: «Не проще ли принять мнение Д. С. Лихачева и Ф. Я. Прийма, что „Слово“ само по себе факт, и настолько значительный, что следует изучать его как памятник мыслей и настроений, а не как фиксацию упоминаемых в нем событий». Не знаем, согласится ли Д. С. Лихачев и Ф. Я. Прийма с таким определением своих взглядов на проблемы «Слова», но думаем, что каждый исследователь любого средневекового «памятника мыслей и настроений» должен не только ставить вопрос о его литературных и публицистических особенностях, но тщательно исследовать и фиксацию описываемых этим памятником исторических событий. Кстати, именно рассмотрению фиксации реальных событий и их поэтическому преломлению в произведении посвящены обширные комментарии к «Слову» Д. С. Лихачева в ряде его изданий. Между прочим, и сам Л. Н. Гумилев, обосновывая свою концепцию, все время вынужден обращаться к вопросу о фиксации в «Слове» упоминаемых в нем событий. И скрупулезность, тщательность в данном случае — необходимое условие убедительности выдвигаемых положений. Приведем в связи с этим лишь один пример.

Л. Н. Гумилев стремится доказать, что упоминаемые в «Слове» «живые шерешеры» — Глебовичи (сыновья Глеба Ростиславича рязанского) не могли быть послушными вассалами Всеволода Большое Гнездо, о чем говорит «Слово». Такому представлению, по мнению Л. Н. Гумилева, противоречат данные летописи. Но участие Глебовичей (Романа, Игоря, Владимира, Всеволода, Святослава) в походе Всеволода на болгар в 1183 году — исторический факт, о котором сообщает та же летопись, и именно этот исторический факт имеет в виду автор «Слова» во фразе «Ты бо можеша посуху живыми шерешеры стрѣляти — удалыми сыны Глѣбовы». Приводимые Л. Н. Гумилевым примеры распрей между Глебовичами относятся к 1185—1186 годам, и, согласно летописи, Всеволод сначала выступает с попытками примирить своих вассалов в их междоусобицах («Всеволод великий князь Гюргевичь правоверен сын, бояся Бога и не хотя видети кровепролития в них, посла к ним из Володимеря слы своя в Рязань» — стлб. 401). В поход против своих вассалов, рязанских князей, как отмечает и Л. Н. Гумилев, Всеволод пошел после обмана его Романом Глебовичем при посредничестве черниговского епископа Порфирия. Запись об этом в Лаврентьевской летописи идет последней среди записей за 1187 год (см. стлб. 406). Таким образом, данный пример, если считать, как Л. Н. Гумилев, что автор «Слова» не мог после похода Всеволода на Рязанскую землю назвать Глебовичей «живыми шерешерами» Всеволода, подтверждает не гипотезу Л. Н. Гумилева, а правильность датировки «Слова о полку Игореве» 1187 годом.

Свою статью Л. Н. Гумилев начинает и кончает аналогиями с классическими произведениями новой русской литературы. Прием, в данном случае не вполне закономерный: классическая литература XIX века и древнерусская литература — явления разного порядка. Но если уж делать сопоставления новой исторической прозы с памятниками древнерусской литературы, то конечно же нужно брать не исторические романы и драмы, написанные на сюжеты прошлого, а произведения, созданные вскоре после описанных событий. Конечно, как исторический источник для изучения времен Бориса Годунова, Полтавской битвы и Отечественной войны 1812 года ни «Борис Годунов», ни «Полтава», ни «Война и мир» историками использованы быть не могут. Но «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого, произведение, бесспорно принадлежащее к «изящной словесности», столь же бесспорно имеет значение и исторического источника. Специфика древнерусской литературы, ее стремление к документальности, ее историчность не могут не учитываться при разрешении вопросов датировки отдельных произведений древней Руси.

Как в своей книге «Поиски вымышленного царства», так и в отдельных статьях, посвященных вопросу о времени написания «Слова», Л. Н. Гумилев не смог подтвердить обоснованность своей датировки «Слова о полку Игореве».



# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Г. ТАТАРИНЦЕВ

## ПРОТОТИПЫ ГЕРОЕВ «ПУТЕШЕСТВИЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ» А. Н. РАДИЩЕВА

«Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева — одно из наиболее «населенных» героями произведений в литературе XVIII века. В нем так или иначе представлено более семидесяти персонажей. Некоторые из них лишь упоминаются (некие «друзья» путешественника или его знакомых, ямщики, хозяева изб, крестьяне), не получая никакой характеристики. Других автор тоже аттестует как «случайных» встречных, но, судя по тому, что они играют вполне определенную роль в раскрытии замысла, «случайность» эта преднамеренная. Третьи выступают как люди, лично знакомые с путешественником еще до его отправления из Петербурга, причем эта группа — самая многочисленная.

Перед исследователями естественно вставал вопрос, все ли они являются реально существующими лицами, или многие из них вымышлены. В зависимости от ответа на этот вопрос определялся и угол зрения на все содержание произведения, оценивалась позиция автора, раскрывался его замысел. Свидетельства современников, которыми мы располагаем, не оставляют никаких сомнений в том, что в самом путешественнике они видели автора, Радищева, что А. М. К. в «Посвящении» — это его друг (так он и называется в ряде случаев) Алексей Михайлович Кутузов. Каждый мог без труда догадаться или узнать от более осведомленных людей, кого имел в виду Радищев, рассказывая о почтовом комиссаре («София»), систербецком начальнике («Чудово»), монархе и его приближенных («Спасская Полесь»), монахе («Валдай»), «мундирном цензоре» («Торжок»). По крайней мере, друзьям, близким знакомым, родственникам Радищева было известно, что Петрушка («Любани») — это его камердинер Петр Иванов,<sup>1</sup> что Прасковья Клементьевна («Подберезье») — нянюшка Радищева, «новомодный стихотворец» («Тверь») — alter ego Радищева, и т. д. Внимательное изучение содержания главы «Спасская Полесь» и сопоставление его с архивными документами позволило выяснить реальные обстоятельства и установить конкретных лиц, изображенных здесь.<sup>2</sup> Давно уже высказывались предположения относительно прототипа «приятеля» путешественника «Ч. . .» («Чудово»), подтвержденные в последнее время вновь обнаруженными архивными материалами.<sup>3</sup> Исследователи полагают, что под именами Крестьянкина («Зайцово»), автора «Проекта в будущем» («Хотиллов», «Выдропуск»), чужестранца («Медное») и других Радищев также выводит хорошо известных ему лиц. Кого именно, пока не выяснено. В числе возможных прототипов называются соответственно сводный брат жены Радищева А. А. Ушаков, Новиков или Фонвизин, Ф. В. Каржавин. Но догадки требуют документального подтверждения.<sup>4</sup> Без этого невозможно дальнейшее успешное изучение идейно-художественной проблематики произведения. Не зная, например, что в образе «незнакомца» («Спасская Полесь») изображен досмотрщик портовой таможни Степан Андреев, исследователи по-разному трактовали содержание главы. При наличии же гипотетичных взаимоисключающих точек зрения, как бы ни авторитетны были выдвигающие их

<sup>1</sup> По исповедным росписям церкви Знамения в Петербурге устанавливается его возраст: он родился в 1755 году, будучи первый раз указан в числе дворовых Радищева в 1782 году (Государственный исторический архив Ленинградской области (далее: ГИАЛО), ф. 19, оп. 112, ед. хр. 302, л. 1265; ед. хр. 318, л. 460; ед. хр. 344, ч. 3, л. 353 об.).

<sup>2</sup> См.: А. Татаринцев. Реальность и вымысел в «Путешествии из Петербурга в Москву». «Филологические науки», 1971, № 4, стр. 14—26.

<sup>3</sup> См.: А. Татаринцев. Вокруг Радищева. «Русская литература», 1967, № 1, стр. 137—141.

<sup>4</sup> Как справедливо замечает А. Старцев, поиски ответа на подобные вопросы следует вести «с гораздо большим почтением к литературным и историческим фактам», чем это иногда делается (см.: А. Старцев. Был ли Каржавин другом Радищева? «Вопросы литературы», 1971, № 4, стр. 173).

авторы, проблематика «Путешествия» оказывается непостижимой. Вместе с тем не подлежит сомнению, что и в других случаях Радищев «списывал» своих персонажей с конкретных лиц. Как только мы их установим, многие вопросы, связанные с изучением «Путешествия», получат «однозначное» и бесспорное решение.

Предпринятые нами архивные разыскания позволяют «документировать» характеристику, данную Радищевым «приятелю Ч...», и определить, кто был прототипом семинариста из «Подберезья». Найденные материалы представляют тем больший интерес, что касаются трех смежных и взаимно связанных глав книги («Чудово», «Спасская Полесь», «Подберезье»), составляющих в идейном отношении один из ее основных центров.

Одной из первых, кто назвал имя П. И. Челищева в связи с «Путешествием», была императрица. Узнав о выходе книги, она писала: «По городу слух, будто Радищев и Щелищев писали и печатали в домовой типографии ту книгу, исследовав лутче узнаем». Свои «Замечания» она закончила словами: «Я думаю Щелищев едва ли не второй».<sup>5</sup> Этими догадками все и ограничилось. Судя по материалам следствия, к которому были привлечены даже второстепенные лица, против Челищева не нашлось никаких улик, почему его и не вызывали на допросы. «Соавторство» Челищева, как можно было понять из соответствующих показаний Радищева, выразилось лишь в том, что он поведал автору о случившемся с ним в Систербеке происшествии. Но не более того. Решительно невозможно согласиться с Д. С. Бабкиным, представляющим Челищева единомышленником и последователем автора «Путешествия», якобы пострадавшим вместе с ним. Для обоснования этой версии исследователь привлекает стихотворение «Стон нещастного дворянина» и акrostих «Благотворный мой избавитель» Д. С. Бабкин пишет: «Оба названных... стихотворения совпадают по своей теме. Челищев называет Трошинского избавителем за то, что он изъял его из тюрьмы или, как он выражается, „из хляби алчна вещества“... В этом стихотворении Челищев не указывает прямо места своего заключения, он аллегорично называет это место „фатальным ковом, обрытым рвами“. Можно предполагать, что таким „фатальным ковом“ являлась для него, так же как и для Радищева и многих других последующих поколений революционеров, Петропавловская крепость».<sup>6</sup> Но на поверку оказывается, что ничего подобного в действительности не было, и все, что Д. С. Бабкин привлекает для обоснования своей версии, должно быть понято совсем по-другому. Вначале обратимся к названным стихотворениям.

Стихотворение «Стон нещастного дворянина» обнаружено в копии на бумаге с водяными знаками 1790 года. В конце июня 1790 года, мы знаем, Челищев был на свободе (Радищева арестовали 30 июня). 27 мая 1791 года он выехал из Петербурга в Архангельск.<sup>7</sup> В «Путешествии по северу России в 1791 году» Челищев подтверждает это. Никакого намека на пребывание в заключении в книге нет. И только потому, что Д. С. Бабкину неизвестно местопребывание Челищева в период с июля 1790 по апрель 1791 года, делается вывод: он был в крепости, посадили его за «Путешествие из Петербурга в Москву» и освободили благодаря ходатайству Д. П. Трошинского, которому и посвящено стихотворение «Благотворный мой избавитель». Если бы это было так, то совершенно непонятно, почему в стихотворении «Стон нещастного дворянина» говорится: «Полвека моего страдаю», «сверх срока десять лет терпимы различныя беды мои». Если это тоже аллегория и метафоры, то какой они имеют смысл? Еще более непонятно, почему же этот чуть ли не с детства гонимый человек, подвергавший «беспощадной критике» самодержавный строй, «единомышленник» Радищева (так характеризует его Д. С. Бабкин), был сразу же освобожден Екатериной, несмотря на то, что о его строптивом характере императрице было известно еще с 1760-х годов. Если бы даже мы поверили исследователю, что Челищев был в крепости, то его освобождение следовало бы расценить только так, что он ни в чем не оказался виновным.

В стихотворении «Благотворный мой избавитель» есть не замеченный Д. С. Бабкиным намек на истинную подоплеку дела Челищева. Он обращается к Трошинскому:

О, смертных друг! будь в век благословен!  
Щастлив тобой, но я не удивлен:  
Извлечь из зуб, то пусть таки понятно,  
Но вот алтынным что душонкам необъятно!  
Стенящий вопль тебя мой огорчил,  
Когда в отчаяньи я рвался и ругался.  
Изящный муж! Одним ты мною занимался  
И благостью кощунство ты казнил.

<sup>5</sup> Д. С. Бабкин. Процесс А. Н. Радищева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 151, 164.

<sup>6</sup> Там же, стр. 62—63.

<sup>7</sup> Центральный государственный архив древних актов, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 534, ч. 2, л. 92.



О том, почему Челищев «рвался и ругался», каким именно «алтынным... душонкам необъятно» понимание «благости» Д. П. Трощинского, говорит его прошение, поданное в марте 1801 года на имя императора. В нем описывается многолетняя тяжба из-за имения и «горестное положение» Челищева (он пишет о себе в третьем лице). Из подробнейшего «доклада» (на шести убористо описанных с обеих сторон нервным почерком листах) явствует, что в 1785 году он занял под залог своего имения в Псковском наместничестве 15 000 рублей «в восьмилетнем дворянском банке», а в 1787 году — еще 24 000 рублей в Опекуновском совете, сроком на пять лет. Но из-за «фамильных несогласий и хозяйственной расстройки» не смог своевременно внести занятую сумму. Еще до истечения срока третья часть имения по решению Опекуновского совета была продана, а затем и на остальную часть был наложен «секвестр». Челищеву это показалось несправедливым. Он указывает, что «большая часть давнешних и важнейших его заимщиков, несмотря на двойную и тройную просрочку, и совсем ничего в уплату не вносили». «Тягостный жребий Челищева», узнавшего о решении продать имение с публичных торгов, «внушил ему смелость возвысить жалобы свои до монаршего престола». Он дважды обращается на имя Екатерины II, замечая, что Опекунский совет обещал раньше уплаты долга не продавать и «не умолять» (не умялять) заложенного имения. В 1795 году Челищев подал прошение Д. П. Трощинскому, который затребовал из совета сведения о занятом капитале и ходе его погашения. В результате объявленная на 1795 год продажа была задержана до 1797 года. Не раньше 1795—1796 годов и было написано стихотворение «Стон несчастного дворянина». С указанной датировкой согласуется стих: «сверх срока десять лет терпимы различныя беды мои». Слова же «полвека моего страдаю» означают, вероятно, что Челищеву в это время было около пятидесяти лет. Вскоре появилось и стихотворение «Благотворный мой избавитель». Его лексика, стиль, фразеология столь же своеобразны, как и соответствующие строки прошения. Для сравнения можно привести хотя бы один пример. В стихотворении Челищев пишет:

Когда торжествовал мой враг,  
Острия свой взор, скрывя клыками,  
Фатальный ков обрывши рвами,  
Из их когтей чтоб исхитить,  
Единой было лъзя орлице,  
Великой той душе Фелице,  
Извлечь и жребий тяжкий облегчить,  
Чертог тогда не ты ль отверз мне божества?

А в прошении говорится: «Лихоимство уже торжествовало, а мщение и злоба острили в тайне свои зубы; как внезапно кроткое и спасительное произволение человеколюбивые матери страждущих, разгнало черное облако притеснителей, и несчастнаго на самом краю бездны сдержало. Всевысочайшее и правосудное ея изречение уничтожило продажу, яко не решительную и неправедную, а утешенной благословляя спасшею его десницу, вздохнул от радости, увидев как сребролюбие и зависть зубами заскрипели». Но «алтынные душонки» (Челищев называет некоторых из них: правитель канцелярии 2-го временного департамента «г-н Ермолов», супруга подполковника Д. Потемкина Елена Ивановна, ее тетка и мачеха Челищева) не унимались. Из Псковского наместничества поступила новая «кипа пристрастных доносов и черной клеветы». Из документов видно, что имение находилось в безнадежно расстроенном состоянии. Племянник Челищева, бывший опекуном имения, сообщал, что оно «во время владения, самим Челищевым доведено до столь расстроенного положения, что при всем хозяйственном внимании опекунов на поправку онаго, а особливо обедневших крестьян, потребуетса не малое время». Этому свидетельству следует довериться вполне. В январе 1797 года, когда вновь были объявлены торги, Челищев «имел вожделенный случай и щастие, пасть к стопам всемиловитейшаго своего государя, отца и утешителя. У них излил он всю горесть глубокаго своего и непокореннаго сетования. Всецедрый отец низпустил на него лучь отрады, и обремененную душу оживил надеждою. Он повелеть соизволил князю генерал прокурору Куракину: остановить продажу имения Челищева, и долговременныя залежавшиеся ево два процесса в Сенате, повелел выслушать и решить» (в каждом из этих двух «процессов» было «по сту листов»). Дела были выслушаны и решены в пользу «соперников Челищева». «Под предлогом несведения, что Челищев налицо в Петербурге двенадцать лет почти безвыездно находяща, и имянно для сих обоих процессов, он не был ознакомлен с «экстрактами обоих дел». Хотя «означеннаго департамента почтенные господа сенаторы, и господин обер прокурор Гурьев, каждое воскресенье ево Челищева, в императарском дворце видали; да сверх еще того, стряпчей помянутаго Челищева каждую неделю являлся, и проводывал о течении сих дел». Но «сим еще гибельная связь бедствий ево не окончилась! Тут 798-го года марта 23-го новая зашла туча на погибель Челищева. Опекунский совет обнарудовал вновь продажу имения ево... Поусюду угнетенный и невнемлемый Челищев бросился

себе искать покровы, в священное жилище неограниченных государей в истинно и благодати. Три раза падал он челом на землю пред особою всемогущаго монарха, который тогда на балконе жалобами верноподданных своих кротко на милосердие преклонялся». Челищев писал ему: «Позволь мне возлагать твердую и неизменную надежду? Тронись же жалостию, ущедрись помени бранный состав человека, и язвы глубокаго моего уныния исцелив спасительным твоим дуновением, стань мне в бога избавителя». На этот раз Челищев просил взять его имение в «казенное ведомство» и уплатить ему за него «соразмерные за то деньги». На них он обещал «развить» в государстве пчеловодство так, что «прольет по неизмеримой... империи, в восковых берегах медовые реки; а избытками своими заплатив половину чужестранным игрушек, заставит алчных и коварных иноземцев расплачиваться с нами не кружевами и не булавками, а миллионами полновесных ефимков». «Клянусь самим сердцеведцем, — обращается Челищев к императору, — всем что свято почитается, и даже самим тобою, что сие неслестно и неухищренно прощаю, а надеясь на помощь божию полагаю почти наверно». Надеждам на Павла I и этому фантастическому проекту не суждено было сбыться. 15 декабря 1800 года Челищев подал новый «доклад» о «горестном» своем «положении» на имя великаго князя Александра Павловича: «Вопиющими неправдами и ухищрениями отторгнут я от тысячи душ законнаго и родоваго моего наследия, и предан уже шесть лет беспомощному и отчаянному убожеству на изнурение...» Он вновь сетует на зависть, вражду, лихоимство, из-за которых потерял не только имение, но и «здоровье сил», «рапутаньи отрады и надежды», и просит «изцелить совершенно глубокие раны» его «уныния». В марте 1801 года было подано новое прошение.<sup>8</sup>

Как бы резюмируя все это, сын автора «Путешествия из Петербурга в Москву» сообщал о Челищеве: «Он был богат, человек набожный и вспыльчивый, имел певчих и заставлял их дома петь обедню и молился, стоя на коленях. Если который-нибудь певчий ошибался, пев фальшиво, он вскакивал, бил его и потом опять, стоя на коленях, продолжал молиться. При конце своей жизни он имел с казноу процесс, по которому у него имение было отобрано. Казна предлагала ему 50 000 рублей вознаграждения, но он требовал 100 000, потому, говорил он, что для осуществления какого-то проекта ему нужно было не менее этой суммы. Он был уже слеп и умер в большой бедности, получая пособие от Олсуфьева. Челищев питал глубокое уважение к Радищеву. С ним случилось происшествие, описываемое в „Путешествии“ (о лодке с пассажирами, ставшей на мель недалеко от Систербека)».<sup>9</sup>

Как видим, нет никаких оснований не только связывать стихотворения Челищева с процессом Радищева, но и говорить о гонениях и заключении их автора в тюрьму. Привлеченные материалы важны в другом отношении. Они позволяют в главе «Чудово», написанной по рассказу Челищева, выявить, так сказать, меру ее достоверности, определить черты прототипа в характеристике героя и следы стиля рассказчика. Радищев и здесь с предельной полнотой реализует свой принцип «повествования во истине».

Глава «Чудово» начинается так, как если бы автор на самом деле совершенно неожиданно встретился со своим неуравновешенным приятелем в дороге: «Не успел я войти в почтовую избу, как услышал на улице звук почтового колокольчика, и чрез несколько минут вошел в избу приятель мой Ч...». Встреча в дороге, конечно, вымышленна, но произойти она могла именно так, как об этом пишет Радищев. Личность самого приятеля диктовала именно такой прием введения его в повествование. Далее автор продолжает: «Я его оставил в Петербурге, и он намерения не имел оттуда выехать так скоро. Особливое происшествие побудило человека нраву крутаго, как то был мой приятель, удалиться из Петербурга». Затем следует изложение рассказа приятеля, в котором нетрудно различить сохраняемые Радищевым особенности его манеры выражаться. Бросается в глаза совсем не характерная для других глав, где речь идет от лица путешественника, витиеватость, избыточная экспрессивность стиля и необычно длинные речевые периоды. Совершенно в духе Челищева построена, например, следующая фраза: «Как в темной хранине свету совсем неприслушной, вдруг отверзается дверь, и луч денный влетев стремительно в среду мрака, разгоняет оный, разпростираясь по всей хранине до дальнейших ея пределов; тако увидев суда, луч надежды ко спасению протек наши души». Столь же экспрессивен и метафоричен стиль прошений Челищева: «Всецедрый отец низпустил на него луч отрады, и обремененную душу оживил надеждою»; «спасительное произволение человеколюбивые матери страждущих, разгнало черное облако притеснителей»; «удостой Всецедрый монарх прочтять вторично всеподданнейшие мои жалобы, и в душу размученную низпусти луч спа-

<sup>8</sup> Центральный государственный исторический архив, ф. 1374, оп. 4, ед. хр. 133, лл. 1—78.

<sup>9</sup> Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 53.

сительной отрады». Особенно отчетливо этот стиль и личность рассказчика проявляются там, где он обращается к путешественнику или попутно эмоционально комментирует рассказ. Перед нами — живой и совершенно своеобразный человек, такой, каким он открылся нам в архивных документах: «Вообрази мой друг наше положение, все что я ни скажу, все слабо будет в отношении моего чувства»; «Каково было моей души положение, мой друг сам отгадывай, ибо ты меня довольно знаешь. Скажу только тебе, что я прилежно молился Богу»; «Вышел из судна я пал на колени, возвел руки на небо. — Отче всесильный, возопил я: Тебе угодно да живем, Ты нас водил на испытание, да будет воля Твоя. — Се слабое мой друг изображение того, что я чувствовал. Ужас последнего часа прободал мою душу... Вообрази себя, мой друг на краю гроба, не почувствуешь ли корчущей мраз ликующийся в твоих жилах и завременно жизнь пресекающий. О мой друг!»; «Тут я задрожал в ярости человечества... Я вышел из терпения... Окончить не мог моей речи, плюнул почти ему в рожу и вышел вон»; «Нет мой друг, говорил мой повествователь вскочив со стула, заеду туда, куда люди не ходят, где не знают что есть человек, где имя его неизвестно. Прости; — сел в кибитку и поскакал». Действительно, как говорил П. А. Радищев, этот человек отличался набожностью. У него вспыльчивый, резкий, прямой и, как видно, властный характер. В то же время он не способен на компромиссы с выше его стоящими или равными по званию, горд и независим в мыслях и поступках, если даже они кажутся другим странными. Он хорошо чувствует красоту природы. Эти-то качества, по-видимому, и привлекали в нем Радищева.

Содержание «Чудова», безусловно, было известно Челищеву еще до выхода книги в свет. Установлено, что в январе 1790 года, когда эта глава набиралась, приятель Радищева был в Петербурге, он присутствовал на крестинах сына одного из учителей Владимирского училища в той же самой церкви, в приходе которой жил и Радищев. Домашним учителем детей писателя и переписчиком его книги был, кстати, другой учитель того же Владимирского училища А. А. Царевский. Таким образом, «соавторство» в создании данной главы более чем вероятно. Автор «Путешествия» очень тщательно, как мы убедились, объективизирует повествование, создавая самостоятельный образ рассказчика и тем самым подчеркивая, что рассказанное соответствует именно его личности, строю его мыслей и чувств. От себя Радищев включает политического характера обобщающее примечание о народе, «обыкшем к игу мучительства» и «мучителях», которые «ужаснее богов» (в цензурной рукописи его не было), и делает выпад против Екатерины I, «в глазах» которой совершаются «бесчеловечия».

Следующую главу «Спаская Полесь» писатель начинает полным глубокого смысла рассуждением о «малых и частных неустройствах» «в обществе». Случай с «Ч...» для него — лишь один из них. История с наместником — другой. Несчастье с «незнакомцем» (Степаном Андреевым) — третий. Непрерывная цепь злоупотреблений и «неустройств» производит гнетущее впечатление. Голова путешественника становится «связочной тяжелой». Он ищет «рецепта от головной дурноты, происходящей от бреда во сне и наяву». Вспоминает Прасковью Клементьевну, берет ее «за нянюшкино лекарство»... И тут, в Подберезье, происходит встреча с семинаристом, прототипом которого является, как мы полагаем, еще один знакомый Радищева — Р. М. Цебриков.

Роман Максимович Цебриков, уроженец Харькова (родился в 1762 году), в возрасте двух лет лишился отца и воспитывался в бедности. С 1773 года он учился на казенном содержании в учрежденных в то время в Харькове классах, получил отличный аттестат и в 1779 году уехал в Лейпциг, где поступил в университет. Во все время пребывания там Цебриков, хорошо владевший немецким языком, был переводчиком при коммерческих сделках русских купцов, приезжавших на лейпцигские ярмарки. В июне 1785 года он возвращается в Россию, горя желанием, как и Радищев, поставить свои знания на службу отечеству. В бумагах за этот год им была сделана такая записка: «С каким чувством узрел я издали, будучи еще на воде, Кронштадт, первый России город, по шестилетней в оной небытности». Эта записка очень напоминает радищевскую в «Житии Ф. В. Ушакова»: «Вспомни нетерпение наше видеть себя паки на месте рождения нашего, вспомни о восторге нашем, когда мы узрели между, Россию от Курляндии отделяющую». Но оба они должны были разочароваться. Конкретная русская действительность охладила их восторги. Радищев продолжал: «Признаюсь... что последовавшее по возвращении нашем жар сей в нас гораздо умерило». Цебриков же, имея рекомендательное письмо к графу А. Р. Воронцову (под началом которого служил Радищев) и не застав его (тот осматривал в это время наместничества), вынужден был «скупать два месяца без должности», а затем подать прошение в Коллегию иностранных дел. Там он был определен на очень незначительную должность актуариуса с жалованьем 120 рублей в год. В ответ на выраженное недовольство ему довольно цинично было сказано, что в России на должности назначают не по знаниям и способностям, а по усмотрению вельмож, которым надо угождать. До 1787 года Цебриков исполняет эту должность, часто посещая «между прочим» (по воскресеньям) графа А. Р. Воронцова. «Вместе с правителем его канцеля-

рии В...»<sup>10</sup> Цебриков много рассуждал о «заморской нашей торговле», часами беседовал на эту тему с самим графом, нередко бывал на биржевой пристани, где разгружались корабли. Знакомство и встречи с Радищевым, который был своим человеком в доме графа, ведал делами портовой таможни и как раз в это время много занимался вопросами торговли с другими странами, были неизбежны. Критическое отношение к «неустройствам» русской жизни, хорошее знание экономических и юридических трудов, общие литературные интересы, основательное владение немецким языком, наконец, то, что оба они учились в Лейпциге, — все должно было способствовать их сближению.

Этому периподу Цебриков посвятил «Описание двухлетней петербургской жизни», а также сатирическое сочинение о нравах столичного светского общества. Во вступлении к последнему автор пишет о граде Умопросвещенске (Лейпциге): «Я о нем вспомню теперь не иначе, как о таком городе, где я, купно с тобой (Цебриков, как и Радищев, обращается к своему другу, — А. Т.) проводил.. время в течение нескольких наших лет странствований по обширным полям наук и познаний видимых и невидимых существ».<sup>11</sup> Умопросвещенску противопоставляется Беспетчина (Петербург, — А. Т.), город, в котором «нет никакого управления, ни застав, всякому невозбранно в него входить и выходить, потому что жители оного беспечны, как то и город от такового отличительного их качества имеет название Беспетчинаго». Последующая характеристика дается в еще более резкой форме, обнаруживая демократизм воззрений Цебрикова: «Самая начальница сего места Беспечность, не касаясь ни до кого и ни до чего, оставляет всех в покое и тишине». Эту аллегория Екатерина II, будь она знакома с данным сочинением, вполне могла принять на свой счет. Вспомним ее замечание, относящееся к Радищеву: «Сочинитель не любит слов тишина и покой». Радищев с насмешкой писал о «тишине и покое», царящих под ее правлением в стране. Смеется над этим и Цебриков. Далее он продолжает: «Жители все так беспечны, что ни мало не мыслят ни о настоящем, ни о будущем... они совсем ничего не ведают ни о наших землепашцах, кои в поте лица своего создают хлеб свой, ни о других трудах и работах... Они только пьют, едят, забавляются, спят... все одним делом занимаются, именно прославлением беспечности...» Если под «начальницей сего места» Цебриков действительно подразумевает императрицу, то слова о прославлении беспечности прямо перекликаются с соответствующим местом главы «Спасская Полесь», где рабоплеменные придворные расточают похвалы монарху. Бездумное существование и беззаботность светского общества в городе Беспетчине заставляют автора вновь вспомнить о Лейпциге, Лейпцигском университете: «Нам, чтобы ощущать свое бытие, должно непременно быть в волнении, должно противоречить, спорить, опровергать, защищать, подтверждать, сердиться, поражать доводами противника и проч., как то бывало в Умопросвещенске. Там то мы существовали, но здесь одна беспечность лишь царствует: ей все равно, жарко-ль или холодно, правду-ль говорят или лгут, почитают ли кого или над кем ругаются, кратко сказать, здесь не ищи ни чести, ни совести, не ожидай себе за хорошее похвалы».<sup>12</sup>

В 1787 году Цебриков отправляется в штаб Потемкина и остается там «для исправления дел по иностранной экспедиции». К этому времени относятся его дневники, поражающие реалистическим изображением состояния русской армии и чуть ли не буквальными совпадениями с радищевским описанием в «Спасской Полести». Цебриков пишет о том, что вся армия питается сухарями, перевозимыми на 1000 фурах: «Волы дохнут, сухари трутся». Солдат, сплошь больных, сваливают на те же фуры, не оказывая никакой медицинской помощи. И они мрут от истощения, болезней: «Как не умереть солдатам, оставленным в болезни на произвол судьбы...» Радищев пишет о том же: «...Воины... почитались хуже скота. Нерадели ни о их здравии ни прокормлении; жизнь их ни во что вменялася». Цебриков сообщает, что в походах «под солнечными ударами» солдаты падают в строю и умирают сотнями, до 10 человек ежедневно в каждом полку. Радищев тоже замечает: «Большая половина новых воинов умирали от небрежения начальников или ненужных и безвременных строгости». По прибытии армии на Бут, продолжает Цебриков, «в лагере во всем недостаток... При всем том музыка играет». Так Потемкин разгонял скуку своего пребывания на юге. О лени и безмерной роскоши фаворита императрицы Цебриков считает необходимым писать особо. Так, 30 мая 1788 года, когда «светлейший» отправился из Елизаветграда в поход, он записывает слышанный при этом разговор: «Говорят, будто светл. князь, садясь в карету, сказал гр-не Браницкой с жалостным видом: Ну, что делать, надобно итти против неприятеля... Иные прибавляют: и с глубоким вздохом». 9 января

<sup>10</sup> Вонифатьев А. Н. Радищев хорошо знал его (см.: А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. 3, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 359, 360, 481).

<sup>11</sup> Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ф. 830. Бумаги Р. М. Цебрикова, т. 1. Статьи оригинальные, л. 1.

<sup>12</sup> Там же, л. 5.

1789 года в дневнике появляется новая запись: «Из Елпзаветграда приехал я... ночью в Кременчуг в то самое время, когда пели Тебя бога хвалим и в честь князю хоры при пушечной пальбе, нарочно сочиненныя на случай взятия Очакова, славным музыкантом Сартием — музыка была преогромная».<sup>13</sup> Радищев написал об этом лаконичнее и резче: «Военачальник... утопал в роскоши и веселии».

Естественно, эти жестокие контрасты заставляли и Цебрикова, и некоторых офицеров, и солдат задумываться о причинах беспорядков в армии, причинах самой войны и искать ее зачинщиков. Автор передает эти разговоры, а иногда излагает и свои размышления на этот счет. Одно из его высказываний разительно напоминает радищевские замечания в главе «Хотиллов» и других местах книги: «...Самая война, причины которой покрыты верою, справедливыми требованиями и защитою отечества и прав онаго, не чаще ли бывает источником гордости, тщеславия, зависти одной особы, а по большей части еще и частной?»<sup>14</sup>

После окончания войны с Турцией Цебриков возвращается в Петербург и продолжает служить: до 1810 года в Коллегии иностранных дел, а затем, вплоть до самой смерти (3 февраля 1817 года) — в Комиссии составления законов (где ранее служил и Радищев). После его смерти осталось пятеро детей, старший из которых (Николай) известен как декабрист.

Р. М. Цебриков был исключительно образованным для своего времени человеком. Он переводил не только экономические, юридические, но и литературно-теоретические работы. Известен, в частности, его перевод из «Всеобщей теории изящных наук и художеств» Сульцера («О сатире»). Он был лично знаком с Д. И. Фонвизиным, Я. Б. Княжнинным, Н. М. Карамзиным. В его библиотеке насчитывалось более 10 000 томов. В сохранившейся описи части этой библиотеки перечисляются сочинения Прокоповича, Кантемира, Татищева, Козельского, Щербатова, Сумарокова, Капниста, Плавильщикова, Карамзина, Горация, Фонтенеля, Роллена, Мильтона, Мабли, Руссо, Стерна и многих других русских и западноевропейских философов, историков, публицистов, писателей.<sup>15</sup> Цебриков, без сомнения, был знаком и с радищевским «Путешествием». Оно было известно в штабе Потемкина и распространилось в копиях в местах дислокации потемкинской армии еще в 1790-х годах. В недавно вышедшей книге Г. П. Шторма «Потаенный Радищев» сообщается, что потомки Цебрикова владели рукописной копией «Путешествия», которая, по всей видимости, ранее находилась в библиотеке Романа Максимовича. У нас есть все основания считать, что характеристика военачальника, «утопающего в роскоши», и его армии в главе «Спаская Полесь» дана Радищевым со слов Цебрикова. Просмотр всех известных ныне воспоминаний и отзывов о состоянии русской армии в то время косвенно подтверждает это: ни в одном из них нет таких сведений, которые сообщает Цебриков, и ни к одному из них радищевское описание не стоит так близко, как к цебриковскому. Зная, насколько строго «документировано» все повествование Радищева, мы с полным правом заключаем, что и в данном случае он пользовался совершенно достоверными фактами. Видимо, в 1787—1789 годах Радищев переписывался с Цебриковым. Одно из оригинальных произведений последнего, кстати, содержит весьма любопытный намек. В «Адской политике владетелей-тиранов и кротком им напоминении человеколюбца» (1792—1796 годы)<sup>16</sup> Цебриков развивает мысль о мщениц народа властителям, о его праве на свержение тиранов. При этом он ссылается на какого-то писателя, замечая, что имя его «не позволяет... благоразумие наименовать». Несомненно, что он имел в виду автора «Путешествия».

В ряде других сочинений Цебриков, как и Радищев, очень много рассуждает о естественном праве, ссылаясь на тех же авторов, что и писатель-революционер. Оба они, в частности, упоминают «славного Платнера», «славного Лейбница». Еще в Лейпциге Цебриков составил план большого сочинения о душе, для которого использовал труды Локка, Гельвеция, Базедова, Платнера, Мендельсона, Федона, Лафатера, одним словом, те же самые труды, на которые ссылается в своем трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии» Радищев.

Однако при всех отмеченных совпадениях позиция Цебрикова существенно отличается от позиции Радищева, главным образом по вопросу о путях и способах устранения существующих «неустройств». Возмущаясь «неустройствами», он в то же время убежден, что людям, в том числе и властителям, недостает настоящего понимания божественных заповедей и главной из них — любви к ближнему. Резкие обличительные филиппики он включает в общеморалистический или откровенно теистический контекст. Достаточно обратить внимание хотя бы на вторую половину названия сочинения «Адская политика владетелей», которая вполне соответствует духу его основной части («кроткое им напоминение человеколюбца»). Примеча-

<sup>13</sup> Там же, л. 97 об.

<sup>14</sup> Там же, л. 13 об.

<sup>15</sup> ГИАЛЮ, ф. 268, оп. 1, ед. хр. 12877, лл. 1—24 об.

<sup>16</sup> Произведение датируется по содержащемуся здесь упоминанию имени Новикова, откуда явствует, что последний находится в крепости (ГПБ, ф. 830. Буамаги Р. М. Цебрикова, т. 2, л. 28).

тслен в этой связи также комментарий Цебрикова к «Посланию к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» (рукописная копия в его бумагах), которое принесло его автору Д. И. Фонвизину славу вольнодумца и безбожника. Цебриков находит в этом произведении не сатиру на существующий строй и глубокомысленные рассуждения о цели божественного мироздания, а изображение «человеков», которые «запирают в сердце свое вход сожалению и любви к человечеству». Иногда же (как, например, в сочинении о душе) он полностью отключается от реальной действительности и уходит в область теистических абстракций и «мечтаний».

Цебриков был человеком с ярко выраженной потребностью «самопогружения», порождаемой неудовлетворенностью окружающей действительностью и неспособностью открыто выступить против существующего зла. Видимо, совсем не случайно почти все написанное им (четыре огромных, сплошь исписанных тома бумаг) осталось в рукописях. В уединении и в мире «невидимых существ» (его выражение) он чувствовал себя смелее, увереннее, спокойнее. Судя по тому, что Цебриков использует немало масонских сочинений, он находился (как одно время и его знакомые — Няжин и Карамзин) под сильнейшим влиянием учения о внутреннем самоусовершенствовании. Цебриков сообщает, кстати, что еще в 1782 году он отправил перевод одного сочинения на эту тему Новикову для помещения в масонском издании.

Противоречивая личность этого человека, по-видимому, и запечатлена Радищевым в главе «Подберезье». Глава была начата, как явствует из ее содержания (упоминается план открытия университетов, подготовленный в 1787 году), не ранее 1787 года, года отъезда Цебрикова в штаб Потемкина. К этому времени ему было 25 лет. С «молодым человеком» приветливого вида, «взгляда неробкого, всхливающей осанки» и встречается в дороге радищевский путешественник. Находясь на пути в Новгород, автор и представляет встречного как новгородского семинариста, хотя последний очень свободно, обнаруживая большую эрудицию, совсем не семинаристски рассуждает о просвещении, системе обучения и ее недостатках, сыплет именами Вергилия, Горация, Тита Ливия, Тацита (которых знает «почти... наизусть»), Гроция, Блекстона, Монтескье, т. е. тех самых авторов, которых изучали студенты Лейпцигского университета. «Семинарист» знает латинский, французский, немецкий языки и свободно читает в подлинниках соответствующую литературу, что как раз и предусматривалось программой университета. Он отлично разбирается в юриспруденции, рекомендует русским судьям в качестве настольной книги труд Блекстона «Истолкование английских законов» и сам пишет сочинение о связи «веществ духовных или нравственных с веществами телесными или естественными», о причинах «всех перемен, превращений, превратностей мира нравственного или духовного». Одним словом, перед нами воспитанник Лейпцигского университета, а никакой не семинарист... Он и сам как бы ненароком признается в этом: «...когда сравню знания семинаристов с тем, что я имел случай по частию моему узнать, то почитаю училище наше принадлежащим к прошедшим столетиям». Екатерина II, решив, что Радищев говорит о себе, заметила: «...упоминает о знаниях: что я имел случай по частию моему узнать. Кажется сие знание в Лейпцихе получано». Нам ясно, что Радищев изображает здесь не себя, но во время следствия он не стал никого разуверять в этом, не открыл ни одного из прототипов своих героев.

Отношение Радищева к «семинаристу» (Цебрикову) двойственное. Одобряя его патристическую озабоченность проблемами преподавания наук на русском языке и распространения просвещения в России, автор «Путешествия» в то же время отмечает некоторую странность и противоречивость позиции «семинариста». Он излагает трактат, сильно смахивающий на мистические сочинения мартинистов, учеников Шведенборга, и явно противоречащий его просветительским «мечтаниям». Радищев решительно не приемлет взгляды тех, кто тщится «отделить дух... от тела и рыскать в пространных полях бредомствования», осуждает схоластические мудрствования и призывает писателей «обнажать шествие наших мыслей к истине и заблуждению», чтобы «устранить хотя некоторых от пагубных стези, и заградить полет невежества». Просветить своими творениями «хотя единого» — вот настоящая и почетная цель деятельности писателя. Вообще в главе «Подберезье» ясно слышны отголоски принципиальных споров с приверженцами масонского учения, к числу которых относился и друг Радищева А. М. Кутузов, и Р. М. Цебриков.

«Путешествие из Петербурга в Москву» имело целью не только разоблачить «неустройства» самодержавно-крепостнического правления и воспеть свободолюбие русского народа, побудить его к решительным действиям. Радищев понимал, что революция — дело отдаленного будущего. Для ее осуществления недостаточно стихийного протеста народных масс. Необходима пропаганда революционных идей, нужны «особенники в просвещении», которые могли бы направить стихийный протест народа в нужное русло. Своей книгой он и стремился воспитать таких «особенников» из числа «сочувственников». Надо было снять у них «завесу с очей», чтобы они осмотрелись «окамест себя», прямо взглянули «на окружающие... предметы». К числу таких «сочувственников» и относился Р. М. Цебриков.

М. А. ТУРЬЯН

## В. Ф. ОДОЕВСКИЙ В ПОЛЕМИКЕ С И. С. ТУРГЕНЕВЫМ

(ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ МАТЕРИАЛАМ)

В нашей исследовательской литературе история личных и творческих отношений В. Ф. Одоевского и И. С. Тургенева ни разу не становилась предметом специального изучения. Между тем она важна не только для раскрытия индивидуальных творческих судеб обоих писателей, но и для прояснения отдельных сторон общего литературного процесса той эпохи. Правда, при этом возникают дополнительные трудности, вызванные малой изученностью наследия позднего Одоевского, почти не опубликованного — многочисленных его этюдов, набросков, философских, публицистических, литературно-критических заметок и пр. Многие из них представляют для сегодняшних историков литературы первостепенный интерес. В частности, это относится и к любопытным свидетельствам творческой взаимосвязи Одоевского и Тургенева.

Личные отношения писателей на всем их протяжении — начиная с знакомства на вечере у П. А. Плетнева в 1838 году<sup>1</sup> — проходили под знаком постоянного взаимного тяготения и большой симпатии. Тургенев начинал свой литературный путь в кругу «Отечественных записок», в той, как он называл ее, «*clique*», одним из основных участников которой был Одоевский. В 1840-х годах мы находим его в числе нередких посетителей салона В. Ф. Одоевского в Мошковом переулке. Связь эта с годами не прерывается; более того, судя по дневниковым записям Одоевского, она упрочивается в 60-е годы — последнее десятилетие жизни автора «Русских ночей». Тогда же особенно резко и выпукло выходит на поверхность и его давний интерес к писательской личности Тургенева. Живым свидетельством этого интереса являются сохранившиеся среди бумаг князя заметки о романах Тургенева 1860-х годов — неопубликованные и ныне впервые вводимые в научный оборот. Вместе с известным, полемическим по отношению к Тургеневу очерком «Недовольно» они позволяют многое уточнить в наших (до сих пор еще далеко не полных) представлениях о литературных и идейных взаимоотношениях писателей.

Уже в конце 1820-х годов князь В. Ф. Одоевский, деятельный участник московского общества Любомудров, изучающий Шеллинга и Окена, к которым добавились затем мистики Сен-Мартен и Пордэч, постепенно, не без влияния своих учителей в Московском университете, приходит к занятиям естественной историей, которые до конца жизни стали для него предметом устойчивого интереса. В какой-то степени движение это было закономерно; так, по крайней мере, квалифицирует его сам Одоевский в предисловии к несостоявшемуся второму изданию своих сочинений. Любомудры, верившие в идею некоей универсальной теории, способной объяснить все явления природы, несколько свысока смотрели на «утилитаристов», рывшихся «в грубой материи». «Из естественных наук, — пишет Одоевский, — лишь одна нам казалась достойною внимания любомудра — анатомия, как наука человека, и в особенности анатомия мозга... анатомия естественно натолкнула нас на физиологию... Но в физиологии... встретились нам на каждом шагу вопросы, необъяснимые без физики и химии; да и многие места в Шеллинге (особенно в его «Weltseele») были темны без естественных знаний... В собственном смысле именно Шеллинг, может быть, неожиданно для него самого, был истинным творцом положительного направления в нашем веке, по крайней мере в Германии и в России».<sup>2</sup>

Это тяготение к естественно-научному позитивизму явственно сказалось уже в «Русских ночах». Своего апогея оно достигло в «Недовольно» — ответе писателя на «Довольно» Тургенева. Здесь поздний Одоевский — философ, эстетик, писатель, социолог — изложил свое кредо. Писал Одоевский очерк долго — в течение полутора лет. 24 июня 1865 года он отмечает в своей «Хронике»: «Сущикова, Catherine Тютчева, Сухотин, читавший „Довольно“ Тургенева... Я прочел начало моего ответа „Недовольно“».<sup>3</sup> 9 марта 1867 года свой ответ — уже в законченном виде — Одоевский прочел самому писателю. «Я не принимал по болезни, — записывает Одоев-

<sup>1</sup> И. С. Тургенев датирует литературный вечер у Плетнева, на котором состоялось его знакомство с В. Ф. Одоевским, началом 1837 года, однако на основании сопоставления приведенных в очерке Тургенева фактов ряд исследователей считают, что вечер этот был весной 1838 года (см.: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. XIV, изд. «Наука», М.—Л., 1967, стр. 424—425. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Ссылки на серию «Письма» сопровождаются пометкой «П»).

<sup>2</sup> «Русский архив», 1874, кн. I, № 2, стлб. 317—318.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 198.

ский, — а приезжал Тургенев — звал его обедать сегодня — он приехал, хотя и пообедавши — и принужден был от подагры держать ногу на стуле. — Прочел ему статью мою — он остался ею очень доволен, хотя и не вполне согласен со мною».<sup>4</sup> На следующий день Тургенев писал В. П. Боткину: «Кой-кого здесь видел — провел вечер у Писемского, выслушал чтение от Одоевского».<sup>5</sup>

До нас дошло несколько редакций очерка. Как известно из дневниковых записей Одоевского, он охотно давал читать его в еще незавершенном виде, готовый выслушать замечания и соображения своих слушателей. 5 января 1867 года Одоевский записывает: «Дал Опмянцеву прочесть мое „Недовольно“ — и он сделал мне много полезных заметок».<sup>6</sup> На одной из авторизованных копий очерка сохранились маргиналии. По всей вероятности, это и есть заметки Опмянцева.<sup>7</sup> Они имеют для нас особый интерес, так как Опмянцев выступает здесь как бы с тургеневских позиций, поддерживая и развивая положения, выдвинутые в «Довольно». Таким образом, возникает картина принципиального спора, помогающая уточнить позицию Одоевского по отношению к тургеневскому очерку.<sup>8</sup>

Приведем некоторые из этих заметок:

#### У Одоевского

Мысль, которую я посеял сегодня, взойдет завтра, через год, через тысячу лет.

Не погибает ничто ни в деле науки, ни в деле искусства.

Не за что обвинять и червя, который съедает «драгоценнейшие строки Софокла»; того действия, которое производил Софокл на современников и которое отозвалось и на нас, червь не подточит!

Судьба человека в руках его.

В недрах христианского мира хранится еще непочатый источник поэзии; мы еще не нашли ни словесной, ни музыкальной, ни архитектурной формы, которая бы соответствовала этому новому миру, везде у нас еще проглядывает язычество.

#### Маргиналии

Часто погибает, а потом совершенно независимо другой ее обдумывает (л. 240 об.).

Много без следа погибает, — через несколько столетий другой изобретает как новость (л. 247 об.).

Но многое съедено и т. п. так, что не осталось ни одного экземпляра (л. 246 об.—247).

Мне кажется, что вся история против этого (л. 244 об.).

Как?! готические соборы?? Византийские церкви?? Все гимны Kirchenlieder?! И если люди со всей верой и фанатизмом создали не более — то неужели люди без веры строят соборы и Kirchenlieder лучше этих???! (О если бы..) (л. 247).

#### У Тургенева

Но человек не повторяется, как бабочка, и дело его рук, его искусства, его свободное творение, однажды разрушенное, — погибает навсегда... (IX, 121).

А потому она (природа, — М. Т.) так же спокойно покрывает плесенью божественный лик фидиасовского Юпитера, как и простой голыш, и отдаёт на съедение презренной моли драгоценнейшие строки Софокла (IX, 120).

Строго и безучастно ведет каждого из нас судьба... (IX, 117).

<sup>4</sup> Там же, стр. 229. «Недовольно» было опубликовано в «Беседах в обществе любителей российской словесности» (1867, № 1, стр. 65—84).

<sup>5</sup> Письмо И. С. Тургенева к В. П. Боткину от 10 (22) марта 1867 года (П, VI, 175).

<sup>6</sup> «Литературное наследство», т. 22—24, 1935, стр. 227.

<sup>7</sup> «Недовольно». Авторизованная копия (главы I—XVI). Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), ф. 539 (В. Ф. Одоевского), оп. 1, № 8, лл. 238—253.

<sup>8</sup> Есть полная возможность проследить реакцию Одоевского на возражения Опмянцева — сохранилась еще одна авторизованная копия (прерывается на главе XVI словами: «достигал до звезд, от которых самый свет на земле неподчи...»), с исправлениями непосредственно по его замечаниям (ГПБ, ф. 539 (В. Ф. Одоевского), оп. 1, № 8, лл. 230—237).



Когда же мы избавимся от Поссидонов, Фебов и всех статистов языческого мира?

... разве не счастьем считать возможность, в несколько минут, перемолвиться с друзьями, с родными, отдаленными от нас огромным пространством? сколько семейных тревог, сколько душевных терзаний успокоилось мгновенным словом электричества?

Венки, пьедесталы и статуи приберегаются лишь для могилы.

Да! в самом отрицании! можно отрицать лишь то, что мы познали, что извели, — иначе мы будем отрицать отрицание.

Феб — красивый, талантливый юноша; — и эта красота вечна (л. 247).<sup>9</sup>

Это не счастье, а лишь удобство.

И то для немногих и богатых. Массы — и не ведают... (л. 251).

Превосходно!.. (л. 250).

impossible (л. 241 об.).

Венера Милосская, пожалуй, несомненное римского права или принципов 89-го года (IX, 119).

В этом своеобразном споре выделяются несколько основных линий. Главная из них — оптимистическая идея неодолимости научного прогресса. Одоевский видит в нем движущую силу развития общества.<sup>10</sup> Недаром в свою систему доказательств, в противовес Тургеневу, он вводит рефрен: «недовольно». Ради утверждения этой идеи писался очерк — и Одоевский не принимает ни одного из скептических возражений Опшняцева. Мало того, он считает необходимым подкрепить свою мысль рядом дополнительных аргументов и, в частности, вставляет во вторую корректуру этюда обширный экскурс об истории открытия Гарвея (см. фрагмент XVI «Недовольно»). Вставка эта особенно интересна тем, что она, видимо, была сделана не только под влиянием замечаний Опшняцева. Одоевский записал ее после 11 апреля 1867 года (этим днем помечена первая корректура), т. е. через три месяца после возражений своего первого оппонента и через месяц после чтения статьи Тургеневу.

Второе, очень важное положение — о расширении сферы эстетического под влиянием научных знаний. Идеал вечной и безусловной красоты, к которому так болезненно стремился Тургенев всю жизнь, виделся Одоевскому не в прошедшем, а в будущем. Именно поэтому предпочитал он Венере Милосской «мгновенное слово электричества» и потому «бледны и ничтожны» были для него «все декорации Фебовой колесницы ... пред страницей Гумбольдта, где говорится о солнечных спстемах, несущихся в пространстве, как пыль, гонимая ветром!»<sup>11</sup>

И, наконец, как вывод из всего, что было им сказано до сих пор, — постановка проблемы «отрицания» и «скептицизма» (а соответственно — и обращение к фигуре жреца науки, отрицателя-скептика), которая занимала философскую мысль Одоевского на протяжении двадцати с лишним лет.

Уже в «Русских ночах» тема соотношения знания и скептицизма вдохновляет Одоевского на создание образа «русского Фауста». «Было время, — читаем здесь, — когда скептицизм почитался самою ужасною мыслью, которую когда-либо изобретала душа человека; эта мысль убила все в своем веке: и веру, и науку, и искусство; она возмутила народы, как пески морские; она увенчала кипарисным вешном

<sup>9</sup> В ответ на это замечание Одоевский вставляет в текст «Недовольно» большой абзац, начиная со слов: «Искусство достигло ли?» и кончая: «еще непонятной разработки?» («Беседы в Обществе любителей российской словесности», 1867, № 1, стр. 72).

<sup>10</sup> В черновом автографе встречаем, например, такой текст: «Историческая истина добывается наведением прошедшего на настоящее, — и в пределах возможности, в наведении настоящего на будущее. Мы жалуемся на время, в котором живем, как жаловались люди всех веков. Прежде искали золотого века в прошедшем — ряд необоримых фактов указывает нам золотой век в будущем. Легко увериться, что таков исторический ход человечества, если перенестись в прошедшие дни...» (ГПБ, ф. 539 (В. Ф. Одоевского), оп. 1, № 8, лл. 228 об.—229).

<sup>11</sup> Между прочим, именно эти идеи в качестве основных выделил в очерке Одоевского А. Ф. Кони, когда писал в статье «Князь Владимир Федорович Одоевский»: «За три года до смерти, старческой рукою, снова взялся он (Одоевский, — М. Т.) за перо, чтобы в горячих строках статьи „Не довольно!“, полных непоколебимой веры в науку и нравственное развитие человечества и широкого взгляда на задачи поэзии, ответить на проникнутое скорбным унынием „Довольно“ Тургенева» (А. Ф. Кони, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, изд. «Юридическая литература», М., 1968, стр. 104—105).

клеветников Провидения вместе с светителями мира; она заставила людей искать, как надежной пристани, разрушения, зла и ничтожества. Но есть еще чувство ужаснейшее самого скептицизма, может быть, более благое в своих последствиях, но зато более мучительное для тех, которые осуждены испытать его.

Скептицизм есть, в некотором смысле, мир своего рода, мир, имеющий свои законы, словом, мир замкнутый, до некоторой степени мир спокойный.

У скептицизма есть удовлетворенное желание — ничего не желать; исполненная надежда — ничего не надеяться; успокоенная деятельность — ничего не искать; есть и вра — ничему не верить. Но отличительный характер настоящего мгновения — не есть собственно скептицизм, но желание выйти из скептицизма, чему-либо верить, чего-либо надеяться, чего-либо искать — желание ничем не удовлетворяемое и потому мучительное до невыразимости. Куда ни обращает свой грустный взор друг человечества — все опровергнуто, все поругано, все осмеяно: нет жизни в науке, нет святости в искусстве! что мы говорим, нет мнения, которого бы противное не было подтверждено всеми доказательствами, возможными для человека. Такие несчастные эпохи противоречия оканчиваются тем, что называется синкретизмом, то есть соединением в безобразную систему, вопреки уму, всех самых противоречащих мнений; такие примеры нередки в истории: когда, в последних веках древнего мира, все системы, все мнения были потрясены, тогда просвещеннейшие люди того времени спокойно соединяли самые противоречащие отрывки Аристотеля, Платона и еврейских преданий».<sup>12</sup>

В преодолении скептицизма усматривал Одоевский положительный смысл образа своего Фауста. И именно поэтому так огорчило автора ошибочное, по его мнению, истолкование Белинским его Фауста как скептика. «Все мы чувствуем, — писал Одоевский по этому поводу А. А. Краевскому, — необходимость одной безусловной истины, которая осветила бы весь путь нами проходимый, но спорим о том: где она? и как искать ее? — не называйте же того скептиком, кто ищет лучшего способа найти ее и испытывает для сей цели разные снаряды, как бы они странны не казались. Скептицизм — есть полное бездействие, и его должно отличать от желания дойти до самого дна...»<sup>13</sup>

В 1860-е годы все с большей надеждой обращает Одоевский взоры к научным достижениям, исподволь формулируя теперь идею исторического развития, понятого как неуклонный научный прогресс. (Недаром среди его заметок этих лет начинается мелькать имя позитивиста О. Конта). И на этом пути не могла не привлечь его внимания фигура естественника Базарова, получившая столь разнородные толкования публики и критиков. Среди бумаг Одоевского мы обнаружили заметку об этом тургеневском герое, которую и публикуем ниже.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Сочинения князя В. Ф. Одоевского, ч. I, СПб., 1844, стр. 307—308.

<sup>13</sup> Цит. по: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель — Писатель, т. I, ч. II, М., 1913, стр. 451.

<sup>14</sup> В архиве В. Ф. Одоевского хранится черновой автограф заметки (ГПБ, ф. 539, оп. 1, № 22, лл. 114—119) и писарская копия с нее (ГПБ, ф. 539, оп. 1, № 80, лл. 515—518). Мы публикуем текст по копии, дающей позднюю редакцию. Последняя близка к автографу, отличаясь от него в основном лишь стилистическими различиями. Сопоставление автографа и копии позволяет предположить существование еще одного, промежуточного, автографа, с которого и списана копия. Несколько слов и выражений, пропущенных в копии и восстановленных или исправленных по автографу, взяты в ломаные скобки. Ни автограф, ни копия заметки не датированы. Однако, если учесть логику развития мысли Одоевского, реальным представляется предположение, что она явилась не непосредственной реакцией на выход «Отцов и детей», а была написана позже — примерно в то же время, что и «Недовольно». В пользу этого говорит и запись на обороте одной из страниц автографа (запись касается романа «Дым» — о ней речь пойдет ниже), датированная 1867 годом. Ни по почерку, ни по цвету чернил она не отличается от основного текста автографа.

Следует учесть, что заметка о Базарове занесена Одоевским в алфавитную книжку, куда отдельные записи вносились в строгом соответствии с алфавитом. Поэтому, если бы эту о «Дыме» возник у Одоевского независимо от заметки о Базарове и в иное время, он скорее всего был бы занесен на страницу под литерой «Д» (а не «Б»). Да и вряд ли, при наличии в книжке пустых страниц, стал бы Одоевский записывать его на обороте одной из срединных страниц завершенной заметки.

Не исключено, что обстоятельства возникновения заметок были таковы: в сентябре 1867 года Тургенев рекомендовал Одоевскому американского консула Юджина Скайлера, переводчика «Отцов и детей», с которым Тургенев незадолго до этого познакомился в Бадене. Известно, что американец «прижился» в доме Одоевских, бывал там, а следовательно, неизбежны были разговоры его с хозяином дома о русской литературе, к которой Скайлер проявлял большой интерес, — и особенно о близком обоим Тургеневе. Тогда и могли быть написаны обе заметки.

## «БАЗАРОВ — (ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

Начнем для большей определенности в выражениях с самого осязательного приклада. В мире материальном мы встречаемся или с такими организмами, где разнородные элементы сливаются в одно целое (химическое органическое сродство в веществе), или с агломератами, где эти элементы находятся один возле другого, но не соединены живым сродством. Есть элементы, которые не могут быть вместе, не изменив друг друга, или точнее сказать, не перейти в состояние нового тела. Так, потасий<sup>15</sup> не может быть возле кислорода, не перейдя в состояние поташа. Напротив, сера и ртуть, как известно, могут быть даже механически перемешаны друг с другом, но не быть в химическом соединении, не образовать кино-вари.

Для сопряжения разнородных элементов часто необходим посредствующий элемент; так, нужна известная степень жара для соединения серы и ртути, т. е. для образования киновари.

То же и в мире искусства, могут быть соединены весьма разные черты в одном и том же лице и образовать цельный характер; напротив, в другом случае эти черты составляют агломерат, хотя и могущий образоваться в цельный организм — но лишь хитростью искусства.

Все характеры, даже второстепенные, в «Отцах и детях» представляют нам эту органическую цельность — дело высокого таланта Отца и дядю, мать...го и...ую, Ситникова и даже Феничку и...<sup>16</sup> видим перед собою живьем; нельзя того же сказать о Базарове.

В этом лице мы встречаем следующие элементы.

- 1) Отрицание всякого авторитета в науке, и любовь к наукам.
- 2) Отрицание, или лучше сказать, боязнь всякого выражения чувства: любви сыновней, любви к женщине, впечатлений природы, даже выражения какой-либо истины.
- 3) Цинизм в житейском обращении и
- 4) Ненависть к так называемым аристократическим привычкам и вообще к так называемой аристократии.
- 5) Какой-то фатализм, принимающий вид храбрости, и мягкосердие, принимающее вид исполнения долга (в сцене дуэли и ухаживанья за раненым).
- 6) Безусловное благоговение перед самим собою.

Все проявления этих разных элементов изображены мастерски, по психологу вправе спросить у автора: есть ли органическая связь между всеми этими элементами? — Нет сомнения, что она была в его мысли, но не поленился ли он указать на тот посредствующий элемент, при помощи которого сера и ртуть сопряглись в киновар? — Ибо без того мы не видим, каким образом многие из исчисленных нами элементов улеглись вместе в характере Базарова.

Цинизм легко сопрягается и с черством, и с мягким сердцем, с отрицанием всякой любви и с пламенной чувствительностью, с закоснелым и пошлым плебизмом и проч.

Но мы не можем понять, каким путем отрицание авторитета в науке может ужиться с презрением к истине, с отрицанием всякого человеческого чувства, словом, с таким безграничным «нигилизмом». Здесь совершилось какое-то психологическое чудо, к которому автор поспешил дать нам ключ: ибо в естественном порядке вещей отрицание всякого авторитета в науке обуславливает совершенно иные явления.

Отрицание авторитетов может упасть с потолка лишь для Ситникова; но для Базарова оно могло быть следствием лишь долгого опыта многих прескопований, разочарований, словом, трудной борьбы. Сознательное отрицание авторитетов в науке есть дело великого духа, целомудренно ищущего одной истины.

Человек, способный *взаправду* к такому отрицанию, не может презирать никакого явления в какой бы то сфере ни было, ученой, нравственной, семейной, ибо в каждом из этих явлений «он» может подозревать существование именно того рычага, которого он ищет, чтобы поднять мир истины.

Отрицание авторитетов часто смешивают с скептицизмом, но здесь лишь оптический обман. Между тем и другим целая бездна: отвергающий авторитеты ради святости истины ищет истины; скептик ничего не ищет, ибо если бы он стал чего-либо искать, то признал бы существование этого чего-то, и с той минуты он

<sup>15</sup> В автографе «потасий».

<sup>16</sup> Имен с подобными окончаниями («...го», «...ую») в романе нет. Возможно, это лишнее подтверждение того, что Одоевский писал заметку много позже выхода романа — по памяти, и не помнил имен героев. (Кстати, он неоднократно жаловался на плохую память). По всей вероятности, здесь имеются в виду мать Базарова и Одинцова.

уже не скептик. Так, например, скептик не должен позволить себе даже перевязать артерию — а отвечать: к чему это? может быть, и так залечится!

Скептицизм есть леность ума; отрицание авторитета есть следствие его самобытной деятельности.

Скептицизм может и должен соединяться с фатализмом; фатализм не совместим с исканием истины; напротив — самым ремеслом своим (искатель истины) на каждом шагу должен убеждаться, что его *fatum* есть дело рук его, не более.

Отрицание авторитетов ведет ко внутреннему искреннему смиренню в такой степени, что искатель чистой истины должен не доверять и собственному авторитету и допускать каждую свою мысль лишь до дальнейшей проверки, *«sous» bénéfique d'inventaire*.<sup>17</sup>

Следствием самой методы такого искания истины должна быть веротерпимость, толерантность, но отнюдь не индифферентизм. Оттого и с этой стороны искатель истины не может быть равнодушен ни к любви, ни к обаянию семейства (когда оно не противоречит его стремлениям, чего нет в семействе Базарова), ни даже к впечатлениям природы, ибо самая неопределенность этих впечатлений есть для него шва к возделанию.

Не скептик ли Базаров? — Нет! Потому что он учится, следовательно, не отвергает возможность изучать природу, следовательно, не отвергает ни ее существования, ни ее законов.

Не циник ли он, признающий лишь чувственные наслаждения, — нет, ибо настоящий циник не будет тратить времени над анатомическими рассечениями.

Презрение к *барчукам* — дело возможное, по ремеслу искания истины должно мешать ему слишком упражняться в этом презрении; для него барчук есть, конечно, явление, но явление слишком мелкое на пути его.

Каким образом все эти исключаящие друг друга элементы могли соединиться в одном и том же характере есть тайна автора, им не объясненная. Мы здесь, как в недовольно изученном факте, видим явления, следующие одно за другим, но закон их сопряжения нам неизвестен.

Приходит на ум: не шарлатанит ли Базаров?»<sup>18</sup>

Непримиримо относясь к новому поколению «нигилистов» (в которых Одоевский видел низвергателей всех накопленных человечеством материальных и духовных ценностей), в Базарове он, тем не менее, почувствовал преемника своего Фауста. Князь оказался одним из немногих, кто не увидел в этом тургеневском герое нигилиста, или, вернее, только нигилиста. Он не «отхлестал», по выражению Достоевского, Тургенева, ибо понял его героя — подобно автору «Бедных людей» — как «беспokoйного и тоскующего Базарова», «несмотря на весь его нигилизм» («... Базарова совершенно понял... только два человека — Достоевский и Боткин», — писал Тургенев). Одоевский вновь возвращается к старой теме — о коренной разнице между скептицизмом и отрицанием как одним из путей искания истины. Он вновь повторяет то, что двадцать лет назад высказал в письме к Краевскому, прибегая к той же системе аргументации, порою буквально теми же словами. Он и в Базарове видит то же досадное, с его точки зрения, смешение, вернее, ненужное привнесение в образ искателя истины элементов чистого нигилизма, что и вызывает его недоуменный вопрос: «Не шарлатанит ли Базаров?»

Более того, как бы поясняя свою мысль, Одоевский делает на полях последней страницы знаменательную приписку, также звучащую отголоском споров о Фаусте: «Отрицание авторитетов не беда; беда слепое им поклонение. Зачем нападать на новое поколение?»

По сути дела, в заметке о Базарове Одоевский продолжает разговор, начатый в «Недовольно», поворачивая, однако, тему разговора новой гранью. Искусный и тонкий полемист, он включает в свою систему аргументации фигуру Базарова — и это должно сыграть роль самого веского доказательства его правоты. Ведь Базаров в понимании князя — и Одоевский это с достаточной убедительностью обосновывает — также в качестве основной несет в себе идею научного преобразования мира, и для него, как и для автора «Недовольно», «мгновенное слово электричества» выше вечной красоты Венеры Милосской. В противном случае не стал бы он посвящать свою жизнь «анатомическим рассечениям» и «ремеслу искания истины». Вот почему Одоевский в Тургеневе сознает единомышленника: автор «Отцов и детей» увидел в современной русской действительности и воспроизвел «новый тип» ученого-естественника, являющийся, по мысли Одоевского, преемником Фауста, усвоившим теорию и философию его героя и начавшим применять ее в практиче-

<sup>17</sup> Условно (*франц.*).

<sup>18</sup> В автографе следует еще фраза, позже, очевидно, опущенная: «Не эту ли мысль автор хотел выговорить в характере Базарова?»

ской жизни. В деятельности Базаровых увидел он конечную цель философских устремлений своего любимого героя.

Именно поэтому пессимизм автора «Довольно» Одоевский воспринял не как новое качество мировоззрения творца Базарова, а лишь как временный спад. И не случайно обращает он к Тургеневу свой энергичный призыв: «Брось прохладушки, — неделанного дела много» — и рисует грандиозную картину будущего благоденствия как дело ума и рук человека. Очевидно, поэтому Тургенев остался «очень доволен» очерком Одоевского, многие из идей которого действительно не могли ему не импонировать.

Таковы были точки наибольшей близости в мировоззрении обоих писателей, и Одоевский это остро почувствовал. Известную же обоснованность упреков, предьявленных им Тургеневу в связи с образом Базарова, допускал и сам автор «Дыма». В заметке «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев писал: «„Ни отцы, ни дети, — сказала мне одна остроумная дама по прочтении моей книги, — вот настоящее заглавие вашей повести — и вы сами нигилист“. Подобное мнение высказывалось еще с большей силой по появлении „Дыма“. Не берусь возражать; быть может, эта дама и правду сказала» (XIV, 103).

Связь между «Отцами и детьми» и «Дымом», выразившуюся в развитии «пагубной», по мысли Одоевского, идеи нигилизма, ощущал и князь, когда на обороте одной из страниц автографа заметки о Базарове набросал своеобразную рецензию на роман «Дым». Вот она:<sup>19</sup>

«1867. „Дым“ Тургенева, помимо таланта, есть явление весьма грустное, потому что, за исключением *выводов*, <sup>9</sup>/<sub>10</sub> в нем верны; но всего грустнее то, что человек с талантом не нашел другого вывода. Много в русских недоведенного, но надобно было в книге русской жизни поискать того, что в ней написано между строк. Скажут, *ничего*; но и воздух — *ничего*, но мы им дышим. Правда и то, что большая часть одной половины понимает лишь свои обыденные выгоды и страстишки, а большая часть другой половины ничего не понимает; но есть некоторый *quantum* и понимающий, и думающий, и болеющий. Этот *quantum* есть закваска, которая рано или поздно заквасит все русское тесто, и оно поднимется. Не надобно высказывать презрение к закваске, иначе мы век останемся при Губаревых, Ратмирове, Бамбаевых, Биндасовых, Ворошиловых, Суханчиковых, Тугиных<sup>20</sup> и „снисходительных“ генералах.

Есть 4 строки, доказывающие, что Тургенев еще не Мессия отчаяния и безнадежности. „Великая мысль осуществлялась понемногу; переходила в кровь и плоть; выступил росток из брошенного семени, и уже не растоптать его врагам — ни явным, ни тайным“.

То-то и есть, что не растоптали».

При всей определенности упрека Одоевского — он все же мягче, чем упрек «остроумной дамы». Досадуя на Тургенева за то, что тот «полезился» поискать «в книге русской жизни» «между строк», Одоевский напоминает писателю «о некотором *quantum*'е», им же первым увиденном в русской жизни. (Вспомним, между прочим, что и Писарев по выходе романа спрашивал Тургенева о том же: «Куда вы девали Базарова?»). И в доказательство того, что Тургенев все же не «Мессия отчаяния и безнадежности», Одоевский приводит в заключение обнадеживающий пассаж из «Дыма», в котором мелькает идея неумолимости поступательного хода истории, сопровождаемая его своим оптимистическим комментарием.

Однако в данном случае напоминание князя о «*quantum*'е» было напрасным — Тургенев прекрасно помнил о нем, и в ответ на вопрос Писарева о Базарове (образ которого Тургенев мыслил шире, чем трактовал его Одоевский) писал, между прочим, критику: «... вы не сообразили того, что если Базаров и жив — в чем я не сомневаюсь, — то в литературном произведении упоминать о нем нельзя: отнестись к нему с критической точки — не следует, с другой — несудбно; да и наконец — ему теперь только можно *заявлять* себя... а пока оп себя не заявил, беседовать о нем или его устами — было бы совершенно прихотью, даже *фальшью*» (II, VI, 261).

Тургенева смущала «всобщая газообразность» пореформенной России. Он не видел в переворотившейся действительности ясной и обнадеживающей перспективы. И хотя, как справедливо отмечалось исследователями, некоторые философские положения «Довольно» нашли свое дальнейшее развитие в «Дыме» (IX, 518),<sup>21</sup> поли-

<sup>19</sup> ГПБ, ф. 539 (В. Ф. Одоевского), оп. 1, № 22, л. 114 об.

<sup>20</sup> Удивительный факт: Одоевский называет здесь Потугина первоначальным именем, фигурировавшим у Тургенева только в самом первом черпвом наброске к роману — в списке действующих лиц, датированном 1862 годом! Во всех последующих вариантах герой именуется уже Потугиным (см. IX, 396).

<sup>21</sup> См. также: Г. Бялы й. Тургенев и русский реализм. «Советский писатель». М.—Л., 1962, стр. 175—176.

тический пессимизм Тургенева прозвучал в этом романе исторически более оправданно.

Итак, в обращении Одоевского к Тургеневу отчетливо проявилась идея творческой преемственности, столь глубоко самим Одоевским осознанная. Через сближение с одним из самых «злободневных» писателей 1860-х годов утверждал престарелый Одоевский свою связь с современной литературной и общественной жизнью, свое место в ней.

Одоевский имел на это право: не следует забывать о том влиянии, которое оказал он и своей философской мыслью, и художественным словом на последующее поколение русских писателей — и, в частности, на того же Тургенева.

Но это — уже особая тема.

## М. В. ТЕПЛИНСКИЙ

### Н. А. НЕКРАСОВ В АПРЕЛЕ 1866 ГОДА

Наступление реакции после покушения Каракозова на Александра II (4 апреля 1866 года) застало Некрасова врасплох. В советском литературоведении достаточно подробно выяснены многие обстоятельства отчаянной борьбы, которую вынужден был вести Некрасов в то время за «Современник». Известно, что в тщетной надежде спасти журнал Некрасов предпринял и ряд глубоко ошибочных шагов, которые вызвали суровую критику демократической общественности и горькие раскаяния самого поэта.

О некоторых новых подробностях действий Некрасова в апреле 1866 года можно узнать из писем Б. Маркевича к М. Н. Каткову.

Личность Болеслава Маркевича, петербургского осведомителя, издателя «Московских ведомостей», известна достаточно хорошо. В связи с его смертью Д. А. Толстой, бывший тогда министром внутренних дел, писал во «всеподданнейшем докладе» Александру III, что Маркевич «энергически боролся с причинившими немало вреда настроениями и в обществе, и в печати, всегда отстаивал свои убеждения с замечательной твердостью и последовательностью».<sup>1</sup>

Действительно, Маркевич всегда был преданным слугой царского самодержавия, что не помешало ему в 1875 году за взятку содействовать передаче газеты «Санкт-Петербургские ведомости» банкиру Ф. Баймакову.<sup>2</sup> Это вызвало неудовольствие царя; впрочем, сравнительно скоро он был прощен. Отношения Маркевича и Каткова не были тайной для современников; достаточно вспомнить характеристику, которую дал Тургенев Маркевичу в романе «Новь»: «клевет ренегата».

Направление Маркевича наиболее отчетливо обнаруживается в его письмах к Каткову. На протяжении многих лет (1860—1880-е годы) чуть ли не еженедельно (а порою и ежедневно) Маркевич сообщал в Москву все новости петербургской жизни. Будучи крупным чиновником Министерства народного просвещения, имея возможность бывать при дворе (он был камергером), Маркевич информировал Каткова не только о тех или иных фактах, но и о слухах, разговорах, предположениях (например, о концессиях на постройку железных дорог, об учреждении новых банков — чем издатель «Московских ведомостей» весьма интересовался). Катков придавал немаловажное значение письмам Маркевича, приказав снять с них копии.<sup>3</sup>

Естественно, что в бурные дни апреля 1866 года Маркевич особенно часто писал в Москву (практически ежедневно). Сведения о слухах и толках в петербургском обществе перемежались с грязными инсинуациями по адресу демократических кругов (обвиняемых, в частности, в симпатиях к недавнему польскому восстанию). В этой связи в письмах Маркевича несколько раз упоминается имя Некрасова.

<sup>1</sup> Центральный государственный исторический архив в Ленинграде, ф. 776, оп. 1, ед. хр. 20, л. 46 об.

<sup>2</sup> Некрасов предполагал воспользоваться некоторыми обстоятельствами этой шумевшей истории в своей поэме «Современники» (см.: М. В. Теплинский. К творческой истории поэмы Некрасова «Современники». В кн.: Некрасовский сборник, III. М.—Л., 1960).

<sup>3</sup> В ряде случаев приходится обращаться именно к копиям, так как не все подлинники писем сохранились. Пользуюсь случаем, чтобы поставить вопрос о необходимости издания всей переписки (разумеется, тщательно прокомментированной) Маркевича и Каткова. Для историков и литературоведов такое издание представляло бы несомненный интерес.

Давно уже было известно, что на следующий же день после покушения Каракозова Некрасов посетил ряд влиятельных лиц, стремясь узнать, чем создавшееся положение может угрожать его журналу. В качестве одной из предупредительных мер 9 апреля он прочел стихи в честь О. Комиссарова. Теперь выясняется, что Некрасов решил с той же целью прочесть на вечере у В. Я. Фукса какой-то отрывок из поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

Понятно, почему Некрасов решил отправиться на вечер именно к Фуксу. Тот был членом совета Министерства внутренних дел, видным цензурным чиновником. Можно сказать, что по отношению к тогдашнему министру внутренних дел Валуеву он играл такую же роль, какую Маркевич играл по отношению к Каткову. Во всяком случае, А. В. Никитенко в своем «Дневнике» называет Фукса «наперсником и эхом» Валуева, его «агентом, согладатаем» и даже «шпионом».<sup>4</sup>

В сложной борьбе различных направлений внутри реакционного лагеря Катков считал Валуева своим врагом. Понятно, что катковский прихвостень всячески подчеркивал свое презрительное отношение к валуевскому «согладату». 8 апреля 1866 года Маркевич писал Каткову:

«Бежит за мною Фукс и упрасивает приехать к нему завтра и лебезит и хвостом вертит, говоря, что, конечно, мне у него бывать скучно и поэтому, вероятно, я никогда не посещаю его, но что завтра читает у него Некрасов новую свою вещь „Кто ныне счастлив на Руси?“, вещь тем более замечательную, что она написана в *хорошем* духе. — У меня чуть не сорвалось с языка: в немецко-польском *хорошем* духе? Однако, как он ни противен, как ни мерзок, а поехать надо будет».<sup>5</sup>

Судя по всему, Маркевич так и не поехал к Фуксу. В письмах к Каткову от 9 и 10 апреля он ни словом не упоминает о вечере, на котором Некрасов должен был что-то читать. Впрочем, может быть, вечер у Фукса не состоялся? Ведь 9 апреля Некрасов в Английском клубе читал стихи в честь О. Комиссарова.

Имя Некрасова вновь упоминается в письме Маркевича от 12 апреля:

«Нигилисты... приводят здесь в негодование всех нас. Г. Курочкин, присутствовавший на днях при манифестации публики в Маркиевском театре, где давали „Жизнь за царя“, прямо заявил при Боткине, что он, конечно, ходил музыку слушать, а не этот *бессмысленный* вой. Некрасова они все ругают, „девственность, говорят, потерял, дураку этому мужику (Комиссарову) стихами разразился“».<sup>6</sup>

20 апреля Маркевич писал Каткову:

«Насколько известно, забирают людей *au hazard*,<sup>7</sup> а не на основании тех данных, которые должны были бы руководить правительство в его подозрениях. Что особенно смущает при этом, это то, что между следователями нет ни одного человека, специально знакомого с нашею красной литературой, которая в этом случае представляется несомненно Ариадниною нитью. Рахметов в романе Чернышевского, повторенный на множество ладов в повестях „Русского слова“, есть чистейший прототип Каракозова, и усиленное повторение этого типа в последнее время в этих нигилистических произведениях есть многозначительное явление, объяснение которого и надо искать в этих притонах... Благосветлов посажен в крепость, Европеуса с женою взяли в ночь с понедельника на вторник, но множество лиц, которые, по мнению людей, несколько знакомых с революционно-литературным делом, давно должны бы были сидеть в крепости, преспокойно продолжают агитировать свой подпольный мир и глумиться над русской администрацией. Таким образом, например, взят Курочкин, переводчик Беранже, а брат его, доктор, злейший пропагандист всяких революционных мерзостей, человек действительно опасный, цел и не тронут. *Ab uno disce omnes*.<sup>8</sup>

Некрасов, этот Тиртей российского нигилизма, воспел стихами „палача Литвы“, как называют Муравьева либералы вроде кн. Суворова. Он прочел их ему, Мих(аилу) Ник(олаевичу), в субботу в Англ(ийском) клубе. Старик холодно их выслушал и вместо благодарности прочел в свою очередь поэту Петербургских углов подобающую нотацию о преступном образе действий современной русской литературы, поставившей себе целью отравлять русскую молодежь. Положение г. Некрасова должно быть незавидно: свои называют его за ренегатство „поруганною дев-

<sup>4</sup> А. В. Никитенко. Дневник в трех томах, т. II. Гослитиздат, М., 1955, стр. 515, 541, 551.

<sup>5</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 120, п. 25, ед. хр. 4, л. 160 об.—161.

<sup>6</sup> Там же, л. 37 об.

<sup>7</sup> Наобум (франц.).

<sup>8</sup> По одному суди о других (латинск.).

ственностью“, а в покаяние его верить никто не хочет. Напрасно так легкомысленно отрекся он от своих питомцев и друзей: разве не им принадлежит будущее?»<sup>9</sup>

Сведения, сообщаемые Маркевичем, не требуют комментариев — за одним исключением. Очень важно выяснить — что именно собирался читать Некрасов на вечеру у Фукса 9 апреля 1866 года из своей поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Какую главу или какой отрывок он хотел выбрать, чтобы создать у властей «хорошее» впечатление? К сожалению, трудно ответить на этот вопрос сколько-нибудь определенно. В январском номере «Современника» за 1866 год было опубликовано начало первой части поэмы («Пролог») с пометкой «Продолжение впрод». Дальнейшее печатание поэмы прервалось на три года. Лишь в 1869 году на страницах «Отечественных записок» (№ 1) Некрасов вновь перепечатал «Пролог» с добавлением главы «Поп». Ясно, что перерыв в публикации был вынужденным. Первая часть поэмы была в основном написана в 1865 году (судя по дате в конце первоначальной рукописи этой части).

Какой же раздел мог выбрать поэт для чтения у Фукса? Может быть, главу «Поп»? Надо надеяться, что новые разыскания помогут найти ответ на этот вопрос, имеющий немаловажное значение для суждений о творческой истории крупнейшего произведения Некрасова. Во всяком случае, публикуемые материалы служат дополнительным доказательством того, что к апрелю 1866 года у Некрасова был готов текст не только «Пролога» (опубликованного в январе), но и других разделов первой части поэмы.

Л. А. ИЛЬИН

## ЗАБЫТОЕ ОБРАЩЕНИЕ Н. А. НЕКРАСОВА К ЧИТАТЕЛЯМ

(ПО СЛЕДАМ АВТОГРАФА С. Д. ДРОЖЖИНА)

В 1939 году автору этой статьи привелось работать в Государственном литературном музее над рукописями С. Д. Дрожжина, которые были приобретены музеем по заданию В. Д. Бонч-Бруевича у родственников поэта в первой половине 1930-х годов (позднее весь рукописный дрожжинский фонд из Гослитмузея поступил в ЦГАЛИ). Среди названных материалов оказалась папка с библиографическими заметками, выписками и другими рукописями Дрожжина, относящимися к началу 70-х годов. На одной из страниц встретилась такая запись:

«Некрасов Н. А. Баба-Яга — костяная нога. Русская сказка в стихах, вышла в апреле 1871 г. в количестве 2.400 экземпляров (смотри ниже письмо Некрасова об этой сказке)».<sup>1</sup>

Действительно, на следующем листе Дрожжин пометил: «Письмо Некрасова к редактору СПб Ведомостей», № 137, 1871»<sup>2</sup> и вслед за этим библиографическим указанием переписал, с красной строки, некрасовское письмо.<sup>3</sup>

Мы сняли для себя рукописные копии с этих трех нигде не публиковавшихся автографов Дрожжина, свидетельствующих о пристальном интересе молодого поэта-крестьянина к Некрасову.

Как выяснилось в дальнейшем, переписанное Дрожжиным некрасовское письмо оказалось забытым.

<sup>9</sup> Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 120, п. 25, ед. хр. 4, л. 47 об.—48.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 176, ед. хр. 732, л. 13 (прежде: Государственный литературный музей, ф. С. Д. Дрожжина, ед. хр. и номер листа те же).

<sup>2</sup> Там же, л. 14.

<sup>3</sup> Там же. Значительный разнобой в нашей статье при написании названия сказки вызван цитированием из работ разных авторов. Эта вариантность, относящаяся к заглавной или строчной букве в слове «яга», запятой, тире или снятию знака в середине названия, введению или исключению дефиса, до удивления живуча, даже в том же Полном собрании сочинений и писем читаем и «Баба-Яга ...» (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 642), и «Баба-яга ...» (там же, стр. 599). Сам Некрасов, судя по приведенному ниже его письму В. Ф. Коршу, сказку называл «Бабой-ягой ...».



В фундаментальном труде Н. С. Ашукина «Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова», изданном в 1935 году, отмечается, что 22 марта 1871 года было получено «ц. р. «цензурное разрешение» книги „Баба-яга, костяная нога. Русская народная сказка в стихах в восьми главах. Сочинение Н. Некрасова“. СПб., 1871. Издание Василия Петрова Печаткина. Стр. 82».<sup>4</sup>

К этому основному тексту Ашукин дал следующий комментарий: «На обложке помечено: „Второе издание“. Это юношеское произведение Н., написанное им в годы черной литературной подцензурности для книгопродавца Полякова и вышедшее первым изданием в 1841 г., было переиздано Печаткиным без ведома автора (Посмертное изд., т. IV, стр. XXXIII). Печаткин, издавая эту слабую сказку Н., разумеется, спекулировал громким именем ее автора. У нас нет сведений, как реагировал Н. на эту сделанную без его ведома перепечатку (курсив мой, — Л. И.). Возможно, что в свое время он продал рукопись „Бабы-яги“ Полякову „в вечную собственность“, а Поляков уступил свое право Печаткину».<sup>5</sup>

На затронутый Ашукиным вопрос о том, как отнесся Н. А. Некрасов к перепечатке своей сказки, литературоведение еще долго не давало какого-либо нового ответа. В 1946 году в «Литературном наследстве» была опубликована автобиография Некрасова, подготовленная В. Евгеньевым-Максимовым и С. Рейсером. В ней содержится воспоминания писателя о своей жизни той поры, когда создавалась «Баба-Яга», и некоторые сведения о переиздании сказки:

«Уму непостижимо сколько я работал, полагаю не преувеличу если скажу, что в несколько лет исполнил до двухсот печатных листов журнальной работы; приехал за нее почти с первых дней прибытия в Петербург. В „Инвалиде“, в литературных прибавлениях к „Инвалиду“, в „Литературной газете“, в „Пантеоне“ и т. д. Был я поставщиком у тогдашнего Полякова, писал азбуки, сказки по его заказу. В заглавие сказки: „Баба-Яга, костяная нога“ он прибавил „ж <...> жилистая“, я замарал в корректуре. Увидав меня он изъясил удивление и просил выставить первые буквы ж... ж... Не знаю пропустила ли ему цензура. Лет через тридцать по какому-то неведомому мне праву выпустил эту книгу г. Печаткин. Жилистой ж <...> там не было, но зато было мое имя, чего не было в поляковских изданиях».<sup>6</sup>

Выдержки из публикации Евгеньева-Максимова и Рейсера привел в примечаниях к «Бабе-Яге» К. И. Чуковский в первой книге двенадцатитомного свода сочинений и писем Некрасова.<sup>7</sup> Других источников, раскрывающих отношение поэта к переизданию сказки, в примечании Чуковского не содержится.

После просмотра «ученых записок», «бюллетеней» и иной некрасоведческой литературы, а также беседы с В. Е. Евгеньевым-Максимовым нам стало ясно, что письмо Некрасова, привлечение внимания молодого Дрожжина, в научный оборот введено не было. Подготовленное автором этих строк сообщение о некрасовском письме было оглашено на XII Всесоюзной конференции, посвященной Н. А. Некрасову и состоявшейся 27—29 января 1962 года в Ленинграде.<sup>8</sup>

Приводим текст забытой публикации:

«М. г. В вашей и других газетах печатается объявление о новой книге: „Баба-яга, костяная нога“, русская сказка. Н. Некрасова, издание второе. Прошу Вас по этому поводу довести до сведения публики следующее:

*Лет тридцать* тому назад я действительно предоставил бывшему тогда книгопродавцу В. П. Полякову право напечатать сказку с таким заглавием; но и тогда я был настолько неуверен в достоинствах этой сказки, что имени моего на ней выставить права не давал. Она являлась под каким-то псевдонимом и, оправдав мои опасения, т. е. не имев никакого успеха, с тех пор лежала под спудом тридцать лет. Ныне увидав ее во втором издании с моим именем, я считаю нужным заявить, что перепечатка сделана без моего ведома, а мое имя на ней выставлено *без всякого права*, по личным соображениям г. Василия Печаткина, который ныне наименовал себя издателем этой брошюры и намерен взимать за нее (80 жиденьких страниц, в 16-ю д.) 30 коп.

С. Петербург,  
13-го мая 1871 г.

Н. Некрасов».<sup>9</sup>

Письмо помещено в разделе «Корреспонденция», причем заглавия не имеет и следует за большой статьей декана Петербургского технологического института

<sup>4</sup> Н. С. Ашукин. Летопись жизни и творчества Н. А. Некрасова. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 386.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> «Литературное наследство», т. 49—50, 1946, стр. 149—150.

<sup>7</sup> Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, стр. 599.

<sup>8</sup> См.: К. Бикбулатова. XII Всесоюзная некрасовская конференция. «Русская литература», 1962, № 2, стр. 263—264.

<sup>9</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», 1871, № 137, 21 мая.

Т. Евневича. От статьи Евневича письмо Некрасова отделено лишь римской цифрой II. Последним, возможно, объясняется то, что некрасовское письмо осталось незамеченным литературоведами. Адресовано оно редактору «Санкт-Петербургских ведомостей» В. Ф. Коршу, который арендовал газету у Российской Академии наук и с которым Некрасов был знаком,<sup>10</sup> но по существу представляет обращение поэта к читательским кругам.

Печаткин, выпуская сказку вторым изданием, «спекулировал громким именем ее автора» в целях не только наживы, но и саморекламы: на четвертой странице обложки «Бабы-Яги» приведен список книг, какие можно было выписать «от издателя Василия Петровича Печаткина — в С. Петербурге в Мариинском рынке, кладовая № 4»; список начинается сказкой Некрасова. Тем же установкам издателя соответствовала широкая реклама сказки, развернутая им на страницах столичных газет. В одних «Санкт-Петербургских ведомостях» было трижды дано крупное объявление:

«П о с т у п и л а   в   п р о д а ж у :

БАБА ЯГА —  
КОСТЯНАЯ НОГА

Русская народная сказка в стихах. Н. Некрасова. Второе издание.

*Цена на веленовой бумаге 30 к., на простой 25 к.»<sup>11</sup>*

Рекламы, помещенные в «Санкт-Петербургских ведомостях», и побудили Некрасова направить свое письмо в эту же газету.

Письмо говорит о нравах издательского мира, который окружал Некрасова, силе критического отношения писателя к собственному творчеству, чувстве ответственности поэта перед народной аудиторией. Ученнические, забракованные самим Некрасовым стихи теперь, спустя более тридцати лет после их создания, выдавались за произведение зрелого поэта, так как в брошюре нигде не оговаривалось, что сказка создана в 1840 году.

Написанное в пору, когда Некрасов был главою революционно-демократической поэзии России и признанным организатором наиболее передовой отечественной журнальной прессы, письмо еще раз являет нам Некрасова как литератора, отстаивающего правду и высокую идейность искусства, как поборника соблюдения принятых норм авторского права, борца против использования искусства в целях чистогана.

Говоря об отрицательной оценке поэтом «Бабы-Яги, костяной ноги», уместно отметить, что пятидесятилетний Некрасов все же был излишне резок к себе.

Ф. А. Кони, рецензируя первое издание «Бабы-Яги», писал: «Сказка довольно занимательна, и в ней есть почти везде смысл (большая редкость!); есть несколько недурных стихов и множество неправильных, жестких, что, может быть, произошло от поспешности автора одеться в печать и обертку».<sup>12</sup> Кони не знал, что большая спешка вызывалась не стремлением скорее напечататься, а глубокой нуждой.

В заключение отметим неточность, допущенную Некрасовым. Сообщая в письме о первом издании сказки, поэт указал, что «она явилась под каким-то псевдонимом». На деле это издание ни псевдонима, ни криптонима не имеет, оно вышло совершенно анонимно. Отсюда можно заключить, что поэт ни одного экземпляра «Бабы-Яги» первого издания в своей домашней библиотеке не имел, да вообще и не держал в руках. Такой вывод подтверждается и отрывком из приведенной публикации Евгеньева-Максимова и Рейсера, из которого ясно, что поэт не видел текста, разрешенного цензурой. Некрасов не собирал все свои произведения, особенно относящиеся к годам юности.

<sup>10</sup> Либеральный деятель и журналист В. Ф. Корш (1828—1893) арендовал газету в 1863—1874 годах, он привлек для сотрудничества в ней многих писателей, ученых и педагогов; при Корше газета пользовалась наибольшей популярностью и имела до девяти с половиной тысяч подписчиков.

<sup>11</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», 1871, № 119, 2 мая, лист второй, стр. 2; № 124, 7 мая, лист первый, стр. 4; № 128, 11 мая, лист первый, стр. 4.

<sup>12</sup> «Литературная газета», 1841, № 22, 22 февраля.

## НЕИЗВЕСТНЫЙ ОЧЕРК Г. И. УСПЕНСКОГО

(ПУБЛИКАЦИЯ И. Г. ЯМПОЛЬСКОГО)

Даже после выхода в свет академического «Полного собрания сочинений» Г. Успенского возможны новые находки его произведений. В первую очередь это относится к раннему периоду творчества, когда писатель сотрудничал в малоизвестных журналах середины 1860-х годов. Исследователи редко обращались к этим изданиям, и большей частью по случайным поводам.

Я воочию убедился в этом лет двадцать с лишним тому назад, когда мне удалось обнаружить принадлежащие Успенскому четыре фельетона под общим заглавием «Новости» в журнале «Будильник» 1866—1867 годов (за подписью «Ив. Гусев»). В связи с этим подтвердилось предположение В. Е. Чехихина об авторстве Успенского по отношению к напечатанному там же и под тем же псевдонимом рассказу «Вдова». И фельетоны и рассказ были включены во 2-й том «Полного собрания сочинений».

Печатающийся ниже очерк «По пути. (Дорожные впечатления)» был опубликован в «сатирическом листке с карикатурами» «Оса» (1864, № 40, 21 ноября, стр. 1—3; № 41, 26 ноября, стр. 1—3) под обычным в то время псевдонимом Успенского «Г. Брызгин».

«Оса» начала выходить в апреле 1863 года. Это был журнал консервативного направления, с явным оттенком «почвенничества». Он резко нападал на «Современник», «Русское слово» и особенно «Искру». Первое время в «Осе» принимал близкое участие Ап. Григорьев. Осенью 1864 года она перешла в руки будущего официального редактора журнала «Дело» Н. И. Шульгина. «Оса» превратилась в издание демократического лагеря, но была политически аморфна и в литературном отношении довольно бесцветна. На страницах этой обновленной «Осы» и появился очерк Успенского.

Очерк «По пути» по своим жанровым признакам («дорожные впечатления»), по своим мотивам и художественным тенденциям весьма типичен для молодого Успенского, который еще делал первые шаги на литературном поприще. Подчас ему свойствен грубоватый юмор и натуралистические излишества, но вместе с тем стремление к правде жизни, симпатии к людям обездоленным, тоска о пошлости и бессмыслицах окружающей действительности характеризуют писателя с самого начала его творческого пути.

Успенский никогда не перепечатывал очерка «По пути», считая его, по-видимому, слабым. Один эпизод — о том, как извозчик догонял дилижанс, — вошел в несколько измененном и сокращенном виде в другой его очерк — «Проездом» (сборник Успенского «В будни и в праздник» — СПб., 1867, стр. 230—242).

## ПО ПУТИ

*(Дорожные впечатления)*

К Петербургу шла весна, но на полдороге петербургские лприки обокрали ее самым безжалостным образом, так, что к месту добралась она нищей, калекою и принялась с горя оделять всех и вся — насморками, флюсами и т. п. Дворники повсюду доказывали ломami куски почерневшего льду или метлами сгоняли с дворов на средину улицы вонючую и жидкую грязь, которая здесь собиралась в пространные лужи, и по лужам хляскали лошадиные копыта; в воздухе чувствовался какой-то свинец и пахло передбанником, в который только что выкапталось из бани человек сорок солдат, потрудившихся изрядно и облепленных березовыми листьями от веников. Вообще — было грустно; грусть эта увеличивалась еще по тому случаю, что редакторы сочли зазорным печатать стихотворную дичь по поводу пришествия весны и поэты остались один на один с своею покражею и совестью.

На последних днях 6-й недели Великого поста я уже был готов в путь, а спустя немного, однажды после обеда, вместе с моими пожитками отправился на станцию Николаевской железной дороги. На пути я встретил моего приятеля — пролетария, который, вопреки своему обычаю, смотрел на меня что-то очень радостно; стоило немного попристальнее всмотреться в его фигуру, чтобы объяснить эту радость покуюю на толкучем пальто, красовавшегося на его плечах. Но вместе с тем прискорбно было видеть, что пальто на вате и удобнее было бы для зимы, когда всевозможные обстоятельства хотели устроить лето и заставляли гулять в одном сюртуке, и теперь по случаю исчезновения сюртука — приходится устраивать зиму. Вообще нищета имеет свои климаты и свои времена года. Иногда

пролетарию приходится уверять собственный желудок, что день имеет по крайней мере 75 часов, и в такой день он обедает, по обыкновению, один раз. В настоящем случае, после покупки пальто, можно было предвидеть, что время обеда настанет ровно через две недели.

Скоро простился я с приятелем и чрез четверть часа сидел в вагоне; повсюду те же узлы, те же фигуры уезжающих. Какой-то офицер старался утвердить над головами неизвестных путников, довольно объемистых, ящик с военными принадлежностями; ящик этот часто вывертывался из рук офицера и попадал неизвестным проезжим в спину или в голову. Проезжие почему-то молчат и только при каждом падении ящика успешно моргают, а офицер произносит густым басом *pardou* и снова прилаживает ящик. В углу сидит в полущубке мужик; он щупает за пазухой, охает, крихтит, качает головой и при этом кому-то посылает приветствия в русском духе: у него только что при прощании с сыном вытащили кошелек с деньгами.

И т. д. — все в порядке.

Раздается второй звонок.

— Ну, Марья Васильевна, — говорит нарядный лакей, — до свиданья. Передайте сродственникам, — что мне теперь все одно: что под колесо, что в Неву. От места отошел, прохарчился. Пробовал тугошным сродникам молиться — плохо что-то нас милуют.

— Счастливо оставаться... Скажу-с. Не забудьте про ложечку-то у Захар Петровича спросить... Ежели бы она не господская...

— Не забуду-с... Одеждо мое и щикатулку скажите, чтоб тетенька не трогала... Ну, прощайте... От души желаю всякого благополучия.

Лакей сделал шаг к двери.

— Впрочем, что это я: «от души», — добавил он. — Никакой даже души не существует.

Через пять минут поезд мчался стрелой. Напротив меня помещались два господина из Курской губернии: один довольно обширных размеров степняк, в нанковом широком пальто ниже колен, несколько похожем на блузу, отличался крайнюю неопределенностию в глазах, часто зевал, причем одной рукой зажимал рот, а другой в это же время крестил его; после этого он надвигал плотнее ваточный картуз и надвинул бы его совсем на глаза, если бы тот не зацепился за уши; совершив все это с особенною поспешностию, он складывал руки на просторном животе и смотрел своим тупым взглядом в окно, оставаясь в таком положении вплоть до новой зевоты. Спутник этого степняка был щедушный господин, по всей вероятности отставной чиновник, находившийся у первого в полной зависимости и постоянно чувствовавший какую-то свою провинность, а поэтому действовавший весьма нерешительно и робко, так что если ему хотелось понюхать табак, он обращался к соседу, откашливался и говорил:

— А что, Семен Семеныч, табак-то вы может далеко записхнули?

— В боковом, — отвечал неохотно Семен Семеныч, сходя к соседу почти спиной, а тот, делая самую постную физиономию, запускал ему руку в карман и, понюхав, тою же дорогою доставлял табакерку обратно, предварительно стирая с крышки рукавом всякую нечисть, после этого тем же рукавом он задевал и свой нос, но это делалось так небрежно, что на верхней губе и в окрестностях носа всегда можно было отыскать следы недавней роскошной попойки.

Если этому человечку хотелось есть, то он старался дать заметить об этом спутнику самым деликатным образом: начинал расхваливать, что здесь, например, продается рыба, которая славится на всю Россию и проч. Степняк выдавал ему пятак, и чиновник с тою же постной миной пожирал рыбу; при этом он старался, чтобы на него никто не смотрел. Иногда, впрочем, эти подходы по части еды оставались без всяких последствий. Степняк твердил, что все эти его басни вздор, одно баснословие, и рыбу такую-то и в Курске можно сыскать; и в таких случаях чиновник оставался без пищи...

Оба эти путника, по-видимому, очень хотели завести со мной разговор, но не находили повода для знакомства. Иногда степняк упорно вставлял в меня два своих оловянных глаза, начинал было разевать рот с целью что-нибудь сказать мне, но рот вдруг сам собою зевал, и степняк забывал, о чем хотел заговорить. Наконец скука одолела его; он достал из-под лавки мешок, вынул оттуда пирог с яйцами, дал половину чиновнику, и оба они принялись есть, предварительно сняв шапки и перекрестившись. Они свято берегли дар божий и, тщательно собрав всякие соринки от хлеба, кусочки яиц и пр., не выкидывали за окно, а ловко забрасывали в рот, точно таким образом, как в бане поддают на камень.

Чиновник и степняк делали это вдруг, в одно и то же время... Однообразие дороги укачало меня, и я заснул. Спал я недолго и чрез несколько времени снова должен был открыть глаза, ибо оба спутника всеми четырьмя руками и двадцатью пальцами щекотали мои колена, желая попробовать, какое сукно.

Когда я открыл глаза, степняк снял картуз и произнес:

— Доброго здоровья!..

Чиновник тоже раскланялся.

— Петербургское, надо быть, сукно-то-с? — произнес степняк.

— Да...

— Вот! я тебе так и говорил, — отнесся он к чиновнику.

Тот только завозился всем существом.

Видя, что знакомство пошло в ход, степняк скоро прилип с расспросами:

— Далеко ли едете-то-с?

— К Киеву...

— Далеко ль? — спросил у степняка чиновник.

— В Киев... К сродственникам!..

— Да, домой...

Степняк подался вперед, уперся одной рукой в колено, другой в спинку моей лавки, прямо за моим плечом и смотрел на меня таким жадным взглядом, что мне сделалось жутко.

— Что ж, и тятенька, и маменька есть?

— Маменька есть, а тятеньки нету...

— Дда-да-да! Умер?

— Умер...

— Царство небесное!.. Свой дом или фатера у маменьки-то?

— Квартира...

— Гм... И службы, — стало быть, погребка, кухня?

— Все есть...

— Так-так-так!.. Ну, кухня-то как, — при доме или во дворе?..

— При доме.

— Всего лучше. А теперь ежели по сырости пройти, — долго ли до греха...

При доме — всего милей...

— Как же можно! — добавил чиновник.

Я на все расспросы старался отвечать утвердительно, ибо видел, что малейшее отрицание могло распахать эту помойную яму, и степняк завалил бы меня с ног до головы всяким мусором. Я и теперь сидел как на иглоках, потому что степняк, не переменяя положения и по-прежнему держась за спинку, медленно водил глазами по всей моей фигуре, с особенным упорством останавливаясь на моем лице.

— Ну как же теперича, — начал он снова, — где вы служить изволите, какое-нибудь начальство, чай, есть?

— Главноуправляющий, — отвечал я наудачу.

— Видишь ты! Да-а-а!.. И семейство при нем?..

— При нем.

— Квартира, поди, казенная?

— Да...

— Во-о! Ежели, думаю так, дочки у него есть, то женихов завсегда сыскать может...

— Духом пристроит, — добавил чиновник.

Оба спутника вздохнули, может быть, из зависти к такому счастливому отцу. Оба они несколько позамолкли... Спустия немного степняк ближе придвинул свою физиономию к моей и почти шепотом спросил:

— А что я вас хотел спросить — как это, например, на параде... Царская фамилия, чай, бывает?

— Да...

— Сссссс... видишь ты!..

Степняк качал головой.

— Ну и все это кругом, чай, блещит?.. Трубы трубят, барабаны бьют?

— Все как есть...

Степняк не произнес ничего, но вытаращил глаза, разинул рот и долго шипел разинутую пастью. Чиновник во все время бегал глазами от меня к степняку и назад, изредка испускал: «сссссс». Степняк так отдался нахлынувшим на него размышлениям, что чиновник самовольно залез к нему в карман и распорядился с табакеркой по-своему. Я решил более не отвечать на расспросы соседа и закрыл глаза.

— Ну что же? — раздалось снова.

— Спит, — сказал чиновник.

— Ну-у, сейчас говорил и спит, — презрительно произнес степняк, потрогал мою шапку за козырек, подергал за рукав, еще ближе подвинул свою физиономию ко мне и кашлянул над ухом, — я был непреклонен.

— То-то вот, — поучительно проговорил он, убедившись, что я сплю, — живешь-живешь, ничего-то по белу свету не слышишь... Где что... так и помрем.

Чиновник заикнулся было о каких-то диковинных пирогах, будто бы продающихся на следующей станции, но степняк в ответ пустил носом такую трель храпу и треску, что нужно было опасаться, как бы поезд не соскочил с рельсов. Обычным путем мелькали станции. На железной дороге русский путешественник проедает бесконечное количество денег, погребая в своем желудке самые разнообразные яства. Мещане и езжалые мужички особенно совершенны в неизмеримом погло-

щени съедобного, на каждой станции в вагоны врываются торгаши с лотками, корзинами, кувшинами с квасом и т. д.

— У тебя что?

— Попроги...

— Давай!

Не успел дожевать первого пирога, другой разносчик...

— Что?

— Квас...

— Давай!

И квасу выпивает путник. Таким же путем поедается апельсин, за апельсином кусок семги, потом чай, опять квас, опять апельсин. Питье квасу поражает особенно зимою: в холодном вагоне, среди всеобщего полночного сопенья, раздается крик разносчика; шагая по погам спящих мужичков, покоящихся на полу, он будит их и предлагает свой товар.

— Что? — спрашивает сиплым голосом мужик.

— Квас, лучший!..

Мужик спросонку и холоду пожимает плечами, чешет за пазухой и недовольным голосом говорит:

— А, черт тебя дери... давай!.. Да того, чтобы с доливом... Еремей! вставай, — квас вот.

Поднимается с полу Еремей, охолоивают вдвоем по две больших кружки с доливом холоднейшего, мерзлого квасу, еще больше кряхтят и ежатся и снова запускают свои головы куда-нибудь под лавку, а чтобы было теплей, наваливаются друг на друга кучей.

Через четверть часа опять квас и рыба.

На другой день, когда я проснулся, степняк и чиновник сидели молча и смотрели в одну сторону.

— Доброго утра! — радостно произнес степняк, снимая картуз. То же сделал и чиновник.

Поздоровались.

— Славное это заведение — чугушка, — сказал степняк. — Только с непривычки зуд в теле... зудит-с...

Я сказал, что действительно зудит.

Степняк несколько времени смотрел на меня молча, потом вдруг опять ухватился за спинку моей скамьи и, не дав мне порядком прийти в ужас от предстоящей пытки, произнес:

— А что ходел я у вас спросить, что в С.-Петербурге как, на страстной, например, неделе, скоромную или постную пищу употребляют?

— Постную...

— Так-так. Так я и говорил...

Помолчали. Степняк испытующим взглядом смотрел на меня, я приходил в ужас.

— Вот, еще позвольте у вас спросить, сделайте одолжение, скажите, для чего это, например, на площади столб стоит?..

— Должно быть, памятник...

— А-а-а...

И т. д. Еще немного подобных вопросов, — и я принужден был отвечать, что ничего не знаю.

Степняк озлился, и когда я, в свою очередь, спросил через несколько часов «куда они едут?», степняк отвернулся в сторону и произнес:

— Отсюда не видать...

Так наше знакомство и рушилось.

По всей вероятности, в настоящую минуту он где-нибудь в Курске рассказывает про петербургские дива, и сотни человек слушают его с великою охотой, потому что тут положительнейшим образом разрешают вопросы по поводу скоромной или постной пищи и т. д.

Впечатление, производимое Москвою после Петербурга, — впечатление грустное и неприятное. Неприятность эта особенно увеличивается еще тогда, когда самый момент встречи будит в вашей голове тысячи невеселых картин, в которых слышится ваша ежеминутная продолжительная неудача. Наш поезд приопоздал немного, извозчик мне попался с переломленной рессорой, кое-как связанной веревками, и поэтому нетрудно понять, что я попал, куда мне нужно было, — очень поздно. Все уже спали, — был десятый час, и мне пришлось долго дубасить в ворота; на этот стук поднялся целой ордой собаки, начался неуправляемый лай, — московским собакам было приятно побрехать, благо к этому был повод, потому что и их томит такая же скука и апатия, как и прочее население квартала.

Кое-как достучавшись и убедившись, что именно здесь живет мой товарищ, я скоро очутился в каморке, из которой месяца два тому назад выскочил в Пе-

тербург. Те же стены, те же клопы и блохи. Одолеваемый всевозможными воспоминаниями, я целую ночь не мог сомкнуть глаз и ворочался на продавленном диване.

Разность была в том, что квартиру держала не мешанка Слезова, а какая-то вдова Кочевчогина. И, может быть, вследствие этой перемены мне особенно ярко рисовался образ Слезовой, помнились ее плаксивые разговоры про покойника муженька, от которого она бегала и пряталась к родным. Помнились ее последние слезы по случаю сватанья друга Михаила Петровича, дешевого портного, кое-когда развлекавшего горестное вдовство Слезовой и проч. Где теперь она? Товарищ рассказал мне, что она живет стиркой белья; Михаила Петрович превратился в пьяницу и, как покойник, широко воевал в космах Слезовой, едва отдохнувших после поста мужниной руки.

Эти воспоминания бушевали в моей голове всю ночь. Только рано утром я забьлся каким-то чутким сном, сон быстро уносил час за часом, и мне казалось, что тотчас же после того, как я сомкнул глаза, кто-то говорил:

— Куды же это они теперича едут...

— Далеко, — говорил мой товарищ, — в Ч...

— Ах батюшка!..

Я открыл глаза. Это была Слезова. Она принесла белье. Одета она была куда плохо, — повсюду в одежде царствовала рвань и ветошь. Мы порадовались... Но долгое горе, давным-давно не оставлявшее и не дружившееся с Слезовой, скоро омрачило и без того грустное лицо старой хозяйки. Поставив выпитый стакан на стол и поблагодарив за угощение, она печально сказала:

— А вот хотела я вас попросить... Не можете ли вы господам студентам, которые с вами прошлый год жили, написать записочку такую... не дадут ли чего. Перед богом говорю, праздника не с чем встречать... Хоть бы по двугривенничку.

К концу речи у этой вековечной страдальицы показались слезы. Мы с товарищами помогли ей сколько могли, и Слезова ушла.

Сразу пропитавшись московской атмосферой, я начал поступать как истый москвич, и в довершение всех моих неудач, следовавших по этому поводу, я опоздал несколькими минутами в контору дилижансов, и карета ушла без меня. Это событие поразило меня. В то время, когда я с растопыренными руками и разинутым ртом стоял посреди безмолвствовавших почтовых сторожей, кто-то тыкал меня пальцем в плечо и спокойнейшим тоном говорил: «Не будьте, милостивый государь, разиней; семеро одного не ждут; так-то, а теперь толковать поздно, — может быть, и догоните, если возьмете хорошего лихача...» Через минуту я мчался на лихаче. Сначала он поехал быстро, но потом начал сдерживать лошадь и, оборачиваясь ко мне, говорил:

— Что ж, ваше благородие, порядиться бы...

— Вези ради бога...

— Рублика три положите, — догоним...

Я согласился; да и на что бы я в это время не согласился! Но мучения мои не кончились — к крайнему моему удивлению, извозчик плелся куриным шагом; раз пять останавливался на дороге, чтобы подтянуть чересседельник, откинуть верх, затянуть хвост у лошади. На все мои просьбы он отвечал: «Догоним, без сумления». — «А давно ли ушла карета?» — «С полчаса, поди, ушла». Извозчик убивал меня на каждом шагу и тут же спокойно уверял, что непременно догонит... Проехав немного, он попросил прибавить еще рубль, — я согласился и на это. Извозчик действительно поехал пошибче, и карету мы нагнали на Москворецком мосту. Стало быть, мне пришлось заплатить 4 рубля за такой конец, который в неэкстренных случаях стоит много-много 40 копеек. Вместе с тем я убедился, что все мучения, какие устраивал для меня извозчик во время пути, были напрасны, ибо извозчик только хотел подалее отпустить карету, чтобы не взять деньги совершенно за ничто.

Прощаясь со мною, извозчик пожелал счастливой дороги и попросил на водку...

Скоро я расстался с Москвой. Дилижанс миновал последнюю подмосковную слободку, и мы очутились в поле. Ветер набежал на нас и вместе с свистом ямщика и фореитора закружился над экипажем. Разговоров не было слышно — ровно постукивали в камень лошадиные копыта и пощелкивали кнуты; из-за спины ямщика видно было, как подпрыгивал фореитор-мальчишка.

Соседом моим была простая подмосковная баба, из Бронниц, отправлявшаяся в Киев к мужу; она была одета в полушубок с талией и рукавами, напоминавшими хобот; голова повязана платочком, и другим платком был завязан рот так, что из всей массы этих повязок выдвигался только нос, да виднелись ресницы. Баба эта была еще не стара и вовсе не дичилась мужского общества, несмотря на то, что она была одна. Все это я объясняю ее полною и непоколебимою уверенностью в своей чистоте и твердости; поэтому она на станциях без церемонии и застенчивости шла в крестьянские харчевни и пила с мужиками чай в складчину; те расспрашивали ее, куда она едет, есть ли дети и проч., и больше ничего.

Видно было, что мужики понимали ее и ничего дурного на уме не держали; вообще баба жила с ними дружно, рассудительно; если случалось ямщику слезать с козел, то он просил бабу подержать вожжи... Иногда какой-нибудь совет бабы по поводу того, тормозить или нет, принимался ямщиками единодушно, и всегда выходило, что баба сказала так.

Совершенно не так относилась Аксинья к *господам*; всех пассажиров она дичилась, тем более, что на первой же станции какой-то господин архитектор полез к ней с предложением поздороваться *не в зачет*; Аксинья отделивалась молчанием, будто ничего не слышала, но зато уже ни разу не показывалась в комнатах почтовой станции, а прогуливалась у крыльца, если не было где-нибудь близко харчевни. Впоследствии, когда к архитектору присоединился еще кадет (о свойствах которого скажу ниже), баба начала притворяться спящею, сидела, закрыв глаза и кругом занавесившись кожаным фартуком; когда же не брало и это, и *господа* начинали запускать под кожу руки с целью разыскать в сене бабы ноги, Аксинья сначала отделилась, спрятав ноги, а потом, всякий раз как останавливалась карета, поспешно вылезала и быстро шла вдоль шоссе. Господа пробовали было гнаться за нею, кричали ей: «Аксинья! стой, дура!.. Чего ты боишься? Вот дурища-то» и проч., — баба только ускоряла шаги и успокоивалась тогда, когда видела, что господа отстали наконец. Тут она садилась на землю, развязывала узелок с двумя булками, взятыми еще из Москвы, и ела.

Знакомства в дороге, так плотно улаживающиеся при конце, сначала, на первых двух, трех станциях идут туго; все чувствуют себя будто в гостях, все застенчивы и молчаливы; если кто-нибудь из сжалых заказывает себе котлетку, другой, пожалуй, скажет: «и мне», но третий этого ни за что не скажет, а прикажет подать супу или рыбы, тогда как всей душой желает котлетку и на суп или рыбу не хотел бы и глядеть. Господь знает, почему русский путник не делает, что ему вздумается, но нужно думать, что генерал конфузов до сих пор царствует во всем его существе. Вообще большею частью при столь конфузливом начале знакомства конец бывает тот, что обе стороны отвалят друг другу такую дозу собственных безобразий и вони, что сами разинут рты от изумления, хотя каждый чуть не с первой минуты знакомства в душе величали друг друга дураком и свиньей.

Ехало сразу две кареты; в первое время случалось как-то так, что пассажиры, помещавшиеся внутри, занимали на станциях столы отдельно от остальных проезжих, так что образовалось два лагеря, в которых каждый член как-то упорно смотрел на членов другого лагеря. Не знаю, долго ли бы продолжалась эта разрозненность, если бы событие со мною в Москве не подало повод к разговору.

— Скажите, сколько пришлось вам заплатить извозчику? — спрашивал меня какой-то господин с самым мягким выражением в голосе, будто каждое слово было на вате.

Я сказал, что 4 рубля.

— Представьте! — воскликнул мягкий господин. — Случись, например, это в Варшаве...

— А вы изволили быть в Варшаве, — прерывает особа из другого лагеря...

— Где я не был-с! — говорит самодовольно мягкий господин.

Таким образом лагери начинают знакомство.

Мягкому господину делается вдруг приятным знакомство с особой, и поэтому он, сделав папироску, закурил ее не у свечки, помещавшейся тут же на столе, а именно у особы... Через пять минут особа рассказывала мягкому господину про дорогу.

— Представьте себе, — кричала она, — смотритель перепугался. Как, говорю, нет комнат? — «Помилуйте, это губернаторские». — Как, губернаторские? — «Так точно, для губернатора...» — Как, для губернатора?!.. — «Помилуйте, говорит...» — Как, помилуйте... и т. д.

Мягкий господин только ахал и вторил особе, ежеминутно повторяя:

— Ах, скоты! Ах, подлецы!.. и проч.

Во время шума, который производила особа своим рассказом, ко мне подошел довольно дюжий кадет, в холодной шинели без погон, и предложил папироску:

— Вы из Петербурга? — спросил он.

— Да, еду домой...

— Я тоже-с... к родным, черт бы их подрал, — прибавил он шепотом.

— За что же вы так?

— Э, помилуйте...

Кадет не знал, что сказать, ибо, по всей вероятности, полагал, что предыдущей фразой определил свою личность, выказав ее с настоящей современной стороны.

Затянувшись раз пять, кадет произнес:

— Кое-что, знаете, читаешь, ну и поэтому тяжело бывает видеть *их* безобразия...



Я не расспрашивал про эти безобразия. Кадет впдел, что не вполне отрекомендовал себя, и поэтому тотчас же сообразил, что он читал запрещенные книжки. Но, к величайшему моему удивлению, книжки эти производили на него какое-то странное действие. Он радовался не тому, что прочитал ту или другую книгу, а тому, что начальство не видало, как он читал эту книжку, он с большим усердием вытягивался во фронте, вместо четырех шагов делал под козырек до десяти и проч. Но главное, на душе-то его не было ничего, кроме желанья спрятать *книжку*. Так что, побеседовав с кадетом некоторое время, я заметил, что всевозможные книжки производили в нем впечатление, равносильное дерке или стоянию под часами...

Ю. Ф. КАРЯКИН

## МИФ О «ЧЕРНОЙ МАГИИ» ДОСТОЕВСКОГО

(ЧЕРНОВИКИ К «ПРЕСТУПЛЕНИЮ И НАКАЗАНИЮ»)

Другие я понятия имею о действительности и реализме, чем нашп реалисты и критики.

Ф. Достоевский

Речь пойдет об одном укоренившемся убеждении, согласно которому если уж плоды писательского труда Достоевского кажутся непостижимыми, то что же, мол, говорить о самом процессе его творчества? Процесс этот часто описывается лишь в форме восторга и недоумения, с обилием восклицательных и вопросительных знаков, многозначительных отточий и метафор. Парадокс заключается в том, что эта красота слога, выражающая непонимание предмета, кажется единственно адекватным его пониманием. Однако эти восторги и недоумения в известной мере обаятельны и как бы беспронгрышны: за ними часто скрыто убеждение в том, что «все сложнее, чем нам кажется». И вот, не только не отрицая этой сложности, этой неисчерпаемости предмета, а, напротив, *исходя* из ее признания, — попытаемся все же конкретнее представить себе процесс писательского труда Достоевского. Может быть, это окажется небесполезным и для более конкретного понимания его интуиции.

Недавняя превосходная публикация черновиков к «Преступлению и наказанию», выполненная Л. Д. Опульской и Г. В. Коган,<sup>1</sup> позволяет сделать такую попытку.

«...Я НАЧАЛ ВСЕ СЫЗНОВА»

«...Уничтожить неопределенность, то есть *так или этак* объяснить все убийство...»

18 февраля 1866 года, когда уже в печати появилось начало романа, Достоевский сообщал своему другу А. Е. Врангелю: «В конце ноября (1865 года, — Ю. К.) было много написано и готово; я все сжег... Мне не понравилось самому. Новая форма, новый план меня увлек и я начал все сызнова».<sup>2</sup>

К счастью, Достоевский сжег не все. Остались записные книжки, черновики, остались письма, которые — при сравнении с текстом опубликованного романа — позволяют догадываться о том, что сжег Достоевский и — почему.

В сентябре 1865 года Достоевский писал редактору «Русского вестника» М. Н. Каткову (известен лишь черновик письма):

«Могу ли я надеяться поместить в Вашем журнале „Русский вестник“ мою повесть?.. Идея повести не может.. ни в чем противоречить Вашему журналу; даже напротив. Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мешанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях, поддавшийся некоторым странным „недоконченным“ идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги

<sup>1</sup> См.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Изд. «Наука», М., 1970 (цитаты из черновиков даны по этому изданию).

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 430.

на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. „Она пикуда не годна“, „для чего она живет?“ „Полезна ли она хоть кому-нибудь?“ и т. д. — Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, наоборот, с тем, чтоб сделать счастливую свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении „гуманного долга к человечеству“, чем уже, конечно, „загладится преступление“, если только можно назвать преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может быть, сама собою померла бы.

Несмотря на то, что подобные преступления ужасно трудно совершаются, т. е. почти всегда до грубости выставляют наружу концы, улики и проч., и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдает виновных, ему совершенно случайным образом удается совершить свое предприятие и скоро и удачно.

Почти месяц он проводит после этого до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям, чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело... В повести мой есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что *он и сам его нравственно требует*.<sup>3</sup>

К сентябрю 1865 года замысел «повести» можно несколько схематически охарактеризовать следующими шестью моментами, не исчерпывающими, конечно, всего содержания этого замысла: 1) мотивы преступления студента — возвышенные; 2) преступление сводится к убийству одной процентщицы (в черновиках говорится и об убийстве беременной Лизаветы); 3) действие до «окончательной катастрофы» продолжается «почти месяц»; 4) добровольное признание и раскаяние студента не разделены; 5) искупление мыслится как сознательный его выбор; 6) повесть замышляется в форме исповеди преступника (*тенденция*, выраженная в письме к Каткову, прослеживается в начале и по черновикам).

Но вот роман опубликован. По всем этим пунктам находим изменения: 1) в мотивы преступления Раскольникова введена наполеонomania, скрытая самообманом насчет высоких целей; 2) кроме процентщицы, гибнет Лизавета; умирает мать; едва не идет на каторгу Миколка; Раскольникову снятся сны, в которых погибает уже весь мир; 3) время действия романа — около двух лет, а потом уходит в какую-то бесконечность; 4) признание, раскаяние и искупление уже не совпадают в одной точке; признается преступник на одиннадцатый день после убийства, раскаяние же не наступает еще в течение полутора лет; 5) раскаявшемуся преступнику далеко не ясны все трудности искупления; 6) роман написан от автора.

Кроме того, появляется статья Раскольникова, включается история Мармеладых и т. д. Есть, однако, и моменты совпадения. Главный из них: «...чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его». Но ясно одно: прежний замысел изменен.

Поразительно, что гений начинает с банальностей, а главное — с неправды. Но естественна его непримиримость к неправде. Скорого и радостного возвращения грешника в рай не получилось.

Письмо Каткову мог написать и не Достоевский. «Преступление и наказание» никто не мог написать, кроме него.

Однако в книге Л. Гроссмана «Достоевский» читаем: «„Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения“, — писал Пушкин о творении Данте. Это же можно сказать и о приведенном письме Достоевского». Сомнительность такой оценки подтверждается не только фактами, о которых речь выше, но и противоречиями у самого исследователя. Оценив письмо Каткову как «гениальный план» (впрочем, опустив из него слова «идея повести не может... ни в чем противоречить Вашему журналу; даже напротив»), Л. Гроссман сообщает затем, что Достоевский сжег почти готовый роман. Спрашивается: значит сжег роман, созданный по «гениаль-

<sup>3</sup> Там же, стр. 418—419.

ному плану»? Почему сжег? Никак не разъясняя противоречия, Л. Гроссман замечает: «... рискованный опыт удался».<sup>4</sup>

Дело, по-видимому, в том, что, находясь под впечатлением гения Достоевского, исследователь склонен расценивать каждую строчку писателя как «гениальную», что действительности не соответствует.

«Перечитываешь „Преступление и наказание“ — и недоумеваешь: как могли раньше, читая одно, понимать совсем другое, как могли видеть в романе истасканную „идею“, что преступление будит в человеке совесть и в муках совести несет преступнику высшее наказание».<sup>5</sup> Как видим, автор истасканной «идеи»... сам Достоевский, и нельзя безоговорочно судить об окончательном решении писателя по его первоначальному замыслу. Это означало бы возрождение «истасканной идеи», от которой сам художник отказался именно в силу ее истасканности, неправды, неточности. Кстати, существует очень много сценариев по роману для театра и кино. Знакомство с ними показывает, что подавляющее большинство авторов тяготеет к трактовке романа в духе письма к Каткову, даже если они не знакомы с этим письмом: действие ограничивается двумя неделями и заканчивается коленопреклонением Раскольникова на Сенной или признанием в конторе; муки преступника рисуются только как муки совести, а не как следствие «уязвленной гордости» («Ужели я не гений?»); мотивы преступления трактуются как правые — благородная, хотя и трагическая ошибка благородного бунтаря; сумасшествие и смерть матери, ненависть к Раскольникову каторжных, его последние бредовые сны, воскрешение любовью Сони и его непонимание трудностей «великого предстоящего подвига» — все это игнорируется. Но такая «интерпретация» Достоевского означает (и скрывает) непонимание его. Такое «исполнение» романа подобно исполнению гениальной симфонии с произвольной заменой нот и с выбрасыванием целых частей. Создатели таких сценариев легко берут себе в соавторы Достоевского, не мучаясь безответным вопросом: а взял бы их себе в соавторы сам Достоевский?

Но вернемся к теме. Больше всего художник работал над выяснением подлинных мотивов преступления Раскольникова и, в соответствии с этим, над общим планом работы. Этому подчинено все. Это работа самая трудоемкая. Достоевский прежде всего выяснял главные вопросы для *самого себя*. Он и сам не знал ответов и мучался, мучался неотступно, пока не нашел их в титаническом труде, вознаграждаемом внезапными озарениями.

Достоевский страстно, мучительно и долго искал точное решение. Введя сначала правую цель как единственный (или преобладающий) мотив преступления («... не для худого. — Я счастье несущий»), он сам, но постепенно, *изживает* это представление.

В черновиках (как и в романе) Раскольников надрывно уверяет себя и других в «правоте» своих целей: «Совесть моя покойна. Так ли? Так ли?», «*О, если бы я был уверен в том, что теперь говорю!*» В этом месте Достоевский одиннадцать раз (!) пишет: «NB».

Еще пример: «Когда Раскольникову замечают, что до власти он столько пакостей наделает, что уж потом не загладить, он отвечает с насмешкой: — Что же, стоит впоследствии более добра наделать и потом сделать вычет + и — так что может и окажется более добра И потом рассердясь: никакого мне не надо добра делать. Я для себя, да, для себя».

Художник *зачеркивает* следующие, выделенные нами слова: «В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к этому обществу. Его идея: взять во власть общество, *чтобы делать ему добро*. Деспотизм — его черта». Не из таких ли зачеркиваний родилась потребность сжечь «почти готовый роман»?

И еще аргумент, пожалуй, решающий:

#### «Главная анатомия романа»

После болезни и проч. Непременно поставить дело на настоящую точку и уничтожить неопределенность, то есть *так или этак* объяснить все убийство и поставить его характер и отношения ясно».

На полях, напротив приведенных слов, сделана приписка: «Гордость, личность и заносчивость». Приписка эта перекликается с такими словами Раскольникова из тех же черновиков: «... я не для добра, а для власти... Счастье есть власть... Нет, это была не глупость, это была не молодость, это была не нечаянность, а это было убеждение, неуважение к личности».

<sup>4</sup> Л. Гроссман. Достоевский. Изд. «Молодая гвардия», М., 1965, стр. 339—340.

<sup>5</sup> В. Вересаев, Собрание сочинений в пяти томах, т. 3, изд. «Правда», М., 1961, стр. 284.

Черновики пестрят такими характеристиками Раскольникова: «Гордость демонская», «бесовская гордость», «демонская сила», «гордость сатанинская», «страшная гордость», «непомерная гордость»...

Достоевский открывает, что неправый мотив проникает даже в сердцевину самых добрых намерений Раскольникова: «А для чего я хочу быть благороднее всех».

Имеется еще такая запись: «Как скверны люди. *Мечты о новом преступлении*». Это «новое преступление» и реализовалось на каторге в том, что Раскольников отрезал даже от признания.

Художник «уничтожил неопределенность» (так и этак), преодолел свои сомнения, добился точности, определенности (так или этак), но не путем упрощения проблемы, а раскрывая ее сложность, углубляя решение: не механическое сосуществование двух противоположных мотивов, а такое их взаимодействие, при котором один (правый) является маскировкой мотива противоположного. Взаимодействие этих мотивов и регулируется самообманом: «Господи, какие сделки можно делать с своей совестью».

А вот заметка, вскрывающая неумолимую логику «проклятой мечты» Раскольникова: «А завтра же меня другой Наполеон за вошь сочтет и под Маренго истратит или может и просто из-за угла топором истратит».

Судя по черновикам, Достоевский вынашивал слово «арифметика» и сознательно придавал ему столь же емкое содержание, как например знаменитому «билету» из «Братьев Карамазовых» (если «арифметика» — символ бесчеловечия светской религии, то «билет», в сущности, — символ не меньшего бесчеловечия религии «чистой»).<sup>6</sup>

По черновикам видно, сколь решающее значение Достоевский придавал раскольниковской статье: «Это хорошо: мономан. Надо эту идею укоренять. Статья-то может быть и главное дело у Порфирия и побуждает его». В этой же связи Порфирий говорит Раскольникову: «Когда вы поживете, вы увидите, что есть в преступлении нечто более арифметики. У вас арифметика, а тут жизнь. Не дай вам бог подвергнуться несчастью. Да и по статье вашей я это угадал. Это все теория». «... Или учиться или писать». «Все, все поглощалось моим проектом, — признавался Раскольников. — чтоб привести его в исполнение».

После этих заметок Достоевский и напишет радостные, а потому трагически-двусмысленные слова матери о статье: «Вот и разгадка вещей!» (в черновиках же прибавит: «О вы матери, для чего вы их родили!»). После этого он и создаст сцену: безумная, счастливая мать со статьей сына на улицах Петербурга... (и слова о «разгадке вещей» зазвучат еще более трагично).

#### «РАССКАЗ ОТ СЕБЯ, А НЕ ОТ НЕГО»

«Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить для чего написано».

Если мотивы Раскольникова действительно высокие, то и масштабы ошибки должны сузиться, а все события должны происходить сравнительно быстро. Признание, раскаяние и искупление должны сжаться в одну точку, и человек должен стремиться сам (и поскорее) рассказать о своей беде. — Все связано, все взаимобусловлено.

Если же мотивы преступления неправые и глубоко социально укорененные, то и масштабы его не могут не расшириться. Если осознание своей неправоты задерживается работой механизма самообмана, «казуисткой», то и время действия должно растянуться, признание не может быть равнозначно раскаянию, и нереально (и, стало быть, нехудожественно) ожидать мемуарной исповеди (в шестьсот страниц) даже от *раскалявшегося* преступника, особенно от такого, как Раскольников, из которого и каленым железом невозможно вытащить слово. — Опять все связано, все взаимобусловлено. Содержание ищет и находит *свою* форму. *Что и почему диктуют свое как*.

Удивительно ли, что решение Достоевским вопроса о «главной анатомии романа» (т. е. «уничтожение неопределенности» в мотивах преступления) совпадает по времени и с решением вопроса, от чьего имени должно идти повествование? Через несколько страниц после слов о «главной анатомии» и следует отказ от формы исповеди.

<sup>6</sup> На одной странице рукописи «Братьев Карамазовых» удивительно ярко видно, как Достоевского *осенило* это слово — «билет». Сравнительно спокойный почерк вдруг сменяется лихорадочным, и «билет» пишется по уже написанному. Он, как молния, освещает всю страницу. А рядом, на полях — спокойные силуэты готических соборов...

Раньше Раскольников должен был начать свою исповедь-дневник на четвертый день (!) после убийства, которое произошло по черновикам «9 июня»: «16 июня. Третьего дня ночью я начал описывать... и четыре часа проспел». Следующая фраза: «Пусть это будет отчет... Какой? Кому?» Достоевский *зачеркивает* эту фразу. Почему? Не потому ли, что превращение убийцы в писателя на четвертый день после убийства — это самое неправдоподобное, что можно придумать, это неправдоподобно даже физически (в романе на четвертый день Раскольников еще был в беспамятстве). Где тут до вопросов: «Какой? Кому?» Это — вопросы Достоевского, а не Раскольникова, вопросы — себе. Раскольникову не до этих вопросов. Ему вообще не до «отчетов».

Читаем дальше: «Это будет документ... Этих листов у меня никогда не отыщут. Подоконная доска у меня приподымается и этого никто не знает».

«Отчет», «документ»... Что-то вроде рапорта. Кому «отчет»? Для чего? Раскаяния, по-видимому, нет. Иначе — зачем прятать? Но главное: *не мог*, физически не мог Раскольников писать свой «отчет» на четвертый день.

Чувствуя неточность, Достоевский пытается разрешить это противоречие увереннее, что — *мог*, и даже специально обосновывает — *почему* мог: «Если б я стал записывать десятого числа, на другой день после девятого, то ничего бы не записал, потому что в порядке ничего еще не мог припомнить. Точно кругом меня все кружилось, и так было три дня. А теперь все так ясно, так ясно представилось...»

Десятого — не мог, а тринадцатого — мог... Чувствуя, что вопрос не распутан, а еще более запутан, Достоевский опять *зачеркивает* всю эту фразу. Но письменный «отчет» Раскольникова об убийстве продолжается с такой крупяной точностью, будто у него нет никаких других забот. Это правдоподобно настолько насколько правдоподобно, чтобы человек, забывший грамоту и вообще потерявший сознание, вдруг стал описывать каждое свое движение, записывать каждое свое слово и не как-нибудь, а стенографически (еще раз подчеркнем: в романе на четвертый день после убийства Раскольников даже еще не очнулся от бреда).

Записав все, что с ним произошло прежде, Раскольников, по замыслу Достоевского, должен был стать и своим собственным стенографом: «Здесь кончается *рассказ* и начинается *дневник*».

Но вскоре замысел несколько изменяется и становится правдоподобнее: «Я под судом и все расскажу. Я все запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие и все судьи мои, если хотят. Это исповедь, полная исповедь. Ничего не утаю». Такое физически и психологически возможно (но возможно ли столь *быстрое* раскаяние?).

Затем следует возврат к прежнему: «Если в форме дневника». Но чуть позже:

#### «Новый план

Рассказ преступника

8 лет назад

(чтоб совершенно отнести его в сторону)»

Этот план — реален. «Восемь лет» названы, вероятно, не случайно: это — срок пребывания Раскольникова на каторге. И, наверно, вступая в новую жизнь на свободе, герой отдает себе отчет о всей прежней жизни.

Итак, от четырех дней до восьми лет! Крайность породила крайность.

Однако новый план труден тем, что предполагает естественный вопрос о *найденном* смысле жизни, естественный тем более, что если сроки написания исповеди удлиннились необычайно, то сама исповедь — осталась. Но не надолго. На следующей странице читаем:

#### «Еще план

Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту...»

Роль стенографа Достоевский, наконец, берет на себя.

Еще через несколько страниц следует обоснование нового плана:

«Перерыть все вопросы в этом романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от него. Если же исповедь, то уже слишком *до последней крайности*, надо все уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно.

НВ. К *сведению*. Исповедью в пылых пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить для чего написано.

Но от автора. Нужно (в исповеди, — Ю. К.) слишком много наивности и откровенности.

Предположить нужно автора существом *всеведущим* и *не погрешающим*, представляющим всем на вид одного из членов нового поколения».

Итак, от зачеркнутой фразы «Пусть это будет отчет... Какой? Кому?» до ясного осознания вопроса — «трудно себе представить для чего написано». Понятна логика этого движения, логика борьбы мотивов у самого Достоевского: естественное желание как можно *скорее* воскресить Раскольникова, найти в преступнике

человека, открыть ему путь в новую жизнь сталкивается с пониманием трудностей реализовать это желание. А о трудностях этих Достоевский знал и по себе, поэтому легче мог и перевоплотиться в Раскольникова.<sup>7</sup> О том же, насколько Достоевский перевоплотился в него, свидетельствует такой живой факт. Когда летом 1866 года художник гостил в Люблино у своей сестры В. М. Ивановой и писал «Преступление и наказание», один человек, ходивший почевать в дом, где жил Достоевский, решительно отказался делать это в дальнейшем. На расспросы Ивановых он рассказал, что Достоевский замышляет кого-то убить — все ночи ходит по комнатам и говорит об этом вслух.<sup>8</sup> (А позже Анне Григорьевне приходилось всерьез доказывать некоторым впечатлительным читателям, что Достоевский — автор «Преступления и наказания» шкого сам не убивал).

Рассказ о герое уже требует перевоплощения, рассказ от имени героя, его исповедь требует перевоплощения в квадрат. Работа над романом в форме «исповеди» углубила понимание подлинных мотивов преступления Раскольникова и тем самым ускорила отказ от самой этой формы.

Исповедь может быть решающим начальным признаком возможности новой жизни, по крайней мере — жажды ее (иногда безнадежной). Роман в форме исповеди предполагал, по замыслу Достоевского, радикальное изменение в самосознании героя — таковое изменение, как у Аркадия Долгорукого в «Подростке», у героя «Сна смешного человека» или у героя «Кроткой» (эти произведения и написаны как исповедь). У Раскольникова этого еще нет. Он многое понял «верно и разом», по вся «выделка» — еще впереди.

Когда Достоевский писал «Кроткую», он назвал этот рассказ «фантастическим» и считал необходимым дать авторское объяснение тому факту, что речь в рассказе идет от первого лица, т. е. является исповедальной для героя: «Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, псободеланнее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре „Последний день приговоренного к смертной казни“ употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных».

Подобное «фантастическое» допущение не отвечало, однако, новому замыслу романа, характеру Раскольникова.

Подросток говорит, что, кончив свои записи, он убедился в том, что переделал себя именно «процессом припоминания и записывания». В Раскольникове «процесс припоминания» уже начался, но далеко не закончился. «Записывает» за него — автор.

В черновиках Раскольничков говорил: «Нет, я еще не готов, я полон гордости и фальши; я только что начинаю процесс переделки — в каторге». В романе же «процесс переделки» намечается (уже от имени автора) еще более усложненным и трудным. О цене искупления сам Раскольничков еще и не подозревает.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> На следующий день после смерти жены Достоевский записал: «16 апреля. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей? Возлюбить человека как самого себя, по заповеди Христовой, невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует... Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не принюсил любовью в жертву свое Я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом... человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается райским наслаждением исполнения завета, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна...» («Литературное наследство», т. 83, 1971, стр. 173, 174). Достоевский и в себе открыл борьбу противоположных мотивов, противоположных целей. Он имел мужество признаться в этом. И без такого самосознания, без таких беспощадных признаний не смог бы он создать ни Голядкина, ни Раскольникова, ни Ивана Карамазова.

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. I. Изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 363.

<sup>9</sup> Автор предисловия к английскому изданию «Записных книжек» Достоевского (черновики к «Преступлению и наказанию») Эдвард Васиолек полагает, что записки эти «не проясняют жгучую проблему мотивов убийства Раскольникова... Сам Достоевский был не в силах решить, какой из мотивов может считаться истинным» (The Notebooks for Crime and Punishment Fyodor Dostoevsky. Chicago—London, 1967, p. 13). Факты показывают, что не Достоевский «был не в силах решить», а Э. Васиолек не в силах понять решенное.

Достоевский отказался здесь от исповеди как формы романа, но в самом романе моменты исповеди сохранились. Несколько раз упоминается, что «потом», «уже долго спустя», Раскольников «припоминал» все случившееся (с такого «припоминания» и начинается исповедь). Исповедальные нотки содержатся и в признаниях Раскольникова Соне, но эти нотки еще заглушены главным мотивом, мотивом «проклятой мечты» — тоже по-своему исповедальным: исповедь может быть деформирована «вызовом от виноватого к судье» (как у Ставрогина в «Бесах»), обличением других через обличение себя (как у «подпольного человека»), цинизмом (Свидригайлов и герои рассказа «Бобок»).

### «ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА РОМАНА»

«Неисповедимы пути...»

Финал произведения стоил Достоевскому не меньших трудов, чем открытие мотивов преступления Раскольникова. В сущности, это был, конечно, один и тот же труд, поскольку «исход» Раскольникова и зависел прежде всего от этих мотивов.

По черновикам (еще больше, чем по роману) видно, какая острая борьба шла в самом Достоевском между решением предвзятым и непредвзятым. В нем тоже боролись разные, противоположные цели, диктовавшие свои средства и предопределявшие свои результаты. Эта борьба — свидетельство известного самообмана Достоевского. Он стремился согласовать ересь своего художественного познания с догматизмом веры, желал, чтобы одно другому не противоречило, и чувствовал неосуществимость этого.

«Божия правда, земной закон берет свое», — пишет он о раскаянии преступника (черновик письма Каткову). Но запятая между «божией правдой» и «земным законом» не может скрыть противоречия между ними. Противоречие это не было разрешено, но тенденция его разрешения — в пользу «земного закона». В черновиках есть и такая запись (как раз на странице, обозначенной: «Главная анатомия романа»): «Столкновение с действительностью и логический выход к закону природы и долгу».

Достоевский писал с мыслью: «Православное воззрение. В чем есть православие». По готовой схеме все должно быть ясно заранее, и ничего, в сущности, не надо исследовать. Раскольников отпал от бога — поэтому совершил преступление. Раскольников через «видение Христа» (был и этот вариант) вернулся к богу — отсюда раскаяние. Но вместо готовой схемы побеждает другое решение: «Соня и любовь к ней сломали».

В «Записных книжках» читаем:

«NB. Последняя строчка романа.

Неисповедимы пути, которыми находит бог человека».

Но Достоевский завершил роман другой последней строчкой, которая навсегда останется примером победы художника над своей предвзятостью. Чтобы понять это, сопоставим начало и конец романа.

С первой строчки возникает тревожное, лихорадочное ожидание. Вот-вот что-то должно случиться — скоро, неотвратимо. Должно случиться «это». Только об «этом» и думает Раскольников и только в «этом» свете все видит.

Настасья спрашивает Раскольникова, почему он не дает уроки. «За детей медью платят. Что за конейки сделаешь?» — говорит тот «с неохотой, как бы отвечая собственным мыслям.

— А тебе бы сразу весь капитал?

Он странно посмотрел на нее.

— Да, весь капитал, — твердо отвечал он, помолчав».

И вот — последние, спокойные, эпические строки романа:

«Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим будущим подвигом.

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новым, доселе совершенно неизвестною действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен».

Достоевский трижды повторяет: «постепенно». Не содержится ли в этой «постепенности» ответ на петерпеливое желание получить «весь капитал» и непременно — «разом»? И не выдает ли самая последняя строчка романа мужество и такт художника, который и сам не знает еще, как прийти к «новой жизни», и признается в этом незнании?

Кроме религиозного варианта финала, планировались и варианты другие, то связанные с первым, то независимые от него. Например: «Финал романа. Раскольников застрелится идет».

Но, пожалуй, главный из них — это подвиги Раскольников на пожаре, после чего он, обгорелый, едва не погибший, признается и раскаивается в своем преступлении перед родными... «Гордость и падежность его и самоуверенность в безвинности идут все crescendo и вдруг на самом сильном фазисе, после пожара, он идет предать себя».

В романе «crescendo» это осталось и даже было усилено, но от варианта с пожаром Достоевский, конечно, отказывается — и не столько из-за его искусственности и мелодраматичности, но главным образом из-за того, что в таком «пожаре» могло «сгореть» главное — сложнейшая борьба «двух характеров» Раскольникова. Пожар заставлял совместить признание с раскаянием. «Наделал громких дел на пожаре. Болен после пожара. Пожар решил все». Но за этими словами следует сомнение: «Короткий срок».

«Короткий срок» — слишком легкое решение сложнейшей задачи, даже не решение, а лишь видимость решения. Пути, которые привели Достоевского к отказу от пожара, от видения Христа, от «последней строчки», — исповедимы. Это — пути реализма («в высшем смысле»). Роман заканчивается мыслью о *долгом* сроке и *труднейшем* пути предстоящего постепенного перерождения Раскольникова.

Как известно, Лаплас в ответ на вопрос, почему в его системе не нашлось места для бога, сказал: «Я не нуждался в этой гипотезе». Достоевский выдвинул такую «гипотезу», попытался сделать ее решающей, оставил ее в романе (весьма урезав), но, в сущности, он не нуждается в ней для объяснения ни преступления Раскольникова, ни его воскрешения.

В сентябре 1865 года Достоевский писал Каткову, что идея первоначального замысла «не может... ни в чем противоречить Вашему журналу; даже напротив». Но уже в середине 1866 года он жалуется на то, что редакция «Русского вестника» пахочит в романе «следы нигилизма»: «Не знаю, что будет далее, но эта начинающаяся обнаруживаться с течением романа противоположность воззрений начинает меня очень беспокоить».<sup>10</sup> Не является ли эта «противуположность» следствием коренного (хотя и постепенного) изменения замысла художника? Когда Достоевский «убаюкивал», это «Русскому вестнику» нравилось. Истасканный, закрыто-религиозный финал романа — понравился бы еще больше.

#### «ОН НЕ ВЫЧИСЛЯЕТ...»

«Пять недель. Да!»

Достоевский сделал гигантский шаг по пути *размистифицирования* искусства. Ничуть не умаляя значения его интуиции, можно сказать, что мало у кого сознательный, строгий художественный расчет играл столь доминирующую роль. Этот «мистик» был дисциплинированным, «сухим», расчетливым «рационалистом» в построении своих произведений. Мало кто отдавал сознательному в творчестве столь решающее слово по отношению к бессознательному.

Его *осознанные* страсти, его *страстные* мысли и определили его манеру работать. Он мучается над тем, *как* надо писать, но несравненно больше — над тем, *что* писать. Он *знает*, что он ищет, *знает*, чего хочет. Ему надо не уйти от самых острых вопросов, а «перерыть их все» и еще больше обострить. Не то его интересует, как красивее нарисовать подвиги Раскольникова на пожаре, а то прежде всего, почему «проклятая мечта» так крепко засела в душе Раскольникова, не горит ли от таких «мечтаний» весь мир? Из поиска и открытия истинного содержания естественно вырастает и соответствующая форма. Решая вопросы — *что?* *почему?*, он *тем самым* решает и вопрос — *как?* На работу над «формой» ему никогда не хватает времени, он постоянно жалуется на это, но когда такое время находится, то вдруг выясняется, что «форма» почти готова. Вероятно, он отчетливо сознавал эту особенность своего творчества и эксплуатировал ее нещадно. Необычайное обилие его планов свидетельствует об этом. План для него — создание художественной модели в целом. План и есть концепция произведения. План и есть главный ответ на вопросы *что?* и *почему?* Из множества планов выкристаллизовывается один-единственный, и тогда все «детали» подчиняются ему, как железные опилки — магниту.

Он верен при этом закону искусства, по которому секрет, открытый художником, сознательно скрывается для читателя, но ровно настолько, чтобы тот *сам* его заново бы открыл и, стало быть, пережил бы его как *свое* открытие.

Открыв что-то для себя, художник, повторяем, как бы прикрывает это для читателя, никогда не дает готовое решение проблемы, а тонко подводит к нему с тем, чтобы читатель *сам* ее решил, *сам* испытал, хотя бы отчасти, хотя бы «сокращенно», те муки, которые выпали на долю автора. Достоевский не отдает даром истины, которые столь дорого ему стоили. Но тем, в конце концов, они оказываются дороже и для читателя.

<sup>10</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, стр. 44.



Он знает, что художественное облечение должно происходить как можно незаметнее. «Гомеопатические дозы», может быть, самые действующие, говорил Достоевский, а замышляя «Жизнь великого грешника», сделал такую запись: «...не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива...» В черновиках к «Преступлению и наказанию», намечая «пробу» Раскольникова, Достоевский пишет: «NB. Неясно, но для читателя тут уже что-то такое».

Достоевский не только открыватель тайн, он — открыватель существования тайн. Он не только глубоко познавал жизнь, но познавал и ее неисчерпаемость.

В черновиках у него обычно все резче, громче, чем в романе. Если, к примеру, слово «арифметика» упоминается там раз десять-двенадцать, то в романе — всего три раза.

В черновиках Лужин прямо называл свою теорию «арифметикой»: «...чем более, стало быть, я эгоист, тем для других же лучше... Тут, знаете, арифметика». Как видим, Достоевский вполне сознательно проводит сближение теорий Лужина и Раскольникова, но в романе делает это тоньше, чем в черновиках.

Сначала картина смерти матери намечалась более детально, чем в романе: «Умирает, благословляет... Умирает. 'Ах жизнь-то, какое тяжелое поле дети». В романе же мы узнаем об этой смерти просто как о факте, но о факте, который высветлен через отношение к нему Раскольникова (известие о смерти матери «на него как бы не очень сильно подействовало» — осознать себя матерубийцей, пусть невольным, — для него слишком тяжело).

Когда Достоевский открыл для себя страшные, непредвиденные и закопмерные последствия преступления Раскольникова, он сначала написал, что при вскрытии убитой Лизаветы был найден шестимесячный мальчик, который к тому же оказывался сыном врача... В романе о беременности упоминается лишь вскользь.

Случайно ли, что Соня около месяца тому назад вышла на панель («Пять недель, да!» — говорит Мармеладов), а Раскольников полтора месяца назад окончательно подчинился своей «проклятой мечте» и только что ее осуществил? Линии их жизни пересеклись в самой критической для них точке. Их души соприкоснулись именно в тот момент, когда они еще обнажены для боли, своей и чужой, еще не привыкли к ней, не оступели. Проходи Соня с «желтым билетом» год или больше, кто знает, смогла бы она спасти Раскольникова? Не поэтому ли Достоевский отказался от такого штриха: Соня — пьяная, с рыбой? Такие страшные черты «профессиональности» предполагали бы уже отчаянную привычку, которая диктуется временем.

В черновиках художник не раз называет Катерину Ивановну «вдовой Капет» (жена казненного короля, последовавшая следом за мужем на плаху), но в романе он ее рисует «вдовой Капет», не называя так, рисует преисполненной «параксизмами гордости и тщеславия, вспоминающей о своем «похвальном листе», как о королевской короне, умирающей с вызовом, а не покорно. В результате — истинные шекспировский образ.

Достоевский очень точно находит момент, когда Раскольников впервые говорит Соне «ты» (после своего колелопоклонения: «Я не тебе поклонился...»); слова эти и сближают его с Соней и отдаляют от нее; в этом «ты» — контрапункт).

Он ищет и опять очень точно находит момент, когда и Соня начинает говорить Раскольникову «ты». В черновиках читаем: «А отчего я вам ты не говорю? — И потом, когда он пошел на предание и когда крест она ему повесила — стала в первый раз говорить: ты». Но в романе этот момент наступает раньше. После молчаливого признания Раскольникова в убийстве она бросается к нему на шею со словами: «Что вы, что вы это над собой сделали!» и тут же восклицает: «Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!» Но потом еще несколько раз она будет переходить на «вы» и снова па «ты», желая сблизиться с ним и боясь его гордыни.

Столь же обоснованны эти переходы между «вы» и «ты» во время встречи Свидригайлова и Дуни.

А вот как планировались первоначально «Записки из подполья» (письмо к брату): «Повесть разделяется на 3 главы... В 1-й главе может быть листа 1<sup>1/2</sup>... Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более, что без остальных 2-х (главных) она теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое переход к музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой».<sup>11</sup>

Это сравнение писательского труда с музыкальным, с композиторским чрезвычайно глубоко и плодотворно. Во всяком случае, например, «Преступление и наказание» очень напоминает грандиозную симфонию с ее развитием, взаимопереходами, столкновением борющихся лейтмотивов, с ее выверенностью каждой части, каждого «такта», каждого «аккорда» и каждой «нотки», с ее тончайшей оркестровкой, с ее контрапунктической согласованностью начала и конца, с ее свободой и одновременно железной внутренней дисциплиной. Можно испытывать разные

<sup>11</sup> Там же, стр. 365.

чувства, слушая симфонию, но нельзя при ее исполнении «играть не по нотам», а читатель — в отличие от простого слушателя — сам является невольным и исполнителем, и ему больше грозит опасность услышать не то, что создано писателем, и не услышать того, что есть. И здесь нет другого пути к точности восприятия, чем повторное, многократное «прослушивание», проверка и перепроверка своих впечатлений текстом готового произведения (а если можно, то его черновиками, письмами художника и т. д.).

Приведем еще несколько записей Достоевского, сделанных для себя во время работы над «Преступлением и наказанием».

«Все факты без рассуждений».

Сначала Раскольников «должен... представляться читателю отчасти как бы не в своем уме» (некоторые «проницательные» читатели и в самом деле все списали на сумасшествие).

«... Развитие любви к дочери Мармеладова сбивает его с толку».

«На Крестовском только одно утро и росинки дождя. После росинки дождя, — естественная и психологическая потребность людей этой планеты».

«... Говорит (Свидригайлов, — Ю. К.), что дочь изнасиловали и утопили, но кто не говорит, и потом уж объясняется, что это он».

«Капитальное. Разумихина выставлять постоянно хлопотуном».

«Свидригайлов — отчаяние самое циническое. Соня — надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников). Он страстно привязался к ним обоим».

К встрече с Заметовым — «23-летняя черта» (вероятно, имеется в виду встреча в трактире, когда Раскольникову захотелось раздражить Заметова, так сказать, «высунуть язык»). Сопоставим с этой записью другую: «NB. В художественном исполнении не забыть, что ему 23 года».

Раскольников должен говорить «высокомерно с ней насчет этого пункта» (т. е. насчет желтого билета Соня — тоже «23-летняя черта»).

«NB ??? Как сделать приличнее и складнее, что Порфирий сам приходил к Раскольникову».

«Посещение квартиры старухи... и тут как бы невзначай биография Лизаветы».

«У ней (у Марфы Петровны, — Ю. К.) изо рта дурно пахло (коричку держала). Замечание вскользь и один раз».

«NB. Надо поминутно, чтоб выскакивали среди рассказа совершенно ненужные и неожиданные мелочи».

«Али есть в нас закон природы, которого мы не знаем и который кричит в нас. Сон» (скорее всего речь идет о детском сне Раскольникова. Но и все сны его «кричат» против убийства).

Замечательно, что у Достоевского из всех его многочисленных взаимоисключающих вариантов почти ничего не пропадает. Почти все включено в роман, но в новой, неолиданной связи. Остались и подвиги на пожаре (задолго до преступления) — как штрих к портрету Раскольникова, а не как психод. Остался и поклон на Сенной, который сначала планировался тоже как разрешение противоречий, — в романе же получилось их обострение и углубление, и т. д. и т. п.

Подобных примеров — масса, и все они говорят не просто о «технике» работы Достоевского, а главное — об его неустанных дисциплинированных и страстных поисках точности, реалистичности, достоверности — и в самых мельчайших деталях, и в построении всего романа как единого художественного целого.

Поэтому неосновательным представляется следующее мнение С. Цвейга о Достоевском: «Если для иных искусство — наука, то для него оно — черная магия. Он занимается не экспериментальной химией, а алхимией действительности, не астрономией, а астрологией души... Он не собирает, но у него есть все. Он не вычисляет, и все же его измерения безошибочны».<sup>12</sup>

Если бы Достоевский руководствовался «черной магией», «алхимией» и «астрологией», он и закончил бы роман «видением Христа», пожаром, поклоном на Сенной. Если бы он «не собирал», он так и остановился бы на варианте, изложенном в письме к Каткову. Если бы он не «вычислял», мы не имели бы того романа, какой имеем.

С. Цвейг противопоставляет Достоевского Бальзаку: «Если хоть сколько-нибудь вчитаться в Бальзака, то реакцию характера на любое событие можно рассчитать так же, как параболу полета камня, зная силу размаха и его тяжесть». Иное, мол, у Достоевского.<sup>13</sup>

Противопоставление это тоже неосновательно. Выходит, чем точнее попадание, тем меньше надо было целиться, чем сложнее уравнение, тем проще его решать. В таком случае и алгебра, не говоря о высшей математике, — «черная магия» по сравнению с арифметикой, и Эйнштейн — «алхимик» и «астролог» по сравнению с Ньютоном.

<sup>12</sup> Стефан Цвейг, Собрание сочинений, т. VII, изд. «Время», Л., 1929, стр. 133.

<sup>13</sup> Там же, стр. 117.

В действительности же, подчеркнем еще раз, Достоевский, этот самый «магический» художник, оказывается, может быть, и самым «рационалистическим». И его требовательность и точность при проведении своих художественных «экспериментов» может сравниться разве лишь с точностью экспериментов научных, но зато сила непосредственного воздействия на людей — с силой музыки.

Два факта противостоят декламации о «черной магии» Достоевского.

Во-первых, совершенно четкое осознание им общих принципов своего искусства. Принципы эти сами являются его величайшим открытием. Открытие это проделало сложнейший путь от смутных ощущений, предчувствий до чеканных формулировок:

«При полном реализме найти человека в человеке... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой».<sup>14</sup> (Исследование «глубин» — средство, найти «человека» — самоцель).

«Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова».<sup>15</sup> (Предвидение будущего — осознанная и принципиальная позиция).

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для [меня] иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив».<sup>16</sup> («Фантастическое» оказывается реальным, «исключения» — правилом).

«... другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики... Ихним реализмом — сотою доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось».<sup>17</sup> (Не столько о конкретных фактах идет речь, сколько о социальных катаклизмах).

«Им понятно только то, что у них на глазах совершается, а заглянуть вперед они не только сами по близорукости не могут, но и не понимают, как это другому могут быть ясны, как на ладони, *будущие итоги настоящих событий*».<sup>18</sup>

Почти каждое произведение Достоевского и есть открытие этих принципов и углубление их. И с каждым новым произведением Достоевский все сознательнее руководствуется ими. В этом смысле они являются для него «заданными», «предвзятыми», но только эта «заданность», эта «предвзятость» не есть готовый ответ, известной до решения задачи, а есть «лишь» метод, путь, направление поисков — «Когда же пресечется рознь и соберется ли когда человек вместе».

Во-вторых, в своем конкретном труде над произведением он меньше всего напоминает человека, который, попав в лабиринт, полагает, что чем сильнее он зажмурит глаза, тем скорее из него выберется. Он стремится увидеть каждое препятствие на своем пути, осознать каждый свой шаг.

Стремление к возможно более точному осознанию как самых общих принципов своего искусства, так и самых конкретнейших «ходов» — все это, как ни парадоксально, не только не препятствовало его интуиции, его вдохновению, а, напротив, стимулировало их.

Поразительно сходство между процессом творчества у Бетховена и у Достоевского. Р. Роллан пишет по поводу «Героической симфонии»: «Мы можем проследить каждый удар молота. По редкому счастью до нас дошла почти целиком тетрадь набросков от осени 1801 года до весны 1804-го»; «Сколько излишних волнений и топтаний на месте должен был исторгнуть Бетховен из своей мысли! Часто вторичные наброски, вместо того, чтобы распутать хаос, еще больше его запутывают, и только в самых последних, после суровой критики и упорного напряжения, художник находит безупречную, трезвую и широкую линию»; «Воля, которая у второразрядных художников носит характер прилежного рассудка, у Бетховена всегда паллама гением, столько же и даже, пожалуй, еще более, чем первоначальное вдохновение... Бесчисленные наброски второй части показывают нам, с каким упорством и державным искусством самокритики устанавливает он, трудясь, красугольные камни своей огромной постройки. Он вносит туда удивительное чувство ритма и чисел, противоречия материала и красок, ощущение подготавливаемых эффектов, подчеркивания главного удара, развития основных линий в их благородстве и напряженности»; «Не забудьте, что для руководства он не имел никакого образца. Он открывал Новый Свет. Он открывал самого себя!.. Теперь мы видим только результат всего, — мы не думаем больше об утомительных нащупываниях набросков, об этом безумном труде человека в одиночестве, лихорадоч-

<sup>14</sup> Ф. М. Достоевский. Биография. Письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883 (раздел «Письма»), стр. 373.

<sup>15</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 179.

<sup>16</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 169.

<sup>17</sup> Там же, стр. 150—151.

<sup>18</sup> Л. Симонова. Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском. «Церковно-общественный вестник», 1881, № 17, стр. 5 (курсив мой, — Ю. К.).

ного, измученного, привязавшего себя словно Микельанджело к потолку Сикстинской капеллы и запершегося там до тех пор, покуда не одолеет задачи чисел и форм, им самим спущенных с цепи, и не подчинит их своей воле»; «Но когда художник достаточно мощен, чтобы под первыми пластами вульгарности докопаться до общих законов жизни и основных ритмов духа, тогда шедевр индивидуального гения делается, не стремясь к этому, естественным выразителем всего человечества».<sup>19</sup>

То же и в черновиках к «Преступлению и наказанию». Вначале кажется, что Достоевский — тонет, не в силах найти одно-единственное точное решение. Кажется, он обречен на то, чтобы перепробовать все до единого банальные варианты, прежде чем доберется до искомого... Но вот, наконец, решение найдено, найдено чуть ли не в самый последний момент, буквально перед сдачей рукописи в набор — и перед нами уже не тонущий человек, а хладнокровнейший режиссер, расчетливо планирующий «эффекты», учитывающий психологию читателя, заставляющий его тоже тонуть и спастись...

И в жизни и в искусстве «чистое» может родиться только из «нечистого», из *преодоления* «нечистого» в себе и в других. Это — закон, не знающий, вероятно, исключения даже для Моцарта, даже для Пушкина (хотя у них этот процесс глубоко скрыт, а на поверхности представляется обычно почти молниепосным). Разница между гениальным и обычным художником несравненно больше, но и несравненно меньше, чем обычно кажется. Пусть наше сравнение покажется слишком «физическим», но разница эта — вроде разницы между водой кипящей и не кипящей, разница эта может быть «всего» в один градус, но при ста градусах — вода кипит, а даже при девяносто девяти — еще нет. Подлинный гений, настоящий талант непримирим к собственной банальности и умеет вытравить ее без остатка.

Тайна творчества... «Тайна сия велика есть». Она велика и без всякого мистифицирования. Она и так слишком сложна, чтобы ее запутывать. Не отрицаем мы, конечно, врожденных способностей человека. Не отрицаем громадной роли интуиции. И это — не оговорка, не отговорка, это — убеждение в существовании таких, генетических что ли, «исходных данных» творца, отсутствие которых невосполнимо никаким трудом и никакой самокритикой. Это — убеждение в существовании таких условий творчества, которые «покупаются», а *имеются*, как голос Шаляпина, как слух Моцарта, как способность Достоевского болеть болями людей и испуленно желать вылечиться. Это — убеждение в неизбежности таких уникальных «случайностей» в жизни творца, которые не могут быть предусмотрены и которые не подходят ни под какую закономерность. Интересно: более «магические» художники, как например Роден, чаще делают упор в своих самохарактеристиках на труд, на «рациональное»: «Больше терпения! Не надейтесь на вдохновение. Вдохновение вообще не существует. Единственные добродетели художника — мудрость, внимательность, искренность, воля. Выполняйте вашу работу, как честные труженики».<sup>20</sup> Но более «рациональные» художники, как Гете, делают упор именно на «интуицию», на «вдохновение». Можно легко составить парадоксальную хрестоматию из десятков и сотен абсолютно взаимоисключающих друг друга формул творчества, принадлежащих одинаково великим творцам. А, может быть, здесь, в сущности, и нет никакого противоречия? Ведь чем безудержнее талант, тем больше он нуждается в дисциплине. И соотношение между «магическим» и «рациональным» чрезвычайно подвижно, но это всегда — отношение сложной *взаимозависимости*.

Во всяком случае, можно считать доказанным, что так называемая «творческая лаборатория» Достоевского — это не столько храм, сколько рабочая мастерская, а если уж нельзя обойтись без храма, то пусть будет храм, вернее — то место его, которое называется алтарем для жертвоприношений: на алтаре этом художник и приносит в жертву — *себя*. Но в действительности все куда прозаичнее, но зато и надежнее. Интуиция Достоевского — не только «божий дар», но и приобретение. Это — и заслуженная награда за беспощадность к себе, за честность и мужество памяти, сберегающей выстраданное, за страшную умелость переживать это выстраданное снова и снова. Это — и награда за каторжный труд, за одержимость, за лазерную сосредоточенность всех мыслей и чувств.

Обаятельный миф о «черной магии» Достоевского держится прежде всего на том, что авторы (и сторонники) этого мифа не потрудились над выяснением того, как трудился художник. И они *приписали* Достоевскому свой собственный способ «магического» постижения его, способ — попадать, не целясь.

Есть две ошибки: принять известное за неизвестное и, наоборот, — неизвестное за известное. Первая ошибка чревата «упиженным паче гордости». Вторая — тщ-

<sup>19</sup> Ромэн Роллан, Собрание музыкально-исторических сочинений в девяти томах, т. 7, изд. «Искусство», М., 1938, стр. 51—52, 59, 63, 65, 66.

<sup>20</sup> Дэвид Вейс. Огюст Роден. Изд. «Искусство», М., 1969, стр. 558.

славным всезнайством. Но, в сущности, они где-то обе нуждаются друг в друге и взаимодополняются.

Развенчание мифа о «черной магии» не умаляет восхищения перед гением, перед неисчерпаемостью искусства и жизни. Напротив. Но пусть оно, такое восхищение, не заменяет, а стимулирует послышное познание этой неисчерпаемости, познание, которому столь неоценимо содействует публикация неизданного Достоевского.<sup>21</sup>

С. М. НЕЛЬС

## «КОМИЧЕСКИЙ МУЧЕНИК»

(К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗА ПРИЖИВАЛЬЩИКА И ШУТА  
В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО)

Большие социальные и философские проблемы ставил в своем творчестве Достоевский. Проблемы своего времени и народа. Мучительно искал их решения. Искал на разных путях выход для угнетенного человека, для неустроенного человечества. На путях социального бунтарства и христианского примирения с действительностью. В конечном итоге оставались всегда сомнения и отрицание. «Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки», так писал он в 1854 году Н. Д. Фонвизиной.<sup>1</sup> Не находя выхода в действительности, он переносил решение всех вопросов в сферу метафизики, апеллировал к природе человека, ее вечным и неизменным, как он полагал, свойствам.<sup>2</sup>

Размышляя о природе человека, ее особенностях и свойствах, Достоевский стремился проникнуть во внутренний мир своих самых различных персонажей. Он создавал образы, сталкивая людей то по принципу их противоположности, то по принципу родственности и близости.

Об известной повторяемости образов у Достоевского говорилось не раз. Свою художественную идею, выношенную и выстраданную, он хотел рассмотреть со всех сторон, в разных аспектах, провести через сердца разных людей. Великий экспериментатор, он в образах многих своих героев хотел нащупать все ее возможные изменения, исчерпать все доводы за и против, чтобы прийти до истины о человеке и его сущности.

На этом пути он многообразно использовал образ приживальщика, прошедший ряд сложных трансформаций в его творчестве.

Отмечая схожесть образов и мотивов у Достоевского, переходящих из романа в роман, наша критика, однако, меньше всего занималась образом приживальщика, хотя он проходит почти по всем произведениям Достоевского. Очевидно, писатель придавал ему большое значение и в разных планах разрабатывал его.

Проявлялась здесь с самого начала, конечно, и гуманистическая тенденция его творчества. Она диктовала интерес к фигуре приживальщика.

Человек у Достоевского унижен. Но он человек. Он имеет свое мнение, свое суждение и отношение к жизни. В любом положении герой Достоевского не скажет, что «не может смель свое суждение иметь». Но он хорошо понимает, что «не может смель» его высказать.

Достоевский хочет поставить его в такие условия, когда он хотя бы в завуалированной, скрытой форме, хотя бы под чуждой ему личной шута будет иметь возможность проявить себя в настоящем виде.

Под маской шута герой Достоевского высказывает много горьких истин. И с этой стороны он оказывался нужным писателю, усиливая сатирическую струю, которая органически присуща была всему его творчеству.

Образ приживальщика прошел определенную и значительную эволюцию в творчестве писателя. При каждом новом появлении функция его видоизменяется, но сущность остается все та же. Психологическая устойчивость образа соединяется с движением, развитием и углублением идейной значимости его.

В соответствии с этим каждый раз меняется форма и стиль изображения «комического мученика», меняется и его стилистика. От чисто бытового решения

<sup>21</sup> Вышеизложенное — часть работы, посвященной исследованию мотивов преступления Раскольникова. См. послесловие к «Преступлению и наказанию» (изд. «Художественная литература», М., 1971), статью «Перечитывая Достоевского...» («Новый мир», 1971, № 11).

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 142.

<sup>2</sup> См., например: Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. 11, Изд. А. Ф. Маркса, 1895, стр. 248.

образа писатель доходит до символического его воплощения. Но основная черта приживальщика у Достоевского всегда неизменна: он шут. Шутство становится неизбежной принадлежностью униженного бедного человека. Часто он фактически еще не приживальщик, но он всегда приживальщик в потенции. Он может и готов им стать.

Правда, в произведениях других писателей шутство не обязательно для приживальщика. Он может унижаться, лстать, пресмыкаться, подлаживаться. Но не обязательно при этом шутство, юродство, самоистязание. Вспомним «Нахлебника» Тургенева. Его приживальщик — человек живущий из милости на хлебах, но он не шут, выставляющий на смех самого себя. Кузовкин скромн, он знает свое место, но и в этом положении он держится с достоинством.

Достоевский дает приживальщика в новом плане и в новом качестве.

У Достоевского он вначале шут, потешающий господина ради куска хлеба и для этого измывающийся над собой. В зрелых произведениях это приживальщик идейный. Он питается не хлебом хозяина, а его идеями. Он к ним присосался. Он их мельчит, снижает, опошляет.

Но везде у Достоевского приживальщик активен. Он не стремится спрятаться, быть незаметным, как у Тургенева. Он не примиряется с шутским самоунижением, как Оброшенев в пьесе А. Н. Островского «Шутники»: «Ну, и терпись... я все больше шуточкой, шуточкой, а где так и поклонами. Оно точно, что на тебя как на шута смотрят, да зато кормимся... Тот тебе рыло сажей мажет, другой плясать заставляет, третий в пуху всего вываляет. Сначала самому не сладко было, а там и привок, и сам стал паясничать и людей стыдиться перестал... Эка важность, что меня шутом зовут... Я таковский!»<sup>3</sup>

У Достоевского шут и приживальщик активно заявляет о себе. У него нет робости — при всем его зависимом положении. Он не труслив — он уже так много в жизни претерпел, что перестал бояться.

Он хочет взять реванш за свое унижение тем, что выказывает в одном случае свое презрение к хозяевам жизни, в другом позволяет себе «свое мнение иметь», в третьем является судьей тех, которым часто невдомек, что кроется за его словами.

Во всех этих случаях смех и слезы — рядом. Достоевский писал: «...Разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обем, вместе взятым: правда».<sup>4</sup>

И у его приживальщиков трагический надрыв и комический выверт — две основные стороны образа. Эти черты неизменны и проходят через всю галерею шутов у Достоевского. Таковы Ползунков, Ежовикин, Снегирев, Лебедев, Лебядкин, Фома Опискин, Петр Верховенский, Федор Карамазов и многие другие. В сущности, приживальщик и черт Ивана Карамазова.

Если в Ползункове, Ежовикине дан бытовой тип приживальщика, то в Фоме Опискине и Федоре Карамазове раскрыта психологическая сторона этого образа. Петр Верховенский — социальный тип приживальщика, черт Ивана Карамазова — носитель его философии.

Проследим эволюцию образа.

Впервые шут и по существу приживальщик появляется у Достоевского в рассказе «Ползунков», где он главное действующее лицо. Фамплия его говорит сама за себя. Его судьба — ползать перед людьми имущими. Писатель, изображая «скитающегося приживальщика» — тип бытовой и весьма распространенный, сразу обнажает здесь свое художественное задание. Образ приживальщика ему нужен для раскрытия противоречий человеческого характера, ибо в нем все они совмещаются. «Я предположить не мог, чтоб на таком маленьком пространстве, как сморщенное, угловатое лицо этого человека, могло уместиться в одно и то же время столько разнородных гримас, столько странных, разнохарактерных ощущений, столько самых убийственных впечатлений. Чего-чего тут не было! — и стыд-то, и ложная наглость, и досада с внезапной краской в лице, и гнев, и робость за неудачу, и просьба о прощении, что смел утруждать, и сознание собственного достоинства, и полнейшее сознание собственного ничтожества, — все это как молнии проходило по лицу его».<sup>5</sup> Так физически явственно проступают все эти противоречия в душе человека. Если в «Двойнике» они даны были в фантастическом плане, за который писателя так упрекали его современники, то сейчас он берется подтвердить свои художественные прозрения на чисто бытовом материале.

<sup>3</sup> А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1950, стр. 346—347.

<sup>4</sup> Цит. по: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 296.

<sup>5</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, т. I. ГИЗ, Л., 1926, стр. 360. Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте.

Что может быть реальнее и прозаичнее, чем образ бедняка, который не останавливается перед всяческим шутовством и шутовское самоунижение делает источником существования?

Маленький чиновник Ползунков, лишившись службы, добывает себе пропитание, потешая тех, у кого можно выпросить милостыню под видом просьбы денег взаймы. Паясничая, он повествует о самом затаенном и интимном. То, что наиболее ранит человека, выставляет напоказ в комическом виде. В какой-то момент шутовство прерывается и из-под маски шута появляется лицо глубоко несчастного человека. То, что было в подтексте, выходит наружу. В какой-то, может быть, один-единственный момент в жизни человек должен высказать самое важное, что долго хранилось в душе. Достоевский выхватывает именно этот момент. И тогда мы слышим исповедь. Исповедь, которая звучит среди шума и гомона хихикающих, беснующихся людей, радующихся тому, что можно затоптать самое светлое, самое чистое.

В «Ползункове» впервые, рисуя шута, Достоевский использует прием, впоследствии часто применяемый им как одно из художественных средств раскрытия души человеческой, а именно — исповедь героя. Под видом шутивого рассказа об анекдотическом случае из жизни Ползунков повествует о своей незадачливой судьбе. Причем здесь, как и в позднейших произведениях, это исповедь на людях, всегда перед кем-то, всегда кому-то. Потребность высказаться, жажда сочувствия, на которое нет никакой надежды, заставляли тем болезненнее ощущать горечь своего шутовства: «Странное дело! Он как будто боялся насмешки, тогда как почти добывал тем хлеб, что был всеветным шутом и с покорностью подставлял свою голову под все щелчки, в нравственном смысле и даже в физическом» (I, 359). Ползунков сознает, что он ничуть не хуже тех, кого он потешает. И оттого «сознание собственного достоинства» и «полнейшее сознание собственного ничтожества» всегда боролись в нем.

Достоевский идет с самого начала от уже прочно сложившейся традиции изображения шута: шут обычно умнее тех, кто над ним потешается. Он никогда не смешон, но он всегда смешит, обнажая комическое в людях, их характерах и ситуациях, в которые они попадают. Шут не объект юмора, а его субъект. Он создает его, а не вызывает его. Он смешит, не будучи смешным. Наоборот, рассказывая подчас о самом задушевном, он вызывает смех у людей, которые таким образом выказывают свое ничтожество, непонимание подлинно человеческого.

Для этих людей смешно то, что такой ничтожный человек, как шут и приживальщик, может претендовать на высокие чувства, и даже просто на человеческие чувства.

Вот Ползунков рассказывает, почему он не женился.

«— Женился!.. Жена!.. Ползунков хотел жениться! !

— Признаюсь, я бы желал теперь видеть m-me Ползункову!

— Позвольте поинтересоваться, как звали прошедшую m-me Ползункову!» (I, 361).

Смех тех, кто презирает Ползункова, — это смех самодовольства, уверенности в себе, радости от сознания своего превосходства. Благодаря какой-нибудь одной интонации, одному словечку шута становится очевидной их мизерность, пошлость. Иногда же их открыто разоблачает сам шут, окончательно выведенный из терпения. «...Нужно было видеть и слышать, как он умел отделать, иногда не падя себя, следовательно с риском, почти с геройством кого-нибудь из своих *покровителей*, уже до-нельзя его разбесившего» (I, 360).

Он дает понять этим людям, несмотря на гомерический хохот, вызванный его словами, что он «почтнее многих из этой честной компании», хотя однажды получил взятку от взяточника. И на вопрос «Много дал?» он с горьким сарказмом отвечает: «Дал столько, за сколько иной в наше время продал бы совесть свою, всю, со всеми варьянками-с... если бы только что-нибудь дали-с» (I, 363).

Так в этом рассказе о горемычном шуте отчетливо проявляется гуманистическая тенденция раннего творчества Достоевского.

Ползунков — образ бытового плана, что, конечно, не исключает его психологического раскрытия. В том же плане дан и Ежевикин — «добровольный шут» («Село Степанчиково»). Достоевский окружает этих героев очень точными бытовыми деталями. Подробно описывается их наружность, костюм, манеры. Сообщается, что Ползунков уже шесть лет не имеет работы, что Ежевикин уже девятый год без места сидит, что у него большая семья, «восемь человек детей» и беспросветная нищета. Образ Ежевикина жанровый, так же как образ Ползункова.

Ежевикин, обремененный большой семьей, потерявший службу, смелее своего предшественника отстаивает свое положение. Но тоже через шутовство, которым забавляет влиятельного шута и приживальщика Фому Опискина и его домочадцев. «Фортуна заела, благодетель, оттого я и шут», — говорит он о себе (II, 334). Самой его фамилией определяется качество его шутовства. В нем колкость ежа. Это не безобидный юмор. Уже в первый момент своего появления, здороваясь и целуя — не ручки, а подол платья, он дает злые и меткие характеристики всем присутствующим.

Как все шуты-приживальщики, он вознаграждает себя тем, что мстит насмешками всем, кого забавляет и перед кем унижается. Делает он это так откровенно, в его лести и подобоострастии столько открыто неправдоподобного унижения и потому цинизма, что не заметить этого нельзя. Но он знает, с кем имеет дело. Фому Опискина не может шокировать цинизм Ежевикина. Даже когда он с явной насмешкой говорит, что у Фомы Опискина ума на два министерства хватит.

Если в образах Ползункова и Ежевикина явно сосуществуют комическое и трагическое начала, то в дальнейшем развитии образа превалирует то одна, то другая его сторона. Это всегда зависит от реальных условий, в которые поставлен герой. Достоевский идет от жизни, от своих наблюдений. Они диктуют концепцию образа.

Так, Лебедев («Идиот»), вечно кривляющийся и обдумывающий во время своих кривляний, как бы надуть собеседника, — фигура очень злободневная. Он из тех, кто приспособился к новым временам, когда деньги, капитал — это все.

Если Ползунков, Ежевикин ждут подачки от хозяев жизни, то Лебедев хочет присосаться к ним, чтобы действовать их же способами в целях собственной наживы. Отсюда его шутовские выходы на сцене с Рогожиным и у Настасьи Филипповны.

Лебедев, Лебядкин, «искусившийся в роли шута» у Ставрогина, подачками которого он живет, Максимов, «скитающийся приживальщик», — таковы вариации образа. В них во всех превалирует комическое начало.

Трагическая сторона образа шута станет играть все большую роль позже. Преобладающее значение она получает в образе отставного штабс-капитана Снегирева («Братья Карамазовы»). Он как будто без надобности паясничает. «Да полно-те вы наконец паясничать, ваши выверты глупые показывать, которые ни к чему никогда не ведут!..» (IX, 200) — унижает его дочь, когда он «выступает» перед Алешей Карамазовым, пришедшим по поручению Катерины Ивановны. Острое ощущение своего унижения заставляет Снегирева юродствовать, надевать личину шута. Но в сарказме его обращения к Карамазову: «Что я Илюшечку возьму да сейчас и высеку пред вами для вашего полного удовлетворения? Скоро вам это надо-с?» (IX, 198) — столько боли, что комическая сторона «выверта» сглаживается, почти исчезает.

Здесь паясничание — результат такого огромного морального превосходства униженного человека (которое он иначе не может выказать), что комическая сторона становится только внешней оболочкой, формой, остро обнажающей трагическую сущность. Причем это уже не только личная, но большая социальная трагедия.

В других образах шутот и приживальщиков социальная мотивировка ослаблена, отодвинута на задний план перед чисто психологическими задачами.

Подчеркиваются не противоречия в характерах, неизбежно вызываемые общественным положением человека, психология определяется вечными свойствами человека, его природой. Это вызывает теперь ту трансформацию образа, при которой мученик становится мучителем, хотя на это никакие внешние обстоятельства его не толкают.

Казалось бы, опыт «униженных судьбою скитальцев... шутов и юродивых» (II, 290) должен вызвать желание искоренить малейшую возможность подобного угнетения человека. Но Достоевский показывает, что унижение рождает не жажду с ним покончить, а жажду самому унижать, издеваться.

Фома Фомич Опискин, став главным лицом в доме Ростанева, мог, казалось бы, спокойно жить, окруженный уважением всей семьи. Но этого ему мало. Он хочет унижить тех, у кого, по существу, является приживальщиком, и в этом стремлении доходит до геркулесовых столбов наглости.

Эту жестокою черту Достоевский прослеживает позже во многих героях, начиная с «Записок из подполья». Приживальщик дает благодарный материал, чтобы рассмотреть ее через призму комического.

Фома Опискин, который «когда-то и где-то служил» и занимался литературой, — бывший шут и приживальщик у генерала-самодура, для развлечения которого он «изображал собой по генеральскому востребованию различных зверей и иные живые картины». «Не было унижения, которого бы он не перенес из-за куска генеральского хлеба» (II, 286).

Теперь он мог бы бросить свое ремесло шута, хотя и остался приживальщиком в доме Ростанева. Но, не имея необходимости потешать других, Фома Опискин все же продолжает юродствовать.

Но когда шут перестает быть шутом («Он был шутом и тотчас же ощутил потребность завести и своих шутов», II, 292), когда попадает в такое положение, что может издеваться над людьми, жизнь мстит ему тем, что бывший шут становится сам смешным. Достоевский показывает, до какой нелепости вырастает гигантомания Фомы Опискина, возмнившего себя великим ученым и литератором. Достигается это чисто комедийными приемами, главным образом путем алогизма, абсурда, характеризующими мышление и определяющими поведение героя. Психологические задачи решаются на сочном бытовом материале.



Тезис о том, что униженный стремится сам унижать, доказывается у Достоевского далее образом приживальщика, взятым уже в плане чисто психологическом, как будто не связанным ни с какими реальными условиями действительности. (На самом деле, и в образе Федора Карамазова присутствует социальный момент. Все «комические мученики» Достоевского являются характерами двойственными). Достоевский превращает приживальщика поневоле, по необходимости в приживальщика и шута по собственной охоте и желанию.

«Маленький помещик» Федор Карамазов «прежде бегал шутком по чужим столам да при милости на кухне числился», «был у дворян приживальщиком и приживанием хлеб добывал» (IX, 43). Теперь он уже не нуждается в шутковстве. Он сколотил всяческими торговыми операциями капиталец и, следовательно, стал независимым. Но поэтому особое удовольствие ему доставляет разыгрывать роль шута теперь, когда он может это делать не из нужды. «Я шут коренной, с рождения» (IX, 43), — говорит он о себе.

Так и осталась у него психология приживальщика, хорошо выявленная в сцене у старца Зосимы. «... Мне все так и кажется, когда я к людям вхожу, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот „давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!“ Вот потому я и шут, от стыда шут, старец великий, от стыда. От мнительности одной и буяню» (IX, 45).

Федору Карамазову доставляет удовольствие насмеяться над всем, что считается моральным в его обществе. Он прикидывается шутком, чтобы показать, чего стоит «их» превосходство над ним, «их» моральная высота, «их» душевная чистота. Он надевает маску шута, чтобы сорвать с них маску и испытать, чего они стоят.

Он хорошо постиг жестокий закон общества, в котором он живет. Оно разделяется на тех, кто издается, и тех, над кем издеваются. И, постигнув это, Федор Карамазов всеми способами и средствами добился перехода из второго разряда в первый. Он так прочно утвердился в своем новом качестве, что может позволить себе издеваться не только над теми, кто унижен и зависим, но и над властью имущими, как и он, независимыми людьми. И отсюда его кривлянье в сцене у старца и потом на обеде у монахов.

В какой-то мере в признаниях Федора Карамазова, сделанных в шутковской форме, есть элемент исповеди. Но если у других приживальщиков исповедь — потребность души, то у Федора Карамазова это средство для усиления комизма положения.

Он хорошо постиг ремесло шута: он знает, что чем серьезней переживание, которое облекается в шутковскую форму, тем острее, гротескнее выявляемый через него комизм. Потому в шутковской форме он рассказывает о самом интимном, с удовольствием «разыгрывая смешную роль обженного супруга», точно «чин новый получил», замечали окружающие. «О полученных же пощечинах сам ездил рассказывать по всему городу» (IX, 17).

У него нет необходимости выставлять напоказ свои интимные переживания. Но он это делает, глумясь не над собой, а над тем, что считают благопристойным и приличным слушатели. Он шутковством утверждает свое право на абсолютное бесстыдство и цинизм.

Трансформация образа приживальщика — от приживальщика поневоле, по необходимости к приживальщику по своему желанию и почину, от Ползункова к Ежовикина к Опскину и далее к Карамазову, — коренным образом меняет и отношение писателя к своему герою. Гуманистическая тенденция, столь явная в ранних образах приживальщика, исчезает, уступая место саркастическому изобличению.

В зрелом творчестве Достоевского мы находим и новые вариации образа приживальщика. Они являются выражением духовной несамостоятельности, неполноценности, идейной порочности. Термин «приживальщик» обозначает уже не социальную категорию, а философскую. Это приживальщик идейный. Не материальная необходимость делает его шутком, а духовная убогость. Образ бесконечно расширяется и обретает почти символический смысл.

Либерал 40-х годов, ученый Степан Трофимович Верховенский в горькую минуту сознается: «Je suis un простой приживальщик et rien de plus! Mais r-r-rien de plus» (VII, 24). Но даже эта трагическая истина облечена в комическую форму полуфранцузской фразы. Правда, слово «приживальщик» здесь имеет более широкое значение, чем то, которое вкладывает в него Степан Трофимович: не просто приживальщика генеральши Ставрогини хотел Достоевский изобразить, а русского либерала — приживальщика западных идей, которые, по мнению Достоевского, теперь уже превратились в анахронизм.

Степан Трофимович, как известно, злая пародия на Грановского. Достоевский сводил счеты с западником, выступавшим против близких ему деятелей группы славянофилов.

Но, может быть, он хотел отплатить Грановскому за утраченные идеалы молодости, за несбывшиеся надежды петрашевца, за те мечты, которые тот умел возбу-

ждать своим одухотворенным словом, приводя в восторг демократически настроенную молодежь.

Достоевский подчеркивает, что за красивыми словами либерала скрывается неспособность к действию, пустота. Для этого достаточно одной остро-гротескной фразы: «Что же и делать человеку, которому предназначено стоять „укоризной“, как не лежать» (VII, 53).

Любопытное замечание находим мы в черновых записях Достоевского: «Гр-й во весь роман постоянно пикируется с сыном *верховенством*...»<sup>6</sup> (курсив мой, — С. Н.). Вот откуда взялась эта фамилия. Как в большинстве образов комического плана, она содержит характеристику героя. Но в данном случае она уже намекает на замысел писателя изобразить конфликт эпохи, бесплодный, по мнению Достоевского, спор беспощенных либералов с новым, пришедшим ему на смену поколением, Верховенского-отца с Верховенским-сыном.

Пикируются «верховенством» отцы и дети. Если отец — пародия на передовых людей 40-х годов, то Петр Верховенский — карикатурный образ революционера 60-х годов. И тому и другому у Достоевского не избежать участи шута.

Петр Верховенский — образ во многом неясный. Создавая его, Достоевский шел не от жизни. И потому получился homunculus, взращенный в творческой лаборатории. Может быть, самая человеческая черта его — ущемленность, как у всех героев Достоевского, которые в детстве были брошены, не имели семьи. Он сын человека, который в жизни видел его два раза, «да и то нечаянно». У таких людей нет корней в жизни, им не за что зацепиться, не на что опереться. Не потому ли зарождается у него мысль об огромной «раскачке», которая согрет с лица земли существующие общественные отношения?

Тенденциозный подход к образу революционера ясен в замысле романа Достоевского с самого начала. Он определил и художественные средства изображения Верховенского-сына — писатель использует почти комедийные приемы. В черновых записных тетрадях он неоднократно называет Верховенского Хлестаковым: «Приезд сына Ст. Т-ча (в роде Хлестакова)», «... и хлестаковское появление Нечаева».<sup>7</sup> О том, что его герой — лицо комическое, еще раз сообщается: «Между тем в городе в роде Хлестакова, Сын Ст. Т-ча».<sup>8</sup>

Во внешней характеристике образа писатель прежде всего подчеркивает беспрепятственную суетливость и торопливость Верховенского, делающие комичными все его движения: «влетел в гостиную», «быстро очень вертелся по комнате», «подлетел к ним», «подскочил», «летел по дороге», «бросился было в заседание», «влетел в кабинет», «завертелся Петр Степанович пуще прежнего». Комическим движениям соответствует и характер речи героя: «затрещал Петр Степанович», «залепетал Петр Степанович», «затараторил он тотчас же», «слова его сыплются, как ровные, крупные зернушки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам» (VII, 149). О незначительности Верховенского свидетельствует и его наружность: «голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок по узок, но черты лица мелки; глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие» (VII, 149).

В галерее образов Достоевского есть один, с которым чрезвычайно близко соприкасается образ Петра Верховенского. Это персонаж из «Двойника» — Голядкин младший. Петр Верховенский, в сущности, является лишь видоизменением «легкого на язык и на ножку», «прыгуна», «лизуна» господина Голядкина младшего. Здесь прежде всего нужно отметить прямое совпадение тех приемов, которые используются для обрисовки этих персонажей. Комические движения и комическая речь, выверты и поясничанье Петра Верховенского живо напоминают манеру вести себя и говорить Голядкина младшего, который «семенял» за настоящим Голядкиным, «заглядывал ему в лицо», «юркнул в соседнюю комнату», который «улыбался, юлил, семенял, в почтительном расстоянии от Андрея Филипповича...» (I, 170, 174). О Петре Верховенском также неоднократно говорится, что он сумел всех завоевать, стал первым человеком у губернатора Лембке, стал необходимым его жене, заставил выслушивать себя гордую Варвару Петровну, держит в своих руках всех членов кружка. Ср. в «Двойнике»:

«И все это до того быстро сделалось, что господин Голядкин старший и рта раскрыть не успел, как уже все и душою и телом предалось безобразному и поддельному Голядкину... Не оставалось лица, даже самого незначительного из целой компании, к которому бы не подливался бесполезный и фальшивый господин Голядкин... И, главное, все это делалось мигом: быстрота хода подозрительного и бесполезного господина Голядкина была удивительная!» (I, 197—198).

Различные цели, но способы действий этих двух персонажей одинаковы. Так же близки по своей сущности их характеры — мелкого интригана Голядкина младшего и «политического честолюбца» Петра Верховенского, присосавшегося к революции, паразитически питающегося ее идеями, объективно — приживальщика революций.

<sup>6</sup> Записные тетради Ф. М. Достоевского. «Academia», 1935, стр. 133.

<sup>7</sup> Там же, стр. 53 и 55.

<sup>8</sup> Там же, стр. 55.

Петр Верховенский не может осуществить свои тайные планы без Ставрогина, поэтому он перед ним всячески унижается и заискивает. Взаимоотношения шута и его патрона в романе характеризуются через одну внешнюю подробность, несколько раз повторяемую. Верховенский, читаем в романе, «бежал за ним (Ставрогиным, — С. Н.)... поминутно забегая вперед и хватаясь за локоть Ставрогина» (VII, 340). «В горячке речи он приблизился к Ставрогину вплоть и стал было хватать его за лацкан сюртука... Ставрогин сильным движением ударил его по руке» (VII, 429). «Петр Степанович вдруг вспомнил, как он еще недавно семенил точно так же по грязи, чтобы поспеть за Ставрогиным, который, как и он теперь, шагал по средние, занимая весь тротуар» (VII, 450).

Почти на всем протяжении романа Верховенский не выводится автором из стихии комического. Очень знаменателен его разговор со Ставрогиным. Ставрогин: «Если бы вы не такой шут, я бы, может, и сказал теперь: да... Если бы только хоть каплю умнее...» Верховенский: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» (VII, 434).

Эта «главная половина» — Ставрогин — является в «Бесах» воплощением трагического самосознания. Так противостоят в романе два его неразрывных начала — трагическое и комическое.

Некоторые исследователи, ссылаясь на творческую историю романа, считают, что связь между этими персонажами случайна, искусственна, нужна только для композиционной спайки двух сюжетов, которые легли в основу романа. Но самый текст романа говорит о другом. В нем связанность этих героев везде подчеркивается уже с первого их появления. Они даже вместе, и оба неожиданно, презепают. Комической суетливости Верховенского противопоставляется серьезность и сосредоточенность Ставрогина. Все свои планы Верховенский связывает с планами Ставрогина. Профессиональный заговорщик, фанатически верующий в необходимость «смуты», он ничего не может сделать, если Ставрогин не возглавит ее. Он чувствует свою полную зависимость от Ставрогина, без которого ему не осуществить свои бредовые идеи.

Верховенский считает, что спокойный, уверенный в себе, не знающий границ для своих желаний аристократ Ставрогин, с молоком матери всосавший привычку властвовать, — единственный, кто может стать знаменем восстания, героем социальной смуты, «самозванцем». Вспомним, что Достоевский в «Подростке» писал о дворянском сословии. «... Я не могу не уважать моего дворянства, — излагает свое сredo Версолов. — У нас создались веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип... Он хранит в себе будущее России» (VIII, 394). И ранее: «Наше дворянство и теперь, потеряв права, могло бы оставаться высшим сословием, в виде хранителя чести, света, науки и высшей идеп...» (VIII, 186).

Способ завоевать Ставрогина — стать его alter ego, его шутом, исполнителем его воли, потешать его, льстить его самолюбию, поразить его воображение грандиозностью своих планов.

Последний образ приживальщика в романах Достоевского — черт Ивана Карамазова. Здесь уже этот образ достигает высоты больших обобщений, взят в философском плане. С его помощью Достоевский решает вопрос о сущности человеческой природы. Черт — воплощение того пошлого и ничтожного, что есть в самом Иване Карамазове и в его философии, низведенной с ее теоретических высот — от «касания мирам иным» — к реальной жизни. Оттого Иван Карамазов так и негодует: «Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея как ты?» (X, 313).

Недаром, представляя нам новый персонаж, черта Ивана Карамазова, Достоевский прежде всего подчеркивает его мещанскую суть — в его наружности «приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым», в его костюме «шикатового» русского джентльмена. Это не гордый дух «с опаленными крыльями», «в красном сиянии», как иронизирует он сам, издеваясь над Иваном, не Люцифер или Мефистофель, а бытующий в арсенале обывателя бытовой образ — русский черт. Он появляется в роли приживальщика при «русском барчонке» с чисто приживальщичьей услужливостью и желанием «быть приятным».

«— Сплетничай, ведь ты приживальщик, так сплетничай...»

— C'est charmant приживальщик. Да я именно в своем виде. Кто же я на земле, как не приживальщик?» (X, 302).

Если Иван Карамазов мечтает о вечной гармонии, философствует о приятии и неприятии бога и его мира, то другая его половина в приживальщичьей-черте имеет более определенные земные идеалы, вполне совпадающие с обывательскими представлениями: счастье с семипудовой купчихой и вера во все, во что верит она.

Как же совмещаются и сосуществуют в Иване эти две шпостасы?

Иван Карамазов — сложная фигура. Мало говорится о нем в романе как о человеке, как о характере. О его человеческих качествах, о его внутренней жизни. Несравненно больше он выступает как философ, мыслитель, толкующий о больших проблемах бытия.

И сам Иван мало говорит о себе. Он говорит о человечестве, о боге, о загубленных детях... О нем больше узнаем от других. Приведем их свидетельства.

Митя: «Иван — могпла» (IX, 111); «брат Иван сфинкс» (X, 258).

Алеша: «Иван — загадка» (IX, 227).

Смердяков: «Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться, — это пуще всего-с... Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с» (X, 297).

Черт: «...„все дозволено“ и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошеничить, зачем бы еще, кажется, чтобы иванко не кланяться, — это пуще всего-с... Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошеничить не решится, до того уж истину возлюбил» (X, 314).

Кто же он, Иван Карамазов? Как совмещается в нем человеколюбец с «мошеником»?

Мы должны доверять свидетельству окружающих Ивана людей.

Ведь Смердяков по-своему умный и наблюдательный человек. Что касается черта, то о нем можно сказать словами, которые Пушкин вкладывает в уста своего Мефистофеля: «Я психолог... о, вот наука!». И черт у Достоевского, действительно, хороший психолог.

В чем же дело? Какой смысл имеет утверждение Ивана: «...ты — я, сам я, только с другою рожей» (X, 303). Каково значение приживальщика, alter ego Ивана?

Начав с самого реального, можно сказать примелькавшегося, бытового типа приживальщика, Достоевский пришел к его изображению как трансцендентного существа и этим как бы утвердил его вечное существование и неизменные свойства.

Черт-приживальщик, этот фантастический образ, — символ всего черного, грязного, пошлого, что таится в душе человека. Это то худшее в человеке, что присосалось к нему и стремится победить в нем подлинно человеческое. То, что хочет в смешном виде представить все великое и прекрасное, что живет в человеке, чем жив человек.

Существует в человеке свой внутренний приживальщик. Он живет и в Иване Карамазове. Может быть, в каждом человеке он сидит? — спрашивает Достоевский.

Приживальщик воплощается, реализуется в сознании человека в самые острые, решающие моменты жизни. Он персонафицируется в романе, когда Иван принял свое великое решение — заявить на суде, что он соучастник преступления Смердякова, а Митя не виновен. Так осуществляется вторжение в подсознательные глубины человеческой психики.

Если вначале у Достоевского функция шута традиционна, то впоследствии (особенно в «Братьях Карамазовых») она меняется: черт призван доказать комизм и наивность их «высоких порывов». Здесь уже шуту даны большие полномочия. Он открыто издевается над своей другой половиной, провозглашающей высокие идеалы. Скептик-приживальщик показывает, что теории Ивана дают «санкцию истины» самым примитивным эгоистическим желанием, разрешают попросту всякое «мошеничество» под видом глубокомысленных философских рассуждений и альтруистических устремлений.

Прочно сидит в человеке его приживальщик. И так логичны его доводы, так трезво и реально он рассуждает, что порой может показаться, что он в чем-то прав. Но так кажется в минуты усталости, отчаяния, когда произносятся слова: «Один гад съест другую гадину, обомни туда и дорога!» (IX, 141).

Здравый смысл подсказывает мещанину, усвоившему все философские истины, которые, пройдя горнило сомнений, утверждает Иван Карамазов, что они имеют другую сторону, стоит только их приложить к практической жизни и продумать выводы, из них следующие. Теоретические построения Ивана Карамазова никуда не ведут, разве что к экспериментам со Смердяковым.

Обладающий практической сметкой черт, издеваясь над теориями Ивана, заявляет, что они не годны для спасения человечества, что они только закабаляют его. Но черт «глух и пошл» и потому по-обывательски считает, что эти теории созданы только из эгоистических устремлений, из жажды личного благополучия, что найденными истинами стремятся прикрыть моральную нечистоплотность и низость.

Черт — философский приживальщик Ивана Карамазова — сводит в своем шутстве все глубины философского мировоззрения его к лакейской пошлости, его идеализм к «материализму» Смердякова. Оттого так негодует Иван Карамазов, когда черт философствует: «Опять в философию въехал!» (X, 306). «Лучше бы ты какой анекдот!» — возвращает он его к обычной роли шута.

Но нет, он не вечен, приживальщик, несмотря на свою inferнальную природу. Все же философия Ивана побивает философию черта даже в реальной жизни. Иван приходит с повинной, хотя и черт и Смердяков предсказывают, что он на это не решится. Так подчеркивается высота его идейных устремлений. Даже если оказывается, что «идея-то о двух концах» (IX, 62), что проблема устройства мира,

человечества не может быть решена, и Иван остается при своих сомнениях, то и тогда, пишет Достоевский, «благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такую муку мучиться» (IX, 72).

Проверка через черта-приживальщика показывает, что добро побеждает в душе человека, что оно имманентно присуще человеку. Вера в человека берет верх над неверием в будущее. Вера в человека, который преодолевает великую усталость, подавленность, горечь и пессимизм.

Два человека живут в душе каждого человека — не раз говорит Достоевский устами своих героев. Их символы — Содом и Мадонна, как образно выражается Дмитрий Карамазов. «Их съединенье, сочетание, и роковое их слиянье, и поединок роковой» (*Тютчев*) происходит все время.

Их роковой характер заключается для Достоевского в том, что это вечный поединок, в котором победа не суждена никому.

Но в душе Ивана она произошла. Тут Достоевский, как и во многих других случаях, сам себя опровергает. Иван нашел в себе силы отделиться от своего пошлого двойника, побороть его и подняться на большую высоту — высоту подвига (хотя бы это аргументировалось болезнью).

На этом, собственно, читатель и прощается с Иваном.

Дальше мы только узнаем, что он лежит в горячке у Екатерины Ивановны. Нам известна судьба всех других персонажей: Мити и Грушеньки, которые будут искупать свои грехи в близости к земле («землю пахать»), Алеши, которого старец послал в мир, Рахитина и др. Но ничего не знаем о дальнейшей судьбе Ивана. Это вызывало часто недоумение. Но Достоевский не касается вопроса о будущем героя, конечно, не случайно, а намеренно. Проекция в будущее ему не нужна потому, что главное произошло в жизни Ивана: его моральное очищение, осознание им проблематичности своих теоретических выводов — и уход от надрыва в жизнь, в любовь к жизни и человеку.

Это «герой чести и совести», как говорит о нем Катерина Ивановна (X, 418).

Таким образом, функция приживальщика в романе заключается не только в том, чтобы разоблачить Ивана, а и в том, чтобы поднять его образ на большую моральную высоту.

Очень странно воспринимаются в связи с этим совершенно неожиданные и ничем не оправданные трактовки образа Ивана, вроде той, какую мы находим в пзданной не так давно книге В. И. Этова. Считая, что Иван человек «глубоко оригинальный и дерзновенный», автор пишет: «...Иван, столь притягательный для окружающих, оказывается одновременно и человеком двуличным, нравственно нечистоплотным и откровенно злым. Именно он в конечном итоге является подлинным убийцей своего отца: Смердяков — „лишь его верный Личарда“. Ни один из героев не совершает такого низкого, подлого поступка, как Иван. Как самую позорную минуту в своей жизни вспоминает Иван ту ночь, когда он, уже зная о готовящемся убийстве, тихонько „вышел на лестницу и слушал вниз, в нижние комнаты, как шевелился и похаживал там внизу Федор Павлович“».<sup>9</sup>

Исследование образа шута-приживальщика раскрывает в особом аспекте идейно-художественную эволюцию творчества Достоевского.

Фигура приживальщика-шута, взятая вначале в бытовом плане, потом подводит к большим идейным обобщениям. Приживальщик — порождение того общества, где возможно полное попрание личности и где находятся люди, которым доставляет удовольствие потешаться над человеком. Так еще с одной стороны раскрывается гуманистическое начало в творчестве Достоевского.

И. М. ЮДИНА

## В. Г. КОРОЛЕНКО И ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ПЕЧАТЬ

### 1

Многие писатели конца XIX—начала XX века, начиная свой творческий путь, активно сотрудничали в провинциальных печатных органах. Однако, по мере роста известности, они все реже и реже представляли свои произведения для публикации в провинции. Пожалуй, единственным исключением является В. Г. Короленко, который пронес через всю свою жизнь верность провинциальной печати. Вступление Короленко на путь профессионального литератора связано с его работой в газетах Поволжья, в конце жизни он — активный сотрудник полтавской печати. Причем работа эта не определялась только житейскими обстоятельствами.

<sup>9</sup> В. И. Этов. Достоевский. Изд. «Просвещение», М., 1968, стр. 352.

Главное состояло в том, что деятельность журналиста провинциального Короленко расценивал не ниже, чем сотрудничество в крупных центральных органах.

Поселившись в 1885 году по возвращении из якутской ссылки в Нижнем Новгороде, Короленко принял предложение стать сотрудником «Волжского вестника».<sup>1</sup> Здесь он возглавил отдел «Нижегородские известия», благодаря содержательности которого газета стала вскоре пользоваться большим влиянием. Из массы местного материала Короленко отбирал наиболее важное, обличающее буржуазно-дворянский строй. Позднее Короленко писал: «... живя в Нижнем, я революционным делом не занимался. Мы тогда решили бороться с проявлениями „дворянской эры“, и такое значение имела наша общая с Богдановичем и другими корреспондентами кампания против дворянских хищений в Дворянском банке, против Андреева и других властителей своего рода „диктатуры дворянства“. Сколько мне известно, Николай Федорович Анненский, как и я, тоже делал в Нижнем культурное дело, не вменяясь деятельно в революционную технику. Мы считали, что пробуждение гражданского сознания в обществе и народе является очередной задачей времени. Кампания против Дворянского банка и кампания в „Голодный год“ имели именно это значение, хотя жандармы (Познанский) и придавали нашей деятельности значение технически-революционное».<sup>2</sup> В этом же письме Короленко говорит, что он был «центром кружка столь же „неблагонадежных“ корреспондентов, который сознательно поставил себе целью дискредитировать „дворянскую эру“ и в этом смысле сделал довольно много».

Но Короленко не только был сотрудником провинциальной печати. Его интересовало ее общее состояние, задачи, правовое положение. Эти вопросы освещались им в ряде статей о провинциальных литераторах (см., например, статьи «Литератор-обыватель. (Речь, читанная в годовщину смерти А. С. Гацисского)»,<sup>3</sup> «Страничка из воспоминаний. (Памяти А. А. Савельева)»,<sup>4</sup> в письмах, в специальной записке и т. д.

Так, весьма интересно публикуемое ниже письмо писателя к народнику, этнографу и историку сектантства А. С. Пругавину (1850—1920), относящееся к началу 1886 года.<sup>5</sup> Оно раскрывает неизвестный еще в литературе о Короленко факт — желание организовать новую прогрессивную газету в Поволжье.

«Дорогой

Александр Степанович.

Пожалуйста, не очень уж меня ругайте. Совокупность многих зависящих и независящих обстоятельств не позволила мне ответить так же. Сначала я думал, что, следуя Вашему приглашению, приеду если не 16, то 17-го марта в Москву, провожая А. С., и успею изложить свои мнения лично. Оказалось, однако, что при выдаче жене паспорта возникли совершенно непредвиденные затруднения (хотя и вызванные одним только недоразумением): полиция боится выдать ей удостоверение, что нет препятствий к выезду.<sup>6</sup> Таким образом, пока не окончится это дело, я, во всяком случае, не могу уехать отсюда. Тогда я сел было, чтобы написать Вам, но тут вдруг приезд одного из товарищей по Як<sup>с</sup>утской области вновь оторвал меня от этой работы.

Не знаю, успеет ли это письмо во-время, чтобы, при составлении записки о газете, могло быть принято и мое мнение.

Я много думал о том вопросе, который Вы поставили в письме, и вот, в общих чертах, к какому пришел заключению.

Без всякого сомнения, для всякой газеты очень важно определить, чем она будет отличаться от других. Недаром сложилось даже стереотипное выражение „восполнить пробел“. Если орган выступает с оригинальной, резко определенной физиономией, это обстоятельство очень для него выгодно, так как он может ответить на неудовлетворенные запросы и, значит, встретит более живой интерес (это в смысле нравственном) и открывает для себя (в смысле экономическом) новый

<sup>1</sup> «Волжский вестник» — газета, издававшаяся в Казани до 1891 года Н. П. Загоскиным, профессором Казанского университета, а затем Н. В. Рейнгардтом. Короленко сотрудничал в этой газете с 1885 по 1892 год.

<sup>2</sup> В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 587—588.

<sup>3</sup> В. Г. Короленко, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. А. Ф. Маркса, СПб., 1914, стр. 332—357.

<sup>4</sup> В. Г. Короленко. Воспоминания о писателях. Изд. «Мир», М., 1934, стр. 118—124.

<sup>5</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), Р. 1, оп. 13, № 34. Письмо датируется на основании упоминания в нем недавней смерти И. С. Аксакова (27 января 1886 года).

<sup>6</sup> Авдотья Семеновна Короленко (в девичестве Ивановская, 1855—1940) — участница народнического революционного движения; состояла под строжайшим негласным надзором полиции вследствие своей «политической неблагонадежности».

рынок, вне конкуренции. А между тем самое это выражение пришло в практике иронический оттенок, указывающий, по-моему, что все эти попытки „восполнения пробелов“ оказывались по большей части пустыми словесами, которыми издатели вводили и себя, и публику в умышленный или неумышленный обман. В самом деле, „восполнить пробел“ можно в двойном смысле: или дать орган каких-нибудь специальных непредставленных в печати интересов (орган биржевой, коннозаводский, сельскохозяйственный), или выдвинуть новую общественную программу, возвести новое слово, которого раньше в печати не слышали, хотя соответствующая мысль уже бродит в обществе и ищет своего выражения. О первом мы говорить не будем, имея в виду газету общего характера. Стало быть, остается вопрос — какую мы выдвинем общественную программу, и может ли то, что мы дадим в этом смысле, выделить нас с достаточно резкой определенностью из среды других изданий.

Как формулировать нашу программу? Мне кажется, прежде нужно ясно поставить вопрос о том, что такое эта программа вообще, а потом перейти к программе газеты. Так как имеется в виду собрать около газеты лиц, которых направленные более или менее известно, то, мне кажется, можно безошибочно и не боясь противоречий установить общие начала, которые для всех нас ложатся в основание нашей „общественной“ деятельности. Я не буду здесь намечать их по пунктам. Достаточно будет сказать, что, хотя мы и не все работали в „Отечественных Записках“,<sup>7</sup> но приблизительно все согласимся признать наше направление направлением бывших „Отечественных записок“. В основу этого направления ляжет, говоря вообще, *интересы труда*, и с этой точки зрения рассматриваются все общественные явления. Научная сторона учения разработана достаточно, не составляет новости и может очень удобно служить критерием и руководящей нитью при анализе явлений общественной жизни. Но это именно только „направление“, и оно, к сожалению, не дает нам оригинальности.

Конечно, если бы можно было заявить прямо, что мы открываем газету с целью популяризации в обществе таких-то идей и проведения их в жизнь через общественное сознание, — это выделило бы нас сразу и было бы весьма оригинально, по-увы! — все мы хорошо понимаем, что нам не только не придется оттенять характернейших черт нашего общественного мросозерцания ясной теоретической его постановкой, но, наоборот, „по нынешним временам“ надо будет по возможности сливаться в этом смысле с толпой. Итак, оставив теоретическую программу (которую, конечно, необходимо установить очень твердо) для собственного своего употребления лишь как критерий теоретической мысли по отношению к окружающим явлениям, мы должны оставить всякую надежду на то, чтобы на этой почве обосновать свою „оригинальность“. Остается программа „практическая“.

К сожалению, и в этом отношении характерные свойства переживаемого нами времени не благоприятствуют проявлению „оригинальности“. Еще так недавно у нас плодились органы, определявшие даже „оттенки“ известных направлений. Эти оттенки — различия сходных в общем партий — выставлялись, подчеркивались, так как всем казалось, что близко время, когда жизнь, сразу усвоив известное общее начало, потребует дальнейшего дифференцирования, которое приобретает таким образом жизненное значение. Но... год-два, и положение круто изменилось. К чему бы, например (поясню первым лучшим примером), послужило выяснение на нашей почве различий конституционных партий, когда теперь приходится отстаивать самый принцип элементарнейшего представительства в самых скромных проявлениях. Газета живет интересами дня. Конечно, ее „направление“ должно оставаться неизменным, но ее ближайшие задачи могут постоянно меняться, лишь бы только в том или другом отношении к этим задачам не было противоречий.

Каковы же в настоящее время задачи для органа, который чутко относится к жизни, который не увлечен полемикой с собратьями, не стремится, подобно, например, „Неделе“,<sup>8</sup> во что бы то ни стало „оригинальничать“? В этом отношении мне кажется очень характерным и поучительным недавний эпизод нашей общественной жизни. Я говорю о смерти Аксакова.<sup>9</sup> Еще так недавно Аксаков возбуждал в большинстве публики и литературных органов чувство резко недружелюбное, и, конечно, не я буду доказывать, что это чувство было незаслуженно. Но вот он умер, и над его могилой слышатся со всех сторон одни сожаления, —

<sup>7</sup> «Отечественные записки» — ежемесячный литературный и политический журнал, издававшийся в Петербурге в 1839—1884 годах. С 1868 года журналом руководили Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин, сгруппировавшие вокруг него передовые силы революционно-демократической интеллигенции. После непрерывных цензурных гонений был закрыт в 1884 году за «вредное направление».

<sup>8</sup> «Неделя» — либеральная еженедельная политическая и литературная газета, издававшаяся в Петербурге с 1866 по 1901 год. В 80—90-е годы газета выступала с проповедью народнической теории малых дел.

<sup>9</sup> Речь идет об Иване Сергеевиче Аксакове (1823—1886) — известном славянофиле, публицисте, издателе газет «Русская беседа», «День», «Москва» и в 1881 году — «Русь».

не человека, а общественного деятеля. Конечно, в значительной степени здесь проявилась наша русская натура и неопределенность наших общественных симпатий и антипатий. Но было и другое. Попросту говоря: деятельность Аксакова, очень вредная, на взгляд многих, раньше, стала полезной под конец его жизни. Почему? Изменился ли он? Нет, насколько, но условия изменились. Жизнь выдвинула на первый план те вопросы, на которые Аксаков отвечал *да* вместе со всеми нами, и *нет* тоже вместе. И наоборот, она ступала на время вопросы, на которые наши ответы рознились. Это мне кажется очень характерным и дает многозначительные указания: еще недавно было одно время — прилив реформ закапчивал свое течение, но все еще двигался вперед, и мы шли вперед. Тогда Аксаков остановился где-то далеко позади, в переулке, звал назад и старался остановить тех, кто подвигался мимо. Но вот поток остановился и затем пошел себе встять. „Партия“ разлетелась брызгами, из-под них вынырнула реакция и стала брать позицию за позицией с таким успехом, какого, конечно, не ожидала. И вот все мы отеснены до того места, где стояли Аксаковы. Мы уже рядом, да и оп, видя, что его скоро тоже сдвинут и что дело не в том, чтобы отстаивать идущих вперед (все равно далеко не уйдут!), а в том, чтобы самому не уйти назад, — оборачивается лицом в другую сторону и вместо „борьбы с интеллигенцией“ начинает проповедовать борьбу с старыми началами судопроизводства. Представьте же теперь, что мы все, вместо того, чтобы главным образом папирать на эти общие нам точки соприкосновения, стали в это самое время поднимать и оттенять прежние разногласия!

Этим примером я хотел только иллюстрировать следующую мысль. Газета должна отзываться на изменчивые запросы дня, стараясь лишь о том, чтобы среди этой изменчивости не впасть в коренные противуречия. Характер же нашего времени таков, что именно самые животрепещущие, так сказать, „боевые“ пункты современности — это пункты нашего *сходства*, а не пункты различия с другими органами (я, конечно, говорю не о всех).

Мы — люди интеллигенции, мы желаем стать действующей силой в народной жизни, для этого мы должны по возможности отстаивать свое право жить, действовать, говорить — не заботясь о том, что, кроме нас, желающих действовать *в пользу народа*, этим правом воспользуются и люди, которые будут действовать *в свою пользу*, в пользу узкословных интересов. Когда это наступит, когда жизнь поставит ясно *эти* вопросы — тогда мы будем пользоваться возможностью говорить, чтоб бороться с ними. А до тех пор — зачем нам спорить с предполагаемыми противниками (через двадцать лет), когда у нас есть противник сегодня. Довлеет днени злоба его.

Итак, я, с своей стороны, не смею указать ничего, что бы нас резко выделило от других газет (так называемого) либерального направления. Наши теоретические воззрения останутся по возможности под спудом. В политическом отношении на очереди стоят вопросы, в которых мы практически и поневоле сходимся. Остается еще то место, которое мы отведем изучению народной жизни. Но так как всякая газета обещает (и даже по возможности стремится) „обращать главное внимание на внутреннюю жизнь“, то это обещание, конечно, не может придать нам характер оригинальности. Постараемся, чтобы те теоретические начала, которые лежат в основе нашей деятельности, в действительности отразились на физиогномии нашей газеты, чтобы она в действительности выделялась из среды других — вдумчивым и внимательным отношением к фактам народной жизни. Но это трудное, надо сказать, но, конечно, вполне возможное дело — есть дело будущего, дело нашей практики. На первое же время наша газета должна выступить просто как орган, собирающий воедино такие-то литературные силы, несколько известные публике и стало быть дающие известную окраску будущему „теоретическому“ направлению газеты. Мы должны стараться о том, чтобы орган велся строго обдуманно, чтобы у нас не было ничего, в интересах минуты извращающего основные принципы. Мы предоставляем себе, по мере возможности, по мере изменения условий — расширять, определять точнее нашу программу, иллюстрируя ее жизненными фактами. Мы предоставляем себе, наконец, по мере надобности и действительно жизненных интересов — менять наши отношения к нашим союзникам и даже предвидим возможность стать в положение противников тогда, когда этого потребует правдивое отношение к выдвигаемым жизнью вопросам. Если же наша деятельность, направленная к изучению „русской жизни“ и жизни народной, как ее главного и направляющего фактора, привела бы к выяснению новой общественной программы *деятельности*, т. е. если бы газета послужила ядром, около которого началась бы группировка „партии“ (разумея под словом «партия» нечто активное, с положительной практической программой), — то это, конечно, было бы верхом наших стремлений (и признаюсь, на это трудно пока рассчитывать).

Чувствую, дорогой Александр Степанович, что даю Вам в настоящем письме не совсем то, что Вы, вероятно, ожидали. Это только „общие соображения“ вместо точных формул по разным общественным вопросам. Делать нечего! Если удастся приехать, то переговорим обо всем. Написать же обо всем сейчас — задача для меня невыполнимая.

Сообщите о результатах переговоров».



В те же 80-е годы кружок Короленко живо откликнулся на инициативу казанцев, предложивших организовать Общество провинциальных литераторов Волжско-Камского края. В письме к Н. П. Загоскину от 3 декабря 1887 года<sup>10</sup> Короленко так поясняет позицию нижегородского кружка:

«Мы прочитали приглашение к образованию общ<sup>ества</sup> провинц<sup>иальных</sup> литераторов Волжско-Камского края и решили отозваться на это приглашение. Нас только немного удивляет та скоропалительность, с какой Вы, казанцы, обработали это дело. Пригласили отозваться, обещали выслать проект для замечаний. Хватъ — мы только еще читаем это обещание, а у Вас уже состоялось собрание, выработан устав общества „казанских“ литераторов, который отправляется на утверждение. Мы в недоумении. Итак, имеются в виду только „казанские“ литераторы — а мы куда же? К Жукову, что ли, и его „засаленному подряснику“, который здесь именуется газетой.<sup>11</sup> Допустим теперь, что под „казанскими“ разумеются литераторы целого района. Но как же тогда с нашими замечаниями и с нашим участием в обсуждении проекта, который Вы выработали и хотите отослать в несколько дней. Или мы не так поняли последнюю заметку „Волжского вестника“?

Как бы то ни было, мы здесь приняли приглашение всурьез, собрались пока небольшим кружком и переговорили о сем предмете. Так как дело еще неясно, то мы пока толковали, т<sup>ак</sup> сказ<sup>ать</sup>, частным образом и решили прежде сделать Вам, казанцам, запрос — в каком смысле Вы об нас понимаете: желаете действительно охватить известный район или оставляете нас за бортом. Но при сем случае все-таки разговаривали и по существу, причем единогласно, после некоторого обмена мыслями, пришли к следующим принципиальным положениям, не вдаваясь пока в детали программы.

1) Такое общество весьма желательно (другой вопрос, насколько можно рассчитывать на утверждение, но это в скобках).

2) Нам здесь группироваться не у чего, т. к. нет здесь литерат<sup>урного</sup> органа, который мог бы стать постоянным центром. Стало быть, нам, во всяком случае, надо тяготеть к какому-нибудь другому умственному и литерат<sup>урному</sup> центру, а естественным центром для нас является Казань (с Саратовом у Нижнего нет никаких связей). Поэтому мы представляем себе в общих чертах дело таким образом. В Казани находится ядро общества и его, т<sup>ак</sup> сказ<sup>ать</sup>, „правление“. В городах же, где наберется более известного минимума членов, можно бы открыть отделения, чтобы облегчить сношения правления с провинц. членами. Дальнейшие подробности взаимных отношений ядра с филиальными отделениями — предоставляем будущему уставу. Затем, только практика может указать, в какой степени действительно возможно объединить представителей прессы всего Волжско-Камского края.

3) Желательно участие не одних литераторов, но и членов общества.

По этому пункту высказывались и были приняты всеми следующие соображения. Есть такие учреждения и такие общественные функции, отправление к<sup>ото</sup>рых почему-либо является в данных условиях особенно трудным, а между тем важность их, не получившая еще должного признания со стороны всего общества и правительства, уже сознается известными более интеллигентными слоями общества. Последние в таких случаях приходят с своей стороны в помощь этому учреждению или отправителям данной общественной функции, и это делается не из филантропии, а из развитого гражданского чувства, из сознания гражданской обязанности и полезности для общества данного учреждения; это уже не подачка отдельного лица другому лицу, а акт общественной помощи необходимому для общества учреждению. Иначе пришлось бы считать обидной подачкой и общество для пособия учащемуся юношеству, и те сборы в пользу, напр., студентов, в интенсивности которых мы привыкли видеть благоприятный симптом общественного сочувствия, а не милостыню.

Затем, литература является профессией открытой, не имеющей профессиональных технических тайн (об анонимам скажем ниже). Всякий образованный читатель является в литературных вопросах, в оценке заслуг того или другого литератора столь же компетентным, как и сами литер. работники, а иногда и лучшим, более беспристрастным судьей. Принимая в соображение эти начала (т. е., что ли-

<sup>10</sup> ИРЛИ, Р. 1, оп. 13, № 5.

<sup>11</sup> Имеется в виду купец Сергей Иванович Жуков (род. в 1860 году) и «Нижегородский биржевой листок», редактором-издателем которого он был. Позднее, в ноябре 1889 года, Короленко писал П. С. Ивановской по поводу этой газеты: «Общественная жизнь в Нижнем струится тихо, неслышно. Местной газеты, можно сказать, совсем нет, если не считать „Нижегородского Биржевого Листка“, издаваемого и редактируемого полуграмотным купцом. Ни я, да и никто из местной интеллигенции в этом органе участия ни малейшего не принимает, и по местным „вопросам“ приходится писать в другие приволжские газеты» (В. Короленко, Полное собрание сочинений, посмертное издание, т. LI, Госиздат Украины, 1923, стр. 173—174).

тература есть дело всего образованного общества, что образованный читатель компетентен в литерат<урных> вопросах), мы приходим, кроме пункта 3-го, еще к следующим положениям:

4) Члены-соревнователи (в отличие от действительных членов не имеющие права на пособие, которое оказывается только литераторам) наравне с действит. членами пользуются правом голоса (справедливо, чтобы, внося деньги, они участвовали в распоряжении ими).

5) Члены общества принимаются по баллотировке (но относительно действительных членов желательно, по возможности, чтобы различие направлений не мешало общему участию в данном деле).

6) Затем, для ограждения анонимов, нужно, чтобы, напр., провинциальные корреспонденты смели возможность обращаться в правление с уверенностью, что их действительная фамилия оглашена в общем собрании не будет.

Эти общие соображения, которые мы считаем небесполезным Вам сообщить, по которым имеют характер лишь частных замечаний.

Если Вы действительно сообщите нам Ваш проект — мы соберемся здесь все и тогда уже редактируем наши замечания по всей форме.

Получив проект устава организуемого общества, кружок Короленко тщательно обсудил его. Вот что писал по этому поводу сам Короленко в письме к саратовскому присяжному поверенному, сотруднику поволжских газет В. Н. Поляку 22 февраля 1888 года:<sup>12</sup> «В Казанском проекте есть в высшей степени важные упущения, вероятно, пмменно вследствие спешности. Тот раз мы писали уже о том, в каком же, дескать, смысле мы должны понимать себя, — т. е. всех, живущих вне Казани. Проект на это не ответил ни одним словом, и значит, фактически мы отнесены к категории тех воображаемых или воображающих себя членами, кои на основании § 24 „не пользуются никакими правами и не несут никаких обязанностей“.

Любопытно также показалась нам глава о капиталах, которые разделяются почему-то на три категории, и притом в основу деления положены не нужды самого дела, а те источники, откуда деньги получены...

Ну, пока все-таки довольно об этом. „La critique est aisée“ — но чтобы составить другой проект, пужно время, а так как притом в большом собрании трудно (и долго) вырабатывать что-нибудь систематичное — то мы распределили работу: А. С. Гациский<sup>13</sup> взял на себя разработку той части устава, где говорится об администрации будущего общества, Н. Ф. Анненский<sup>14</sup> — о капиталах общества, я — о филиальных отделениях и об отношениях пногородних членов к Казани. В пятницу мы решили собраться опять, но, наверное, в одно собрание дело не кончится, и придется собраться потом еще раз. Потерпите».

О том, что нижегородцы считали организацию общества весьма полезной, свидетельствует их желание активно помочь его созданию. 29 марта 1888 года Короленко вновь писал В. Н. Поляку:<sup>15</sup>

«Во 1-х, относит<ельно> учредителей мы думаем, что надо лиц только благонадежных и „солидных“. Таковых у нас находится три: 1) Александр Серафимович Гациский; 2) Ал. Ал. Савельев,<sup>16</sup> 3) Николай Михайлович Сибирцев (смотритель геологического музея).<sup>17</sup> Они согласны, и, стало быть, дело за приглашением их к тому со стороны инициаторов. — Затем, Вы увидите сами, что устав подвергся сильным и притом принципиальным изменениям. Главнейшие из них касаются, во 1-х, определения разных категорий членов будущего общества. Мотивы введен-

<sup>12</sup> Выдержки из письма публикуются по автографу, хранящемуся в ИРЛИ (Р. 1, оп. 13, № 10). Впервые (неполностью и с разночтениями) письмо опубликовано в кн.: В. Короленко, Полное собрание сочинений, посмертное издание, т. LI, стр. 18—20.

<sup>13</sup> Гациский Александр Серафимович (1838—1893) — активный сотрудник провинциальной печати, областной историк, этнограф, председатель Нижегородской ученой архивной комиссии.

<sup>14</sup> Анненский Николай Федорович (1843—1912) — видный статистик, публицист и общественный деятель; близкий друг и товарищ Короленко по общественной и литературной работе. В 1887 году по окончании срока ссылки поселился в Нижнем Новгороде, где жил до 1895 года. В 1895 году переехал в Петербург, был членом редакции «Русского богатства», принадлежал к руководящей группе либеральных пародников. Принимал участие в работе Комитета литературного фонда (см. статью Короленко «Третий элемент. Памяти Николая Федоровича Анненского» в кн.: В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. VIII, стр. 266—283).

<sup>15</sup> ИРЛИ, Р. 1, оп. 13, № 10.

<sup>16</sup> Савельев Александр Александрович (1848—1916) — нижегородский землец и общественный деятель, нередко упоминаемый в произведениях Короленко.

<sup>17</sup> Сибирцев Николай Михайлович (1860—1900) — в дальнейшем известный почвовед, заведовал Нижегородским городским музеем.

ных нами изменений остаются те же, какие я уже приводил в одном из предыдущих писем об этом предмете. Из основных же определений как целей общества, так и разных категорий его участников, вытекает и уничтожение параграфа о выдаче ссуд издателям. Ведь, в сущности, это только фикция, — какие уж там ссуды издателям. Дай бог, хоть сотрудникам-то было бы из чего дать побольше. Если же, паче чаяния, денег было бы для сего достаточно, то слишком уж широкое поле открывается для всяких заподозриваний и борьбы разных органов. Какой орган честнее, какой менее честен — это будет обсуждаться и решаться, смотри по преобладанию в обществе большинства сотрудников. А это вместо единения и взаимопомощи введет грызню и рознь.

Затем большая часть дополнений касается способа урегулировать отношения иногородних членов в казанской группе. Участвовали в обсуждении наст<оящего> проекта следующие лица: 1) Анненский Н. Ф., 2) Богданович А. И.,<sup>18</sup> 3) Дробышевский А. А.,<sup>19</sup> 4) Доброхотов Ив. Ив. (учитель), 5) Гацисский А. С., 6) Богословский, 7) Кисляков Н. М., 8) Константинов, статистик,<sup>20</sup> 9) Заходер Борис Ива<кович>,<sup>21</sup> 10) Короленко В. Г., 11) Петропавловский Ник. Елп.,<sup>22</sup> 12) Елпатьевский Сергей Яковл<евич>,<sup>23</sup> 13) Овчинников Ник<олай> Мих<айлович>, 14) Альбицкий Н. А., 15) Сибирцев Ник<олай> Мих<айлович>; 16) Чириков,<sup>24</sup> 17) Ширяев Петр Григ<орьевич>,<sup>25</sup> 18) Савельев А. А., 19) Сараханов.<sup>26</sup>

Был еще на одном заседании Георгий Петрович Демьянов (Гронов),<sup>27</sup> но на следующих не присутствовал.

Кажется, по поводу устава все...»

В этом же письме Короленко дал оценку работы редакции «Волжского вестника»:

«Теперь я хотел поговорить откровенно и дружески о „Волжском вестнике“. Вы знаете, как я симпатизирую газете и редакции; это-то и вынуждает меня на откровенное заявление о некоторых замеченных мной не то что погрешностях, а „неудобствах“, что ли. Посмотрите, как действует „Казанский биржевой листок“.<sup>28</sup> Я не говорю, конечно, что он ведется лучше, но его издатели предприимчивее; они привлекают к себе литературные силы и дают им возможность развернуться. Смотрите, что сделалось с Ангелом Ивановичем, — из него положительно выработывается порядочный местный фельетонист. Отчего же в „Волжском вестнике“ он не развернулся? Я думаю, оттого, что ему не давали места, и еще (это очень важно) „Казанский биржевой листок“... — лучше платит. Что ни говорите, а в литературе заработная плата имеет такое же важное значение, как и во всякой другой отрасли труда. Между тем „Волжский вестник“ в этом отношении поступает ужаснейшим образом. Я, конечно, говорю совсем

<sup>18</sup> Богданович Ангел Иванович (1860—1907) публицист и критик, сотрудник поволжских изданий, впоследствии редактор журнала «Мир божий» (см. статью Короленко «Ангел Иванович Богданович (1860—1907)» в кн.: В. Г. Короленко. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 329—331).

<sup>19</sup> Дробыш-Дробышевский Алексей Алексеевич (1856—1920) — известный провинциальный журналист (псевдоним А. Уманский), сотрудничал в поволжских газетах; либеральный народник. Знакомый Короленко по ссылке, находился в дружеских отношениях с Владимиром Галактионовичем; переписка между ними не прекращалась до смерти Дробышевского.

<sup>20</sup> Кисляков Н. М., Константинов — в конце 80-х годов статистики нижегородской губернской управы, участники народнического кружка Н. Ф. Анненского, поднадзорные.

<sup>21</sup> Заходер Борис Иванович — нижегородский корреспондент «Русских ведомостей».

<sup>22</sup> Петропавловский (псевдоним С. Каронин) Николай Елпидифорович (1853—1892) — писатель-народник.

<sup>23</sup> Елпатьевский Сергей Яковлевич (1854—1933) — врач, беллетрист и публицист, был сослан в Восточную Сибирь, затем жил в Нижнем Новгороде и в Ялте; в 90-х годах — член редакции «Русского богатства». Близкий знакомый Короленко.

<sup>24</sup> Чириков Евгений Николаевич (1864—1932) — писатель, начинал работу в волжской прессе.

<sup>25</sup> Ширяев Петр Григорьевич — бывший политический ссыльный.

<sup>26</sup> Сараханов Константин Константинович — журналист, критик; после административной ссылки жил в Нижнем Новгороде, где и познакомился с Короленко; работал в «Казанском биржевом листке», позднее в «Саратовском листке».

<sup>27</sup> Демьянов Георгий Петрович (псевдоним Гронов) (род. в 1856 году) — публицист и журналист.

<sup>28</sup> «Казанский биржевой листок» (1868—1892) — общественная, политическая, литературная и коммерческая газета. В 1886—1888 годах издавалась С. А. Гисси и Н. А. Ильяшенко.

беспристрастно... Вот взять хоть Бородипа.<sup>29</sup> Человек для газеты очень полезный. Я с ним теперь не переписываюсь уже давно, но едва ли ошибусь, предположив, что Вы ему платите очень неаккуратно. Я понимаю, что на нет иногда суда нет. Но, сй богу, в Редакции „Волжского“ вестника“ иногда не одно это служит причиной задержек. Во всяком случае, следует внимательно относиться к пишущей братии, отвечать на письма обязательно; если деньги не высылаются, нужно <более> или менее точно рассчитать, когда можно прислать, и т. д. А то — ни ответа ни привета. Ведь это, наконец, и обидно».

В том же 1888 году Короленко вместе с Н. Ф. Анненским, А. И. Богдановичем и С. Я. Елпатьевским совершил поездку в Казань, чтобы договориться об организации проектируемого общества писателей и журналистов Поволжья. Однако это общество не было создано.

Как видим, не освещавшиеся до сих пор в специальной литературе факты ранней писательской биографии Короленко показывают его как общественного деятеля, глубоко обеспокоенного состоянием провинциальной печати, взаимоотношением печатных органов между собою, издательской этикой. Эти же вопросы продолжали волновать Короленко и в дальнейшем.

## 2

Тесно связана с проблемами провинциальной печати и работа Короленко в Литературном фонде (1896—1902)<sup>30</sup> и в Суде чести при Союзе взаимопомощи русских писателей.

Короленко принимал участие в заседаниях комитета Литературного фонда. нередко сам вел протоколы этих заседаний, писал многочисленные письма разным лицам с просьбой навести справки о нуждающихся литераторах, обратившихся в фонд за ссудой. Отзывы самого Короленко всегда отличались доброжелательностью и вместе с тем принципиальностью. По его ходатайствам были выданы ссуды Л. Ф. Кажецкому, Н. И. Словохотову (псевдоним «Хохол Свиноболотченко») и многим другим.

В январе 1897 года начал работу Союз взаимопомощи русских писателей, который, в отличие от Литературного фонда и Русского литературного общества (возникло в 1886 году в Петербурге),<sup>31</sup> мыслился «как профессиональное объединение работников печати», состоящее при Русском литературном обществе. В задачу Союза взаимопомощи входило:

- а) «... охранение добрых прав среди деятелей печати»;
- б) «посредничество между авторами, сотрудниками периодических изданий и переводчиков, с одной стороны, издателями и редакторами, с другой, как в отношении спроса и предложения труда, так и для рассмотрения их взаимных недоразумений и споров в случае возникновения таковых»;<sup>32</sup>
- в) «посредничество и рассмотрение личных споров и недоразумений, возникающих в печати между членами союза, а также между ними и посторонними лицами». С этой целью при Союзе был создан Суд чести (членами его были К. К. Арсеньев, А. Н. и Н. Н. Бекетовы, В. Г. Короленко, В. А. Манассеин, Н. Ф. Анненский, Н. И. Кареев и др.);
- г) «представительство на русских и иностранных съездах и в других случаях, когда союз признает это нужным, совместно с Русским литературным обществом или независимо от него»;
- д) «ходатайство перед правительственными и общественными учреждениями по предметам, касающимся литературной профессии и ее отдельных представителей»;
- е) «ходатайство и посредничество перед учреждениями и обществами, ведающими помощью писателям и их семействам, а также содействе этим учреждениям в видах объединения и развития их деятельности»;

<sup>29</sup> Очевидно, имеется в виду вятский публицист Бородин Михаил Павлович (1854—1910).

<sup>30</sup> Членом Литературного фонда Короленко стал в 1893 году.

<sup>31</sup> Русское литературное общество главным образом заслушивало и обсуждало на своих собраниях художественные и литературно-критические произведения своих членов, а также организовывало публичные чтения художественных произведений.

<sup>32</sup> Этот параграф вызвал в дальнейшем протест со стороны издателей. Так, например, «Новости» писали (1897, 30 января): «Очевидно, первоначальные учредители „Союза писателей“ положили в основание своего проекта предвзятую идею о полной противоположности интересов писателей (как «работников») и издателей (как «фабрикантов») и задумали создать нечто, по задачам и целям однородное с союзами рабочих». Ответ на подобные протесты был дан Н. К. Михайловским (см.: Н. К. Михайловский. Отклики, т. II, СПб., 1904, стр. 51—52).

ж) «материальная помощь своим сочленам в тех формах, которые будут признаны целесообразными».<sup>33</sup>

Помимо Суда чести, при Союзе была учреждена Юридическая комиссия. В задачу ее входила последовательная разработка вопросов литературного права, изучение современного положения периодической печати, отношений между авторами, издателями, редакторами и т. д. В Юридическую комиссию вошли известные юристы (В. Д. Спасович, Н. С. Таганцев, Р. Р. Минцлов, В. Ф. Дерюжинский), историк В. А. Бильбасов, юрист и критик, редактор «Вестника Европы» К. К. Арсеньев, В. Г. Короленко и др. Председателем этой комиссии был избран Короленко.

Комиссия тотчас же приступила к составлению записки о нуждах печати. Каждый из ее разделов составлялся определенным лицом. «На мою долю досталось, — писал Короленко, — положение печати провинциальной».<sup>34</sup>

Условия существования периодической печати как центральной, так и провинциальной, в 90-е годы были необычайно тяжелыми. То было время, когда работа журналистов, особенно в провинции, являлась, по словам Короленко, «настоящим подвигом»; шла «глухая, сдавленная борьба за право и правду, которую с таким трудом и усилиями вела тогдашняя бесправная печать».<sup>35</sup> Свиристующую цензуру пугал и «рабочий вопрос», и освещение жизни деревни. Она видела крамолу повсюду. С целью ограничить печать была затруднена выдача разрешений на новые периодические органы, а также передача уже существующих изданий другим лицам.

В конце 1897 года на заседаниях Юридической комиссии были заслушаны доклады по специальным разделам составляемой записки: «Нужды русской печати» (В. А. Бильбасов), «На основании наших законов о печати...» (К. К. Арсеньев), «О неудобствах нового порядка передачи повременных изданий по закону 28 марта 1897 года» (В. Д. Спасович), «О положении провинциальной печати» (В. Г. Короленко). Все эти именные доклады были стеклографированы. Они имеются в личных архивах К. К. Арсеньева и С. А. Венгерова.

В дальнейшем доклады были объединены в общую записку «О нуждах русской печати», утратившую уже авторский характер. Юридическая комиссия представила ее на рассмотрение общего собрания Союза взаимопомощи русских писателей, состоявшегося 27 марта 1898 года. Собрание утвердило записку, постановив представить ее министру внутренних дел при соответствующем ходатайстве о пересмотре цензурного устава. Это было выполнено. В мае 1898 года Короленко писал П. С. Ивановской: «Теперь ходатайство уже представлено и... Конечно, дальше ничего неизвестно. Впрочем, выдержки из этого ходатайства напечатаны были в „СПб. ведомостях“ и перепечатаны в „Русских ведомостях“. Может быть, это и будет пока единственным непосредственным результатом нашей работы».<sup>36</sup> В полном виде записка Юридической комиссии была опубликована позднее в малоизвестном теперь «Ежегоднике Союза русских писателей. Год первый» (СПб., 1900). Текст раздела, написанного Короленко, здесь несколько отличается от текста подготовленного им доклада.

Приводим выдержки из доклада,<sup>37</sup> говорившего о ненормальных условиях существования провинциальной прессы и, в частности, о мытарствах с публикацией материалов о голодном 1892 году. Обратив внимание на то, что в цензурном уставе предусмотрена возможность издания периодической провинциальной печати без предварительной цензуры, Короленко отметил, что практика опровергает это. На самом деле провинциальная печать оказалась в двойной зависимости: «во 1-х, от ведомства цензурного и, во 2-х, от местной администрации. Зависимость эта начинается уже с самого вопроса о разрешении издания.

Ст. 117 и 118, определяющие порядок этого разрешения, опять не делают в этом отношении разницы между столицами и провинцией: просьбы подаются в Главное управление по делам печати и разрешаются по докладу этого Управления г. министром внутренних дел. Но по отношению к провинции практика ввела в обычай предварительные запросы г. местным губернаторам, причем нередко ответы г. губернаторов носят характер, решающий, по существу, вопрос о самой надобности в газете. Так, в 80-х годах был оглашен отзыв одного из сибирских администраторов, ответившего (по поводу просьбы о разрешении издания со стороны лица совершенно благонадежного), что он „для управления краем в газете не нуждается“. И газета разрешена не была. Соответственно с этим и самая подцензурность в условиях провинции является более тягостной и еще менее зависимой от каких бы то ни было законных норм, чем в столицах. Газете приходится иметь дело с кругом интересов более ограниченных, а цензором является по большей части лицо, само в значительной мере втянутое в круг тех же интересов, во 1-х, как член местной администрации, а во 2-х, как член местного

<sup>33</sup> Цит. по: Н. К. Михайловский. Отклики, т. II, стр. 26.

<sup>34</sup> В. Г. Короленко, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, стр. 280.

<sup>35</sup> В. Г. Короленко, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 330.

<sup>36</sup> В. Г. Короленко. Собрание сочинений в десяти томах, т. X, стр. 280.

<sup>37</sup> ИРЛИ, ф. 377, № 406; то же, ф. 359, № 700.

общества. Таким образом, если в столицах цензор часто не может отрешиться от тех или иных личных взглядов, налагающих печать на его официальную деятельность, то к взглядам провинциального цензора прибавляется еще его служебная зависимость от действующих на месте учреждений и его личные симпатии как члена провинциального общества, ограниченного сравнительно со столицами небольшим кругом. Отсюда проистекают самые нежелательные явления, присущие только провинциальной прессе: кратковременная история ее насчитывает уже немало случаев цензурного воспрещения, налагавшегося на перепечатки из официальных изданий, даже из „Правительственного вестника“. Самое цитирование в газете законов часто подвергается исключению, если эти перепечатки и цитаты идут вразрез с личными взглядами главы местной администрации.

Общезвестно также, что обыкновенно самые интересные и наиболее выдающиеся явления провинциальной жизни находят место лишь в газетах соседних губерний. Часто это касается также тех или других частных лиц, и почти каждый губернский город знает особ, деятельность которых может быть обсуждаема только в органах, издающихся за пределами губернии. Между разными областями нашего отечества устанавливается таким образом своего рода взаимность гласности: в Нижнем, например, можно оглашать известия, не находящие места в Казанской прессе, в Киеве — известия из Харькова, и наоборот. В некоторых, особенно резких случаях, эта зависимость от местной администрации простирается до того, что газеты из самостоятельных органов гласности обращались в арену скрытой полемики двух соседних администраций (так было, например, во время холерной эпидемии 1892 года между газетами Астраханской губ. и Бакинской обл.).

Несомненно, что в огромном большинстве такие случаи указывают не на злоупотребление печатным словом со стороны местных журналистов, а наоборот — на превышение местными цензорами своей власти в направлении, указываемом их служебной зависимостью или их личными связями в местной среде. К сожалению, однако, явление это истолковывается, по-видимому, в обратном смысле, и на практике замечается стремление не к расширению свободы законного оглашения на месте, а к ограничению ее и на стороне.

Ст. 113 устава о цензуре и печати вменяет цензорам в обязанность „при цензуровании статей, касающихся частей: военной, судебной, финансовой и предметов ведомства Министерства внутренних дел руководствоваться особо изданными постановлениями“. Столичная печать испытала неоднократно стеснительную тягость этой статьи, но для печати провинциальной практика установила чрезвычайно распространительное ее толкование: в очень многих случаях провинциальные цензоры (нам неизвестно, на каком основании) отправляют цензурные гранки набранных статей в многоразличные (в том числе и не поименованные ст. 113) учреждения, прямо или косвенно заинтересованные в предмете оглашения. Как на пример, особенно яркий, можно указать на фактические известия из голодающих местностей в 1892 году, а также на известия о ходе холерной эпидемии и мерах борьбы с нею. Можно сказать с уверенностью, что если бы в обоих случаях печать имела возможность выполнить свою задачу, то бедствие в значительной мере потеряло бы в глазах правительства, общества, а через них и в глазах народа характер неожиданности, и многие из печальнейших явлений того времени не имели бы места. Но известия такого рода цензорами отсылались на просмотр администрации соответств. местностей, которая по большей части признавала их „лишенными основаниями“.<sup>38</sup> В настоящее время эта мера в некоторых местах практикуется систематически, и известны случаи, когда, например, заметка, представлявшая обзор навигации данного сезона, пересылалась предварительно по разным судходным дистанциям реки Волги.

Если прибавить к этому существующее до сих пор во многих местах предубеждение против печатного слова, особенно в сферах бюрократических, к которым принадлежат и местные цензоры, то легко представить положение провинциального издания. Обыкновенно чиновник, обязанный цензуровать ежедневно газету, смотрит на эту обязанность как на плохо оплачиваемую прибавку к своим и без того многочисленным занятиям. Газета — для него — не важное общественное дело, а частная затея того или другого лица, нарушающая, вдобавок, мирное течение дел.

Короленко обращает далее внимание на различие между карами, налагаемыми на центральную и провинциальную печать. Центральная получает от цензуры

<sup>38</sup> «Из многих очень ярких примеров можно указать на следующий: в 1891 году в газете „Волжский вестник“ была запрещена статья, указывающая на положение дела в Лукояновском уезде. Запрещение последовало по отзыву г-на нижегородского губернатора, признавшего, что факты, в ней изложенные, вымышлены и не верны. Впоследствии, однако, те же факты были изложены в форме официального доклада в протоколах комиссии, состоявшей под председательством того же администратора, и верность их была установлена самым неопровержимым образом» (примечание В. Г. Короленко).

предварительные предостережения, а провинциальная, несмотря на свою фактическую подцензурность, «несет все виды административных взысканий, без всяких предварительных предостережений. Но и кроме этого, провинциальная печать знает еще одну форму административного взыскания, непредвиденную никакими уставами и совершенно неизвестную столичной прессе — это именно перенесение цензуры из города, где выходит газета, в столицы. История молодой еще областной прессы считает уже несколько случаев такого перенесения цензуры, и каждый раз это было равносильно закрытию, так как легко представить положение ежедневного органа, обязанного печатать события дня спустя две, три недели!»

Тяжелое положение провинциальной печати усугублялось также статьями 97—99. «По буквальному смыслу первой из этих статей общие рассуждения о несовершенстве существующих у нас постановлений допускаются лишь в сочинениях специальных и ученых. Хотя ст. 99 допускает такие статьи и в газетах ценою не менее 7 руб. с пересылкою; хотя, далее, изъятие таких рассуждений, а также и изложенных в следующей статье, рассматривается Уставом как наказание, налагаемое лишь по особому распоряжению Министрства внутренних дел — ст. 154, но на практике цензор всегда имеет „возможность не признать серьезной и ученой“ любую газетную статью, хотя бы написанную в самом серьезном тоне. Следующая 98 ст. требует, чтобы при указании недостатков и злоупотреблений не назывались ни места, ни лица, ни учреждения. В своей совокупности эти две статьи изъедают совершенно из сферы печатного обсуждения как общие несовершенства постановлений, так и указания на частные злоупотребления и правонарушения, так как таковые указания, без обозначения мест, учреждений и лиц — совершенно теряют всякое значение и, вместо открытых и ответственных, обращаются в скрытые и безличные, что, как известно, служит лучшей почвой для процветания всякого рода злоупотреблений печатным словом и даже шантажа.

Несомненно, практика оставила далеко позади обе эти статьи, и даже некоторые литературные процессы последних годов, например, дело кн. Мещерского, обвинявшегося в оклеветании корпорации военных врачей, явно свидетельствуют о преимуществе признаков как раз обратных тем, какие требуются указанной статьей: а именно — что всякое указание на злоупотребление должно сопровождаться, наоборот, возможно точным указанием мест, лиц и учреждений, которые только таким образом имеют возможность доказательного опровержения и восстановления истины в случае, если обличение неверно».

Приведа перечень необходимых изменений в правилах о печати, Короленко снова вернулся к общей оценке провинциальной прессы. «В настоящее время невозможно уже отрицать важное значение провинциальной печати. Жизнь все более и более усложняется, и, каково бы ни было дальнейшее направление государственной деятельности, — для ее успеха необходимо живое и деятельно-соучастное отношение всех слоев общества. В этом залог истинного государственного единства и силы. Между тем в настоящее время, несмотря на сравнительную однородность состава, мы, в сущности, далеко не едины. Не говоря о малограмотном и темном народе, хранящем допотопные понятия о самых основаниях нашего гражданского строя, Россия так необъятна вширь, что всякая государственная идея, как бы живо она не создавалась в центрах, рискует замереть прежде, чем достигнет окраин. Начиная от внутренних губерний России, сравнительно позднее воспринимающих всякое новое „веяние“ из центров, и кончая северо-востоком Сибири, занятым „несовершенно подданными“, по определению свода законов, чукчами, наше отечество представляет различные промежуточные ступени, с различной, но в общем чрезвычайно слабой восприимчивостью к воздействию государства и культуры. И никакие воображаемые опасности сепаратизма не могут, в сущности, доставить нашему внутреннему единству и гармоническому развитию тех поистине устрашающих препятствий, какими грозит эта инертность, неотзывчивость и бездеятельность областей. Поэтому всякий очаг живой местной мысли, который пытается в отдаленных углах провести общие идеи, понятия и сведения, который направляет дремлющие умы захолустий на те же предметы, которые разрабатываются в центрах, который будит гражданские интересы и чувства, направляя их на вопросы общего блага, — является прежде всего могучим органом объединения и развития. И вот почему вопрос об облегчении условий деятельности областной печати является вопросом насущным настоятельной необходимости и самого важного „государственного интереса“».

9 марта 1901 года Союз взаимопомощи русских писателей уполномочил свой комитет подать министру внутренних дел и министру юстиции заявление о насилиях, которым подверглись его члены, присутствовавшие 4 марта на студенческой демонстрации у Казанского собора, со стороны полиции и казаков. При заявлении была приложена просьба ускорить пересмотр законов о печати. Таким образом, Союз вновь напомнил о ненормальном положении ее.

Данное напоминание оказалось последним. 12 марта по распоряжению министра внутренних дел Союз был закрыт.

На вопросах периодической (газетной) печати было сосредоточено внимание Короленко и в связи с его работой в Суде чести.

В Суд чести избирались наиболее авторитетные литераторы. Короленко был общепризнанным моральным и общественным авторитетом. Постановления Суда были обязательны для тех, кто обращался к нему. В архиве Союза взаимопомощи русских писателей сохранилась папка о судах чести с разбором ряда дел при участии Короленко. Среди этих материалов замечания Короленко (на 12 листах) по делу В. А. Гольмстрема и редактора «Северного курьера» кн. В. В. Барятинского, рассматривавшемуся 23—27 апреля 1900 года, а также черновик протокола заседания Суда чести по этому делу, написанного К. К. Арсеньевым, с многими исправлениями и пометами Короленко.

Здесь же хранятся тематически подобранные Короленко вырезки из газет «Санктпетербургские ведомости» и «Северный курьер» за 1900 год по делу кн. В. В. Барятинского и кн. Э. Э. Ухтомского с пометами писателя и другие материалы.

Наибольший интерес представляет черновой автограф оформленного Короленко «Дела по обвинению шести лицами (А. И. Матовым, С. Н. Гусевым, А. В. Пановым, А. И. Ливановым, П. Зиссером и С. Т. Семеновым) заведующего редакцией „Самарской газеты“ А. А. Дробыш-Дробышевского».<sup>39</sup>

Названное «Дело» связано с провинциальной печатью, и потому Короленко являлся ведущим судьей, подготовившим и изучившим материалы.

Возникло это «Дело» в результате инцидента, происшедшего в 1898 году между «Волжским вестником» и «Самарской газетой». Он привлек к себе внимание Короленко еще до обращения журналистов в Суд чести.

Вот что писал Короленко А. С. Пругавину 30 сентября 1898 года<sup>40</sup> в связи с появлением в «Волжском вестнике» (1898, № 235, 23 сентября) статьи «Чумацкий в прессе. (Некоторые черты из жизни «Самарской газеты»)»: ... что это за „протест“ в „Волжском вестнике“. Признаюсь, на меня он произвел более чем странное впечатление, и мне было очень обидно во главе подписавшихся видеть А. Панова.<sup>41</sup> Разумеется, очень непохвально со стороны Костерина<sup>42</sup> платить сотрудникам „натурой“. Но ведь это было „прежде“, — прежде и нужно было протестовать. Далее: почему протестанты не отделяют издателя от самой газеты? Какая приволжская газета находится теперь в хороших руках? Одна-две и обчелся. Таковы уже условия нашей прессы, что ею владеет кулак, и гг. протестанты, вооружаясь против „Самарской“ газеты“, сыграли только в руку — кому же? Реутовскому,<sup>43</sup> крепостнику и такому же чумазому. Посмотрите тот самый „Волжский вестник“, в котором помещено обличение. Когда-то прекрасная газета — теперь она повинна во всем, в чем обвиняют „Самарскую“ газету“. Затем — к чему эта мелочная критика: ошиблись на один год в вопросе о рождении Белинского? Плохи примечания к „Среди газет и журналов“! Прежде всего — последнее даже и не верно. Я помню, например, что в прошлом году из-за этих примечаний на „Самарскую“ газету“ ополчились столичные юдофобские органы, и возникла полемика, в которой „Самарская“ газета“ играла очень хорошую роль. К чему же эта несправедливая придирчивость?

Вообще во всем обличении — две-три черты вполне справедливые, но запоздалые, — остальное как-то нехорошо и отзывается сведением каких-то кружковых счетов. А главное — не принято во внимание главное — интересы дела и печати. Обличайте сколько угодно „Чумазого“ и его способы расчетов — но нужно же помнить, что газета — не издатель, а печатный лист, сработанный редакцией и сотрудниками. А в качестве такового „Самарская газета“, при всех своих недостатках, стоит все-таки в ряду лучших и порядочных органов прессы. Нетрудно, конечно, внушить самодуру-торгашу, что ему лучше „прогнать“ теперешнюю редакцию. Но ведь он-то, торгаш, все-таки останется, и большой вопрос — сумеет ли заменить данную редакцию лучшей. Если же у протестантов цель — подорвать всю газету, лишить ее кредита в глазах общества, — то это опять неразумное дело,

<sup>39</sup> При автографе находится и беловая копия данного «Дела» (на 55 листах), подписанная Короленко и другими членами Суда чести. Дело слушалось на заседаниях 6 февраля, 12 и 23 марта, 12 и 14 апреля 1900 года (ИРЛИ, ф. 155 (1900 г.)).

<sup>40</sup> ИРЛИ, Р. 1, оп. 13, № 34.

<sup>41</sup> Имеется в виду Александр Васильевич Панов (1865—1903) — журналист и книжник, сотрудник поволжских изданий, автор запрещенного указателя для домашних библиотек. В марте 1898 года был выслан в Самару за «революционную пропаганду среди фабричного населения Нижегородской губернии» (см.: Л. М. Фаберже. 1) В. Г. Короленко и А. В. Панов (по неизданной переписке). «Ученые записки Горьковского педагогического института им. М. Горького», серия филологическая, вып. 42, 1963, стр. 64—66; 2) А. В. Панов (1865—1903). В кн.: Писатели-нижегородцы. (Забытые имена). Критико-биографические очерки. Горький, 1960, стр. 133—151).

<sup>42</sup> Костерин С. И. — купец, издатель «Самарской газеты» либерального направления.

<sup>43</sup> Реутовский Н. К. — бывший земский начальник, издатель-редактор газеты «Самарский вестник».



играющее в руку другому, худшему кулаку и беспринципному человеку — Реутовскому. Вообще, куда ни кинь, — все нехорошо, неумно и некрасиво. И я очень рад, что еще накануне протеста, о котором Вы наверное не могли же не знать, в „Самарской газете“ появилась заметка за Вашей подписью.<sup>44</sup> Слишком много чести для гг. Костеринных, если их будут отождествлять с газетой. Хотя, конечно, эти способы расчета, о которых я узнал впервые из „протеста“ — действительно изумительны, и было большой слабостью со стороны Ал. Ал-ча<sup>45</sup> терпеть все это, хотя оно и не входит в литературную часть дела. Только я не понимаю, почему так долго терпели и протестующие сотрудники.

Вообще, буду очень благодарен за маленькое разъяснение инцидента. Эх, как жалко, что Алекс. Васильевич<sup>46</sup> дал для этого свое имя.

Статья, взволновавшая Короленко, вызвала полемику в печати. Суть ее в следующем: а) в периодическую печать пришел «чужазый» и внес свои «порядки» во взаимоотношения с сотрудниками газет; б) издатель «Самарской газеты» купец Костерин обвинялся в расплате не деньгами, а «патурой»; в) обвинялся и заведующий редакцией А. А. Дробыш-Дробышевский за некорректное отношение к сотрудникам и причастность к несвоевременной уплате гонораров.

Но в то время как Короленко интересовало общее состояние провинциальных газет и он хотел увидеть в печати обсуждение их общих недостатков, участников полемики волновала прежде всего завуалированная сторона ведения дела в «Самарской газете», хотя в последнем письме шести авторов, опубликованном в том же «Волжском вестнике» (1898, № 274, 6 ноября) говорилось, что «Самарская газета» избрана ими в качестве типической представительницы «целого круга нежелательных явлений».

В полемике принял участие М. Горький («Волжский вестник», 1898, № 285, 18 ноября), сотрудничавший в «Самарской газете» в 1895—1896 годах. Как известно, отношения Горького с Дробыш-Дробышевским не были дружескими, но в данном случае он нашел несправедливым оскорбление издателя и секретаря «Самарской газеты». Горький писал, что оплата сотрудникам производилась аккуратно и никаких пререканий между ними и издателем не произошло. Сам Горький остался должен Костерину 150 руб., он знает и другого сотрудника, который задолжал 1000 руб. Костерин почти разорился, поддерживая газету, а поддерживал он ее лишь затем, чтобы иметь право сказать себе, «что он не только торгом торговал, но и конем воевал». «Нелепым» назвал Горький и обвинение Дробышевского. Не принял он и общего обвинения по адресу провинциальной прессы.

Письмо Горького в «Волжский вестник» завершило полемику в печати.

Оскорбленный Дробыш-Дробышевский предложил сразу же обратиться в третейский суд. Его противники сначала отвергли это, но в 1899 году сами подали заявление в Суд чести. В нем теперь подчеркивалась, главным образом, беспокойность состоянием провинциальной прессы.

Короленко, тщательно изучивший приложенные к Делу печатные материалы, а также часть частной переписки заинтересованных лиц по этому вопросу, дал во введении к протоколу, который он вел, подробное изложение существа дела, а затем сообщил о мотивах обращения журналистов в Суд чести.

Суд чести в составе К. К. Арсеньева, Н. Ф. Анненского, В. Г. Короленко, В. А. Манасеева, И. В. Мухометова и В. Д. Спасовича провел по этому делу пять заседаний (6 февраля, 12 и 23 марта, 12 и 14 апреля).

Рассмотрев все пункты предъявленных «Самарской газете» обвинений, Короленко писал в протоколе: «Статья „Чужазый в прессе“ имеет целью обрисовать общее явление — господство так называемого кулачества в провинциальной печати — на частном примере „Самарской газеты“, в лице ее издателя С. И. Костерина и заведующего редакцией А. А. Дробышевского.

Не входя в суждение о правильности или неправильности общей картины провинциальной прессы, нарисованной в статье (что составляет предмет публикации), суд чести находит, что, избирая для иллюстрации этих общих положений тех или других определенных лиц, авторы статьи несомненно взяли на себя обязанность подкрепить каждое обвинение, против этих лиц выставляемое, точными фактами и доказательством.

Эта обязанность усугублялась в данном случае самой формой коллективного письма, представлявшего не простую полемическую заметку, а единодушный протест целой группы бывших сотрудников газеты, что предполагает, во-первых, близкое знакомство с предметом и, во-вторых, особую обдуманность, осторожность, а следовательно, и неотразимость обвинений.

Вопрос о том, в какой мере выполнили эту обязанность, налагаемую как самим существом предмета, так и уважением к чужому доброму имени и к достоинству печатного слова — логически предшествует самой постановке вопроса о том, в ка-

<sup>44</sup> Имеется в виду заметка А. С. Пругавина «Пора начинать», напечатанная в «Самарской газете» (1898, № 204, 23 сентября).

<sup>45</sup> Имеется в виду А. А. Дробышевский.

<sup>46</sup> Речь идет об А. В. Панове.

кой степени могут быть поставлены в вину г-ну Дробышевскому как его письмо к А. В. Панову, так и его резкий печатный отзыв («сплетение лжи и клеветы»).

Ознакомившись со всеми материалами, Суд чести пришел к выводу:

1) что в картине из жизни „Самарской“ газеты“, нарисованной в статье „Чумазый в прессе“, большинство отдельных и притом наиболее резких обвинений — неосновательно;

2) что, в тех случаях, когда отрицательные черты, указываемые авторами этой статьи, действительно существовали, они взяты ими в значительно преувеличенном, а иногда и искаженном виде. — Суд чести признает, что как во многих частностях, так и в общем оскорбительная для ближайших руководителей „Самарской“ газеты“ характеристика последней, сделанная в статье „Чумазый в прессе“, — не правильна, и авторы не имели оснований выставлять эту газету как типичную представительницу „подлого духа меркантилизма“ и кулацкого издательства, прикрытого „личиной псевдолиберализма, как направления выгодного“.

Что же касается обвинений, направленных лично против Дробыш-Дробышевского, то Суд чести также признал их в значительной части необоснованными, отметив в то же время излишнюю резкость самого Дробыш-Дробышевского в полемике.

Участники спора, видимо, были удовлетворены. Однако Короленко продолжал считать возню, затеянную вокруг «Самарской газеты», ненужным и, главное, «мелким» делом, отвлекающим внимание от действительных нужд провинциальной печати. Его журналистская «обида» в этом плане продолжалась и после окончания работы Суда чести. Он писал А. С. Пругавину 1 декабря 1899 года:<sup>47</sup>

«Мой привет знакомым, в том числе А. В. Панову. Я его, беднягу, должно быть, огорчил своим ответом на приглашение к сотрудничеству. Но и он меня удивил тоже: можно ли было так на шуметь по поводу мелких, сравнительно, промахов Дробышевского и потом так легко помириться с литературной и всякой иной беззащитностью Реутовского, трижды меньшего „направление“».<sup>48</sup>

Сам Короленко, как это видно из приведенных материалов, умел широко мыслить, обобщая не только свой опыт работы в газете, но и опыт своих товарищей по перу. Его интересовала судьба каждого способного литератора, но выше ее он ставил судьбу русской прогрессивной печати, которой придавал огромное общественное значение. Этим и объясняется его верность журналистике. «Для меня, — говорил он, — это не второстепенный придаток, а половина моей работы и моей литературной личности».<sup>49</sup>

М. Л. СЕМАНОВА

## ОБЩАЛСЯ ЛИ ЧЕХОВ НА САХАЛИНЕ С ПОЛИТИЧЕСКИМИ ССЫЛЬНЫМИ?

Отрицательный ответ на этот вопрос, казалось бы, предрешен. В 1927 году, публикуя роман Б. Еллинского «Под звон цепей» (роман из жизни сахалинских политических ссыльных), редакция журнала «Каторга и ссылка» заявила в предисловии: «Небезынтересно будет сообщить, что ни Чехову, ни Дорошевичу сахалинское начальство не разрешило общения с политическими каторжными — и оба автора эти условия выполнили» (стр. 7).

В работах о Чехове последних десятилетий подобное утверждение документально обосновывается наличием секретного предписания (от 30 июля 1890 года) начальника Сахалина В. О. Кононовича о «неослабном наблюдении за тем, чтобы г. Чехов не имел никаких сношений с ссыльно-каторжными, сосланными за государственные преступления, и административно ссыльными, состоящими под надзором полиции».<sup>1</sup>

<sup>47</sup> ИРЛИ, Р. 1, оп. 13, № 34.

<sup>48</sup> В середине 90-х годов издаваемый Реутовским «Самарский вестник» на короткое время стал первой марксистской газетой в Поволжье и был приостановлен царским правительством сроком на четыре месяца. Когда издание газеты возобновилось, она снова стала бесцветной. Об эволюции газеты см. подробнее в кн.: И. М. Юдина, Н. Г. Гарин-Михайловский. Жизнь и литературно-общественная деятельность. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 116—128.

<sup>49</sup> Цит. по: В. Г. Короленко, Избранные письма в трех томах, т. II, изд. «Мир», М., 1932, стр. 7.

<sup>1</sup> Документ этот, считавшийся утерянным, хранится (как установили М. В. Теплинский и Б. Н. Бурятов) в Центральном государственном архиве Дальнего Востока (далее: ЦГА РСФСР ДВ) в Томске. См.: М. В. Теплинский, Б. Н. Бурятов. А. П. Чехов на Сахалине. Книжная редакция «Советский Сахалин», 1957, стр. 89.

В «пользу» отрицания такого общения говорит как будто бы и книга Чехова «Остров Сахалин», в которой не только нет портретов политических ссыльных, эпизодов из их сахалинских биографий, но даже прямо во второй главе заявлено о запрете общаться с ними. Рассказывая о своей встрече с приамурским генерал-губернатором А. Н. Корфом, Чехов приводит слова начальника края: «Я разрешаю вам бывать, где и у кого угодно... Вы осмотрите здесь все... вам двери будут открыты всюду. Не могу я разрешить вам только одного: какого бы то ни было общения с политическими, так как разрешать вам это я не имею никакого права».<sup>2</sup>

Об этом вспоминает Чехов и через несколько лет в письме от 21 марта 1896 года Д. Л. Манучарову (брату народовольца И. Л. Манучарова — «Азиата»). Рассказывая, по просьбе адресата, о положении политических ссыльных на Сахалине, Чехов пишет: «Бывший приамурский генерал-губернатор барон Корф разрешил мне посещать тюрьмы и поселения с условием, что я не буду иметь никакого общения с политическими — я должен был дать честное слово».<sup>3</sup>

И все же не поставить ли под сомнение истинность вывода, который будто бы напрашивается сам собою из этих свидетельств? В самом ли деле изолировал себя Чехов от политических ссыльных в те три месяца (с 10 июля по 13 октября 1890 года), которые прожил он на Сахалине?

Следует обратить внимание на то, что в обоих только что приведенных случаях Чехов специально подчеркнул: 1) шпицпатава изоляции принадлежала не ему; 2) он *вынужден* был подчиниться, должен был дать слово (оттенок долженствования здесь весьма содержателен).

Интересовался ли Чехов политическими, сосланными на Сахалин? <sup>4</sup> Знал ли он их фамилии, судьбы, образ жизни, особенности труда, характеры и настроения? В только что цитированном письме к Д. Л. Манучарову об этом сказано несколько уклончиво: «С политическими мне приходилось говорить очень мало и то лишь при свидетелях — чиновниках (из которых некоторые играли при мне роль шпионов), и мне известно из их жизни очень немного. На Сахалине политические ходят в вольном платье, живут не в тюрьмах, несут обязанности писарей, надзирателей (по кухне и т. п.), смотрителей метеорологических станций; один при мне был церковным старостой, другой был помощником смотрителя тюрьмы (негласно), третий заведовал библиотекой при полицейском управлении и т. д. При мне телесному наказанию не подвергали ни одного из них. По слухам, настроение духа у них угнетенное. Были случаи самоубийства...».<sup>5</sup>

Даже то «немногое», что перечислено в этом письме, говорит все же о внимании писателя к этой сфере жизни на Сахалине, и не только к внешним, бытовым обстоятельствам, но и к душевному состоянию политических ссыльных. Уже приведенные строки заставляют предположить, что запрет был негласно нарушен. Субъективной предпосылкой для этого мог быть задуманный Чеховым еще до сахалинской поездки «Рассказ неизвестного человека», в центре которого предполагался герой народовольческого склада.

Чтобы выявить жизненную основу этого произведения, работу над которым Чехов продолжил и завершил вскоре после возвращения с Сахалина (1891—1892), и чтобы «расшифровать» некоторые места чеховской книги «Остров Сахалин», необходимо было попытаться найти новые документы, установить, каковы были у писателя «источники информации» о политических ссыльных на «кааторжном острове».

Изучение статистических карточек, заполненных во время сахалинской переписи, исследование сахалинского фонда в Дальневосточном архиве и чеховских фондов в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина и в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) показали, что источники информации были разнообразны.

Это, прежде всего, личные наблюдения и впечатления. Оказывается, делая перепись, Чехов записал ряд лиц, сосланных за «государственные преступления» (разумеется, специально этого не обозначая). Хранящиеся в его архиве статистические карточки-анкеты являются живыми свидетелями общения писателя с этими людьми. Чехов видел их лица, манеру держать себя, слышал интонации их голоса, когда они отвечали на вопросы анкеты. Трудно представить себе, что, заходя в квартиры ссыльных, писатель (даже при «шпионе») не общивался с обитателями хотя бы нейтральными репликами. А это для наблюдательного, тонкого человека, художника-

<sup>2</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. X, Гослитиздат, М., 1948, стр. 30. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>3</sup> «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 197.

<sup>4</sup> Некоторые современники писателя, например П. Д. Боборыкин, решительно утверждали, что Чехова, «как художника (да и как человека) весьма мало привлекали типы крайнего политико-социального и даже народнического лагеря» («Вечерние известия», 1914, № 506, 1 июля). Об ошибочности подобного вывода свидетельствуют многие факты, в частности интерес Чехова к студенческим волнениям. См. статью А. Н. Дубовикова «Письма к Чехову о студенческом движении 1899—1902 гг.» («Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 449—476).

<sup>5</sup> «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 197—198.

психолога — бесценный материал. В письме А. С. Суворову 11 сентября 1890 года Чехов писал: «... я имел терпение сделать перепись всего сахалинского населения. Я объездил все поселения, заходил во все избы и говорил с каждым... Другими словами, на Сахалине нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной» (XV, 126). В книге «Остров Сахалин» читаем: «Я сделал перепись... я обошел все избы... я имел главной целью не результаты ее, а те впечатления, которые дает самый процесс переписи...» (X, 32).

Другой источник информации — письма и рассказы сахалинских знакомых Чехова, должностных лиц, служащих канцелярии начальника острова, например, правителя канцелярии И. С. Вологодина, казначея, заведующего школами Д. А. Булгаревича, по-своему сочувствовавших политическим ссыльным и превосходно осведомленных о тех фактах из жизни последних, о которых мы узнаем, главным образом, из материалов Дальневосточного архива.

Третий источник — документы, которые просматривал на Сахалине Чехов: приказы, рапорты, ведомости и т. д.

Некоторые архивные материалы были использованы И. А. Сенченко, М. В. Теплинским и Б. Н. Бурятовым.<sup>6</sup> На их основе М. В. Теплинский сделал предположение, что Чехов общался на Сахалине не только с И. П. Ювачевым (Миролюбовым), но что он знал также о Домбровском, Томашевском и Канчере. Это верно, но явно не исчерпывающе.

И. А. Сенченко, изучавший Сахалин как историк, назвавший несколько десятков лиц, отбывавших политическую ссылку на Сахалине в последние десятилетия XIX века и в начале XX века, не выделил тех, кто был на острове при Чехове, так как писатель и его отношения с этими лицами не являлись объектом внимания исследователя.

Учитывая материалы этих авторов, а также сведения, сообщенные в биобиографическом словаре революционных деятелей России, в журналах «Былое», «Каторга и ссылка», «Голос минувшего» и других, в воспоминаниях сахалинских политических (Ювачева, Штернберга, Госткевича, Волкешштейн и других), мы привлекаем в настоящей статье и не использованные нашими предшественниками архивные документы — прежде всего для выяснения вопроса: кто именно из политических отбывал ссылку на Сахалине в тот год, в те месяцы, когда А. П. Чехов занимался исследованием сахалинской жизни, и чьи имена были знакомы писателю.

При Чехове на Сахалине было сравнительно немного осужденных за государственные преступления Петербургским, Варшавским, Харьковским, Новочеркасским и другими судами. Всего около 40 человек. Они прибыли на остров в 1885—1889 годах (исключение — Н. Ф. Крыжановский, бывший на Сахалине с 1884 года), и большинство уже отбыло несколько лет тюремного заключения. Среди них: 1) русские народолюбцы; 2) члены польской социально-революционной партии «Пролетариат» (в Варшаве и других городах); 3) члены «Тайного совета» польско-литовской социально-революционной партии, являвшейся в Петербурге резервом польской партии «Пролетарпат».<sup>7</sup>

Приведем фамилии лиц, отбывавших политическую ссылку на Сахалине в пору пребывания на острове Чехова, и некоторые данные об этих лицах (относящиеся ко времени вынесения приговора), взятые из Дальневосточного архива (переписка должностных лиц, рапорты чиновников, месячные ведомости и др.) или из только что названных книжных и журнальных источников.

Сведения, сообщенные А. П. Чеховым или имеющиеся в письмах к нему, отмечаем особо. В книге «Остров Сахалин» писатель не называет ни одной фамилии политического ссыльного, но имеет в виду некоторых из них, когда говорит о роде занятий, о быте, о судьбах ссыльных, и при этом пользуется перифразом: «приви-

<sup>6</sup> И. А. Сенченко. Очерки истории Сахалина. Книжная редакция «Советский Сахалин», 1957; М. В. Теплинский, Б. Н. Бурятов, А. П. Чехов на Сахалине. Книжная редакция «Советский Сахалин», 1957; М. В. Теплинский. Новые материалы о сахалинском путешествии А. П. Чехова. В кн.: Антон Павлович Чехов. Сборник статей. Южно-Сахалинск, 1959, стр. 180—225.

<sup>7</sup> Теория и практика партии «Народная воля» общеизвестны. Расскажем коротко о польской партии «Пролетариат». Основные положения ее программы были изложены в воззвании Рабочего комитета от 1 сентября 1882 года: выступать против неравного распределения благ между классами, против национального порабощения, за «освобождение рабочего класса от экономического, политико-социального и нравственного гнета», содействовать перевороту (силами самих рабочих), который передаст «землю и орудия труда в общую собственность социалистического государства», даст свободу слова, печати, собраний, установит равноправие женщины. Суд вынес обвинение членам партии «Пролетариат» и за их теоретическую программу, и за практические действия: организацию покушений на должностных лиц, создание типографий, пропаганду среди рабочих. Подробнее об этом см.: Л. Василевский (Плохоцкий). 1) Польская социально-революционная партия «Пролетариат». «Былое», 1906, № 4; 2) «Пролетариат» перед судом. «Былое», 1906, № 7; Феликс Кон. В рядах «Пролетариата». Изд. политкаторжан, М., 1932.

легированный ссыльный», «грамотный ссыльный», «каторжный в вольном платье».<sup>8</sup> Лишь однажды при описании Александровской тюрьмы звучит слово «политические»,<sup>9</sup> в другой раз фамилия политического (Богданова) обозначена буквой Б.

#### Народовольцы

*Богданов Капитон Васильевич*, мичман Черноморского флота, член Николаевского военно-революционного кружка, сосланный сначала на Кару,<sup>10</sup> затем на Сахалин. Учился К. В. Богданов в Техническом училище морского ведомства по штурманскому отделению вместе с И. П. Ювачевым (Миролюбовым) и М. О. Меньшиковым,<sup>11</sup> впоследствии редактором «Недели» (Чехов в письмах называл иногда Меньшикова «штурманом»). Миролюбов в книге «Восемь лет на Сахалине» писал: «Первый мой визит здесь на материке (в де-Кастри, — М. С.) был к моему товарищу, моряку Б. Его не было дома. Осмотрев его картины (Б. был художник)... я написал ему письмо...»<sup>12</sup> Своим другом называет Богданова и М. О. Меньшиков, один из самых активных читателей и распространителей нелегальной литературы в бытность его учеником Технического училища.<sup>13</sup> «С каким это морским офицером Вы встретились на мысу Джаоре? — спрашивает Меньшиков Чехова в письме от 5 июля 1895 года. — По всем признакам, это мой же товарищ и друг, Капитон Богданов».<sup>14</sup>

В первой главе книги «Остров Сахалин» Чехов пишет: «...мы после захода солнца бросили якорь у мыса Джаоре. На самом мысу, на горе, стоит одиноко избушка, в которой живет морской офицер г. Б., ставящий знаки на фарватере и имеющий надзор за ними, а за избушкой непроходимая дремучая тайга. Командир послал г. Б. свежего мяса; я воспользовался этим случаем и поплыл на шлюпке к берегу» (X, 16).

Это посещение было еще до встречи с Корфом и до официального запрета. По своей инициативе Чехов сделал попытку («воспользовался случаем») повидать политического ссыльного. Богданова не оказалось дома. Однако сочувственное внимание к нему автора заметно и в описании одинокой избушки, окруженной тайгой, не защищенной от тучи комаров, и в изображении «изящно одетой, интеллигентной» жены Богданова, и квартиры его «не богатой, лагерной», но «вкусно убранной» («Оказывается, что г. Б. — художник»), и, наконец, в словах матроса, будто догадавшегося, о чем хочет спросить его Чехов: «По доброй воле сюда не заедешь!» (в них прямая намек на ссылку «привилегированного человека»).

*Ювачев Иван Павлович*, морской офицер, организатор военно-революционного кружка в г. Николаеве, 24 лет, был приговорен в Петербурге по делу 14-ти народовольцев к смертной казни (вместе с Штромбергом и Рогачевым), замененной ему ссылкой в каторжные работы на 15 лет. После двухлетнего заключения в Шлиссельбургской крепости был отправлен (в 1886 году) в ножных кандалах на Сахалин.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Вот один из примеров: Чехов, потрясенный спеной телесного наказания, выходит из надзирательской, и то же чувство читает он на лице проходящего мимо «каторжного в вольном платье» (X, 301).

<sup>9</sup> «...Здесь два политических, в расстегнутых жилетках и в цирках на босую ногу, торопливо мнут перину, набитую соломой; на подоконнике книжка и кусок черного хлеба. Спровожающий меня начальник округа (С. Н. Таскин, — М. С.) объясняет мне, что этим двум арестантам было разрешено жить вне тюрьмы, но они, не желая отличаться от других каторжных, не воспользовались этим разрешением» (X, 53). По своему доброжелательному тону, здесь и в других случаях чеховские упоминания (прямые и завуалированные) о политических ссыльных отличаются от иронических, враждебных оценок газетных корреспондентов, посетивших Сахалин также в 1890 году. В «Гражданине», например, был помещен очерк «Два дня среди каторжных», в котором автор, скрывшийся под псевдонимом «Veritas», отрицательно изображал едва ли не одного из тех «двух политических», о которых говорит Чехов: «В одной из каморок поражал своим нахальным видом какой-то субъект: рыжий, в очках, лицо круглое, нос вздернутый; он стоял у самой форточки, почти высунувшись в нее, с вызывающей улыбкой нас разглядывал. В его позе, выражении лица было что-то действующее крайне неприятно, он, видимо, старался бравировать кандалам и серым зипуном. Мы заинтересовались узнать, что это за субъект, и, к сожалению, узнали, что это политический ссыльно-каторжный» («Гражданин», 1891, № 83, 24 марта).

<sup>10</sup> Упоминание о нем содержится в кн.: Д. Кеннан. Сибирь и ссылка, т. II. Вольная типография, Лондон, 1890, стр. 97.

<sup>11</sup> См.: Ив. Ювачев. Из воспоминаний старого моряка. «Морской сборник», 1927, № 10, октябрь, стр. 74.

<sup>12</sup> И. П. Миролюбов. Восемь лет на Сахалине. СПб., 1901, стр. 139.

<sup>13</sup> См.: Ив. Ювачев. Из воспоминаний старого моряка, стр. 73.

<sup>14</sup> Рукописный отдел Государственной ордена Ленина библиотеки им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 331, карт. 51, ед. хр. 55.

<sup>15</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 1259, л. 3.

Чехов упоминает его (без фамилии) в книге о Сахалине, и самый характер этого упоминания, включающего конкретные данные о личности Ювачева, свидетельствует о знакомстве автора с ним: «В Рыковском есть... метеорологическая станция имени М. Н. Галкина-Враского, которую неофициально заведует привилегированный ссыльный, бывший мячман, человек замечательно трудолюбивый и добрый; он исправляет еще также должность церковного старосты» (X, 125). Ювачева же имел в виду писатель, когда говорил о необходимости создания новых метеорологических станций на Сахалине, где, «как показал опыт», могли бы руководить наблюдениями знающие люди из «грамотных ссыльных» (X, 156).

Нет сомнения, что данными Ювачева Чехов пользовался, когда создавал картину «континентального климата» селения Рыковское (X, 125—126). В картотеке Дома-музея Чехова (Ялта) имеется карточка, в которую писатель внес (без выходящих данных) работу Ювачева «Свод метеорологических наблюдений в с. Рыковском на острове Сахалине». Оттиск этой работы он послал Чехову с такой надписью: «Многоуважаемому автору книги „Остров Сахалин“ Антопу Павловичу Чехову».<sup>16</sup> Таким образом, нам стало известно, что Ювачев знал, еще будучи ссыльным, сахалинские очерки Чехова. Через общего знакомого, М. О. Меньшикова, он предупредил автора о допущенной им в «Сахалине» фактической ошибке (об агрономе фон-Фрикене). Чехов, также через Меньшикова, передал Ювачеву, что сведения получил он от самого фон-Фрикена. Но ошибку исправил, подготавливая текст к изданию 1902 года.

*Крыжановский Никанор Федорович*, сын священника, родился в 1859 году в Камснец-Подольске, учился в духовной семинарии, организовал в 1879 году революционной кружок. За экспроприацию почты был приговорен к смертной казни, замененной двадцатилетней ссылкой в Сибирь. Дважды пытался бежать. На Сахалине с 1884 года; умер в 1893 году.<sup>17</sup> В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 258, ссыльно-каторжный Никанор Федорович Крыжановский, 32 года, православный, Подольск, на Сахалине с 1884 года, писарь, грамотный, холост.<sup>18</sup>

*Горкун Петр Степанович*, потомственный дворянин, за участие в деле 1 марта 1887 года приговорен в Петербурге к смертной казни, замененной 20 годами каторжных работ. На Сахалине с 1888 года. В карточке у Чехова: Рыковское, двор 69, ссыльно-каторжный Петр Степанович Горкун, 24 года, православный, писарь, грамотный, холост.<sup>19</sup>

*Канчер Михаил Никитич*, дворянин, 21 год, осужден по процессу 1 марта 1887 года на 10 лет; на Сахалине с 1887 года.

*Пилсудский Бронислав Осипович*, дворянин, студент, 20 лет, осужден по делу 1 марта 1887 года на 15 лет; на Сахалине с 1887 года.

*Кузин Сергей Евгеньевич*, дворянин, студент, 21 год, осужден по делу 21-го народовольца, в 1887 году, на 12 лет. В карточке у Чехова: Дуэ, двор 11, ссыльно-каторжный Сергей Кузин, 26 лет, православный, грамотный, холост.<sup>20</sup>

*Волохов Степан Александрович*, 21 год, осужден по делу 1 марта 1887 года на 10 лет. В карточке у Чехова: Рыковское, двор 165, ссыльно-каторжный Степан Александрович Волохов, 27 лет, православный, родился в Москве, на Сахалине с 1887 года, грамотный, холост.<sup>21</sup>

*Мейснер Иван Иванович*, 23 года, участник Харьковской народовольческой группы, осужден на 19 лет; на Сахалине с 1888 года.

*Перлашкевич Николай Лаврентьевич*, офицер, участник военно-революционной организации; на Сахалине с 1889 года.

*Хроновский Станислав Филиппович*, дворянин, бывший студент Харьковского университета, 23 года, журналист, осужден по делу Харьковской группы на 15 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 254, ссыльно-каторжный Станислав Филиппович Хроновский, 26 лет, католик, Минск, на Сахалине с 1888 года, грамотный, холост, одинок.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> С. Балухатый. Библиотека Чехова. В кн.: Чехов и его среда. «Academia», Л., 1930, стр. 397.

В «Своде метеорологических наблюдений в сел. Рыковском, на о. Сахалине» Ювачев писал, что метеорологические данные он регулярно сообщал в Главную физическую обсерваторию в Петербурге, а на Сахалине — местным врачам, агрономам и др. («Записки Приамурского отдела Императорского русского географического общества», т. I, вып. 4. Хабаровск, 1896, стр. 2). На острове ежегодно в местной типографии печатались отчеты Ювачева. Публиковались они и в дальневосточных газетах. См., например: И. П. Ювачев. Краткий обзор погоды в с. Рыковском на о. Сахалине в 1894 г. «Приамурские ведомости», 1895, № 94, 15 октября.

<sup>17</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 391.

<sup>18</sup> ГБЛ, ф. 331, карт. 4, ед. хр. 890.

<sup>19</sup> Там же, карт. 5, ед. хр. 1240.

<sup>20</sup> ЦГАЛИ, ф. 549, оп. 1, ед. хр. 23, л. 67.

<sup>21</sup> ГБЛ, ф. 331, карт. 5, ед. хр. 1432.

<sup>22</sup> Там же, карт. 4, ед. хр. 876.

*Штернберг Лев Яковлевич*, студент Новороссийского университета, административно выслан из Одессы в связи с южно-российским съездом «Народной воли» на 10 лет.

*Хмелевцев Иван Иванович*, сын дьякона, административно выслан из Одессы в связи с южно-российским съездом «Народной воли» на 10 лет. В карточке у Чехова: село Михайловское, двор 72, почетный гражданин (административно-ссыльный) Иван Иванович Хмелевцев, 34 года, Курск, на Сахалине с 1889 года, образован, холост, одинок.<sup>23</sup>

*Суворов Иван Фокиевич*, рабочий, административно выслан из Одессы в связи с южно-российским съездом «Народной воли» на 10 лет.

*Александрин Александр Иванович*, дворянин, 24 года, осужден по Донскому процессу в 1888 году на 18 лет. В карточке у Чехова: Рыковское, двор 160, ссыльно-каторжный Александр Иванович Александрин, 29 лет, православный, образован, на Сахалине с 1889 года. Эти сведения вписаны нечеховской рукой. Он только внес исправление: вместо «Ново-Черкасской области Войска Донского» — «Донской».<sup>24</sup>

*Петровский Ефим Иванович*, студент, 26 лет, осужден по Донскому процессу в Новочеркасске в 1888 году; на Сахалине с 1889 года.

*Карпенко Андрей Леонидович*, осужден в связи с Екатеринославской революционной рабочей организацией на 10 лет; на Сахалине с 1889 года.

*Бражников Василий Петрович*, бывший студент Харьковского, а затем Петербургского университета, по подозрению в участии в деле 1 марта 1887 года осужден на 10 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 18, административно-ссыльный Василий Петрович Бражников, 29 лет, православный, Кубанская область; на Сахалине с 1888 года, образован, холост.<sup>25</sup>

*Чернов Виталий Васильевич*, дворянин, 25 лет, осужден по Донскому процессу на 15 лет; на Сахалине с 1887 года.

*Вольнов Василий Иванович*, слесарь, 29 лет, осужден Петербургским судом в 1887 году на 15 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 18, ссыльно-каторжный Василий Вольнов, 30 лет, православный, родился в Москве, на Сахалине с 1887 года, грамотный, вдов. Имеется еще карточка сына: Петр Вольнов, 9 месяцев, православный, родился на Сахалине.<sup>26</sup>

#### Члены партпп «Пролетариат»

*Шмаус Иосиф Станиславович*, слесарь из Варшавы, осужден на 20 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 163, ссыльно-каторжный Осип Станиславович Шмаус, 37 лет, католик, родился в Варшаве, с 1886 года на Сахалине, портной, грамотный, женат на родине. Заполнены также карточки его жены, женщины свободного состояния: Теофила Шмаус, 35 лет, католичка, Варшава, на Сахалине с 1886 года, грамотная; и детей: Людвиг Шмаус, 2 года, Станислав и Бронислава (близнецы), 1 месяц.<sup>27</sup>

*Томашевский Казимир Войцехович*, ткач из Згержа, осужден на 15 лет; на Сахалине с 1886 года. В карточке у Чехова: пост Дуэ, двор 11, Томашевский, 30 лет, католик, Варшава, грамотный, вдов.<sup>28</sup>

*Поплавский Антон Войцехович*, слесарь из Лодзи, осужден на 13 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 87, ссыльно-каторжный Антон Войцехович Поплавский, 30 лет, католик, Гродненской, на Сахалине с 1887 года, писарь, грамотный, одинок.<sup>29</sup>

*Домбровский Петр Карлович*, сапожник из Варшавы, осужден на 16 лет. В карточке у Чехова: пост Дуэ, двор 11, Домбровский, 30 лет, католик, Варшавск., грамотный, холост.<sup>30</sup>

*Серошевский*, плотник из Варшавы, осужден на 14 лет; на Сахалине с 1887 года.

*Форминский Адольф Станиславович*, столяр из Варшавы, осужден на 12 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 217, ссыльно-каторжный Адольф Станиславович Форминский, 45 лет, католик, Варшава, на Сахалине с 1886 года, столяр, грамотен, женат на родине. Имеется также карточка жены: Юлия Андреевна Форминская, 35 лет, католичка, женщина свободного состояния, Варшава, на Сахалине с 1886 года, грамотная, замужем на родине; и карточка сына: Бронислав Форминский, 1 месяц, родился на Сахалине.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Там же, карт. 10, ед. хр. 3412.

<sup>24</sup> Там же, карт. 5, ед. хр. 1422.

<sup>25</sup> Там же, карт. 4, ед. хр. 65.

<sup>26</sup> Там же, ед. хр. 64; карт. 13, ед. хр. 4821.

<sup>27</sup> Там же, ед. хр. 512; карт. 4, ед. хр. 511; карт. 13, ед. хр. 4613а, 4614, 4966.

<sup>28</sup> ЦГАЛИ, ф. 549, оп. 1, ед. хр. 29, л. 66.

<sup>29</sup> ГБЛ, ф. 331, карт. 4, ед. хр. 315.

<sup>30</sup> ЦГАЛИ, ф. 549, оп. 1, ед. хр. 23, л. 65.

<sup>31</sup> ГБЛ, ф. 331, карт. 4, ед. хр. 728; карт. 4, ед. хр. 729; карт. 13, ед. хр. 4594.

*Словик Адам Антонович*, рассыльный из Варшавы, осужден на 10 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 254, ссыльно-каторжный, Адам Антонович Словик, 33 года, католик, Варшавск., на Сахалине с 1885 года, грамотный, женат на родине. Заполнена также карточка его жены, женщины свободного состояния: Юзефа Павловна Словик, католичка, Варшавск., грамотная, замужем на родине. «При муже»; и карточки детей: дочери Станиславы (3 года, родилась на Сахалине) и сына Тадеуша (6 месяцев, родился на Сахалине).<sup>32</sup>

*Блюх Феофил Маргынович*, ткач из Эгержа, осужден на 16 лет; на Сахалине с 1887 года.

*Гладыш Станислав Анастасьевич*, 24 года, конторщик из Варшавы, послан на 10 лет; на Сахалине с 1886 года.

*Дегурский Лев Людвигович*, 54 года, ткач из Эгержа, осужден на 10 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 163, ссыльно-каторжный Лев Людвигович Дегурский, 60 лет, католик, Петраковск., на Сахалине с 1886 года, ткач суконный, грамотный, женат на родине.<sup>33</sup>

*Гельшер Иван Францевич*, ткач из Эгержа, осужден на 15 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 87, ссыльно-каторжный Иван Францевич Гельшер, 29 лет, католик, Петраковск., на Сахалине с 1887 года, женат на родине, одинок.<sup>34</sup>

*Госткевич Гилярий Викентьевич*, ткач из Лодзи, активный польский революционер, много раз судившийся. На Сахалин выслан на 16 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 87, ссыльно-каторжный Гилярий Викентьевич Госткевич, 29 лет, католик, Ломжинск., на Сахалине с 1887 года, столяр, грамотный, холост, одинок.<sup>35</sup>

*Кмецик Иосиф Матвеевич*, рассыльный из Варшавы, осужден на 12 лет; на Сахалине с 1886 года.

*Бугайский Станислав Павлович*, ткач из Эгержа, осужден на 8 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 99 (под квартирой), ссыльно-каторжный Станислав Павлович Бугайский, 26 лет, католик, Варшавск., на Сахалине с 1887 года, грамотный, холост, одинок.<sup>36</sup>

*Гибшер Виктор*, рабочий, 22 года, Варшавск., осужден на каторжные работы без срока; на Сахалине с 1887 года.

#### Член «Тайного совета» (в Петербурге)

*Плоский Эдуард Александрович*, потомственный дворянин, кандидат прав, осужден на 13 лет. В карточке у Чехова: пост Александровск, двор 316, Эдмунд Плоский, 27 лет (?), католик, Варшавск., на Сахалине с 1886 года. Имеется карточка его жены, женщины свободного состояния: Мария-Софья Плоская, 25 лет. Варшавск., на Сахалине с 1886 года, учительница, образованная, замужем на родине.<sup>37</sup>

Не следует думать, что записанные в эти карточки лица исчерпывают круг политических ссыльных, известных Чехову по личным впечатлениям или по рассказам других. Некоторые карточки, вероятно, не сохранились, как не сохранились карточки сосланных за уголовные преступления Егора Ефремова, Семена Каратаева и др. В дальнейшем мы назовем и других политических, которых Чехов не мог не знать.

По предписанию Главного тюремного управления и сахалинского начальства политических ссыльных расселяли в Северном Сахалине, в округах Александровском и Тымовском, в тюремных казармах или на частных квартирах. Велено было «не обособлять их в отдельную группу, а содержать с другими каторжными», но не «скучивать» в одном селении или в одном дворе и «не содержать в прибрежной полосе Сахалина» (во избежание побегов). Смотрителям тюрем предписывалось «иметь особый надзор за этими людьми», «налагать на них телесные наказания совершенно одинаково с уголовными» и «точно неупустительно применять правила, предписанные Главным тюремным управлением в отношении содержания и употребления в работы государственных преступников».<sup>38</sup>

Чехов опирался на совершенно реальные впечатления, когда писал Манучарову: «На Сахалине политические... несут обязанности писарей, надзирателей (по кухне и т. п.), смотрителей метеорологических станций; один при мне был церковным старостой, другой был помощником смотрителя тюрьмы (негласно)».

<sup>32</sup> Там же, карт. 4, ед. хр. 874; карт. 4, ед. хр. 875; карт. 13, ед. хр. 5120; карт. 13, ед. хр. 5709.

<sup>33</sup> Там же, карт. 4, ед. хр. 510.

<sup>34</sup> Там же, ед. хр. 317.

<sup>35</sup> Там же, ед. хр. 316.

<sup>36</sup> Там же, ед. хр. 356.

<sup>37</sup> Там же, ед. хр. 1023, 1024.

<sup>38</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129, лл. 32, 79; ф. 702, оп. 4, ед. хр. 94, лл. 27—28.



Плоский (некоторое время) и Волохов работали в тюремной кухне, и знаменательно, что Чехов, не называя их, поставил в непосредственную связь улучшение питания арестантов с тем, что «для работ внутри тюрьмы в качестве заведующих, распорядителей и проч. привлечены привилегированные ссыльные, которые отвечают за качество и количество арестантской пищи...» (X, 124).<sup>39</sup>

Канчер, Хмелевцев, Чернов, Хроновский, Перлашкевич, Бражников «использовались по письменной части» (как указывалось в документах), в канцеляриях начальника острова и начальников округов, полицейских управлений, тюрем. Кмецик находился «при лазарете». <sup>40</sup> Штернбергу (в будущем ученому-этнографу) и Пилсудскому было разрешено изучать быт инородцев: гпляков, орочей, айно.<sup>41</sup>

Однако политическому ссыльному разрешалась работа, близкая к его специальности, только в том случае, если, по оценке тюремного начальства, он был «безупречного поведения». Выше говорилось, что Чехов имел в виду Ювачева, когда писал о «смотрителе метеорологической станции». Бывшему морскому офицеру, некогда заведовавшему в г. Николаеве метеорологической станцией, позволили на Сахалине заниматься метеорологическими наблюдениями, а затем составлением карт Александровского рейда, лодий Татарского пролива, подготовкой планов местности к предстоящей тюремной выставке.<sup>42</sup>

Но далеко не всем удавалось сохранить за собою право на этот привилегированный труд. Мейснер, Домбровский, Кузин «использовались» на общих тюремных работах, Александрин был сторожем при Рыковской школе. Порою запрещался сам род занятий, и Плоскому, например, пришлось уйти из школы, где он был учителем.<sup>43</sup>

Чехов знал об этих случаях. Он упоминает в очерках о рапорте начальника Александровского округа (от 27 февраля 1890 года), который «во исполнение предписания начальника острова о подыскании благонадежных лиц свободного состояния или поселенцев для замены ими ссыльно-каторжных, несущих в настоящее время обязанности учителей», сообщал, что подходящих людей у него в округе нет. И тут же писатель указывает на противоречие: «Хотя г. начальник округа и не решается поручить ссыльным учительское дело, они нередко «продолжают быть учителями, с его ведома и по его назначению» (X, 271).

В сахалинских школах в это время работали жены политических ссыльных — Плоского и Александрина. Сведения об учительнице Корсаковской школы Мари-Софье Плоской имеются, как отмечено выше, в карточке, заполненной Чеховым. О Татьяне Илларионовне Ульяновой-Александринной, учительнице Рыковской школы, окончившей Харьковскую женскую гимназию, Чехов мог знать из сахалинских документов<sup>44</sup> и из письма к нему 5 июня 1891 года заведующего сахалинскими школами Д. А. Булгаревича: «Ручаться за хороший результат возможно только относительно Рыковской школы, где учительствует бывшая курсистка, жена политического — Александрина».<sup>45</sup>

<sup>39</sup> На это, однако, Чехову публично возражал смотритель Рыковской тюрьмы Ф. Н. Ливин, в характере которого, наряду с положительными качествами, автор «Острова Сахалина» отмечал и «жестокость», «сильное пристрастие к розге» (X, 125). «Никакой ссыльный, — писал Ливин, — не улучшит положения каторжного, если не позаботится сам хозяин — смотритель тюрьмы. Я хотел, чтобы вверенные моему попечению каторжные ели сытно и хорошо» (Записки сахалинского чиновника. «Тюремный вестник», 1901, № 9, стр. 432—433).

<sup>40</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129, лл. 158, 161; ф. 702, оп. 4, ед. хр. 94, л. 28; ед. хр. 93, лл. 49, 61.

<sup>41</sup> Там же, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 1365. См. также: «Природа и люди Дальнего Востока», 1906, № 1, стр. 12; № 24, стр. 3. Некоторые из работ Штернберга были опубликованы еще в годы его ссылки: «Заметки о сахалинских гпляках» («Тюремный вестник», 1893, №№ 9, 10); «Путешествие на крайний север острова Сахалина» (Сахалинский календарь на 1896 год. Сахалин, 1895); «Сахалинские гпляки» («Этнографическое обозрение», 1893, № 2). Публикацию анонимных «Заметок о сахалинских гпляках» сопровождала такая справка: «Составлены по поручению б. начальника о. Сахалина, генерал-лейтенанта В. О. Кононовича на основании личных наблюдений одного из ссыльных» («Тюремный вестник», 1893, № 9, стр. 342). В начале 1900-х годов Б. О. Пилсудский, как писали в местных газетах, «долгое время изучавший сахалинских инородцев», возглавлял этнографические экспедиции на Сахалине. Вместе с Вацлавом Серошевским (в будущем — сотрудником «Русского богатства») он был командирован Академией наук и Географическим обществом в Японию для изучения материальной культуры, религии, фольклора аборигенов Японии — айно («Владивосток», 1902, № 28, 7 июля; 1903, № 34, 24 августа; № 36, 7 сентября).

<sup>42</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 247, л. 69; ед. хр. 129, л. 32. См. также: И. П. Мир о л ю б о в. Восемь лет на Сахалине, стр. 104.

<sup>43</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 702, оп. 3, ед. хр. 237.

<sup>44</sup> Там же, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 654, л. 26; ед. хр. 413, л. 3.

<sup>45</sup> В кн.: Антон Павлович Чехов. Сборник статей, стр. 197.

Г. В. Госткевич вспоминал, что негласно в Рыковской школе учительствовали и сами политические А. И. Александрин и Б. О. Пилсудский.<sup>46</sup>

Нередко по чиновничьему требованию, весьма произвольному, труд политического арестанта понижался «рангом»: писарей отправляли в тюремную кухню, на скотный двор и т. д. Перемещение было одной из обычных форм наказания: переводили из одного округа в другой, из одного селения в другое: «беспокойных характером» Штернберга — в Виахту, Суворова — в Хоз, Домбровского — из Александровского в Тымовский округ.<sup>47</sup> Переводили с одной работы на другую. По документам Плоский — то учитель, то кухонная прислуга, то писарь; Поплавский работает то в слесарной мастерской, то в канцелярии начальника Александровского округа; Госткевич — то в сапожной мастерской, то («отметчиком») в слесарной и кузнечной; Серошевский — то на плотничьих работах, то при канцелярии начальника Александровского округа; Гибшев — то в швейной мастерской. то на раскорчевке; Словик — то в швальной, то в столярной мастерской; Пилсудский — то при скотном дворе, то при канцелярии начальника острова, Кмецик — то «при лазарете», то на печных работах.

По чьему-то капризу Гельшер, ткач на родине, был слесарем и столяром на Сахалине, а слесарь Шмаус — портным; Блюх, ткач, — сторожем при Александровской тюрьме; Бугайский, ткач, работал на солеварне.<sup>48</sup>

Чехов писал Манучарову, что при нем политических «телесному наказанию не подвергали». Но едва ли он не знал от сахалинских чиновников об угрозе таких наказаний, о столкновениях с администрацией, неизменно кончавшихся победой «власть имущих». В документах немало тому свидетельств. Вольнов не поклонился смотрителю складов Каменщикову, дерзко, как тому показалось, посмотрел на него, и арестант был закован в ножные кандалы. За Вольнова вступились его товарищи — Мейснер, Томашевский — и были за это направлены в карцер на 6 дней.<sup>49</sup> Кузин и Мейснер за «уклонение от работ (на смоляном заводе, — М. С.) и несоблюдение приличных отношений к ближайшему тюремному надзору» были отправлены в Дуйскую тюрьму. В другой раз Мейснер «за неотдание чести временно исполнявшему должность начальника Александровского округа и дерзость выдержан в штрафной камере в течение двух недель».<sup>50</sup>

У Домбровского, которого Ювачев (Миролюбов) назвал «самым симпатичным», добрым, самоотверженным из всех ссыльных,<sup>51</sup> было столкновение с помощником смотрителя Дуйской тюрьмы Патриным, публично оскорбившим его. Безосновательно подозревая Домбровского в подготовке покушения на него, Патрина, помощник смотрителя распорядился сделать обыск у этого арестанта, и когда тот оказал сопротивление, он был избит и отправлен в лазарет.<sup>52</sup> О том, что Чехову был известен этот инцидент, узнаем из письма к нему Булгаревича от 21 января 1892 года: «Помните скандал, о котором Вы разговаривали с Владимиром Осиповичем (Кононовичем, — М. С.)». Глухие отголоски этих «скандалов» слышны в чеховских очерках, в таких, например, словах: «И теперь встречаются чиновники, которым ничего не стоит размахнуться и ударить кулаком по лицу ссыльного, даже привилегированного...» (X, 283).

Политических ссыльных подозревали (и не без оснований) в анонимных печатных разоблачениях сахалинских порядков. Начальник Тымовского округа А. М. Бутаков высказал в одном из донесений начальству предположение, что некоторые корреспонденции («Письма с Сахалина»), опубликованные в газете «Владивосток», принадлежат перу «государственных преступников»: «Подобные авторы не умолкнут до тех пор, пока не надснут на них уздечку. Авторы письма, как я догадываюсь... компания Перлашкевича».<sup>53</sup>

В самом деле, негласно помогал, например, Б. О. Пилсудский (вспоминает его товарищ по ссылке Г. А. Госткевич)<sup>54</sup> разоблачить главного «героя» Онорской истории — безграмотного, патологически жестокого надзирателя (в прошлом ссыльно-каторжного) В. И. Ханова, допустившего вопиющие злоупотребления своей властью при постройке Онорской дороги на Сахалине.

Чехов назвал в книге это дело «мрачным онорским делом», а В. И. Ханова — «главным убийцей». Он обратил особое внимание читателей на то, что, «как ни старались скрыть» это дело, оно «возбудило много толков и попало в газеты, благодаря самой же сахалинской интеллигенции» (X, 285).

<sup>46</sup> Г. В. Госткевич. Записки пролетариата. «Каторга и ссылка», 1926, № 6 (27), стр. 149.

<sup>47</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 702, оп. 1, ед. хр. 135; оп. 4, ед. хр. 93, л. 62; ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129, л. 161.

<sup>48</sup> Там же, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129; ф. 702, оп. 4, ед. хр. 93.

<sup>49</sup> Там же, ед. хр. 129, л. 130.

<sup>50</sup> Там же, ф. 702, оп. 4, ед. хр. 93, лл. 59—60, 84; ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129, л. 166.

<sup>51</sup> И. П. Миролюбов. Восемь лет на Сахалине, стр. 20.

<sup>52</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 395, л. 36.

<sup>53</sup> Там же, ед. хр. 1105.

<sup>54</sup> Г. В. Госткевич. Записки пролетариата, стр. 148.

В письме А. П. Чехову с Сахалина 21 января 1892 года Д. А. Булгаревич завуалированно сообщил о самоубийстве политического ссыльного П. Домбровского, напомнив о его столкновении с помощником смотрителя Дуйской тюрьмы — Патриным, происшедшем еще при Чехове: «Жертва Патрина застрелилась в ноябре месяце после почти тождественной с прошедшей историей».<sup>55</sup> В предсмертной записке Домбровский писал: «...причиной моей смерти тирания правительства и произвол администрации».<sup>56</sup>

Когда Чехов сообщал Манучарову: «Были случаи самоубийства», — он имел в виду не только Домбровского и Томашевского, дважды покушавшихся на свою жизнь,<sup>57</sup> но и Канчера, о котором Чехов упомянул (не называя его фамилии) как о негласном помощнике смотрителя Мало-Тымовской тюрьмы. Канчер, работавший писарем в Мало-Тымове, попал в немилость и был «разжалован»; выйдя на поселение, он весьма успешно занялся сельским хозяйством. Об этом Чехову писал 5 июня 1891 года Булгаревич: «О Канчере Вы, конечно, знаете. Теперь он живет в Рыковском и вместе с другими своими товарищами занимается хозяйством: пашет, молотит, собирает сено, садит огороднику и проч.»<sup>58</sup> В ноябре 1891 года Канчер покончил с собой; он принял стрихнин и выстрелил в себя из дробовика. Как сообщалось в официальном акте, в его предсмертной записке было сказано, что он «разочаровался в жизни».<sup>59</sup> У Чехова, как видим, были основания писать: «Настроение духа у них угнетенное».

Но писатель полагался на развивающееся общественное сознание даже в таких далеких, заброшенных углах России, когда высказывал, основываясь на фактах, ему сообщенных, такую мысль: «Теперь уже... нельзя засечь человека или довести его до самоубийства без того, чтоб это не возмутило здешнего общества и об этом не заговорили бы...» (X, 284).

Едва ли можно сомневаться в том, что Чехов знал и о других трагических судьбах: брат известной по карийской истории Надежды Сигиды, кончившей самоубийством 10 ноября 1889 года, — таганрожец Аким Сигида умер по дороге на Сахалин в 1890 году. Оба они были осуждены в 1888 году за устройство «в Таганроге для целей противоправительственной пропаганды тайной типографии». Вместе с Акимом и Надеждой Сигидой были приговорены к ссылке на Сахалин названные выше в списке В. В. Чернов и Е. И. Петровский (умер на Сахалине в 1892 году). Еще один земляк Чехова — таганрожец А. Карпенко, сосланный по делу Екатеринославской рабочей революционной организации, умер на Сахалине в июле 1890 года.<sup>60</sup> Двое из «Пролетариата», Форминский и Дегурский, были «из-за потери зрения зачислены в богадельню».<sup>61</sup> Дважды безуспешно пытался бежать с Сахалина Иосиф Кмецик.<sup>62</sup>

Среди политических ссыльных были люди разных способностей, темпераментов, разной физической и идейной стойкости. И если одни вызвали недовольство начальства, так как «ничем не выражали раскаяния в своей революционной деятельности и не подавали надежды на исправление»,<sup>63</sup> то другие (например, Ювачев, Серашевский) характеризовались в рапортах сахалинских начальников как люди, отличающиеся трудолюбием, скромным образом жизни и «хорошим влиянием на остальных».<sup>64</sup> Ювачев, «бывший прапорщик корпуса флотских штурманов», оказал «немалые услуги администрации в разработке некоторых научных вопросов». Своим поведением, «своим искренним и глубоким религиозным верованием он может служить примером для других сосланных за однородные преступления», «своей безропотною покорностью установленным тюремным порядкам и постигшей его каре доказал сознание важности содеянного им преступления и свое раскаяние в нем».<sup>65</sup>

Эта характеристика не противоречит исповеди Ювачева (Миролюбова): «... я... возвел в принцип: не жаловаться, терпеть, выжидать и не просить, насколько возможно», «прилежно работал», показывал «пример подчинения установленным порядкам».<sup>66</sup> Печатные работы его, появившиеся после ссылки,<sup>67</sup> как и

<sup>55</sup> В кн.: Антон Павлович Чехов. Сборник статей, стр. 204—205.

<sup>56</sup> Л. Я. Штернберг. Петр Карлович Домбровский. Изд. политкаторжан, М., 1928, стр. 8.

<sup>57</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 328, л. 159.

<sup>58</sup> В кн.: Антон Павлович Чехов. Сборник статей, стр. 198.

<sup>59</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 702, оп. 4, ед. хр. 93, лл. 68—70.

<sup>60</sup> Там же, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 129, лл. 124, 161; ЦГАОР, ф. 102, Дело департамента полиции, V производство, лл. 1, 4, 30.

<sup>61</sup> Там же, ф. 702, оп. 4, ед. хр. 93, л. 61.

<sup>62</sup> Там же, ед. хр. 133, л. 31.

<sup>63</sup> Там же, ед. хр. 130, лл. 6, 10.

<sup>64</sup> Там же, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 892, л. 17.

<sup>65</sup> Там же, ед. хр. 1259, л. 16; ед. хр. 988, л. 66.

<sup>66</sup> И. П. Миролюбов. Восемь лет на Сахалине, стр. 33—34, 36.

<sup>67</sup> И. П. Миролюбов. 1) Между миром и монастырем. Очерки и рассказы.

сам псевдоним — Мипролюбов — вполне выражают его религиозно-нравственные убеждения.

Политические друзья Ювачева вспоминали позднее, что еще в Шлиссельбургской крепости на него находил «религиозный экстаз». <sup>68</sup> На Сахалине Ювачев охотно участвовал в строительстве рыковской церкви, был «необходимым лицом» (по его словам) в церковном хоре, создателем церковной библиотеки, вел с каторжными беседы на религиозно-философские темы. Его имеет в виду Чехов, когда в письме Манучарову вспоминает: «Один при мне был церковным старостой». <sup>69</sup>

В своем прошении от 17 апреля 1893 года об увольнении от каторжных работ Ювачев писал: «Надюсь с божьей милостью прокормиться без продовольственного пособия из казны». <sup>70</sup> В письме его на высочайшее имя от 1 сентября 1893 года отчетливо звучат верноподданнические нотки: «Августейший монарх! В продолжение моего десятилетнего отчуждения от родной семьи я уже три раза пользовался милостью Вашего императорского величества, а именно: в 1884 году меня избавили от страшного приговора суда, в 1886 году вывели меня из одиночного заключения и в 1887 году освободили от позорного бритья головы. Все это подает мне надежду на новую милость теперь, когда я окончил срок каторжной работы. Ваше Императорское величество! Десятилетия давность моих грехов и Ваше неперестающее милосердие дают мне возможность увидеть моих престарелых родителей и родину, чтобы я мог снова начать жизнь, как искренно верноподданный Вашего императорского величества. Иван Ювачев». <sup>71</sup>

Участь Ювачева была облегчена (в сравнении со многими политическими ссыльными). Он не только занимался на Сахалине привлеченным трудом, но был досрочно освобожден от каторжных работ и досрочно же получил разрешение «на выезд в Европейскую и Азиатскую Россию», сначала во Владивосток (в 1895 году), Забайкалье, а затем (в 1898 году) в Петербург. <sup>72</sup>

Приведенные материалы дают право сомневаться в том, что Чехов выполнил предписание сахалинского начальства. Розыски документов нужно продолжить, но и сейчас можно сказать, что знаменательный сам по себе факт знакомства Чехова с условиями жизни, труда, душевным состоянием политических ссыльных на Сахалине важен для познания не только процесса исследования Чеховым Сахалина, но и творческой работы его над «Рассказом неизвестного человека».

Думаем, что бесплодны поиски одного лица — прототипа центрального героя этого произведения, бывшего террориста, переживающего идейный кризис. В биографии Неизвестного — «отставного лейтенанта... флота» — Чехов «слил» биографии многих офицеров, участников последнего периода народнического движения.

В статье, специально посвященной «Рассказу неизвестного человека», и в статье «Тургенев и Чехов» <sup>73</sup> нам приходилось уже говорить о реальных источниках и своеобразии структуры этой повести. Дальневосточные и другие архивные

СПб., 1903; 2) Путевые очерки «Паломничество в Палестину к гробу господню». СПб., 1904; 3) Шлиссельбургская крепость. СПб., 1907.

<sup>68</sup> Л. А. Волкенштейн. Из тюремных воспоминаний. ГИЗ, Л., 1924, стр. 53.

<sup>69</sup> Еще в годы ссылки Ювачева товарищ его по морскому училищу М. О. Меньшиков писал ему (20 декабря 1895 года): «Ты рожден и воспитан жизнью для лучшей доли. Тебе нужно быть учителем, публицистом, ученым. Ты знаешь „Слово“ и должен его передать другим». И добавлял: «Мне лично ты был бы большим приобретением... Не теряй мужества и освобождай себя на короткий остаток жизни, чтобы „работать Господу“» (ЦГАЛИ, ф. 1658, оп. 2, ед. хр. 1, лл. 1—2).

После освобождения Ювачев посетил Ясную Поляну и переписывался с С. А. Толстой. В одном из писем к нему (1 марта 1908 года) Софья Андреевна сообщала о чтении Л. Н. Толстым и членами его семьи книг Ювачева: «Они захватывают такие интересные вопросы и области в человеческих жиянях, что все начали их читать. Вчера вечером прочли вслух „Шлиссельбургскую крепость“ и „Монастырские тюрьмы“. По мере того, как читали, Лев Николаевич неоднократно говорил: „Как хорошо пишет“, или: „Как просто, как прочувствованно“. А меня так взволновало это чтение, что я всю ночь не спала, мне ясно представлялось это ужасное место с страдальцами, этот „каменный гроб“, как Вы выразились» (ЦГАЛИ, ф. 1658, оп. 1, ед. хр. 19, л. 2).

Однако из других писем ее Ювачеву (например, от 6 апреля 1909 года) можно понять, что Л. Толстому были не по душе мистические оттенки в произведениях Ювачева. На вопрос Софьи Андреевны, что ответить автору рассказа «Небесный суд», Л. Н. Толстой «сказал, что написано очень хорошо, но что он лично не любит вообще ничего фантастического, а любит ясность и простоту во всем» (ЦГАЛИ, ф. 1658, оп. 1, ед. хр. 19, л. 5).

<sup>70</sup> ЦГА РСФСР ДВ, ф. 1133, оп. 1, ед. хр. 988, л. 3.

<sup>71</sup> Там же, л. 39.

<sup>72</sup> Там же, ед. хр. 1259, лл. 3, 16; ф. 1, оп. 8, ед. хр. 629.

<sup>73</sup> «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», кафедра русской литературы, 1958, т. 170, стр. 175—230; 1957, т. 134, стр. 177—223.

документы пополняют ранес выявленные нами материалы, помогают увидеть в большем объеме жизненную основу «Рассказа неизвестного человека», связь его с сахалинским путешествием и с сахалинскими очерками.

Становится ясно, что Чехов мог завершить свою повесть только после возвращения с Сахалина. Впечатления, полученные там писателем, размышления о несходных личных судьбах десятков деятелей народнического движения (в кризисный его период) творчески воссозданы в драматической судьбе одного из рядовых («неизвестных») участников этого движения. В разных местах рассказа героя возникают известные Чехову биографии и судьбы сахалинских политических ссыльных: Богданова, Ювачева, Штернберга, Канчера, Домбровского, Томашевского и др. «... Один, — думает Неизвестный, — гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб...»; «То мне хотелось уйти в монастырь... то я воображал, как я покупаю десятил пять земли... то я давал себе слово, что займусь наукой»; «Мне грезились море, наша эскадра и корвет» (VIII, 226, 175). И высоко развитое чувство личного достоинства, и строгость нравственных требований, и стойческое преодоление трудностей («Я испытал голод, холод, болезни, лишение свободы» — VIII, 224), и юношеская жажда живой жизни, беспокойный протест против насилия, и склонность к примирению — все это, узnanное Чеховым на Сахалине, в сложнейшей комбинации присутствует в повести, посвященной идейному и душевному перелому современника.

Л. К. ДОЛГОПОЛОВ

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В РАБОТЕ НАД «ПЕТЕРБУРГОМ» (ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОМАНА)

### 1

В 1909 году в журнале «Весы» Белый напечатал свою первую повесть, написанную им в «классическом» жанре, — «Серебряный голубь». В следующем году «Серебряный голубь» вышел отдельной книгой. Этому изданию Белый предпослал предисловие, в котором говорил, что «Серебряный голубь» «есть первая часть задуманной трилогии „Восток или Запад“; в ней рассказан лишь эпизод из жизни сектантов... большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части „Путники“...» В «Серебряном голубе» изображается деревня, в «Путниках» намечается перенести действие в столицу.

«Путники» написаны Белым не были. Вместо них появился «Петербург» (в первоначальной редакции «Лакированная карета») — совершенно новый роман, имеющий мало общего с «Серебряным голубем». Мы слышим в «Петербурге» отголоски этой первой повести Белого, но только отголоски. Идейная и идеологическая основа «Петербурга», исторический фон, разветвленная фабула — все это намного превосходит те робкие попытки дать картину современного состояния России, с которыми мы имеем дело в «Серебряном голубе».

«Петербург» — сложное и противоречивое произведение. Критика русского самодержавия и государственных порядков России соседствует в нем с субъективно-идеалистическими представлениями Белого о характере исторического процесса, порождая сомнения в том, что только революционным путем может быть произведено коренное переустройство жизни на основаниях свободы и равноправия. Резко и непримиримо отрицающая благотворность для России пути буржуазной «демократии», Белый не видит в этот период выхода и в революции. Образуется тупик, выйти из которого писатель оказывается не в состоянии.

«Петербург» должен был стать второй частью трилогии. Она так и осталась незаконченной, хотя длительное время, уже в период работы над романом, Белый все еще помышляет о ее завершении. Он и называет всю ее по заглавию первого произведения — «Серебряный голубь».

В конце 1910 года, получив от издательства «Мусагет» деньги под залог будущих произведений, Белый со своей женой А. А. Тургеневой уезжает за границу. Их ждет Италия, Сицилия, Африка, на обратном пути — Турция. Он хочет и пытается продолжать трилогию, однако впечатления отвлекают от работы. Белый жалуется в письмах: «Яркость красок Египта мешает писать „Голубя“» (1911); «Голубя же в Африке я писать не в состоянии» (1911).<sup>1</sup> Весной 1911 года Белый возвращается в Россию. Он ищет заработка. «Весы», верным и постоянным сотрудником которых был Белый, прекратили свое существование еще в 1909 году. «Своего» журнала не было. И тут Белый вспомнил о Брюсове, который перешел после прекращения «Весов» в «Русскую мысль», выходящую под редакцией П. Б. Струве. Струве требовался в это время культурный и со связями заведую-

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 27—28, 1937, стр. 600.

щий литературно-художественным отделом. Кандидатура Брюсова вполне его устроила, и с 1910 года Брюсов приступил к исполнению своих обязанностей.

Это уже гораздо более осторожный и расчетливый Брюсов. Терпеливо отстаивал он интересы журнала, остерегаясь публикации вещей, которые, как он сам говорил, могли бы «гусей раздражить». Он полностью заменил некогда любимую им тактику нападения тактикой выжидания.

Таковую же осторожную политику повел Брюсов с Белым, когда тот обратился к нему с предложением сотрудничества. Предложение было принято доброжелательно, хотя никаких обязательств на себя редакция «Русской мысли» не взяла. Струве вообще широко раскрыл двери перед символистами: они уже не были изгоями, их теперь не страшились. Он ставил только одно условие: доступность того, что они хотели печатать в его журнале, широким слоям культурной публики. Никакой экстравагантности, никаких стилистических экспериментов. Так, он проявил известную гибкость в привлечении к журналу Мережковского, но настороженно отнесся к возможности участия в журнале Бальмонта. К такой же «гибкости» пытался приучить Струве и Брюсова. Он широко использовал его литературные связи, хотя во всех острых случаях вопрос о напечатании того или иного произведения решал сам.

В 11-м и 12-м номерах «Русской мысли» за 1910 год были помещены два полужительных отзыва о повести «Серебряный голубь». Они были заказаны по прямому указанию Струве, всегда очень точно учитывавшего колебания читательских интересов; повесть же Белого вызвала определенный интерес, и как раз в кругах, близких к редакции «Русской мысли».<sup>2</sup>

Кроме того, для «Русской мысли» всегда был острым вопрос об оригинальной беллетристике. Ее явно не хватало. Переводных романов и повестей было много, а вот русских почти не было. В том же 1910 году Струве писал Брюсову: «Нам важно иметь побольше оригинальной беллетристики...» И потом снова: «...порядочная оригинальная беллетристика некрупных размеров нам очень пужна».<sup>3</sup> Брюсов был вполне согласен с редактором, у него на этот счет имелось даже свое соображение. «Добрая половина публики, — отвечает он Струве, — прежде всего ищет в журнале беллетристики, „чтения“». Это критики и литераторы заняты статьями, а публика признает лишь романы».<sup>4</sup>

На этой почве и происходит кратковременное сближение Белого с «Русской мыслью». Причем речь идет именно о романе, который явился бы *прямым продолжением* «Серебряного голубя». Дело для Белого осложнялось тем, что вернулся из-за границы он без копейки денег. Это обстоятельство вынуждало его тратить время на мелкие статьи и рецензии, чтобы иметь хоть какой-то гонорар. 2 октября 1910 года Брюсов сообщал Струве: «Андрей Белый очень хочет писать для библиографического отдела. Взял несколько книг, чтобы написать отзывы. Обещает дать для конца этого или начала следующего года статью о „стихе Пушкина, Тютчева и Баратынского“». Статья его о Пшибышевском уже не свободна. Вторая часть „Серебряного голубя“ будет готова не раньше конца 1911 г.»<sup>5</sup>

Вместе с тем Брюсов не мог не чувствовать, что Белый с его необычной стилистической манерой и большим зарядом критического отношения к российским порядкам может оказаться чуждым «Русской мысли». Он знал хорошо, что представляет собой Белый как писатель. Уже через несколько месяцев после приведенного письма он, делясь со Струве планами относительно критического отдела «Русской мысли», предупреждает его: «Для II отдела у меня имеется только статья Белого о Достоевском... Я перечту ее еще раз, но, сколько помню, она вообще не подходит для „Русской мысли“».<sup>6</sup>

Но Струве и без напоминаний понимал, что с Белым так просто дело не обойдется. Если Брюсов был просто *осторожен* по отношению к Белому (хотя роман его он считал для «Русской мысли» бесспорным), то Струве проявлял не только осторожность, но прямую *настороженность*. В ноябре 1911 года он писал Брюсову: «О романе Белого можно ответить только в „обещаниях“... так как романа Белого еще нет, он принят *лишь условно*...»<sup>7</sup>

Сам же Белый находится в это время в чрезвычайно затруднительном положении. С одной стороны, в поисках заработка он вынужден растрачивать свое время на мелкую газетную и журнальную работу. С другой стороны, у него нет достаточно отчетливого представления о характере второй части «Серебряного голубя». Это отсутствие отчетливого представления также мешает Белому вплотную приступить к написанию романа. Он проводит лето 1911 года вместе с А. А. Тургеневой

<sup>2</sup> «О Серебряном Голубе теперь говорят», — писал Струве Брюсову 1 октября 1910 года (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 444, № 60, л. 1).

<sup>3</sup> Там же, лл. 10, 40 об.

<sup>4</sup> Там же, № 4, л. 49.

<sup>5</sup> Там же, № 43, л. 7 об.

<sup>6</sup> Там же, № 45, л. 13.

<sup>7</sup> Там же, № 64, л. 31—31 об.

в деревне Боголюбь, в доме ее отчима лесничего В. Кампиони. Осенью они возвращаются в Москву, откуда снова уезжают на дачу — вначале на одну, затем на другую. Белый тоскует по оседлости, ему надо писать роман, а для этого требуется тишина и спокойствие. Но жить им негде, денег нет, приходится скитаться по углам, предоставляемым случайными знакомыми.

Впоследствии Белый так описал в воспоминаниях обстоятельства, при которых он должен был работать над новым романом: «Его я замыслил, как вторую часть романа „Серебряный голубь“, под названием „Путники“; об этом-то и был разговор у нас со Струве; при подписании договора не упоминалось о том, чтобы представленная мною рукопись проходила цензуру Струве; Булгаков и Бердяев, поклонники „Серебряного голубя“, настолько выдвинули перед Струве достоинства романа, что не могло быть и речи о том, что продолжение может быть забраковано; мне было дано три месяца: октябрь, ноябрь, декабрь — для написания 12-ти печатных листов, за которые я должен был получить аванс в 1000 р.; на эти деньги мы с Асей предполагали ехать в Брюссель; мой план отрыва от Москвы получал „вещественное оформление“; роман во всех смыслах меня выручал; последние переговоры о мелочах я вел с Брюсовым, ставшим руководителем художественного отдела в „Русской мысли“; он пригласил нас с Асей к себе на Мещанскую и угостил великолепным обедом с дорогим вином; наливая нам по бокалу, он с милой язвительностью проворкотал гортанно, дернувшись своею кривою улыбкою:

— „Русская Мысль“ — журнал бедный, и мы вынуждены непременно кого-нибудь поприжать. Борис Николаевич, вы — бессеребреник, святой человек. Ну право, на что вам деньги! Так что прижмем мы уж — вас».<sup>8</sup>

Ту же версию о том, что, согласно договору со Струве и Брюсовым, он должен представить к январю 1912 года 12 печатных листов (т. е. часть) романа и по представлении получить за них в виде аванса 1000 р. без предварительной «цензуры» Струве, Белый излагает и в раннем варианте воспоминаний (в так называемой «берлинской редакции») «Начала века», 1922—1923).<sup>9</sup> Очевидно, в действительности дело обстоит несколько иначе. Трудно предположить, чтобы Струве, при его настороженном отношении к Белому и сугубо деловом подходе к писателю и писательскому труду, так сразу и согласился на печатание романа без предварительного знакомства с ним. Кроме того, он же сам, еще задолго до получения рукописи, говорил Брюсову, что роман Белого принят им «лишь условно». Он вовсе не хотел рисковать репутацией своего журнала, ни в малейшей степени не оппозиционного. И он смотрел на свой договор с Белым по-иному. Так, на запрос Брюсова относительно сроков выплаты гонорара Белому Струве очень четко ответил: «С Белым мы условились, что он получит гонорар по представлении всей рукописи и по прочтении ее мною. Таким образом, пока реализация гонорара всецело зависит от него. Я же не задержу его вещи».<sup>10</sup> Не верить в данном случае Струве нельзя: ответ этот ни в чем не противоречит всей линии его поведения по отношению к Белому. Но в таком случае остается непонятным, каким образом мог Белый из такого договора сделать вывод о том, что Струве обязан был печатать роман без всяких проволочек тут же по получении рукописи? Еще большее недоумение вызывает неоднократно повторявшаяся им в воспоминаниях мысль о том, что на роман он сам смотрел после разговора со Струве как «на официально заказанный» ему (в других случаях — «специально» заказанный), как на «срочный и твердый заказ». Мы видим из писем Струве, что никакого *заказа*, к тому же еще и официального, не было.<sup>11</sup> Было предложение со стороны Белого и очень уклончивый ответ (согласие, но ни к чему не обязывающее) со стороны редактора-издателя «Русской мысли». Так, договорившись на словах, но совершенно не поняв друг друга на деле, они разъехались в разные стороны: Белый — скитаться по чужим пустующим дачам и писать «Петербург», Струве — настороженно выжидать.

Белый в предельно удрученном состоянии: совсем нет денег, не на что жить. Действительно заказанные ему Брюсовым и Струве путевые очерки, которые должны были быть напечатаны в «Русской мысли» осенью 1911 года, отвергнуты редакцией на том основании, что в журнале и без того «много географии». Бе-

<sup>8</sup> «Литературное наследство», т. 27—28, стр. 453.

<sup>9</sup> См.: ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 27, л. 34 (163).

<sup>10</sup> ИРЛИ, ф. 444, № 65, л. 3 об.

<sup>11</sup> Более того. Планируя в ноябре 1911 года состав первых книжек «Русской мысли» на 1912 год и еще не имея ни малейшего представления о том, что будет представлять собой роман Белого, Струве заранее предупреждает Брюсова: «... на появлении романа Абеляева в первых книжках 1912 г. я категорически не могу согласиться, о чем уже и писал. Но и роман Белого тоже не следует давать в *первых книжках*» (ИРЛИ, ф. 444, № 64, л. 31 об.; курсив мой, — Л. Д.). По первым книжкам читатели судят о том, каким будет журнал в течение всего года, Струве же, по всей вероятности, не слишком желал, чтобы будущее «Русской мысли» прочно связывалось с именем Белого. Вот этой скрытой подоплеки действий Струве Белый и не учитывал ни тогда, ни после.

лый же возлагал на гонорар за эти очерки серьезные надежды (иных источников дохода, кроме гонорара, у него, по существу, нет). В иступлении он пишет в середине ноября 1911 года Блоку: «... я сейчас — в ужаснейшем материальном положении. Я *должен* или бросить литературу и окопачиваться в передних попечителя округа, или потребовать у общества, чтобы А. Белый, могущий писать хорошие вещи, был обществом обеспечен. И я требую от всех людей, кому я, как писатель, нужен, чтобы *писателю* не дали умирать с голоду: мне пужны до февраля месяца (когда я справлюсь с *Голубем*) 400—500 рублей; у меня есть около 10 печатных листов описаний Египта и Тунисия. Кто может 1) или дать мне взаймы (в счет гонорара за Голубя) 500 рублей, которые обязуюсь отдать по представлении рукописи в „Русскую Мысль“, 2) Или дать 500 рублей за материал (хороший), праздно лежащий у меня? Нет ли в Петербурге такого человека, или журнала, который не даст подохнуть А. Белому и не заставит его клячиться у *меценатов* о возможности существовать?.. через две недели я зареву *благим матом* у всех порогов богатой буржуазной сволочи: „Подайте, Христа ради, А. Белому“».<sup>12</sup>

Таким человеком оказался сам А. Блок. Располагая деньгами,<sup>13</sup> он немедленно выслал Белому необходимые ему 500 рублей. На время выход из положения был найден.<sup>14</sup>

В эти же осенние месяцы 1911 года произошло и другое событие, коренным образом повлиявшее на судьбу второй части трилогии. Вплотную приступив к роману, Белый обнаружил, что продолжения «Серебряного голубя» у него не получается. Он продолжает называть свой повый роман «второй частью Голубя» (или «второй частью трилогии»), но здесь гораздо больше говорит о себе инерция замысла, нежели реальное содержание уже совершенно нового романа. Скрытая, внутренняя эволюция идей, овладевшей сознанием Белого еще в период «Серебряного голубя», — идеи России, стоящей на границе двух миров (западного и восточного), взаимоотношение которых — притягивание, и отталкивание — определяет собой характер ее исторической судьбы, эта идея теперь уже требовала отказа от узкой сюжетной и образной системы «Серебряного голубя». Идея Белого требовала простора, значительного материала, более глубоких сопоставлений. Поэтому появление темы Петербурга, как центральной темы нового произведения, оказалось естественным. Тем более, что она, в сущности, была подготовлена многочисленными статьями Белого о Петербурге и петербургской жизненной атмосфере вообще, среди которых непримиримостью выделяется фельетон 1907 года «Иван Александрович Хлестаков», где уже появился не только образ города, но намечено его символическое воплощение — образ Медного всадника. Тема России объединилась в сознании Белого с темой Петра I и Петербурга, и это объединение оказалось почвой, на которой оформилась концепция нового романа.<sup>15</sup>

В незаконченном томе воспоминаний Белый детально излагает историю возникновения основных образов «Петербурга», который становится с этого времени

<sup>12</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. В кн.: Летописи Государственного литературного музея, кн. VII. М., 1940, стр. 276—277.

<sup>13</sup> Незадолго до этого Блок получил наследство от покойного отца.

<sup>14</sup> Впоследствии в воспоминаниях Белым была создана красивая легенда о Блоке, «случайно узнавшем» о его затруднениях и «в деликатнейшей форме» уговорившем Белого «принять от него в долг пятьсот рублей» («Записки мечтателей», 1922, № 6, стр. 120). В еще более высоких выражениях она была повторена им в незавершенной второй части третьего тома воспоминаний, создававшейся в 30-е годы. Описывая свое удрученное состояние осенью 1911 года, Белый говорит здесь: «Вдруг неожиданно получаю переводом 500 р. и вслед за ними прекрасное, нежное, деликатное письмо Блока; он пишет, что слышал о моем бедственном положении, и умоляет принять от него эти деньги... оставалось принять благородную помощь друга» («Литературное наследство», т. 27—28, стр. 455—456). Странное признание, мало соответствующее действительности. Мы видели из письма самого Белого, в котором он весьма красочно описал свое бедственное состояние, что инициатором этой «нежданной» помощи был он, Белый, а вовсе не Блок; он сам назвал цифру в 500 рублей, которые могли бы его спасти, и сам же умолял Блока помочь ему раздобыть деньги. Блок помог Белому, но ничего неожиданного в его помощи не было.

<sup>15</sup> Белый ничего не знал о том, что за сорок лет до него темой Петра I усиленно занялся было Лев Толстой, считавший, что художественное разрешение этой темы могло бы дать ответ на многие загадки русской истории. В 1872 году он писал Н. Страхову: «Обложился книгами о Петре I и его времени... что за эпоха для художника... Весь узел русской жизни сидит тут» (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 61, Гослитиздат, М., 1953, стр. 349). Очевидно, что понимание этого «узла русской жизни» было бы у Толстого, напиши он свой роман, иным, нежели то, которое продемонстрировал в «Петербурге» Белый. Но, как и Толстой, Белый смотрит на эпоху Петра как на решающий, поворотный, *узловой* момент русской истории.



самостоятельным романом, лишь генетически связанным с «Серебряным голубем». Он пишет о «долгих осенних ночах», во время которых он всматривался в роившиеся перед ним видения: «...из-под них мне медленно вызревал центральный образ „Петербурга“; он вспыхнул во мне так неожиданно странно... впервые тогда мне осозналось рождение сюжета из звука».

Вот как это произошло: «Я обдумывал, как продолжить вторую часть романа „Серебряный голубь“; по моему замыслу она должна была начинаться так: после убийства Дарьяльского, столяр, Кудяров, исчезает; но письмо Дарьяльского к Кате, написанное перед убийством, очень замысловатыми путями таки попадает к ней; оно — повод к поискам исчезнувшего; за эти поиски берется дядя Кати, Тограбеграабен; он едет в Петербург посоветоваться со своим другом, сенатором Аблеуховым; вторая часть должна была открыться петербургским эпизодом, встречей сенаторов; так по замыслу уткнулся я в необходимость дать характеристику сенатора Аблеухова; я вглядывался в фигуру сенатора, которая была мне не ясна, и в его окружающий фон; но — тщетно; вместо фигуры и фона нечто трудно определяемое: ни цвет, ни звук; и чувствовалось, что образ должен зажечься из каких-то смутных звучаний; вдруг я услышал звук как бы на „у“; этот звук проходит по всему пространству романа: „Этой ноты на «у» вы не слышали? Я ее слышал“ (Пет[ербург]); так же внезапно к ноте на „у“ присоединился внятный мотив оперы Чайковского „Пиковая дама“, изображающий Зимнюю Канавку; и тотчас же вспыхнула передо мною картина Невы с перегибом Зимней Канавки; тусклая лунная, голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красным фонарьком; я как бы мысленно побежал за каретой, стараясь подсмотреть сидящего в ней; карета остановилась перед желтым домом сенатора точно таким, какой изображен в „Петербурге“; из кареты ж выскочила фигурка сенатора, совершенно такая, какой я зарисовал в романе ее; я ничего не выдумывал; я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мной лиц; и из этих действий вырисовывалась мне чуждая, незнакомая жизнь, комнаты, служба, семейные отношения, посетители и т. д.; так появился сын сенатора; так появился террорист Неуловимый и провокатор Липпанченко, вплоть до меня впоследствии удививших подробностей; в провокаторе Липпанченко конечно же отразился Азеф; но мог ли я тогда знать, что Азеф в то самое время жил в Берлине под псевдонимом Липченко; когда много лет спустя я это узнал, изумлению моему не было пределов; а если принять во внимание, что восприятие Липпанченко, как бреда, построено на звуках л-п-ц, то совпадение выглядит поистине поразительным».<sup>16</sup>

Произошел еще один слом стилистической системы Белого. Он обратился к созданию новой системы, мало в чем напоминающей систему «Серебряного голубя» (как, впрочем, эта последняя мало в чем напоминала систему его же «Симфоний»). Вышли на поверхность и новые герои — жители большого города, столицы целой империи, раскинувшейся на огромных пространствах с Запада на Восток. Пограничный характер имеет эта империя, пограничный характер имеет и ее столица; и двойственным оказывается облик ее жителей — героев нового романа. На первый план выдвинулись образы-символы статьи «Иван Александрович Хлестаков». Серый туман окутал город, пишет Белый, осел в душах людей «с бледными, повзевенными лицами». «Это был вечный туман», и он-то лишил людей их индивидуального облика.<sup>17</sup> В «Петербурге» читаем: «Петербургские улицы обладают несомненным свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей».<sup>18</sup> Петербург возник в романе как марево, скрывающее пересечение, перекрест двух основных тенденций современного исторического развития. Эта двойственность проникла в души героев, разложила, разъяла их; проникла в психику, отравила ее ядом противоречий.

Люди и события приобрели карикатурный оттенок по сравнению с тем, что было ранее, поскольку, как думает Белый, оказалось утраченным основное свойство человека девятнадцатого столетия — цельность натуры.

И показательно в этом отношении обращение Белого уже в первоначальном замысле романа «за помощью» к Пушкину и Чайковскому. Всего лишь двадцать лет назад поставленная впервые, опера «Пиковая дама» сразу же пленила слушателей своей чисто петербургской музыкальной и зрительной «стилистикой». В начале века образы и мотивы оперы широко входят в быт художественной интеллигенции Петербурга. Создаются эскизы и декорации, пишутся на тему повести

<sup>16</sup> «Литературное наследство», т. 27—28, стр. 453—454. Тут на деле оказалась любопытная «игра» звуков: подлинное имя Азефа — Евно Фишелевич, в быту же его звали Евгений Филиппович, отсюда была произведена и его партийная кличка — Филипповский. Все эти детали стали известны после разоблачения Азефа в 1908 году. Белый невольно их использовал, произведя от них и подлинное имя своего провокатора (Липенский) и его вымышленную фамилию (Липпанченко).

<sup>17</sup> См.: «Столичное утро», 1907, № 117, 18 октября.

<sup>18</sup> Андрей Белый. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. [СПб.], 1916, стр. 43 (первая пагинация).

11 Русская литература, № 1, 1972 г.

и оперы картины (например, известные иллюстрации А. Бенуа). Образ заснеженной Зимней канавки, поджидающий у подъезда нервный и напряженный Герман, огромные и холодные залы графинина дома становятся символическим обозначением сугубо петербургской жизненной атмосферы. Ценное свидетельство на этот счет мы находим в воспоминаниях художника К. Петрова-Водкина, в 90-е годы впервые приехавшего из глухой провинции в столицу. «„Пиковая дама“, — пишет он, — была тогда новой оперой. Поставленная впервые в 1890 году, она еще не была к моим годам испета и наиграна вне театра. Самыми убедительными для меня местами явились тогда сцены в казарме и на Зимней канавке. Кажется, на всю жизнь потом окрасилось для меня „Пиковой дамой“ место, соединяющее Эрмитаж с Зимним дворцом. Странно, что при всей моей тогдашней неопытности французская песенка Гретри, исполняемая графиней, оказалась для меня ключом для всей оперы, она сильнее дуэта „Редет облаков летучая гряда“ вскрыла для меня смысл города и его стиль колонн, арок и перекидных мостов».<sup>19</sup> Свидетельство важное. Не повесть Пушкина, а именно опера Чайковского помогла многим в начале века, и помогает до сих пор, уловить «дух» города, проникнуться своеобразием его внешнего облика.

Широко вводит мотивы «Пиковой дамы» в текст «Петербурга» Андрей Белый. В районе Зимней канавки, прорытой некогда по специальному распоряжению Петра I и потому имевшей для Белого особый символический (отрицательно-символический) смысл, на берегу Мойки, находится дом, в котором живет Софья Петровна Лихутина, в общем замысле романа персонаж отнюдь не второстепенный. Она бредит этой оперой и ждет «своего» Германа. И он является ей — в уродливом и жалком образе Николая Аполлоновича, погнанного за нею однажды на этом самом месте, на Горбатом мостике, с позором упавшего на скользкой мостовой и затем сбежавшего от полиции. Негодованию Софьи Петровны нет пределов. Хорош Герман, растянувшийся на виду у всех! Где же таинственность, где сила, где грандиозные замыслы? «Повел себя Герман, как карманный ворюшка... — негодует Софья Петровна, — не остался Герман на месте и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал дерзновенно при всех: „Я люблю вас“, и в себя Герман после не выстрелил».<sup>20</sup> Белый пародирует оперу Чайковского, переводит ее лирические и величественные образы в современный карикатурный план. Лизе и Герману соответствуют в романе вздорная мещаночка Софья Петровна и урод Аблеухов; дерзость и наполеоновская решимость Германа сменяются у Аблеухова чувственным влечением и игрой в революцию.

Зимняя канавка находится на пересечении путей всех главных персонажей романа: они то проходят мимо нее, то проезжают в каретах, то встречаются там или расстаются. И не только молодой Аблеухов и Лихутина, но и сам сенатор, и сотрудники охранного отделения (которое, кстати, находилось в 1905 году также в двух шагах от Зимней канавки, на Мойке, в доме, где умер Пушкин). Также в двух шагах от Зимней канавки в действительно существовавшем ресторанчике на Миллионной встречаются террорист Дудкин и один из руководителей террористической партии, а на самом деле провокатор Липпанченко. Так, жестоко и действительно пародийно, перемешалось все в истории Петербурга. Белый воспроизводит, по-своему переосмысляя, эту жестокость и эту пародийность, строя на них свою сложную историческую концепцию.

В центре его романа оказался сенатор Аблеухов — ретроград и реакционер, символизирующий бездушные и механический характер самодержавной государственной машины. Белый дает ему имя Аполлона Аполлоновича. Надо полагать, что возникло оно в его сознании по прямой аналогии с именем одного из «действующих лиц» последнего крупного произведения Владимира Соловьева «Три разговора» — диалогов, написанных в аллегорической манере и посвященных размышлениям относительно будущего европейской истории. Внутри этого произведения Соловьев помещена новелла-притча «Краткая повесть об антихристе», произведение аллегорическое и символическое, в котором говорится о событиях, ожидающих будто бы человечество в будущем. Соловьев рассматривает их под углом зрения борьбы «христианских» и «сатанинских» начал, веры в Христа как «сына божия» на земле и «дьяволова соблазна», облакающего себя в форму «человекобога». В ряду перипетий этой долгой и сложной борьбы имеется и временное господство в мире «Антихриста», выдающего себя за благодетеля человечества. Он пришел в мир во главе полчищ «восточных» завоевателей, подчинил себе население европейских стран, а себя провозгласил сверхчеловеком. При нем состоит «великий маг» и «чудодей», который своими чудесами должен был вселить в народы веру в божественное происхождение сверхчеловека. Имя этого «мага» — *Аполлоний*. В тексте притчи о нем сказано: «Этот чудодей, по имени Аполлоний,

<sup>19</sup> К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Изд. «Искусство», Л., 1970, стр. 318.

<sup>20</sup> Андрей Белый. Петербург, стр. 39—40 (вторая пагинация).

человек несомненно гениальный, полуазиат и полувосточный, католический епископ in partibus infidelium,<sup>21</sup> удивительным образом соединит в себе обладание последними выводами и техническими приложениями западной науки с знанием и умением пользоваться всем тем, что есть действительно солидного и значительного в традиционной мистике Востока.<sup>22</sup> Соединяя в своей натуре «запад» с «востоком», Аполлоний предоставляет свои знания и свой ум в распоряжение Антихриста, «ставленника» Сатаны: «...этот человек придет к великому императору, поклонится ему, как истинному сыну божию, объявит, что в тайных книгах Востока он нашел прямые предсказания о нем, императоре, как о последнем спасителе и судии вселенной, и предложит ему на службу себя и все свое искусство».<sup>23</sup>

Восточного происхождения и духовный наследник Аполлония — Аполлон Аполлонович Аблеухов: его предки, пишет Белый, «проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу мирза Аб-Лай, прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова».<sup>24</sup> Как и Аполлоний, Аблеухов соединяет в себе «восток» (происхождение) с «западом» — ему, его механистической, мертвящей цивилизации он служит верой и правдой. А если мы вспомним, что за Аблеуховым скрыт реальный прототип — Победоносцев, которого еще при жизни называли «колдуном», «злым волшебником», то связь «Петербурга» с «Краткой повестью об антихристе» Соловьева станет очевидной.

Итак, главный герой нового романа, его облик и его имя были найдены. Появился сын сенатора — Николай Аполлонович, поздний вариант героя «Серебряного голубя» Петра Дарьяльского; за ним реально скрыт сам Белый.<sup>25</sup> В облике сенаторского сына отразилось и все молодое дворянское поколение России, каким представляет его себе Белый, безвольное и больное, запутавшееся в противоречиях, мечущееся между реакцией (отец — сенатор Аблеухов) и террором (университетский приятель — знаменитый террорист Дудкин). Дудкин и приносит сыну сенатора бомбу, которую тот должен подложить собственному папаше. И все они оказываются во власти провокации.

2

Как только главные образы романа были найдены и «Петербург» обрисовался в сознании Белого в своей геометрически четкой конструкции, Белый приступил к работе. Три месяца нечеловечески напряженного труда провел он — октябрь, ноябрь, декабрь 1911 года. 20 октября он писал Блоку: «...я по уши ушел в „Голубя“, т. е. во вторую часть его, которая называться будет „Лакированная карета“...» И через десять дней сообщил ему же: «Тон моих писем сейчас вообще скуден: это происходит от тяжелой работы над „Голубем“. Когда пишу много, письма всегда у меня оскудевают. Не зыщи...»<sup>26</sup> К январю 1912 года условленное со Струве количество печатных листов нового романа вчерне было готово. Это была первая редакция «Петербурга», имевшего пока заглавие «Лакированная карета» (в соответствии с тем первоначальным «видением», которое возникло перед Белым во время обдумывания фабулы). И вот тут произошло событие, потрясшее Белого. Воспоминание о нем он сохранил на всю жизнь. Событие это — решительный и категорический отказ Струве напечатать роман в «Русской мысли», а вместе с этим — и выплатить Белому причитавшуюся ему тысячу рублей. Много раз впоследствии возвращался Белый к инциденту с «Петербургом», путая детали, искажая факты, перенося события из Петербурга в Москву и т. д., но оставаясь верным одному: тому чувству ужаса, которое охватило его, когда он получил отказ.

Явившись в отделение «Русской мысли» в Москве, к Брюсову, Белый вручил ему рукопись романа. Прочитав ее тут же, Брюсов передал ее Струве, находившемуся в это время в Москве. Струве возвращается в Петербург, прочитывает роман, приходя от него в сильное негодование.<sup>27</sup> 2 февраля 1912 года он пишет

<sup>21</sup> В стране неверных (лат.).

<sup>22</sup> В. С. Соловьев, Собрание сочинений, т. VIII, СПб., [1903], стр. 567—568.

<sup>23</sup> Там же, стр. 568.

<sup>24</sup> Андрей Белый. Петербург, стр. 7 (первая пагинация).

<sup>25</sup> В цитированном выше томе воспоминаний Белый пишет: «...должен сказать, что я усиленно работал над субъективными переживаниями сына сенатора, в которые вложил нечто от личных своих тогдашних переживаний...» («Литературное наследство», т. 27—28, стр. 454).

<sup>26</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, стр. 268, 269.

<sup>27</sup> Согласно позднейшим воспоминаниям Белого (см.: «Литературное наследство», т. 27—28, стр. 455), дело происходило в Москве, что никак не соответствует фактам. Инцидент разыгрался в Петербурге, где в конце января—феврале находился и сам Белый.

в письме Брюсову: «Спешу Вас уведомить, что относительно романа Андрея Белого я пришел к совершенно категорическому отрицательному решению. Вещь эта абсолютно неприемлема, написана претенциозно и небрежно до последней степени. Я уже уведомил Белого о своем решении (телеграммой и письмом), — я заезжал к нему на квартиру Вячеслава (Ивановича) Иванова, но не застал его там. Мне очень жаль огорчать Белого, но я считаю, что из расположения к нему следует отговорить его от печатания подобной вещи, в которой проблески крупного таланта утоплены в море настоящей белиберды, невообразимо плохо написанной».<sup>28</sup>

Что касается Брюсова, то его отношение к Белому не было устойчивым. Зная твердый характер своего патрона, он, очевидно, никаких решительных суждений не высказывал, хотя — и здесь Белый опять же не прав — симпатии его целиком находились на стороне Белого и его романа. Получив приведенное выше письмо, он, как это видно из повторного письма Струве,<sup>29</sup> выступил, несмотря на категорический тон редактора, за напечатание романа. По всей вероятности, позицию свою он изложил осторожно, упирая главным образом на талантливость Белого. Но Струве доводы Брюсова не убедили. Вряд ли он стал и вникать в них. Через десять дней после приведенного письма, 12 февраля 1912 года, он отвечает Брюсову: «Относительно романа Белого я с Вами не согласен: по дружбе следует ему посоветовать вовсе не печатать этого незрелого и прямо уродливого произведения. Дело тут вовсе не в „Русской мысли“ и ее читателях, для которых вполне пригодно все хорошее, а в том, что роман плох до чудовищности. А, конечно, сам Белый человек талантливый, и если бы он себя взял в руки, из него мог бы получиться очень крупный писатель».<sup>30</sup>

Струве ничего не говорит в письмах Брюсову о содержании романа. Его будто бы угнетает только то, что написал он «претенциозно», «небрежно» и «плох до чудовищности». Это все внешние признаки, не затрагивающие существа содержания — о нем Струве упорно молчит. Но именно здесь, по всей вероятности, скрывалась главная причина отказа. О ней Белому сказал Брюсов. В изложении самого Белого мысль Брюсова сводится к утверждению, что Струве «имеет очень многое возразить против тенденции „Петербург“, находя, что она очень зла и даже скептически», что «главное достоинство романа, разумеется, в злости, но Петр Бернгардович имеет особенное возражение именно на эту злость».<sup>31</sup> Очевидно, в этом пункте Белому можно верить: Струве, в прошлом «легальный марксист», а ныне один из лидеров и идеологов кадетской партии, вряд ли способен был одобрить ту критику в адрес правительственных верхов России и всей системы буржуазного порабощения личности, которая содержалась в романе Белого. Ни с какой стороны этот роман не мог прийти ему по душе. Он-то хотел увидеть продолжение «Серебряного голубя», с его специфической проблематикой и достаточно отвлеченными рассуждениями на тему о роли интеллигенции в период падающего Востока с «Западом». Получил же он в «Ла-

<sup>28</sup> ИРЛИ, ф. 444, № 65, л. 11.

<sup>29</sup> К сожалению, письма самого Брюсова за период с августа 1911 по февраль 1915 года в его переписке со Струве в Пушкинском доме отсутствуют.

<sup>30</sup> ИРЛИ, ф. 444, № 62, л. 21. Письмо ошибочно датировано 1911-м годом. Эти два отрывка из писем Струве впервые приведены А. Н. Михайловой во вступительной заметке к письму Брюсова к Струве (см.: Литературный архив, т. 5. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 263). К сожалению, сам инцидент Белого с «Русской мыслью» освещен здесь с фактическими неточностями. Помимо того, что А. Н. Михайлова некритически повторяет версию Белого о заказе, полученном будто бы им со стороны Струве (Белый «согласился и начал писать роман „Петербург“...» — наивно замечает она), три разных этапа длительной работы над «Петербургом» решительно объединены ею в один, длившийся, по ее мнению, всего... три месяца («Роман был написан чрезвычайно быстро — в три месяца...») — утверждает А. Н. Михайлова). Ни того, что «Путники», задуманные как продолжение «Серебряного голубя», никакого отношения к «Петербургу» уже не имели, ни того, что Белый дал Струве не весь роман, а лишь несколько начальных глав в черновом варианте, что само по себе могло вызвать раздражение редактора, — А. Н. Михайлова не учитывает. В ее представлении существует один роман, являющийся одновременно и «Путниками», и «Лакированной каретой», и «Петербургом».

Но что в заметке вызывает особое возражение — это стремление А. Н. Михайловой представить Брюсова ревностным защитником «Петербурга», пострадавшим будто бы в этой истории больше всех: он «возражал Струве», настаивая на публикации романа, но, вынужденный уступить, вызвал резкое неудовольствие с обеих сторон. Однако Брюсов вовсе не был такой «невинной овечкой» и если он выступил в защиту «Петербурга», то сделал это достаточно осторожно.

<sup>31</sup> «Литературное наследство», т. 27—28, стр. 455.

кированной карете» совсем другое. К тому же это была первая редакция начальных глав романа, далекого от завершения.<sup>32</sup>

Возмущенный и огорченный отказом, Белый стал метаться по Петербургу, взывая к общественному мнению. Инцидент получил огласку. В историю с романом были втянуты другие писатели, и не только символистской ориентации. Белому сочувствовали; советовали порвать отношения со Струве и выйти из числа сотрудников «Русской мысли». 30 января 1912 года он сообщал своему приятелю по издательству «Мусaget» Э. К. Метнеру: «Сейчас у меня в разгаре инцидент с „Русской мыслью“. Я с Асей в Петербурге, и на днях у меня важный разговор со Струве, долженствующий решить судьбу романа. Поступок „Русской мысли“ со мной рассматривается как почти подлость и в Москве, и в Петербурге. Даже Гумилев предложил мне выйти из состава сотрудников „Русской мысли“, если они поступят со мной варварски. Между прочим, мой роман вызывает одобрение со стороны петербургских писателей. Утверждают, что он будто бы удачнее первой части (мнение Вячеслава «Иванова», Аничкова, Гумилева, Кузмина и мн. других). Гр. Ал. Рачинский с Булгаковым хотят предать гласности инцидент со мною, если „Русская мысль“ отвергнет мой роман (кстати сказать: мне пришлось, пишущи этот роман, 2 месяца жить в долг)».<sup>33</sup>

Особенно активным защитником Белого и пропагандистом романа становится Вячеслав Иванов. Он организует ряд чтений Белым отрывков из «Петербурга» у себя на «башне». Он же уговорил Белого дать ему то заглавие, какое имеет роман сейчас. Белый вспоминал впоследствии: «И кстати сказать: „Петербург“, то заглавие романа, придумал не я, а Иванов: роман называл я „Лакированною каретою“; но Иванов доказывал мне, что название не соответствует „поэме“ о Петербурге; да, да: Петербург в ней — единственный, главный герой; стало быть: пусть роман называется „Петербургом“; заглавие мне казалось претенциозным и важным; В. И. Иванов убедил меня так назвать свой роман».<sup>34</sup> За семь лет до этого В. И. Иванов таким же образом дал заглавие первому стихотворному сборнику Блока — «Стихи о Прекрасной Даме». Он же впоследствии написал рецензию на роман Белого («Вдохновение ужаса», 1916), один из наиболее глубоких разборов «Петербурга».

В этой статье он вспоминал: «Мне незабвенны вечера в Петербурге, когда Андрей Белый читал по рукописи свое еще не оконченное произведение, над которым ревностно работал и конец которого представлялся ему, помнится, менее примирительным и благостным, чем каким он вылился из-под его пера. Автор колебался тогда и в наименовании целого; я, с своей стороны, уверял его, что „Петербург“ — единственное заглавие, достойное этого произведения... И поныне мне кажется, что тяжкий вес этого монументального заглавия работа Белого легко выдерживает...»<sup>35</sup>

Упрек в «примирительности», «благостности» финала «Петербурга», распространяемый в критике и встречающийся до сих пор в эмигрантской мемуаристике, не может быть признан справедливым. Белый действительно хотел бы примирить всех со всеми, но он так далеко зашел в изображении всеобщего «распада», разрушения личности и ее связей с миром, что сделать ему этого убедительно не удалось. В самом деле, двое из героев (Дудкин и Лихутин) кончают сумасшествием, один (Липпанченко) зверски убит, в неутешном горе Софья Петровна, навсегда нарушились всякие отношения между сенатором и его сыном. Какая же тут «примирительность»? С налетом слащавости действительно описаны в эпилоге Аполлон Аполлонович, соединившийся с раскаявшейся супругой, да времяпрепровождение его сына, увлекшегося «примирительной» философией Григория Сквороды, — вот и все. Во всех остальных случаях ощущение трагизма не покидает читателя до самого конца.

Вместе с тем свидетельство Вяч. Иванова имеет свою ценность. Из слов его о «меньшей» примирительности конца «Петербурга» в первоначальном замысле должен быть сделан, как мне кажется, вывод о том, что христианские идеи, идеи христианского социализма, говоря условно, возникшие у Белого в прямой преемственности от гоголевско-славянофильской традиции, так четко, как они оказались выраженными в окончательной, «сириновской» редакции, сложились в сознании Белого не сразу. Их еще не было в «журнальной» редакции, отрывки из которой слушал в чтении автора в январе 1912 года Иванов. «Представлялся ему... менее примирительным...» — говорит Иванов о финале романа и отношении к нему со стороны Белого. Заключительные главы в начале 1912 года написаны еще не

<sup>32</sup> Потребовалось еще полтора года, чтобы придать роману тот вид, в каком он и был опубликован в сборниках «Сирин».

<sup>33</sup> Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 167 (Э. К. Метнер), ед. хр. 52 (на это письмо указали мне С. Гречишкин и А. Лавров, — Л. Д.).

<sup>34</sup> ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 27, л. 38 (167).

<sup>35</sup> Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. Статьи. М., 1918, стр. 92.

были, но, очевидно, Белый делился со слушателями мыслями об их содержании, и вот в этих мыслях христианской идеи либо не было совсем, либо она была выражена слабо. Не исключено, что ее усиление проходило также под непосредственным воздействием впечатлений, вынесенных Белым от знакомства в 1912—1913 годах с антропософской доктриной и лично с самим Рудольфом Штейнером.

Идеи христианского примирения и сама фигура Христа, очень условная и необычная, не занимают в общей конструкции романа сколько-нибудь значительного места. И тем более не «уравновешивают» и не нейтрализуют его «разрушительных» и трагически-безысходных глав, ибо возникли они тогда, когда концепция романа в сознании Белого сложилась именно как концепция «ужаса» (по словам Вяч. Иванова) и беспросветного отчаяния. Белый лишь «высветляет» в этой концепции одну точку введением призрака «в белом доминс», но не затрагивает ее по существу.

Внимание, проявленное к роману в Петербурге, оказалось совершенно исключительным. Сочувствие Белому в течение первых месяцев 1912 года все возрастает. Возникает даже идея организовать новый журнал, специально для того, чтобы можно было беспрепятственно печатать «Петербург».

Вместе с тем Белый начинает получать предложения от других издательств («Шиповник», журнал «Современник») и издателей (К. Ф. Некрасов). Видя такое внимание к роману, Белый колеблется. Ему важно не только «пристроить» роман, но сразу же получить за него хотя бы часть денег, чтобы иметь возможность дописать его. Он очень осторожно отвечает Е. А. Ляцкому, обратившемуся к нему с предложением от имени журнала «Современник»: «Что касается моего романа, то охотно прислал бы Вам рукопись, но сейчас ее у меня нет. Да и стоит ли присылать? Ведь в 1912 году все равно Вы ее не напечатаете, ибо слышал, что „Современник“ нагружен материалом, и будь даже Вы за напечатание, Вам, вероятно, технически это будет трудно. Если я ошибаюсь, то напишите два слова, и я тотчас же высылаю Вам рукопись».<sup>36</sup>

Роман в «Современнике» не появился (хотя Е. А. Ляцкий поместил там в 1912 году путевые очерки Белого о Египте, чем помог ему в денежном отношении).

Вскоре выяснилось, что ни журнала, ни предполагавшегося издательства «Группы писателей» создано в Петербурге не будет. Не хватало ни средств, ни художественного «материала»; не удалось выработать и единой эстетической и мировоззренческой платформы. Течение символизма распадалось в это время, каждый из крупных художников школы выработывал свою программу «жизни и искусства», как говорил Блок; от бывшего единства ничего не оставалось.

Поэтому после некоторых колебаний Белый продал свой роман издателю К. Ф. Некрасову, за два года до этого организовавшему свое издательство в Ярославле (контора помещалась в Москве, на Цветном бульваре). К. Некрасов понимал всю важность для только что организованного издательства выпустить роман, отвергнутый «Русской мыслью» и шумевший в Петербурге. Общество было заинтересовано, успех роману обеспечен. К. Некрасов знал, что на прилавках «Петербург» теперь не залежится. Он предложил Белому неплохой гонорар: 2200 рублей за весь роман с немедленной выплатой половины суммы в счет уже написанных глав. Белый тут же передает К. Некрасову первые пять глав «Петербурга» (из предполагавшихся семи).

Однако «Современник» не успокаивается. Теперь уже Е. Ляцкий обращается непосредственно к Некрасову, прося его уступить роман журналу. К. Некрасов отклоняет это предложение, ибо связывает с «Петербургом» серьезные надежды. «Роман А. Белого „Петербург“, — пишет он, — я предполагаю выпустить осенью. В нем 22 листа. Печатание его в „Современнике“ протянулось бы год или около того. Не знаю, подойдет ли этот роман и по направлению. Струве отказался печатать его в „Русской Мысли“». Для моего издательства очень важно начать второй сезон такой крупной вещью; кроме того, самый роман произвел на меня сильное впечатление, и я нахожу его более сильным и талантливым, чем „Серебряный Голубь“. Вот почему я не могу согласиться на предложение „Современника“. Я не могу уступить или отдалить возможность усилить вес и значение моего нового издательского дела».<sup>37</sup>

Так роман и остается пока за К. Некрасовым. Получив от него часть денег (300 рублей наличными и твердое обещание выслать вскоре еще 800), Белый во второй половине марта 1912 года уезжает с А. А. Тургеневой в Брюссель.

Инцидент со Струве исчерпан, история создания «Петербурга» вступила в новую фазу своего развития. Самое интересное в ней будет состоять в том, что и в издательстве К. Некрасова роман Белого напечатан не был.

Главный итог осенних и зимних месяцев 1911—1912 годов был для Белого чрезвычайно важен: он окончательно расстался с мыслью о новом романе как непосредственном продолжении «Серебряного голубя». Он твердо стал воспринимать

<sup>36</sup> ИРЛИ, ф. 163, оп. 2, ед. хр. 86, л. 1.

<sup>37</sup> Там же, № 359.

«Петербург» как самостоятельное произведение, лишь генетически связанное с предыдущей повестью. Были найдены («увидены») герои этого нового романа и определено его фабульное построение. Наконец, было найдено заглавие, ставшее обозначением центрального образа-символа и само благодаря этому включившееся в «состав» идейной концепции произведения; его центральным «героем» становится теперь Петербург — и как столица «пограничной» империи, и как бюрократический центр огромного государственного механизма, находящегося на грани полной деградации.

В. В. БАЗАНОВ

## МАТЕРИАЛЫ К ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

### 1

#### К истории неизданного сборника поэта «Авсень»

Коллективными усилиями исследователей жизни и творчества Сергея Есенина многие спорные моменты биографии поэта получили в последние годы сравнительно полное освещение. И все же творческая биография поэта воссоздана еще далеко не в полной мере, в ряде случаев она по-прежнему нуждается в пересмотре отдельных неверных положений и в устранении фактических неточностей. Наряду с этим немало имеется еще и непроясненных вопросов, требующих всестороннего изучения. Один из таких малоизученных эпизодов творческой биографии поэта — история неизданного сборника «Авсень» (1915) — относится к периоду его поэтического дебюта.

О сборнике «Авсень» исследователи жизни и творчества поэта располагают крайне ограниченными сведениями. Он однажды упомянут Есениным в его заявлении в Литературный фонд (декабрь 1915 года): «На днях выходят сразу одна за одной мои две книги „Радуница“ и „Авсень“,<sup>1</sup> — и какие-либо другие данные о нем отсутствуют. Поэтому, комментируя это заявление, Е. Динерштейн просто отметил, что «сборник под названием „Авсень“ не выходил» (V, 253).

В примечании к собранию сочинений С. Есенина находим еще одно упоминание о сборнике, но оно основано на недоразумении. Комментируя фразу из письма поэта И. Ясинскому от 20 ноября 1916 года: «Сейчас готовлю книгу, вечерами, для печатания, но прежде хотелось бы провести ее по журналам» (V, 70), — В. Земсков и Н. Хомчук отмечают, что «скорее всего, речь идет о второй книге стихов Есенина „Голубень“. Возможно также, что поэт имел в виду сборник „Авсень“, который упоминается в заявлении в Литературный фонд... или сборник „Зарянка. Стихи для детей“; издание их не было осуществлено...» (V, 258). Ошибочность предположения комментаторов в отношении сборника «Авсень» легко заметить уже при простом сопоставлении дат: в ноябре 1916 года поэт пишет о том, что готовит к печати сборник новых стихотворений, которые хотел бы первоначально (до выхода книги) опубликовать в периодике, а сборник «Авсень», как это видно из процитированного заявления, еще в декабре 1915 года должен был «на днях» выйти из печати.

Ни в мемуарной, ни в научно-критической литературе о Сергее Есенине каких-либо других упоминаний о сборнике «Авсень» нет. Таким образом, неясно, что это был за сборник, где (в каком издательстве) он должен был выйти, каково было его содержание и т. д. Если к тому же учесть, что сведения, сообщаемые поэтом о себе в ряде документов и заявлений, не всегда точны (не находят, например, документальных подтверждений свидетельства Есенина о том, что он печатался в газете «Рязанская жизнь» (V, 50), журналах «Путеводный огонек» (V, 50), «Жизнь для всех» (V, 17) и «Аргус»<sup>2</sup>), то, естественно, могут даже возникнуть сомнения в том,

<sup>1</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, изд. «Художественная литература», М., 1968, стр. 61 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

<sup>2</sup> См. его ответы на анкету Всероссийского союза поэтов (ноябрь 1924 года), опубликованную в сборнике «Памяти Есенина» (М., 1926, стр. 7—8); фотокопия анкеты воспроизведена также в кн.: В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 2. Изд. «Советская Россия», М., 1970, рис. 17—18.

что такой сборник действительно существовал, поскольку, кроме ничем не подтвержденного свидетельства самого поэта, о нем ничего не известно.

Не вносят, к сожалению, окончательной ясности в этот вопрос и архивные документы и материалы: в них нет прямых упоминаний о сборнике Сергея Есенина «Авсень». И все-таки ряд косвенных свидетельств, проливающих некоторый свет на историю этого сборника, нам удалось обнаружить в архивах Москвы и Ленинграда.

В Государственном историческом архиве Ленинграда и Ленинградской области хранится малоизвестная расписка поэта в получении им 25 апреля 1915 года в редакции петроградского журнала «Лукоморье» 24 рублей — «аванса в счет гонорара».<sup>3</sup> Расписка эта позволяет уточнить время выезда Есенина из Петрограда (принято считать, что он выехал 24 апреля, но факт получения им денег в Петрограде 25 апреля документально устанавливает ошибочность такого мнения),<sup>4</sup> однако, в свою очередь, выявляет новые нерешенные вопросы. Произведения Есенина в журнале «Лукоморье» не печатались, отсутствуют какие-либо сведения и о том, что поэт предлагал журналу свои стихи, которые редакция приняла (и выдала автору «аванс в счет гонорара»), но по цензурным или иным причинам не смогла опубликовать. Возникает, таким образом, вопрос: за что же получил поэт этот аванс?

Ответ на него удалось найти в одном из писем Николая Клюева Сергею Есенину. «Я слышал, — писал он поэту 23 сентября 1915 года, — что ты хочешь издать свою книгу в „Лукоморье“. Это меня убilo — преподнести России твои песни из кандалного отделения Нового времени!»<sup>5</sup>

Дело в том, что при журнале «Лукоморье» (ежепедельный литературно-художественный и сатирический журнал верноподданнического направления, редактор и издатель М. А. Суворин) существовало и одноименное издательство,<sup>6</sup> с которым Есенин, видимо, незадолго перед отъездом из Петрограда и вступил в переговоры по вопросу об издании в нем сборника своих стихотворений. Посредником в этих переговорах был, скорее всего, поэт Сергей Городецкий: он, во-первых, широко печатался в журнале «Лукоморье» и, во-вторых, был в близких отношениях с Есениным в период его пребывания в Петрограде. «Есенин поселился у меня и прожил некоторое время, — читаем в воспоминаниях С. Городецкого. — Записками во все знакомые журналы я облегчил ему хождение по мытарствам».<sup>7</sup> Сохранившиеся в архивах документальные материалы — рекомендательные записки С. Городецкого о Сергее Есенине редакторам журналов и издательским работникам: В. С. Миролюбову, С. Ф. Либровичу и А. В. Руманову — подтверждают, что он действительно оказывал содействие Есенину в деле устройства его произведений в печать; поэтому естественно предположить, что именно Сергей Городецкий стал посредником в переговорах поэта с издательством «Лукоморье».<sup>8</sup>

Трудно сказать, как долго длились эти переговоры, но нет никаких сомнений в том, что они окончились вполне успешно для молодого поэта; об этом свидетельствует и то, что по окончании их С. Есенин получил «аванс в счет гонорара» за свою будущую книгу,<sup>9</sup> и то, что весть об этом соглашении, очевидно, довольно быстро распространилась по литературному Петрограду. Николай Клюев, приехав-

<sup>3</sup> Государственный исторический архив Ленинграда и Ленинградской области, ф. 635, оп. 1, ед. хр. 54, л. 59.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см. в нашей статье «Литературная хроника „Сергей Есенин“» («Русская литература», 1971, № 4, стр. 210).

<sup>5</sup> Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (далее: ЦГАЛИ), ф. 190, оп. 1, ед. хр. 111, л. 8.

<sup>6</sup> В библиографии альманахов и сборников за 1912—1917 годы (см.: Н. П. Рогожин и Л. Литературно-художественные альманахи и сборники. Библиографический указатель, т. II. 1912—1917 годы. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1953, стр. 150, 208—209) зарегистрированы два сборника, выпущенных петроградским издательством «Лукоморье»: «Лукоморье. Сборник [1]. Военные рассказы» (1915) и «Лукоморье. Второй альманах рассказов» (1917), — и каких-либо других книг с маркой этого издательства обнаружить нам пока не удалось.

<sup>7</sup> С. М. Городецкий. О Сергее Есенине. В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. Сборник под ред. Ю. Л. Прокушева. Изд. «Московский рабочий», 1965, стр. 168.

<sup>8</sup> Интересно отметить, что Сергей Городецкий был одним из авторов первого сборника «Лукоморье»: документально устанавливая связь С. Городецкого с издательством «Лукоморье», этот факт лишний раз подтверждает предположение о том, что именно он мог рекомендовать издательству сборник Сергея Есенина.

<sup>9</sup> Сумма полученного аванса (24 рубля) слишком велика для стихотворения (или даже подборки стихотворений) и, напротив, соответствует авансу за книгу: известно, что свой сборник «Радуница» поэт «продал» М. В. Аверьянову за 125 рублей (V, 225).



ший в Петроград в конце августа,<sup>10</sup> уже менее чем через месяц знал о том, что издательство «Лукоморье» собирается издать сборник Сергея Есенина.

Есть все основания утверждать, что сборником, предназначавшимся для «Лукоморья», и был сборник поэта «Авсень». Это подтверждают некоторые, хотя и косвенные, но достаточно существенные факты.

Можно было бы предположить, что в «Лукоморье» должна была выйти «Радуница» — единственная книга поэта того времени, о существовании которой имеются документальные материалы, — однако это было бы неверно. Во-первых, весной 1915 года «Радуницу» рассчитывал выпустить в своем издательстве «Краса» сам С. Городецкий.<sup>11</sup> Мысль эта не покинула С. Городецкого и позднее, летом 1915 года. «Пришли мне книжку свою теперь же, хоть как она есть»,<sup>12</sup> — писал он Есенину 4 мая. «Ведешь ли список своих произведений и составил ли книжку?»<sup>13</sup> — спрашивал он поэта 7 августа. Лишь во второй половине октября 1915 года, когда окончательно стало ясно, что группа «Краса» распалась (а вместе с нею — и одноименное издательство), он отказался от своего намерения и, выполняя данное Есенину обещание выпустить «Радуницу», стал искать для этого сборника другого издателя. Об этом, в частности, свидетельствует письмо С. Городецкого А. В. Руманову (журналисту, некоторое время бывшему редактором издававшейся Товариществом И. Д. Сытина газеты «Русское слово») от 23 октября 1915 года:

«Дорогой Аркадий!

Юнец златокудрый, который принесет тебе это письмо, — поэт Есенин (я тебе говорил — рязанский крестьянин). Не издашь ли его первую книгу „Радуница“ у Сытина? Если поможет делу, я напишу предисловие. Стихи медовые, книга чудесная. Приласкай!..»<sup>14</sup>

Во-вторых, этому противоречит написанное летом 1915 года письмо Сергея Есенина Д. Философому, из которого узнаем, что поэт рассчитывал в это время издать не один сборник стихотворений («Радуницу»), а два: «Мне очень бы хотелось быть этой осенью в Питере, так как думаю издавать две книги стихов» (V, 60). И комментаторы собрания сочинений поэта В. Земсков и Н. Хомчук (см.: V, 252, 249), и автор литературной хроники «Сергей Есенин» В. Белоусов<sup>15</sup> полагают, что здесь Есенин имеет в виду сборники «Радуница» и «Рязанские прибаски, канавушки и страдания». Ошибочность такого утверждения несомненна: в письме говорится о двух сборниках стихов, к числу которых поэт не мог отнести сборник фольклорных записей; лишний раз убеждает в этом и тот факт, что в том же письме Д. Философому Есенин говорит далее о своих фольклорных записях, никак не связывая их, разумеется, с двумя стихотворными сборниками: «Тут у меня очень много записано сказок и песен. Но до Питера с ними пирогов не спекуешь» (V, 61).

Таким образом, совершенно очевидно, что летом 1915 года Сергей Есенин готовил к печати два стихотворных сборника своих произведений. Об этих сборниках он и писал в цитированном уже заявлении в Литературный фонд, указав при этом их названия, — «Радуница» и «Авсень».

Суммируя все сказанное, историю сборника «Авсень» можно представить следующим образом.

Мысль об издании сборника возникла у Сергея Есенина в апреле 1915 года, и тогда же через посредство С. Городецкого был найден издатель для него: сборник согласилось выпустить петроградское издательство «Лукоморье». Письмо поэта Д. Философому свидетельствует о том, что весной 1915 года была достигнута лишь принципиальная договоренность об издании сборника, Есенин получил «аванс в счет гонорара», но рукопись издательству не сдал, продолжая работать над ней в течение лета и осени 1915 года. По возвращении в Петроград он, по-видимому, сдал рукопись сборника издательству, о чем, прежде всего, свидетельствует написанное им в декабре 1915 года заявление в Литературный фонд: вряд ли он стал бы говорить о скором («на днях») выходе из печати сборника «Авсень», если бы к этому времени рукопись сборника не была сдана им в издательство.

Трудно говорить сколько-нибудь определенно о причинах невыхода сборника «Авсень» из печати. Они могли быть самыми разными, и, не имея конкретных дан-

<sup>10</sup> «Я собираюсь в Петроград в конце августа...» — писал он Сергею Есенину летом 1915 года (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 111, л. 4).

<sup>11</sup> См. рекламное объявление издательства «Краса» в кн.: А. С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями. Изд. «Краса», Пгр., 1915, стр. 22.

<sup>12</sup> ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 107, л. 2.

<sup>13</sup> Там же, л. 3.

<sup>14</sup> Письмо хранится в ЦГАЛИ (ф. 1694, ед. хр. 190); полный текст его опубликован В. А. Вдовиним в газете «Литературная Россия» (1971, № 40, 1 октября, стр. 16).

<sup>15</sup> В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1. Изд. «Советская Россия», М., 1969, стр. 225.

ных, об этом можно судить лишь предположительно. На наш взгляд, наиболее вероятно предположение, что Сергей Есенин сам отказался от мысли выпустить свой сборник в этом издательстве. И вот почему.

Вспомним еще раз письмо Николая Ключева Есенину от 23 сентября 1915 года: «Я слышал, что ты хочешь издать свою книгу в „Лукоморье“. Это меня убило — преподности России твои песни из кандалного отделения Нового времени!» Политическая и литературная газета «Новое время», своеобразным «филиалом» которой Н. Ключев без оснований считал и журнал «Лукоморье» (оба издания редактировал и издавал М. А. Суворин), была, по определению В. И. Ленина, «образцом продажных газет»<sup>16</sup> и, являясь органом черносотенцев, отличалась своей крайней реакционностью. Реакционную сущность газеты хорошо раскрыл в свое время В. И. Ленин: «Кто не знает газеты „Новое Время“? Кто не знает, что она в течение десятилетий и десятилетий „прославилась“ себя защитой царской власти, защитой капиталистов, травлей евреев, травлей революционеров?»

Кто не знает, что все честное на Руси отворачивалось всегда с негодованием и презрением от „Нового Времени“?»<sup>17</sup>

Как видим, резкое неприятие Н. Ключевым принятого Есениным решения издать свой сборник в издательстве «Лукоморье», имеющем самое непосредственное отношение к «Новому времени», имело весьма серьезные причины. Однако вряд ли справедливо быть слишком строгими по отношению к Есенину, который не увидел истинной сущности своих «доброжелателей» и решил с их помощью издать книгу. Молодой поэт, выросший в крестьянской семье, только в марте 1915 года впервые приехал в Петроград, где сразу же столкнулся с многообразной столичной литературной жизнью, с ее многочисленными группировками, кружками, салонами и т. п. Здесь сбылось вполне естественное для него желание — он был замечен, его «признали» даже некоторые маститые именитости тех лет, снисходительно и в то же время высокомерно порою рекомендовавшие редакторам журналов напечатать стихи «поэта-самородка».<sup>18</sup>

Сохранилось немало свидетельств о том, сколь блистателен был дебют поэта. «Стихи у меня в Питере прошли успешно, — с гордостью писал сам Есенин Н. Ключеву 24 апреля 1915 года. — Из 60 принято 51. Взяли „Северные записки“, „Русская мысль“, „Ежемесячный журнал“ и др. А в „Голосе жизни“ есть обо мне статья Гишциус под псевдонимом Роман Аренский...» (V, 55).<sup>19</sup> За неполных два месяца пребывания в Петрограде Есенин успел завоевать почти всеобщее признание. «Все тобой интересуются и помнят тебя»,<sup>20</sup> — писал ему Рюрик Ивнев вскоре после отъезда поэта в Константиново. «Был я в Москве, — читаем в письме Сергея Городецкого Есенину от 7 августа 1915 года. — Молва о тебе идет всюду, все тебе рады. Ходят и сказки. Вчера здесь мне рассказывали, как ты пришел в лазарет к солдатике, а там тут как тут Серафима Павловна Ремизова. Она тебя хватя и на извозчика, во все редакции отвезла и представила. Вот какой ты знаменитый».<sup>21</sup> «Гимназист Ожегов, бывший недавно по приглашению для „ощупывания“ в качестве представителя зеленой молодежи у Мережковских, — писал Есенину 26 мая 1915 года В. Чернявский, — рассказывал мне, что там много о тебе говорили и что мнения расходились» (V, 250—251).

Многие известные литературные журналы весьма охотно принимали и печатали произведения Сергея Есенина, о чем свидетельствуют многочисленные письма к нему от редакционных сотрудников и просто знакомых.<sup>22</sup>

Перед поэтом широко раскрылись двери редакций многих столичных изданий самых разных направлений. Увлеченный своим успехом, он не особенно задумывался и с радостью откликался на все приглашения, от кого бы они ни исходили.

<sup>16</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 44.

<sup>17</sup> Там же, т. 32, стр. 241.

<sup>18</sup> Любопытна в этом отношении рекомендательная записка Федора Сологуба соредактору журнала «Новая жизнь» Н. А. Архипову: «Очень недурные стишки. Искра есть. Рекомендую напечатать — украсят журнал. И аванс советую дать. Мальчишка все-таки прямо из деревни, в кармане, должно быть, пятиалтынный. А мальчишка стоящий, с волей, страстью, горячей кровью. Не чета нашим тоткам из „Аполлона“» (цит. по: Сергей Есенин. Стихотворения. 1910—1925. Изд. «Возрождение», Париж, 1950, стр. 12).

<sup>19</sup> Отвечая поэту, Н. Ключев писал 2 мая: «... Конечно, хорошо для тебя напечатать наперво 51 стихотворение». Однако в одном из следующих писем, подчеркивая, что «мы с тобой козлы в литературном огороде и только по милости нас терпят в нем», что «в этом огороде есть немало ядовитых, колючих кактусов, избегать которых нам с тобою необходимо для здоровья как духовного, так и телесного», он писал: «Я дивлюсь тому, какими законами руководствовались редакторы: принять из 60-ти твоих стихов 51. Это — дурная примета...» (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 111, лл. 1, 4, 5).

<sup>20</sup> ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 109, л. 3.

<sup>21</sup> Там же, ед. хр. 107, л. 3.

<sup>22</sup> Там же, ед. хр. 106—110, 113—120.

В этом сказалась социальная незрелость молодого поэта, абстрактность и расплывчатость его идейных устремлений, неустойчивость его гражданской позиции.<sup>23</sup> Как никогда нужна была ему в это время помощь и поддержка, чтобы верно сориентироваться в сложной литературной обстановке предреволюционной эпохи, правильно выбрать свой путь, определить свое место в этом бурлящем потоке, — однако настоящего друга возле него в то время не оказалось.

Нельзя, конечно, сказать, что никто не пытался помочь молодому Есенину в этот трудный для него период. От ложных шагов и опрометчивых решений дружески предостерегал его — «не для прописи», «а от души», зная, «как трудно ходить, чтобы ветер не унес и чтобы болото не затянуло», — Александр Блок, писавший поэту 22 апреля 1915 года: «...я думаю, что путь Вам, может быть, предстоит не короткий, и, чтобы с него не сбиться, надо не торопиться, не нервничать. За каждый шаг свой рано или поздно придется дать ответ, а шагать теперь трудно, в литературе, пожалуй, всего труднее».<sup>24</sup> Положительное воздействие на Есенина в этом смысле оказывали, несомненно, и некоторые другие его современники — редактор «Ежемесячного журнала» В. С. Миролюбов,<sup>25</sup> редактор московских журналов «Вокруг света» и «Мирок» В. А. Попов и др. В письме В. А. Попова от 9 апреля 1915 года, например, находим такое дружеское напутствие начинающему поэту: «Желаю успеха в делах литературных. Только не увлекайтесь литературскими салонами Петрограда, где меньше всего „делают“ литературу и меньше всего любят ее. Карьеризм и соревнование (здесь в смысле «конкуренция», — В. Б.) — вот что, думается мне, царит там. Как прототип подобных учреждений в Москве можно назвать хорошо мне знакомый „Литературно-художественный кружок“. Помните у Грибоедова: „Мундир, один мундир!..“ Как живо это до сих пор!»<sup>26</sup>

К сожалению, подобных писем Есенин получал не так уж много, и, главное, принадлежали они, как правило, тем современникам поэта, которые были значительно старше его и подчас весьма далеки от Есенина по своим взглядам и устремлениям. Александр Блок, например, прямо сказал об этом: «...мне даже думать о Вашем трудно, такие мы с Вами разные...»<sup>27</sup> Эти люди оказывали молодому поэту дружескую поддержку, но большие возрастные и общественные различия не могли, конечно же, не сказаться и препятствовали налаживанию тесных контактов между ними и молодым Есениным, которому нужна была в то время действенная, конкретная и постоянная помощь, чтобы преодолеть «яд декадентства» и не сбиться с верного пути. А такую помощь оказать было некому. Близко общавшийся в то время с поэтом Сергей Городецкий, например, самокритично вспоминал через много лет, что отрицательного он дал ему «много больше», чем положительного.<sup>28</sup>

Все эти обстоятельства если и не «реабilitируют» Есенина, то во всяком случае объясняют его «беззаботность», приведшую к ряду ошибок. Одной из таких серьезных ошибок молодого поэта и было его соглашение с печально известным Сувори-

<sup>23</sup> В юности Есенин, как это видно из его писем Грише Панфилову и Марии Бальзамовой, серьезно задумывался над несправедливостью в жизни, желал стать в будущем борцом за народное дело. «Горе тем, кто пьет кровь моего брата!» — писал он М. Бальзамовой («Москва», 1969, № 1, стр. 216). Однако прекрасные идеалы и «святые порывы» молодого Есенина, нашедшие затем отражение в его «Яре», выражали, скорее, эмоциональную реакцию юноши на наблюдаемые им несправедливости, чем глубоко осознанную необходимость борьбы за подлинную свободу; они оказались поэтому не только туманными по своим целям (поэт не представлял себе ясно, что именно нужно для облегчения участи народной), но и не слишком устойчивыми.

<sup>24</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 445.

<sup>25</sup> Насколько плодотворно для Есенина было знакомство с этим незаурядным человеком, свидетельствует письмо к нему В. С. Миролюбова, написанное летом 1915 года: «Дорогой Сергей Александрович! Прислали бы Вы нам стихов. То, что можно было пустить — пустил... Вас тянет в 15-ти рублевые журналы. Там больше платят. Но Есениным не следует забывать и нашего подписчика. Всюду бросать свои стихи, как это делают наши питерские поэты, людям из народа не следует... Душевно желаю Вам всего лучшего...» (ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 113). Некоторые моменты взаимоотношений Есенина с В. С. Миролюбовым раскрыты в нашей статье «Из архивов „Ежемесячного журнала“» («Нева», 1970, № 10, стр. 196—197).

<sup>26</sup> ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 115, л. 2—2 об. Письмо В. А. Попова интересно также тем, что из него мы впервые узнаем о еще одном произведении Есенина — стихотворении (?) «Аленушка», написанном, очевидно, в самом начале 1915 года и ныне утраченном: «„Аленушка“ Ваша сдана в набор — пойдет, вероятно, в майской книжке; что касается аванса под эту вещь, то его выслать неудобно» (там же, л. 1).

<sup>27</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, стр. 445.

<sup>28</sup> См.: С. М. Городецкий. О Сергее Есенине, стр. 168.

ным (или его сотрудникам) об издании в «Лукоморье» сборника своих стихотворений «Авсень».

Критическое отношение к той литературной среде, с которой он познакомился в Петрограде, стало возникать у Есенина позднее. Окончательное «прозрение» его наступило не скоро, но первые симптомы этого процесса, вопреки мнению некоторых исследователей, относятся уже к лету 1915 года. Пребывание поэта на родине, в Константинове, до некоторой степени отрезвило его, и он стал достаточно критически высказываться о столичной литературной жизни. «Что ответить тебе на твои выпады против всех нас, петербуржцев?»<sup>29</sup> — писал поэту Л. Каннегисер 27 сентября 1915 года. К сожалению, письмо Есенина с этими «выпадами» еще не найдено, а ответное письмо Л. Каннегисера также не дает возможности точно установить, что именно вызвало критику Есенина и каков был характер его «выпадов».

Подлинная сущность его «доброжелателей» раскрылась перед Есениным, разумеется, не сразу, однако сомнение, зародившееся в его душе, не пропало бесследно. Письмо поэта Николаю Ливкину от 12 августа 1916 года показывает, насколько трезво стал оценивать он то время, когда вдруг около него «поднялся шум, когда мерещковские, гипшиусы и Философов» «начали трубить» о нем: «Я был горд в своем скитании. То, что мне предлагали, я отпихивал. Я имел право просто взять любого из них за горло и взять просто сколько мне нужно из их кошельков. Но я презирал их: и с деньгами, и со всем, что в них есть, и считал поганым прикаснуться до них» (V, 66). Здесь заметна некоторая модернизация: свое сегодняшнее отношение к петроградским салонам и их обитателям, сформировавшееся у него, главным образом, в конце 1915—начале 1916 года (именно в это время он близко познакомился с ними), Есенин переносит на весну 1915 года, — однако не это главное. Главное в том, что перед поэтом, наконец, раскрылась истинная сущность тех, кто бурно воздавал ему хвалу. Именно поэтому нам представляется вполне естественным предположение, что Сергей Есенин сам порвал отношения с издательством «Лукоморье», имевшим непосредственное отношение к «Новому времени».

В творческой биографии любого писателя можно найти немало примеров того, как по тем или иным причинам не суждено было сбыться его планам, и порою такие случаи не имеют сколько-нибудь существенного значения для воссоздания творческого облика писателя. Иначе, на наш взгляд, обстоит дело с историей неизданного сборника Сергея Есенина «Авсень». Незначительный, на первый взгляд, факт, он позволяет полнее охарактеризовать поэта, его трудный, не лишенный противоречий и даже прямых ошибок, творческий путь. В литературе о Есенине отчетливо различимы две взаимоисключающие тенденции: излишняя революционизация поэта и выпрямление его сложного творческого пути (Ю. Прокушев и др.) и, напротив, чрезмерное раздувание так называемых «паристских настроений» поэта с почти полным игнорированием всего того, что так или иначе противоречит этой «концепции» (П. Юшин). Есенин не нуждается ни в том, ни в другом. Да, у него были ошибки, порой весьма серьезные, но рано или поздно он находил в себе силы исправить их, сколько бы велики они ни были. Об этом, помимо многих других фактов, свидетельствует и история его неизданного сборника «Авсень».

## 2

## Автограф Сергея Есенина

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР хранится не привлекавший до сих пор внимания исследователей жизни и творчества Есенина автограф поэта — составленная им самим библиография сборников и отдельных изданий его произведений. Библиография эта, на наш взгляд, представляет известный интерес, так как ставит перед исследователями ряд вопросов в отношении датировки и установления числа изданий этих сборников. Она написана химическим карандашом на листе бумаги форматом 220×350 мм (с обеих сторон), авторского заглавия не имеет. Ниже приводим ее полный текст по автографу (в квадратных скобках — зачеркнутое самим Есениным).

Легко обнаружить в этом списке неточности, свидетельствующие об ошибках памяти поэта, а порой и о его невнимательности: Есенин подчас путает расположение граф, ошибочно в ряде случаев указывает год и место издания сборников и т. д. Учитывая это, можно было бы, пожалуй, все несогласующееся с известными на сегодня материалами просто считать ошибочным, неверным и не придавать таким авторским «показаниям» серьезного значения. Однако мы поступили бы неосторожно, признав безусловно верными лишь те записи Есенина, которые не противо-

<sup>29</sup> ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 110, л. 7.

«Радуница	1916	СПб.	изд.	Аверьянова
»	1918	Мск.	изд.	МТАХС <sup>1</sup>
»	»	»	»	»
[1920] »	1920	Мск.	»	Злак <sup>2</sup>
Голубень	1918	»	»	Скифы <sup>3</sup>
»	»	»	»	МТАХС
Исус Младенец	»	СПб.	»	Сегодня
Сельский часослов	»	Мск.	»	МТАХС
Ключи Марии	»	»	»	»
Преображение	»	»	»	»
»	1920	»	»	Имажинисты
Трерядница	[20]	»	»	»
»	»	»	»	Злак
Исповедь хулигана	»	»	»	Имажинисты
Пугачев	1921	»	»	»
»	»	СПб.	»	Сахаров <sup>4</sup>
»	1922	Берлин	»	Книга <sup>5</sup>
Триптих	1920	Берлин	»	Скифы
Июния	»	»	»	»
Избранное	1921	Мск.	»	ГИЗ
Москва кабацкая	1923	Лен. [СПб.]	»	Ленинград <sup>6</sup>
Стихи	1924	Мск.	»	Круг
Березовый ситец	»	»	»	ГИЗ
Песнь о вел<иком> походе	»	»	»	ГИЗ
Русь советская	»	»	»	Бакраб <sup>7</sup>
Страна советская	»	»	»	Тифлис <sup>8</sup>
Сборник стихов <и поэм, т. 1>	1922	Берлин	»	Гржебин
Стихи скандалиста	1923	»	»	Благов
О Рос<сии> и револ<ю- ции>	1924	Мск.	»	Совр<еменная> Россия
Перс<идские> мотивы	1925	— — — — —	— — — — —	— <sup>9</sup> .

печат нашим сегодняшним знашям. На это указывает уже тот факт, что некоторые, казалось бы, ошибочные сведения об отдельных сборниках, расходящиеся с выходными данными этих книг, на самом деле не являются таковыми. На титульных листах всех трех изданий драматической поэмы «Пугачев», например, стоит 1922 год, однако в составленной Есениным библиографии два из них (московское и петроградское) отнесены к 1921 году. Как показывают публикации новых материалов к 75-летию со дня рождения поэта, по крайней мере, для московского издания это не является ошибкой: найдено уже шесть инскриптов (дарственных надписей) Есенина на этой книге (Ю. И. Айхенвальду, А. М. Кожебаткину, П. А. Кузько, В. Л. Львову-Рогачевскому, Б. Пильняку и Г. А. Санникову), датированных им декабрем 1921 года.<sup>10</sup> Наличие на петроградском издании «Пугачева» инскрипта Есе-

<sup>1</sup> Книгоиздательство «Московская трудовая артель художников слова».

<sup>2</sup> Книга вышла в издательстве «Имажинисты»; «Злак» — задуманное Есениным издательство, в котором поэт первоначально предполагал выпустить этот сборник. Однако план Есенина по ряду причин осуществлен не был, под маркой издательства «Злак» вышел лишь сборник «Трерядница» (1920). Подробнее об этом издательстве см.: Е. Д. Пнерштейн. Неосуществленное начинание С. Есенина. «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 251—253.

<sup>3</sup> Книга была выпущена издательством «Революционный социализм» (Петроград), основанным на базе издательства «Скифы».

<sup>4</sup> Книга вышла в петроградском издательстве «Эльзевир», принадлежавшем А. М. Сахарову.

<sup>5</sup> Книгу издало «Русское универсальное издательство» (Берлин).

<sup>6</sup> Книга издана частным издательством, не имевшим особого названия.

<sup>7</sup> Издательство «Баккинский рабочий» (Баку).

<sup>8</sup> Книгу выпустило издательство «Советский Кавказ» (Тифлис).

<sup>9</sup> ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 84.

<sup>10</sup> Все они, кроме еще не опубликованного инскрипта А. М. Кожебаткину (хранится в рукописном отделе Института мировой литературы им. А. М. Горького, ф. 32, оп. 1, ед. хр. 72), опубликованы. См. в статье А. П. Ломана и В. Ф. Земскова «Дарственные надписи С. А. Есенина. (Инскрипты)» («Русская литература», 1970, № 3, стр. 163) и в книге В. Белоусова «Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 2» (стр. 33).

нина П. Н. Сакулину от 4 января 1922 года<sup>11</sup> позволяет утверждать, что и во втором случае также нет ошибки.

Можно с большой долей уверенности утверждать, что и в двух других случаях поставленные Есениным даты также являются верными, хотя они и не совпадают с датами, стоящими на титульных листах. Это, во-первых, сборник «Триптих», вышедший, судя по выходным данным, в 1921 году, но отнесенный поэтом к 1920 году,<sup>12</sup> и, во-вторых, последнее издание сборника «Радуница»: на титульном листе его также стоит 1921 год, однако вышел он, судя по всему, в конце 1920 года — об этом свидетельствует не только такая датировка его в библиографии Есенина, но и то, что первая рецензия на него была напечатана уже в январском номере журнала «Книга и революция» за 1921 год (№ 7, стр. 55—56).

Эти и подобные им факты приводят нас к выводу, что хотя в этой библиографии Есенина и содержатся явные ошибки и неточности в датировках (примечательно, однако, что по большей части ошибки относятся к последним сборникам — «Березовый ситец», «Песнь о великом походе», «Русь советская», «Страна советская»; более того, время выхода своего первого сборника «Радуница», который Есенин отнесил в «Автобиографии» к 1915 году,<sup>13</sup> здесь поэт указывает правильно — 1916 год),<sup>14</sup> она заслуживает серьезного внимания со стороны исследователей и изучения содержащихся в ней сведений. Речь идет, разумеется, не о заведомо неверных данных, а о тех, ни опровергнуть, ни подтвердить которые сразу нельзя: они требуют всестороннего рассмотрения.

Так, например, Есенин отмечает в своей библиографии не три, как это принято сейчас считать, а четыре издания сборника «Радуница», причем два из них — в издательстве «Московская трудовая артель художников слова»<sup>15</sup> — относят к 1918 году. «Книжная летопись» регистрирует только одно издание «Радуницы» в этом издательстве, относя его при этом к марту 1919 года.<sup>16</sup> Следует, однако, отметить, что и в некоторых библиографиях и справочных пособиях 20-х годов также зафиксированы два издания «Радуницы» в издательстве МТАХС, одно из которых

<sup>11</sup> А. П. Ломан, В. Ф. Земсков. Дарственные надписи С. А. Есенина, стр. 164 (в публикации опечатка: указан 1923-й, а должен быть 1922 год).

<sup>12</sup> О выходе книги сообщалось в № 7 (9) журнала «Знамя» (январь 1921 года).

<sup>13</sup> «... Осенью (1915) появилась моя первая книга „Радуница“»; «... моя первая книга „Радуница“ ... вышла... в ноябре 1915 г. с пометкой 1916 г.» (V, 12, 17).

<sup>14</sup> См.: В. А. Вдовин. Когда был издан первый сборник стихов С. Есенина? «Вестник Московского университета», 1965, № 2, серия VII, филология, журналистика, стр. 75—76.

<sup>15</sup> Это авторское указание тем более заслуживает внимания и тщательного изучения, что сам Есенин был директором (заведующим) издательства «Московская трудовая артель художников слова», о чем свидетельствует обнаруженная нами в архиве А. Белого листовка-обращение к книготорговым организациям, которая сообщала об организации нового издательства (МТАХС) и перечисляла книги, выпущенные им и подготовленные к печати (Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 25 (А. Белого), карт. 29, ед. хр. 2). Под обращением подпись: «Заведующий Сергей Александрович Есенин».

<sup>16</sup> Всего в «Книжной летописи» учтено 16 (из 26, изданных в нашей стране) прижизненных сборников Сергея Есенина: «Радуница» (Пгр., 1916; «Книжная летопись», 1916, № 7, 19 февраля, стр. 5, № 3166), «Исус-Младенец. Сказка для детей» (Пгр., 1918; «Книжная летопись», 1918, № 5—8, февраль, стр. 3, № 390), «Радуница» (М., [1918]; «Книжная летопись», 1919, № 10, 10 марта, стр. 4, № 1949), «Преображение» (М., [1918]; «Книжная летопись», 1919, № 31—34, 19 августа, стр. 5, № 5843), «Трерядница» (изд. «Злак», М., 1920; «Книжная летопись», 1920, № 40, 26 октября, стр. 3, № 01886), «Радуница» (М., 1921; «Книжная летопись», 1921, № 11, 1 июня, стр. 7, № 2201), «Пугачев» (Пгр., 1922; «Книжная летопись», 1922, № 7, 1 апреля, стр. 18, № 2091), «Пугачев» (М., 1922; «Книжная летопись», 1922, № 9, 1 мая, стр. 15, № 2776), «Избранное» (М., 1922; «Книжная летопись», 1922, № 21—24, 1 ноября—31 декабря, стр. 67, № 8866), «Москва кабацкая» (Л., 1924; «Книжная летопись», 1924, № 15, [1—15] августа, стр. 1263, № 7955), «Стихи (1920—24)» (М.—Л., 1924; «Книжная летопись», 1924, № 23, [1—15] декабря, стр. 2024, № 12893), «Песнь о великом походе» (М., 1925; «Книжная летопись», 1925, № 7, [1—15] апреля, стр. 658, № 4642), «О России и революции» (М., 1925; «Книжная летопись», 1925, № 9, [1—15] мая, стр. 896, № 6472), «Березовый ситец» (М., 1925; «Книжная летопись», 1925, № 11, [1—15] июня, стр. 1138, № 8521), «Избранные стихи» (М., 1925; «Книжная летопись», 1925, № 12, [16—30] июня, стр. 1269, № 9668), «Персидские мотивы» (М., 1925; «Книжная летопись», 1925, № 15, август (поступления с 1 по 22 июля), стр. 1583, № 12245). Не учтены следующие издания: «Голубень» (Пгр., 1918), «Сельский часослов» (М., [1918]), «Голубень» (М., 1920), «Ключи Марии» (М., 1920), «Исповедь хулигана» (Б. м., 1921), «Исус-Младенец» (Чита, 1921), «Преображение» (М., 1921), «Трерядница» (М., 1921), «Русь советская» (Баку, 1925) и «Страна советская» (Тифлис, 1925).

отнесено к 1918, а другое — к 1919 году;<sup>17</sup> в известной работе А. К. Тарасенкова тоже находим две «Радуницы» издания МТАХС (и обе — 1918 года): один сборник, по Тарасенкову, имеет подзаголовок «Стихотворения» (он есть в библиотеках), а другой — без такого подзаголовка<sup>18</sup> (обнаружить его нам не удалось).<sup>19</sup> Ранее всем этим свидетельствам не придавалось серьезного значения, однако теперь, учитывая, что и сам Есенин отмечает четыре издания сборника, следует, очевидно, отнестись к ним с большим вниманием: может быть, дальнейшие поиски помогут обнаружить и это загадочное издание «Радуницы».

В. Белоусов, автор литературной хроники «Сергей Есенин», высказал недавно предположение, что сборник поэта «Трерядница» был издан в 1920 году дважды и что, следовательно, всего было три, а не два, как принято считать, издания этой книги.<sup>20</sup> Кстати, В. Белоусов забыл упомянуть, что еще в 1926 году в одном из справочников отмечалось три издания «Трерядницы» (два — 1920-го и одно — 1921 года).<sup>21</sup> Однако публикуемая нами библиография Есенина не подтверждает это предположение: в ней дано всего два издания, хотя оба они и отнесены к 1920 году. И если год выхода книги из печати Есенин действительно мог забыть и указать неверно, то трудно поверить, чтобы он забыл — менее чем за пять лет, — сколько было изданий этого сборника. Поэтому здесь, на наш взгляд, возможны два варианта: либо согласиться с тем, что было всего два издания «Трерядницы», и искать какое-то объяснение тем фактам, которые приводит В. Белоусов, либо признать, что было и третье издание этой книги, но оно выпущено без участия Есенина, и поэт, очевидно, даже не знал о нем.

Трудно сказать, что имел в виду Есенин, отмечая книгу «Инония». В 1920 году издательство «Скифы» в Берлине выпустило сборник «Россия и Инония», где, кроме одноименной статьи Р. В. Иванова-Разумника, были напечатаны произведения А. Белого (поэма «Христос воскрес») и Есенина («Товарищ», «Инония»). Но аналогичные сборники издавались неоднократно, и ни один из них не включен в библиографию; маловероятно поэтому, что Есенин имел в виду именно эту книгу. В связи с этим обращает на себя внимание тот факт, что в рекламе одного из сборников Есенина под рубрикой «Книги Сергея Есенина» значится книга «Iponia» на немецком языке (издана в Берлине).<sup>22</sup> Поскольку, кроме этой книги, здесь упомянуто еще три зарубежных издания Есенина, отсутствующих в крупнейших библиотеках страны (Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Библиотека АН СССР, Всеобщая государственная библиотека иностранной литературы), исследователи обычно не верили и этой записи. Учитывая, однако, наличие такой книги в составленной Есениным библиографии, следует, по-видимому, с большей осторожностью подходить к решению этого вопроса.<sup>23</sup>

Отсутствие в библиографическом списке Есенина читинского издания «сказки для детей» «Исус Младенец», выпущенного дальневосточным отделением издательства «Скифы» в первой половине 1921 года,<sup>24</sup> свидетельствует о том, что это издание было осуществлено без ведома Есенина, очевидно, по инициативе иллюстрировавшей и петроградское издание «сказки» (1918) Е. Туровой: в читинском издании

<sup>17</sup> См., например: Е. Ф. Никитина. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. С предисловием Н. К. Пиксанова. Изд. «Никитинские субботники», М., 1926, стр. 314; П. Урицкая. Произведения Есенина. В кн.: Есенин. Жизнь. Личность. Творчество. Сборник литературно-художественной секции Центрального дома работников просвещения. Под ред. Е. Ф. Никитиной. Изд. «Работник просвещения», М., 1926, стр. 277; И. В. Владиславлев. Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I. ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 104, и др.

<sup>18</sup> См.: Ан. Тарасенков. Русские поэты XX века. 1900—1955. Библиография. «Советский писатель», М., 1966, стр. 139.

<sup>19</sup> Библиотека самого А. К. Тарасенкова после его смерти распродана, и проверить наличие в ней такого сборника невозможно.

<sup>20</sup> См.: В. Белоусов. Сергей Есенин. Литературная хроника, ч. 1, стр. 272—273.

<sup>21</sup> См.: А. М. Витман, Н. Д. Покровская (Хаймович), М. Е. Эттингер. Восемь лет русской художественной литературы (1917—1925). Библиографический справочник под ред. М. А. Рыбниковой. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 94.

<sup>22</sup> См. рекламу в сборнике С. Есенина «Трерядница» (изд. «Имажинисты», М., 1921).

<sup>23</sup> Необходимо отметить также, что в ряде рекламных объявлений указывалась еще одна книга Есенина — «Товарищ, Инония» (см.: «Руль», Берлин, 1922, № 596, 12 ноября), ее отмечали и некоторые библиографы тех лет: П. Урицкая. Произведения Есенина, стр. 279; А. М. Витман и др. Восемь лет русской художественной литературы, стр. 95; И. В. Владиславлев. Литература великого десятилетия, стр. 105. Других сведений об этой книге нет.

<sup>24</sup> Время выхода книги отмечается по информации в читинском журнале «Творчество» (1921, № 7, апрель—июнь, стр. 155).

помещены ее же иллюстрации, но они несколько отличаются от рисунков в петроградском издании.

Подготовка академического собрания сочинений Сергея Есенина требует не только максимально полного учета литературного наследия поэта, но и всестороннего освещения истории создания его произведений, установления последовательности их выхода и уточнения датировки изданий. Именно поэтому мы считаем необходимым привлечь внимание исследователей к публикуемому здесь автографу поэта: изучение содержащихся в нем сведений позволит заново прочесть многие страницы творческой биографии Сергея Есенина.

Л. Л. БЕЛЬСКАЯ

## ИМИТАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО СТИХА В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Вопросы стихотворной техники С. Есенина — самая неизученная область его творчества. В тех немногих работах, в которых они затрагиваются, анализ подмечается интуитивно-эмоциональным подходом и приблизительными формулировками («величавый», «волнообразный» ритм, «создающий впечатление мощного движения, гулкой поступи», «плавное ритмическое движение», «ритмическая ясность и музыкальность стиха», «старинная поэтическая напевность», «народно-песенный характер строфики и ритмики»).<sup>1</sup> Все исследователи поэзии Есенина единодушно признают тесную связь ее с фольклором, подчеркивая и ритмическую их общность. Однако сопоставление метро-ритмического строя есенинского и народного стиха либо совсем не проводится, либо ограничивается отдельными, случайными примерами.

Исследование фольклоризма Есенина в области стиха затрудняется прежде всего неразработанностью и нерешенностью проблем народного стихосложения. Начиная с Тредиаковского, было выдвинуто несколько теорий народного стиха: стопная, тоническая, музыкальная. Одна из последних концепций принадлежит М. П. Штокмару. Согласно этой концепции в основе русского народного стиха лежит пятисложное слогударное сочетание и его вариации, создающие впечатление «динамической гармонии». Однако сам стиховед вынужден признать, что такие группировки встречаются в былинах не так уж часто, в них преобладают «асимметричные и комбинированные ритмы».<sup>2</sup> Во многом соглашаясь с М. П. Штокмаром, С. Бобров в своем «опыте сравнительного описания русского вольного стиха», сопоставляя «Песни западных славян» Пушкина с народным стихом, вводит понятие «переменной стопы» и определяет метр «Песен» как «тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой».<sup>3</sup> При всей конкретности и точности анализа пушкинской ритмики исследование С. Боброва, как и гипотеза М. Штокмара, не раскрывают «механизма» народного стиха, да и понятия «переменной стопы», «ритма неопределенной четности», «динамической гармонии» слишком аморфны и неясны, чтобы стать терминологическим «ключом» к его разгадке.

Впервые статистическое обследование русского народного стиха на обширном материале (50 былин) было недавно проведено М. Л. Гаспаровым, выводы которого, на наш взгляд, принципиально важны для воссоздания более полной и точной картины народного стихосложения.<sup>4</sup> Его доминантой исследователь считает не

<sup>1</sup> А. Жаворонков. Поэма С. Есенина о Новгороде Великом. «Ученые записки Новгородского педагогического института», филолог. вып., т. III, 1958; Е. Наумов. Сергей Есенин. Изд. 1-е, Л., 1960, изд. 2-е, Л., 1965; Ю. Прокушев. Сергей Есенин. М., 1959; А. Кулинич. Сергей Есенин. Киев, 1959; А. Васильевский. Сергей Есенин. Елабуга, 1960.

<sup>2</sup> М. П. Штокмар. Исследование в области русского народного стихосложения. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 411.

<sup>3</sup> С. Бобров. Русский тонический стих с ритмом неопределенной четности и варьирующей силлабикой (опыт сравнительного описания русского вольного стиха). «Русская литература», 1967, № 1, стр. 42—64.

<sup>4</sup> М. Л. Гаспаров. Статистическое исследование русского былинного стиха. В кн.: Проблемы прикладной лингвистики. Тезисы межвузовской конференции, ч. I. М., 1969, стр. 82—86. Правда, в подсчетах М. Гаспарова есть элемент приблизительности, так как учесть все ритмические модуляции былин и песен, оторванных от напева и записанных на бумагу, невозможно (например, случаи растяжения и стяжения гласных).



акцентный стих, как предполагалось до сих пор, а тактовик, т. е. метр, в котором объем междуударных интервалов колеблется от 1 до 3 или от 0 до 2 слогов и который занимает промежуточное положение между дольникником и акцентным стихом. М. Гаспаров отмечает многообразие ритмических вариаций в былинном стихе (основных 9, из них лишь 2 специфичны для тактовика, остальные представляют собой хорей, анапесты, дольники) и выделяет в нем три типа: 1 — с преобладанием хорейческих строк («упрощенный»), 2 — с приблизительным равновесием силлаботонических и тонических вариаций («нормальный» или «строгий») и 3 — с большим количеством аномальных строк («разрушенный»).

Принимая в основных чертах классификацию М. Гаспарова и опираясь на нее, обратимся к стиховедческому анализу фольклорных стилизаций С. Есенина и попытаемся выяснить, действительно ли их ритмика является имитацией народной. При отборе материала для исследования мы руководствовались такими приметам фольклоризма, как использование народно-поэтического мотива или сюжета, ориентация на определенный жанр устного творчества, обращение к различным «принципам фольклорного повествования, в том числе и к особенностям стиля».<sup>5</sup>

Увлечение фольклором наложило заметный отпечаток на первые стихи и поэмы Есенина. Начинающему поэту нередко удавалось воспроизвести в своих фольклорных подражаниях не только формальные признаки разных жанров устного творчества, но и передать некоторые особенности народного мироощущения.<sup>6</sup> Не случайно его излюбленным стихотворным метром становится хорей. К примеру, в 1913—1914 годах хореем написано свыше 70% всех произведений Есенина, из них половина — 4-стопным хореем. В этом выборе немалую роль сыграла давняя литературная традиция, считавшая хорей размером наиболее соответствующим ритмам русских песен и былин (Сумароков, Карамзин, Пушкин, Кольцов, Суриков). Следуя этой традиции, Есенин обращается к хорю прежде всего в фольклорных подражаниях («Под венком лесной ромашки», «Хороша была Танюша...») и вообще в стихах на крестьянские, деревенские темы («В хате», «По селу тропинкой кривенькой»).

Первоначально ритмический «пульс» 4-стопного хорей Есенина изменчив, неровен, но постепенно вырабатывается индивидуальный есенинский почерк. Интуитивно и сразу определилась разница в ритмическом строении стихов различных планов: «фольклорных», «бытовых» и «чисто лирических». В первых поэт избегает полноударной (I) формы и ударного начала строк, вероятно, улавливая большую интонационную непринужденность и меньшую метрическую заданность в тональности пеонических и пиррихических стихов.

Лиходейная разлука,	ПХПХ (V)
Как коварная свежровь	ПХПХ (V)
Унесла колечко щука,	ПХХХ (II)
С ним — милашкину любовь. <sup>7</sup>	ХХПХ (IV)

Иначе выглядит тот же размер в стихотворениях, передающих личные, интимные переживания поэта («Край любимый...», «Гой ты, Русь, моя родная», «О товарищах веселых»): возрастает процент четырехударных строк (25—40), число пеонических сокращается (10—15), последние начинают выполнять «выразительные» функции, а нередко заканчивают есенинские стихи как ритмически замедленный, завершающий аккорд. Впервые такие концовки появились в фольклорных подражаниях (например, «Их поют от белой вызнати — До холопского сермяжника» в «Песни о Евпатии Коловрате»), а затем превратились в осознанный композиционный прием. См. в зрелом творчестве «Не вернусь я в отчий дом», «Ты сказала, что Саади» и др.

Намечается определенная тенденция и в употреблении II — ПХХХ и IV — ХХПХ: в стихах, навеянных русскими лирическими песнями, обнаруживается тяготение ко II вариации «в ущерб» IV, тем самым снимается ударение в первой стопе, задающее стиху ударный, энергичный тон. Так, в «Ямщике» и «Разбойнике» только 35% строк начинается с ударного слога, а в стихотворении «По селу тропинкой кривенькой» и того меньше — 25%. Ср. в лирике позднего Пушкина 56,4%, Лермонтова — 51,7%, А. Н. Толстого — 51,9%, Фета — 51,2%, Некрасова — 50,6%.<sup>8</sup> Эта осо-

<sup>5</sup> П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 20.

<sup>6</sup> См. работы: В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия. Изд. «Наука», Л., 1969; П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество; Е. П. Никитина. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Изд. Саратовского университета, 1970.

<sup>7</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 72. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>8</sup> Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови, I—II. Београд, 1953, табл. 1.

бенность стилизаций раннего Есенина, как и преобладание V вариации над I, постепенно распространится на все его хореическое творчество, став отличительной приметой есенинского хорей.

Сохраняя верность литературному хорю и традиционной перекрестной женско-мужской рифме (дактилическая в лирике сравнительно редка), Есенин пробует в пределах силлабо-тоники добиться «песенности» ритмическими и интонационными средствами. Рассмотрим одну из его самых характерных ранних имитаций — «Ямщик» (1914):

За <i>узабины</i> степные	ПХПХ	Ой вы, санки-самолеты,	ХХПХ
Мчусь я лентой пустырей.	ХХПХ	<i>Пуховитые</i> снега!	ПХПХ
Эй вы, <i>соколы</i> родные,	ХХХХ	Звоны резки, звоны гулки,	ХХХХ
Выносите поскорей!	ПХПХ	Бубешам в шле не счет.	ПХХХ
<i>Низкорослая</i> слободка	ПХПХ	А как гаркну на проулке,	ПХПХ
<i>В поачерешнем</i> дыму.	ПХПХ	Выбегает весь народ.	ПХХХ
Заждалась меня красотка	ПХХХ	Выйдут парни, выйдут девки	ХХХХ
В чародейном терему.	ПХПХ	Славить зимни вечера,	ХХПХ
Светит в темень позолотой	ХХПХ	<i>Голосагы</i> запевки	ПХПХ
<i>Размалевана</i> дуга.	ПХПХ	Не смолкают до утра	ПХПХ

(I, 136—137)

Ритмо-мелодика стихотворения складывается из таких факторов, как пеоничность (50%), отказ от переносов; ритмический параллелизм смежных или рифмующихся строк, диподийность отдельных стихов (4 и 5 строфа), анапестические анакрузы (65%) и песенные зачины «Ой», «Эй», насыщенность стиха дактилическими словоразделами  $\text{—} \cup \cup \cup \text{—}$ , придающими ему протяжность,<sup>10</sup> замедленное произнесение многосложных слов на фоне более коротких, инверсия с вынесением в начале строк сказуемых (мчусь, заждалась, светит, выйдут). К этому следует добавить и меньшую интонационную размеренность, статичность «фольклорных» стихов Есенина по сравнению с пейзажными и бытовыми, хотя и тем и другим присуща строфическая замкнутость, куплетность и двухчастное фразовое членение строф, идущее, возможно, от частушечной архитектоники (2+2). Однако в своих песенных подражаниях поэт порой перестраивает структуру строфы, внося мелодическое повышение в третьей строке (3+1) то в виде обращений и восклицаний, то инверсии, то развернутой фразы (иногда с союзом во второй части — «А как гаркну...», «А пойду плясать под гусли»). Но все это пока случайные находки, не вырастающие в целостную систему мелодизации стиха. В основном же мелодика ранних есенинских стихов не эмфатична, а повествовательна, эпична.<sup>11</sup>

В метрическом отношении есенинский «Ямщик» стоит в одном ряду с «Зимней дорогой» Пушкина, «Еще тройкой» («Тройка мчится, тройка скачет») Вяземского, «Песней цыганки» Полонского — 4-стопный хорей с женско-мужской перекрестной рифмой и 4-строчной строфой (катрены). В ритмическом же он перекликается в какой-то мере с пушкинским стихотворением, передающим «то разгулье удалое, то сердечную тоску» ямщицких песен (высокий процент пеонических строк — около 40%, обычно не превышающих в стихах Пушкина 20—25%).<sup>12</sup> Однако ритмический рисунок есенинского хорей не совсем совпадает с пушкинским, в котором 50% занимают строки с ударной первой стопой (у Есенина — 35%). Кроме того, ритм «Ямщика» более однообразен и менее интонационно гибок и выразителен.

Аналогичные ритмо-мелодические приемы использует Есенин и в 6—8-стопном хорее, но в нем дополнительная монотония создается многостопностью и цезурностью: к вертикальному параллелизму добавляется горизонтальный.

У оврага | за плетнями || ходит | Таня | ввечеру,      ПХПХ || ХХПХ  
 Месяц | в облачном | тумане || водит | с тучами | игру.      ХХПХ || ХХПХ

(I, 74)

<sup>9</sup> Подробнее о есенинском хорее в сопоставлении с хореическими стихами Пушкина, Кольцова, Некрасова, Фета, Блока см. в нашей статье «Из наблюдений над ритмами С. Есенина» (Филологический сборник, вып. IV. Министерство высшего и среднего специального образования Казахской ССР. Алма-Ата, 1965).

<sup>10</sup> Любопытно, что в стихах, основанных на частушечных и плясовых мотивах, Есенин инстинктивно сторонится нисходящих интонаций, обращаясь преимущественно к мужским и женским словоразделам: «Под венком | лесной | ромашки Я строгал, | чинил | челны...», «За рекой | горят | огни. Погорают | мох | и пни...»

<sup>11</sup> О различных способах интонирования в русском классическом напевном стихе см.: Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. В кн.: Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 327—511; В. Холшевников. О типах интонации русского классического стиха. «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 295, серия филол. наук, вып. 58, 1960.

<sup>12</sup> Кирил Тарановски. Руски дводелни ритмови, табл. 1.

Неся постоянную цезуру после четвертой стопы, 8-стопный хорей (им написано два стихотворения «Хороша была Танюша...» и «Заиграй, сыграй, тальяночка...») распадается по существу на двустопный 4-стопный хорей. Диподийность строки усиливается смежной рифмовкой и мужскими окончаниями в сочетании с женской цезурой и случайным внутренним ассонансом (плетнями — тумане, синеглазый — сказаться), а также синтагматической и иногда фразовой самостоятельностью и ритмико-синтаксической параллельностью полустопий, что приводит, с одной стороны, к еще большему их обособлению, с другой — к интонационной их выравненности.

«Ой ты, парень синеглазый,    не в обиду я скажу,	XXXP    PXXX
Я пришла тебе сказаться:    за другого выложу».	XXXX    PXPX
Не заутренние звоны,    а венчальный переклик,	PXPX    PXPX
Скачет свадьба на телегах,    верховые прячут лик.	XXPX    PXXX

(I, 74)

Чтобы преодолеть эту уравниность ритма и интонации, Есенин в стихотворении «Заиграй, сыграй, тальяночка...» сдвигает цезуру вправо — ◡—◡—◡—◡ ◡||◡—◡—◡—◡ и тем самым разрушает симметрию по горизонтали, но укрепляет ритмическую инерцию в правых полустопиях — все они представляют собой пеоны (PXPX).

Заиграй, сыграй, тальяночка, || малиновы межа.  
Выходи встречать к околице, || красотка, жениха.

Васильками сердце светится, || горит в нем бирюза.  
Я играю на тальяночке || про синие глаза.

(I, 75)

В дальнейшем своем творчестве Есенин отказывается от 8-стопного хорей (за исключением подражательной «Побирушки» (1915)), быть может, чувствуя искусственность, нетипичность для русского стихосложения этого размера, воспринимаемого как сдвоенный 4-стопный хорей, в то время как к 6-стопному он будет обращаться не раз (более 20 произведений). И вообще в русской поэзии этот метр чаще встречается, чем первый, особенно у поэтов второй половины XIX века — Некрасова, Надсона, Никитина, Сурикова. Примечательно, что Есенин начинает с цезурного хорей, характерного для некрасовских и надсоновских стихов (последними он в юности зачитывался), причём в бытовых зарисовках и книжных реминисценциях предпочитает наиболее распространенную схему — ◡—◡—◡—◡||—◡—◡—◡ ( «Задымился вечер...», «Молитва матери», «Узоры» — ср. у Некрасова «Забитая деревня», у Надсона «Боярин Брянский»), а для фольклорных стилизаций выбирает более редкую — с наращением лишнего слога перед цезурой, дающего нисходящую ритмическую фигуру ◡—◡||, которая, как уже отмечалось, присуща именно песенным подражаниям Есенина («Выткался на озере...» — 15, «Матушка в Купальницу...» — 28, а «Задымился вечер...» — лишь 3).

Матушка в Купальницу || по лесу ходила,  
Босая, с подтыками, || по росе бродила.

Травы ворожебиные || ноги ей кололи,  
Плакала родимая || в купырях от боли.

Не дознамо печени || судорга схватила,  
Охнула кормилица, || тут и породила.

(I, 76)

Как бы испытывая звучание 6-стопного хорей, поэт прибегает к разным типам рифмовки — то смежной (мужской и женской), то перекрестной (женско-мужской).<sup>13</sup> И, наконец, ломая его ритмико-интонационную упорядоченность, уничтожает цезуру («Зашумели над затоном тростники»), приближая свой стих к народным лирическим песням, в которых нередко слышатся «бесцезурные» хорейские ритмы.

Не бушуйте,   не бушуйте,   ветры буйные,	6x
Не тревожьте   мои мысли   скучные;	5x
Уж и так   мне жить   тошнехонько;	4x

<sup>13</sup> Во многостопном хорее юный Есенин не пользовался дактилическими клаузулами, в отличие, скажем, от Некрасова: «Быть бы нашим странникам || под родною крышею. Если б знать могли они, || что творилось с Гришей» («Кому на Руси жить хорошо»).

Покидает | любить меня | сердечный | друг,    2—2—3—1—  
Сама | не знаю, | не ведаю | за что.<sup>14</sup>        1—1—2—3—

Но Есенин, создавая свой метрически правильный, рифмованный хорей, опирался не на тонический народный стих, а скорее всего на обработки литературных песен, вроде «Вдоль по улице метелица метет» и «Помню, я тогда молодухой была» или на песенные традиции Мерзлякова и Цыганова, Никитина и Сурикова. Интересно, что есенинское «зашумели пад затоном тростники» (1914) по своей тематике и настроенности перекликается с песней Цыганова «Рапо, рано вы, лазоревы цветы». Возможно, что судьба Цыганова (тоже «крестьянского сына») и его песенное творчество (около 50 песен) заинтересовали Есенина, рано осознавшего свою преемственность по отношению к крестьянским поэтам.

Ср., например, у Цыганова:

Красны девушки, собравшись в хоровод,  
На семик в луга веспу пойдут встречать...  
Лишь одна подружка с ними не пойдет,  
Будет косточкой в сырой земле стонать.<sup>15</sup>

У Есенина:

Погадала красна девица в семик.  
Расплела волна венки из повшилок...  
Ходит девушка по бережку грустна,  
Ткет ей саван паженоценная волна.

(I, 104)

В отличие от своих предшественников и, конечно, творцов народной песни Есенин строго придерживается хорейского метра, не допуская отклонений (единственное «допущение» — атональное местоимений «меня», «моя» — «Зори меня вешние в радугу свивали»).

Ср. у Сурикова:

Я ли в поле не калинушка была,  
Я ли в поле да не красная росла;  
Взяли калинушку поломали  
И в жугутики меня посвятали.<sup>16</sup>

Исследователи раннего творчества Есенина и, в частности, его фольклоризма считают, что ритмика хорейских стилизаций поэта восходит к песням и былинам. Наиболее обстоятельно эта общепринятая точка зрения обоснована в книге В. Коржана «Есенин и народная поэзия». Доказывая, что начинающий Есенин «идет не от литературы, а от народного стиха», автор приводит следующие доводы: двустрочные строфы со смежной рифмовкой напоминают частушки — «страдания»; «звучность и частое употребление глагольной рифмы, интерес к перекрестной рифме с нерифмуемыми 1 и 3 строками» связаны с частушечной формой; процесс тонизации хорей приводит к «выпадению» его из «системы силлабо-тонического стихосложения».<sup>17</sup>

На самом деле есенинский хорей представляет собой правильное чередование сильных — нечетных и слабых — четных слогов. Тонизация метра состоит не в стремлении «сохранить в строчке одинаковое количество ударений на протяжении всего произведения за счет облегчения стоп»,<sup>18</sup> а в разрушении принципа чередования ударных и безударных слогов (см., например, в песнях Кольцова). Что же касается равноударности в 6—8-стопном хорее и пропуска ударений, о которых пишет В. Коржан, то это явление обычное в многостопных размерах, так как 1 ритмическая форма (6 и 8 ударений) означала бы подбор только одно-двусложных слов, в то время как объем слов в русском языке приближается в среднем к трем слогам (см. в 6-стопном хорее Некрасова: «У бурмистра Власа бабушка Ненила Починить избенку леса попросила...» — 4-словные строки составляют 60%, а у Надсона в «Боярине Брянском» около 70%). Ну, а если быть предельно точными, то в есенинском стихотворении «Матушка в Купальницу...», в котором В. Коржан усматривает 4-ударный стих, можно обнаружить строки с 5 и 6 ударениями: «Вырос | я | до зрелости, || внук | купальской | ночи», «Пусть бы | меня | хаяли, || пусть бы | все | гаддели».

<sup>14</sup> Лирические народные песни. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 213 (Библиотека поэта, малая серия).

<sup>15</sup> Песни и романсы русских поэтов. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 440 (Библиотека поэта, большая серия).

<sup>16</sup> И. Суриков. Собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1951, стр. 37 (Библиотека поэта, большая серия).

<sup>17</sup> В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия, стр. 52—53.

<sup>18</sup> Там же, стр. 53.

Во-вторых, вряд ли правомерно возводить непосредственно к частушке рифмовку таких пейзажных стихов, как «Береза», «Пасхальный благовест», или явно ученических «И. Д. Рудинскому» и «Воспоминание», стихотворная форма которых (2-стопный анапест или 3-стопный хорей с рифмуемыми четными строками авсв) свидетельствует о влиянии на раннего Есенина крестьянских поэтов Кольцова, Никитина, Сурикова.

Белая береза  
Под моим окном  
Принакрылась снегом,<sup>19</sup>  
Точно серебром.  
(I, 78)

Ср. у Никитина:

Жгуч мороз трескучий,  
Во дворе темно.  
Серебристый иней  
Запущил окно.<sup>20</sup>

У Сурикова:

Полночь. Злая стужа  
На дворе трещит.  
Месяц облаками  
Серыми закрыт.<sup>21</sup>

Ср. частушку:

В поле белая береза	4
От дождя качается;	3
Скажи, миленький, тихонько	4
Ты об чем печалишься?	3 <sup>22</sup>

Есенинский 3-стопный хорей аналогичен не частушкам с их разпоударностью, ритмико-синтаксическим параллелизмом и отступлениями от хорейского метра, а никитинским и особенно суриковским стихам (но не кольцовским):<sup>23</sup> тот же правильный размер, мужские и женские окончания, рифмовка только четных строк (хотя есть и перекрестная), двусловность стиха, некоторый перевес ударной первой стопы над безударной и предпочтение формы ХПХ.

Скрылась за рекою	ХПХ
Белая луна,	ХПХ
Звонко побежала	ХПХ
Резвая волна.	ХПХ

(I, 86)

Есенин быстро «охладел» к 3-стопному хорю. Это хорошо видно по двум редакциям стихотворения «Молитва матери», напечатанного в 1914 году в виде 3-стопного хоря с нерифмованными нечетными строками, а при повторной публикации (1915) превращенного в 6-стопный хорей с цезурой.

И последнее. Есенин применяет двустрочную строфу со смежной рифмой только в многостопном стихе (хорей, анапест, дактиль), в то время как частушечные страдания, к которым возводит В. Коржан есенинские двустипшия, — устойчивая форма с короткой 8-сложной строкой и хорейским ритмом: «Хорошо страдать у хаты, Когда солнце на закате».<sup>24</sup> Судя по стихотворению «Подражанье песне» (1910), это было освоение не фольклорных форм, а простейших способов строфики и рифмовки, широко распространенных в русской поэзии, в том числе в песенных стилизациях, начиная с сумароковской «Не грусти, мой свет, мне грустно и самой» и пушкинской «Черной шали» и кончая «Катериной» Некрасова и «Ехал из ярмарки ухарь-купец» Никитина. Несостоятельно и замечание фольклориста о «частом употреблении» «звучной» (?) глагольной рифмы, которая на самом деле занимает в есенинских стихах ничтожное место (во многих стихотворениях ее вообще нет — «Под венком лесной ромашки», «Вытгался на озере...», «Зайграй,

<sup>19</sup> См. у Никитина «Принакрылась белым снегом Гладкая дорога» (И. С. Никитин. Сочинения. Гослитиздат, М., 1955, стр. 9).

<sup>20</sup> Там же, стр. 12.

<sup>21</sup> И. Суриков. Собрание стихотворений, стр. 53.

<sup>22</sup> Частушка. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 87, № 176 (Библиотека поэта, большая серия).

<sup>23</sup> Есенинский хорей не похож на кольцовский с его разностопностью, частым отсутствием рифмы, облегченной первой стопой, смещенными и сверхсхемными ударениями, ритмическим и синтаксическим параллелизмом: «Я куплю себе Косу новую; Отобью ее, Наточу ее, — И прости-прощай, Село родное!» (А. В. Кольцов Сочинения. Минск, 1954, стр. 79).

<sup>24</sup> Частушка, стр. 281, № 1544.

сыграй, тальяночка...», «Ямщик»), уступая предметной: ромашки — милашки, челны — волны, разлука — шука, хороводу — непогоду. Правильнее говорить о грамматической однородности рифм раннего Есенина, точности, но бедности созвучий (рифмуются только послеударные звуки), что, кстати, также отличает их от частушечных: врёт — год, бисером — писарем, хороши — без души, ветерок — вечерок Иван — отдам.

Таким образом, выводы В. Коржана о решающем влиянии песен и частушек на есенинский стих и о его тонизации не подтверждаются сравнительным анализом их ритмики. В действительности же хореические размеры раннего Есенина — имитация традиционного стилизованного хорей, хотя в их разработке молодой поэт идет своим путем, не повторяя предшественников.

Свидетельством литературного происхождения первых есенинских стилизаций является и отсутствие в них такой специфической особенности народной поэзии, как многочленные повторы, в том числе анафоры, припевы, синтаксический параллелизм.

Наиболее полное воплощение «фольклорная» разновидность есенинского хорей нашла в его первой поэме «Песнь о Евпатии Коловрате» (первая редакция 1912 года): незначительный удельный вес 4-ударных строк (I — 6,3%, II — 51,8%, IV — 13,8%, V — 28,1%), 80% строк с облегченной первой стопой (анапестическая анакруза), отказ от рифмы, дактилические окончания. Пользуясь терминологией М. Гаспарова, этот хорей можно назвать «упрощенной имитацией народного стиха», так как Есенин канонизирует только одну его ритмическую вариацию — хореическую с дактилическим краезвучием, как когда-то Карамзин в «Илье Муромце» и Пушкин в «Бове». В отличие от последних, по верному наблюдению В. Коржана, Есенин предпочитает хорей с пиррихией в первой стопе.<sup>25</sup>

Ср. у Карамзина:

Сердце твердое, геройское	IV
твердо в битвах и сражениях	IV
со врагами добродетели —	V
твердо в бедствиях, опасностях;	IV
но нетвердо против женских стрел,	II
мягче воску белого	IV
против нежных, милых прелестей. <sup>26</sup>	I

У Есенина:

Да вставал тут добрый молодец	II
Свет Евпатий Коловратович,	IV
Выходил с воды на посолонь,	II
Вытирался лопушиною.	V
Утихала зыбь хлябучая,	II
Развивались клубы пепные,	II
И надворные коряжины	V
По-лягвачему пузырились.	V

(I, 400)

При создании своей поэмы Есенин пытается оттолкнуться от литературных стилизаций и опереться на народную поэзию, восприняв из нее ритмико-синтаксические параллелизмы, анафоры, анапестические анакрузы, междоименные и союзные зачины (Ой ли, Ай ли, Как, А и, Да), повторения вспомогательных частиц и предлогов (особенно «ли» — «Как кипеть ли злым татаровьям», «Вперед ли сам хан на выпячи»), растяжение гласных в окончаниях прилагательных (райском, кипучих), безрифменные дактилические клаузулы, «представленные» нередко, как и в былинах, уменьшительными и увеличительными суффиксами существительных (головушки, ханище), формами глагола и прилагательными (вторые несколько опережают первых и последних: у Есенина — 10,7%, 18,7%, 13,4%; в былине «Илья Муромец и Идолище» — 13,9%, 17,6%, 16,2%). И все-таки вряд ли можно согласиться с В. Коржаном, что «поэт очень тонко чувствовал все оттенки былинного стиха», «оставляя в неприкосновенности все его особенности».<sup>27</sup> На самом же деле Есенин «использует» не «размер народного стиха», как утверждает фольклорист, а традиционный стилизованный хорей, хотя и видоизменяет его — но по-прежнему в рамках силлабо-тоники (единственное нарушение метра — «Двумя пальцами вытягивал»). Вопреки мнению В. В. Коржана, поэт не «хореизирует былинный стих» и не «тонизирует» хорей, наоборот, он отказывается от основных принципов народного стихосложения — тоничности, фразового ударения, переменной силлабика, астрофичности и даже от разнообразия клаузул, которые зачастую в былинах

<sup>25</sup> В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия, стр. 84.

<sup>26</sup> Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1953, стр. 154 (Библиотека поэта, малая серия).

<sup>27</sup> В. В. Коржан. Есенин и народная поэзия, стр. 82, 84.

«слагаются» из 1—2-сложных слов, примыкающих к последнему константному ударению (до 30% и выше).

Говорил им ласковый Владимир князь:	2—1—3—2	11 слогов
«Гой вы еси, добры молодцы!	0—2—2—2	9
Скажитесь, как вас по имени зовут:	1—3—3—2	12
А по имени вам можно место дать,	2—3—1—2	11
По изотчеству можно пожаловати».	2—2—2—2	12
Говорит тут Алеша Попович млад:	2—2—2—2	11
«Меня, о сударь, зовут Алешкою Поповичем,	1—2—3—3—2	15
Из города Ростова, стара поца соборного». <sup>28</sup>	1—3—2—3—2	15

Эту же разновидность 4-стопного имитированного хорее Есенин использовал еще в одном стихотворении — «Лебедушка». Удивительно почти полное совпадение хореического рисунка в обоих произведениях: преобладание II — 57,1% и V форм — 28,5%, редкое употребление I и IV (по 7,2%), безрифменное дактилическое красноречие, прибавление частицы «ли» к глаголам. Но по сравнению с «Песней о Евпатии Коловрате», в «Лебедушке» отчетливее проявляются черты подражательности и ученичества в обращении со словом и стихом. Тут и перегруженность эпитетами и сравнениями при отсутствии метафор, буквальное фольклорное заимствование (травы — муравушка, красная зорюшка, поджидальчи) и литературные штампы (роса жемчужная, росинки серебристые, словно жемчуг, око доблестное), тут и явные затруднения с подбором дактилических клаузул, главным образом прилагательных (58,5%) и возвратных глаголов на «ся» (шептались, притаились).

Уплывала лебедь белая  
По ту сторону раздолжную,  
Где к затону молчаливому  
Прилегла трава шелковая.

У побережья зеленого,  
Наклонив головки нежные,  
Перешептывались лилии  
С ручейками тихозвонными.

(I, 259)

Такое нарочитое нагнетание инверсионных определений производит впечатление неумелости, особенно при сопоставлении с «Песней о Евпатии Коловрате», где скопление грамматически однородных окончаний становится выразительным моментом. Так, повторение однотипных клаузул в виде существительных с уменьшительно-ласкательными суффиксами в сочетании с окказиальной рифмой служит выделению идейно-эмоционального центра — утверждения патриотизма героя.

Ни одна краса-заянобушка  
Впотаиную по нем плакала,  
Ни один рукав молодушек  
От послезья подрывался.

Да не любы, вишь, удалому  
Эти всхлипы серых журушек,  
А мила ему заянобушка,  
Што ль рязанская сторушка.

(I, 398—399)

Трудно поверить, что такая несовершенная вещь, как «Лебедушка», создана в 1917 году, как ее датируют в Собрании сочинений Есенина по первой публикации, в период, когда поэт далеко ушел от своих ранних ученических подражаний. Скорее всего, это стихотворение или предшествовало первой поэме, или, в крайнем случае, сопутствовало ей как проба пера.

Неудовлетворенный традиционным «фольклорным» хореем, Есенин в следующих своих стилизациях старается «освоить» былинные и песенные ритмы и создать собственный ритмический аналог их. Эту художественную задачу он ставит перед собой в ряде произведений 1914 года, когда, сблизившись с суриковцами, более пристально изучает и разрабатывает в своем творчестве различные жанры фольклора: сказки и былины, духовные стихи и легенды, исторические и разбойничьи песни («Морозко», «Микола», «Ус», «Марфа Посадница», «Богатырский повест»). Очевидно, не случайно в стихотворении «Ус», первом есенинском полиметрическом опыте, две главки, близкие по содержанию, образности и стилю к народным песням, оказались и в ритмическом отношении более «раскованными» благодаря цезуре с усеченным слогом в 5-стопном хорее и употреблению дольника, который впервые появился в творчестве поэта не как нарушение силлабо-тоники, а в качестве самостоятельного метра.

Перед ним все знать да бояры,	2—1—2—1
В руках золотые чары.	1—2—1—1
«Не гнушайся ты, Ус, не злобуй,	2—2—1—1
Подымись, хоть пригубь, попробуй!..»	2—2—1—1

(I, 102)

<sup>28</sup> Былины. Изд. МГУ, 1957, стр. 166—167.

Да и хорей в «Усе» изменил свой вид и «походку» — не привычный 4-стопный и не многостопный (6 и 8), а так называемый «элегический» (5х), но совершенно неузнаваемый — с необычной цезурой после третьей стопы и усечением слога и с еще более необычными отклонениями от хорейской схемы.

«Ты не стой, не плачь || на дорогу,  
Зажигай свечу, || *молись* богу.  
Соберу я Дон, || *вскручу* вихорь,  
Полоноу царя, || *сниму* лихо».

(I, 101)

После сильного предцезурного ударного слога и мужского слогораздела во второй части строк обычно следует пиррихическая стопа (существительное с предлогом — по-над Доном, под полоном, на дорогу, над дубравой). Создается определенная ритмическая инерция, которая подчиняет себе и значащие слова, вначале эпитеты (синий звон, верный сын), а потом и глаголы с ударениями на слабом месте (прощай, молись). Такое атопирование слов, приводящее к возникновению фразового ударения, Есенин применяет в своих стилизациях в первый раз (если не считать робкой попытки в раннем стихотворении «Матушка в Купальницу...»), пытаясь приблизить тем самым свой хорей к тонике народных песен.

Иным путем идет поэт к этой же цели в «Богатырском посвисте» и «Марфе Посаднице». На этот раз он отказывается и от классических метров, и от дольника, столь популярного в «новой» русской поэзии, и от полиметрии и обращается к тоническому стиху. Правда, в «Богатырском посвисте» принцип равноударности не выдержан до конца: трехударные строки беспорядочно перемешаны с 4-ударными (55,6% и 44,4%). А главное, около половины стихотворения может быть приведено к силлабо-тоническому «знаменателю» (хорей, дактиль, анапест, ямб), 30% строк составляет дольник и лишь 14% тактовик. Это соотношение, в котором превалируют традиционные размеры и дольник, не соответствует наиболее распространенному типу былинного стиха (по подсчетам М. Гаспарова, на первом месте — хорей, на втором — тактовик, на третьем — анапест, на четвертом — дольник). К этому следует добавить, что, соблюдая постоянство дактилических клаузул (в отличие от «Песни о Евпатии» — перекрестно рифмующихся), анакрузу Есенин делает величинной переменной: 2-сложная — 47,2%, нулевая — 30,5%, 1-сложная — 16,8% и даже 3-сложная — 5,5% (отметим, что былинам, которым подражает поэт, свойствен анапестический зачин). Не пользуется Есенин и анафорами и ритмико-синтаксическим параллелизмом, типичными для былин.

Встал мужик, из ковша умывается,	4	дольник
Ласково беседует с домашней птицею,	4	хорей
Умывшись, в лапти наряжается	3	ямб
И достает сошники с палицею.	3	дольник
Думает мужик дорогой в кузницу:	4	хорей
«Проучу я харю поганую».	3	дольник
И на ходу со злобы тужится,	3	ямб
Скидает с плечей сермягу рваную.	4	дольник <sup>29</sup>

(I, 91—92)

Ср. в былине «Илья Муромец и Калин царь»:

И садился тут Илья да на добра коня,	2—3—3—2	хорей
Брал с собой доспехи крепки богатырские:	2—3—3—2	хорей
Во-первых брал палицу булатную,	2—2—2—2	анапест
Во-вторых брал копые боржамецкое,	2—2—2—2	анапест
А еще брал свою саблю вострую,	2—2—2—2	анапест
А еще брал шальгу подорожную. <sup>30</sup>	2—2—3—2	тактовик

В самом стихе «Богатырского посвиста» (то же можно сказать и о других уровнях стихотворения — идейно-эмоциональном, образном, лексическом, достаточно вспомнить «клячу брыкучую» и «звон монастырский») ощущается искусственность и приблизительность: прихотливы и случайны метрические колебания, не соединяющиеся в едином ритмическом движении, нарочито инверсионно построение строк с вынесением в рифму эпитетов (22 строки из 36).

<sup>29</sup> Следует иметь в виду, что терминами «ямб», «хорей», «дольник» мы пользуемся в данном случае условно, так как по существу метрическая качественность осознается лишь в контексте нескольких строк (не менее 2—3).

<sup>30</sup> Былины, стр. 83.



Сделал кузнец мужику пику <i>вострою</i> ,	дактиль
И уселся мужик на клячу <i>брыжучю</i> .	дольник
Едет он дорогой <i>пестрою</i> ,	хорей
Насвистывает песню <i>могучю</i> .	тактовик

(I, 92)

Перелицовка былин на современный лад не удалась — получилась пародия (кстати, такие пародийные стилизации на военные темы создавались в 1914—1915 годах многими поэтами, начиная с Клюева и кончая Сологубом).

По-новому подходит Есенин к проблеме стихотворной имитации в поэме «Марфа Посадница». По сравнению с предыдущими произведениями ее отличает большая идейная и художественная зрелость, проявившаяся в антимонархической направленности, в попытке связать историю с современностью, в воспроизведении отдельных штрихов русского быта и языка XVI века, в новых приемах освоения книжных и фольклорных источников.

В поэме основной «ритм-гул» — 4-ударность (лишь 12,5% строк трехударны). Этот ритм задается с первой строки («Не сестра месяца из темного болота»), и мы бессознательно продолжаем отсчитывать и дальше по 4 ударения, хотя последующие несколько строф хорейны.

Не сестра месяца из темного болота	2—0—3—3—2
В жемчуге кокошник   в небо запрокинула, —	XПХ    XПХ
Ой, как выходила   Марфа за ворота,	XПХ    XПХ
Письменище черное   из дулейки вынула.	ПХХ    ПХХ

(I, 310)

В ритмике «Марфы Посадницы» метрическая обособленность хорей не осознается, во-первых, потому, что четкость хорейческого рисунка основательно размыта из-за частых дактилических окончаний и анапестических зачинов, передвижки цезуры и ударения и особенно из-за неперидического наращения лишнего предцезурного слога (прежде в стихотворениях «Матушка в Купальницу...» и «Выткался на озере...» дактилическая цезура была постоянной); во-вторых, 4-ударность поддерживается 4-словностью хорейческих строк, вовлекая их в тоническую стихию, так что редкие 5—6-ударные стихи звучат как 4-ударные.

«Быть так»,   — кротко молвила,	черны брови   сдвинула —
Не ручьи —   брызгатели	выцветням   росняновым... .

(I, 311)

На «метрическую двойственность» силлабо-тонических размеров, включенных в акцентный стих, обратил внимание В. Жирмунский, анализируя стихосложение Маяковского.<sup>31</sup> Об этом же писал А. Н. Колмогоров в статье «К изучению ритмики Маяковского»: «На слух переход от вольного хорей к свободному стиху (имеется в виду тонический стих, — Л. Б.)... не воспринимается как переход к совершенно новой организации стиха».<sup>32</sup>

В «Марфе Посаднице» нет строгих метрических границ между главами, как в «Усе», и появление хорей не является ни композиционным приемом, ни средством дополнительной характеристики персонажей — один и тот же герой говорит то тоническим, то хорейским «складом». И все же включение хорей в акцентный стих не всегда безотносительно к смыслу. Так, в сцене проводов стрельцов угадывается ритм походного марша.

На соборах Кремля колокола заплакали,	2—2—3—1—2
Собирались стрельцы из дальних слобод;	2—2—1—2—
Кони ржали,    сабли звякали,	— ( ) — ( )    — ( ) — ( ) ( )
Глас приказный чинно слушал народ.	2—1—1—2—
Закраснели хоругви, образа засверкали,	2—2—3—2—1
Царь пожаловал бочку с вином.	0—1—2—2—
Бабы подолами    слезы утирали, —	— ( ) ( ) ( ) — ( )    — ( ) ( ) ( ) — ( )
Кто-то воротится невредим в дом?	0—3—3—0—
Пошли стрельцы, запылили по полю:	1—1—2—1—2
«Берегись ты теперь, гордый Новоград!»	2—2—0—3—
Пики тенькали,    кони топали, —	— ( ) — ( ) ( )    — ( ) — ( ) ( )
Никто не пожалел и не обернулся назад.	1—3—4—2—

(I, 311)

<sup>31</sup> В. Ж и р м у н с к и й. Стихосложение Маяковского. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 24.

<sup>32</sup> «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 71.

Константное положение хорейских строк в трех строфах подряд делает их ритмическим лейтмотивом стрелецкого похода. Примечательно и сходство интонационно-синтаксических конструкций в первом и третьем случаях: двухчастность строк, состоящих из двух нераспространенных предложений с одинаковым слоговым составом слов, за исключением лишнего слога в цезуре (тенькали). Несколько отличается по своему ритмическому узору хорейская строка второй строфы, выражающей горе матерей и жен: вместо 4-стопного песенный 6-стопный хорей. Возникающая при этом инерция хорейского ритма приходит в столкновение с последней строкой, которая своей затрудненностью, скомканностью невольно задерживает наше внимание на переходе от внешней зарисовки к раздумьям, от бодрого марша к душевному состоянию одурманенных, ни о чем пока не жалующих людей («Никто не пожалел и не обернулся назад»). Скопление безударных гласных в междударных промежутках, нарушая устоявшийся ритм, становится смысловым сигналом.

Выполняют экспрессивные функции и некоторые другие ритмические компоненты: разноударность, игра цезурой, рифмы, клаузулы. Например, неожиданное перемещение цезуры в 6-стопном хорее с ее постоянного места (после третьей стопы) ближе к началу стиха, а также пропуск предцезурного слога, наращенного в предыдущих строках, совпадают с появлением новой темы и новых героев, подчеркивая перелом в развитии сюжета.

Не чернец беседует || с господом в затворе —  
Царь московский || антихриста вызывает: XX || ПХХХ  
«Ой, Виельзевуле, || горе мое, горе,  
Новгород мне вольный || ног не лобызает!»  
(I, 311)

Или грозное пророчество антихриста — идейный стержень поэмы — особенно выделяется в контексте благодаря 5-ударности на фоне 4-ударных строк:

Зарычит антихрист земным гудом:  
«А и сроку | тебе, царь, | даю | чегыреста | лет!  
Как пойдет на Москву заморский Иуда,  
Тут тебе с Новгородом и сладу нет!»  
(I, 311)

А смена клаузул в 4-й главе и сочетание дактилической рифмы с мужской подчеркивают рыдально-песенные интонации речи Марфы, прощающей себя с «загубленным счастьем».

Приносили голуби от бога письмо,  
Золотыми письменами рубленное;  
Села Марфа за распитое тесьмой:  
«Уж ты, счастье ль мое загубленное!»  
(I, 313)

Что же представляет собой стих «Марфы Посадницы» в целом? Из 24 строф 10 хорейчны (4, 5, 6-стопный хорей), из оставшихся 56 строк более десятка — классические размеры и прежде всего опять-таки хорей (21,4%); ямб, дактиль, анапест единичны. Среди тонических метров на первом месте дольник (37,5%), на втором — акцентный стих (около 20%), на третьем — тактовик (16%). Междударные интервалы колеблются в пределах от 0 до 4 с преобладанием 1—2-сложных (в сумме 80%), 3-сложные — 12,5% (главным образом в хорее), нулевые — 5%, 4-сложные — 2,5%. Большинство этих ритмических вариаций укладывается в схему 4-иктного тактовика, хотя процент чисто тонических строк довольно высок. По типологии М. Гаспарова, такой стих относится к «нормальному» типу народного стихосложения, хотя и приближается (по числу аномальных строк) к «разрушенному». И снова по соотношению ритмических форм есенинский стих не равнозначен былинному: на первом месте — дольник, на втором — хорей, на третьем — акцентный стих, на четвертом — тактовик.

Отметим основные отличия метро-ритмического строя «Марфы Посадницы» от былинного стиха.

1) Ритм поэмы характеризуется 4-ударностью, в то время как былинам свойственна 3-ударность. Возможно, Есенин ориентировался на исторические песни, среди которых попадаются 2—3—4 и разноударные.

Что не гром | на Волге грянул — | Стенька Разин | слово молвил, 4  
Стенька Разин | слово молвил: | «Вы, ребята, | не робейте, 4  
Вы гребите, | не робейте, | своей силы | не жалейте! 4  
Астрахань-город | пройдем | во полуночи, 3  
А черный | Казань-город | на белой заре».<sup>33</sup> 3

<sup>33</sup> Исторические песни. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 188. (Библиотека поэта, малая серия).

2) Место первого и последнего ударения в строке в былинах можно считать константным (анапестический зачин и дактилическое окончание). В исторических же песнях мы наблюдаем постепенный отход от этого принципа, особенно в поздних. Вот, к примеру, как выглядят анакрузы и клаузулы в песне XVIII века «Сборы под Бендеры»: 11121221120... (из 21 строки — двусложных 8, односложных — 12 и нулевых — 1) и джжжж... (дактилических — 7, женских — 13, мужских — 1):

У душечки у красной у девицы  
 Не дождичком белое лицо смочило —  
 Смочило бело личико слезами,  
 Тужа-плача по миленькой дружечке,  
 По ласковом, приветливом словечке.<sup>34</sup>

И в этом стих «Марфы Посадницы» ближе к песням, чем к былинам: анапестические начала в ней составляют 62,2%, дактилические окончания только 19,6%.

3) В былинах при колебаниях междударных интервалов в основном от 1 до 5 преобладают трехсложные; нулевые, т. е. столкновения двух рядом стоящих ударений, для былин не характерны. В исторических песнях, напротив, нередко происходит «разукрупнение», стяжение безударного промежутка до 1—2 слогов за счет уменьшения количества проклитик и энклитик. У Есенина именно такие интервалы насчитывают абсолютное большинство — 80%, но есть и несколько случаев нулевых (5%), углубляющих паузацию и прерывистость ритма.

А и минуло теперь четыреста лет.	2—3—1—2—
Не пора ли нам, ребята, взяться за ум,	2—2—1—1—
Исполнить святой Марфин завет:	1—2—0—2—
Заглушить удалю московский шум?	2—0—3—1—

(I, 313)

4) Отличает есенинский стих от былинного и почти полное отсутствие фразового ударения и всевозможных вспомогательных частиц и союзов и суффиксационных имен и глаголов, т. е. явлений энклизы и проклитизы, придающих народному стиху определенную ритмическую упорядоченность и связанных с напевом, без которого не существует ни былина, ни песня. И последнее отличие — четкая строфичность (четверостишия) и перекрестная рифмовка есенинской поэмы. При всей обычности для Есенина этого способа рифмовки, поразительно небывалое в его творчестве (ни до, ни после) многообразие клаузул в строфах (7 — с мужскими, 4 — с женскими, 1 — с дактилическими, 5 — м.-ж., 3 — м.-д., 4 — ж.-д.). Трудно сказать, чем вызвана такая прихотливость краезвучий: может быть, желанием проверить на слух звучание тонического стиха при различном ритмическом его завершении. Во всяком случае Есенин ставил перед собою определенные формальные задачи, стараясь воспроизвести народный стих, но песенный, а не былинный, как считает П. С. Выходцев.<sup>35</sup> Однако привычный хорейский стереотип врывается в тонику в виде целых строфических «кусков». Возможно, и сам поэт слышал это, потому что с середины второй главы он меняет метр и все время варьирует ритмику. И лишь в пятой, последней, главе «воцаряется» хорей (на этот раз разноstopный), заканчивая поэму.

Пропоем мы богу с ветрами тропарь,	6х
Вспеним белую попончу,	4х
Загудит нам с веча колокол, как встарь,	6х
Тут я, ребята, и покончу.	4х

(I, 314)

В 1915—1916 годах наметился новый этап в фольклорных интересах Есенина. Он обращается к еще неизвестным в его творческой практике жанрам: семейно-бытовому, календарно-обрядовому, шуточным песням — и стремится точнее передать их жанровые признаки (например, припев). В то же время он органичнее, чем раньше, сплетает народно-поэтические образы с собственными, оригинальными, все больше трансформируя и преображая фольклорные мотивы и приемы. Поиски касаются также метра и ритма. Так, поэт «испытывает» в стилизациях 4-стопный дактиль с мужскими клаузулами и смежной рифмовкой («Белая свитка и алый кушак», «По лесу леший кричит на сову»), вводит рефрен, разнообразит свой любимый 4-стопный хорей, впервые допуская в нем отступления от силлаботонической нормы — редуцирование и смещение ударений.

Кому горе, кому грех,  
 А нам радость, а нам смех.

<sup>34</sup> Там же, стр. 258.

<sup>35</sup> П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество, стр. 233.

Ой, купало, ой, купало  
 А нам радость, а нам смех.  
 (I, 190)

Ср. в шуточных и плясовых песнях:

Как у наших у ворот  
 Стоит озеро воды.  
 Ой ли, ой ли, ой люли!  
 Стоит озеро воды.<sup>36</sup>

Опыт ранних фольклорных стилизаций помог Есенину в дальнейшем овладеть дольником и создать «есенинский тип» русского трехдольника (термин М. Гаспарова), опробовать тонический стих и окончательно выбрать хорей своим основным стихотворным размером.

Все дальше отходит Есенин от внешнего фольклоризма, от заимствования отдельных мотивов, образов, приемов. Зрелое его творчество свидетельствует о тесных внутренних связях с народной поэзией, о глубоком освоении фольклорных принципов и о близости художественного мышления Есенина, всего его поэтического мира народному миропониманию.<sup>37</sup> Но проблема фольклорных имитаций продолжает занимать поэта, и в 1924 году после длительного перерыва он создает ряд стилизованных произведений в разных жанрах: в лирике и в эпосе («Годы молодые...», «Песнь о великом походе»), используя в качестве основного метра 6-стопный хорей. Изменилась ли его метро-ритмическая структура?

С первого взгляда может показаться, что в «Песне» (1925) перед нами прежний хорей с цезурой после третьей стопы и наращением одного слога, как в «Выткался на озере...», только более «уравненный» благодаря дактилическим окончаниям («Есть одна хорошая || песня у соловушки»). Однако уже во второй строфе эта «уравненность» взрывается изнутри — вначале смещением ударения (ямбический ход), а потом и цезуры.

Цвела — забубенная, || росла — ножевая,  
 А теперь вдруг свесилась, || словно неживая.  
 Думы мои, думы! || Боль в висках и темени.  
 Промотал я молодость || без поры, без времени.  
 Как случилось-сталося, || сам не понимаю.  
 Ночью жесткую подушку || к сердцу прижимаю. 7х  
 (III, 141)

Цезура из постоянной превратилась в переменную, то теряя один слог, то наращивая его и целую стопу, то меняя место в строке. Отступления от канонического размера — передвижка цезуры и ударения, добавление стопы, смена клаузул (женские вместо дактилических), являясь «ритмическими раритетами» (К. Тарановский), с одной стороны, «раскрепощают» хорей, сближая его с народным стихом, а с другой стороны, отражают колебания в эмоциональном настроении стихотворения.

Необычный облик приобретает есенинский хорей и в другом стихотворении: «Годы молодые с забубенной славой» (1924). Начинается оно также с 6-стопных хорейческих строк, но на этот раз с женской цезурой и окончанием. И опять Есенин со второй строфы нарушает метрическую симметрию резким сдвигом, добавляя перед цезурой не безударный, а ударный слог, что преобразует 6-стопный хорей в 7-стопный — размер редкий в русской поэзии и единственный случай в есенинском творчестве.

Годы молодые || с забубенной славой,  
 Отравил я сам вас || горькою отравой.

Я не знаю: мой конец || близок ли, далек ли,  
 Были синие глаза, || да теперь поблекли.

Где ты, радость? Темь и жуть, || грустно и обидно.  
 В поле, что ли? В кабаке? || Ничего не видно.

(III, 7)

Сильные предцезурные ударения с усечением безударного слога и повышением интонации, а после паузы — нередко вновь ударная стопа рубят строку и снижают обычную монотонию «длинных» метров, придавая стихотворению скорее сказово-

<sup>36</sup> Лирические народные песни, стр. 269.

<sup>37</sup> См. об этом в указанных работах П. С. Выходцева, В. В. Коржана.

прибауточный, чем протяжно-песенный колорит. Обращают на себя внимание и составные рифмы, которые Есенин обычно избегал и осуждал.<sup>38</sup>

«Ты, ямщик, я вижу, трус. || Это не с *руки* нам!»  
 Взял я кнут и ну стегать || по лошажьим *спинам*.  
 Бью, а кони, как метель, || снег разносят в *хлопья*.  
 Вдруг толчок... и из саней || прямо на *сугроб* я.

(III, 7—8)

Каламбурная рифма, идущая от шуточных заповок и прибауток, несет здесь определенную смысловую нагрузку, усиливая насмешливые нотки в грустно-иронической исповеди поэта.

Так зрелый Есенин, по-новому используя принципы народного стихосложения, подчиняет метро-ритмический строй своих произведений лирическому переживанию. Эволюцию есенинского стилизованного хорей с особой наглядностью и очевидностью можно проследить «в разрезе» одного произведения — «Песни о Евпатии Коловрате» (2-я редакция), переработанной в 1924—1925 годах. Новые строфы и строки, внесенные поэтом в окончательный текст, созданы в ином не только идейном и стилистическом, но и ритмическом «ключе». В 4-стопный хорей вводится цезура с добавлением безударного или ударного слога (=5х), появляется внутренняя рифма и добавочное ударение в окончании стиха.

«... Зелено вино || — мыслям пагуба,  
 Телесам оно || — что коса трава,  
 Налетят на *вас* || злые вороги  
 И развеют *вас* || по соломинке!»

(I, 307)

Неожиданно в поэму проскальзывает бойкий частушечный говорок 3-стопного рифмованного хорей с мужскими клаузулами — как бы язвительное резюме автора.

А рязанцам стать —  
 Только спьяну спать;  
 Не в бою бы быть,  
 А в снопах лежать.

(I, 308)

Новые качества есенинских фольклорных имитаций особенно полно проявились в поэме «Песнь о великом походе», написанной вольным хореем — от 3 до 7 стоп, преимущественно 6-стопным (58%) и 5-стопным (28,7%). Цезура, присущая прежним стилизациям, заменена разбивкой на псевдостроки (тоже с наращением или усечением безударного слога), которая ускоряет темп и делает хорейский ритм четче и ударнее. Ритмической четкости способствуют и мужские клаузулы (84,5%), и нулевые анакрузы (≈50%), внутренние рифмы, параллелизм строк, рефрены.

В красном стане храп,	Спи, корявый мой!	
В красном стане смрад, 6х	Спи, хороший мой!	6х
Вонь портяночная	Пусть вас золотом	
От сапог солдат. 6х	Свет зари кропит.	5х
Завтра, еле свет,	В куртке кожаной	
Нужно снова в бой. 6х	Коммунар не спит.	5х

(III, 252)

На фоне этого четкого хорейского ритма периодически возникают перебои — то ямбический зачин, то атопирование значимых слов, то двусложные междударные интервалы. Ослабление и перенесение ударений с сильного на слабое время чаще встречается в первой части поэмы, посвященной петровской эпохе и передающей стиль и интонации старинного сказа.

Он в единый дух  
 Ведро пива пьет.  
 Курит — дым идет  
 На три сажени... .

(III, 239—240)

<sup>38</sup> См. отзыв Есенина о рифме Маяковского: «У него ведь почти ни одной нет рифмы с русским лицом, это — помесь негра с малоросской (гипербола — теперь была, лилась струя — Австрия)» (V, 97).

Во второй части «Песни о великом походе», повествующей о революции и гражданской войне, слышатся ритмы современной частушки, и метрические «разломы» уже не рассыпаны «поодиночке», а сконцентрированы в «сгустки», причем наряду с ямбическими ходами нередки случаи увеличения междударных промежутков.

«Пароход идет  
Мимо пристани.  
Будем рыбу кормить  
Коммунистами».   
А у нас для них поют:  
«Куда ты котишься?  
В Вечка попадешь —  
Не воротись».

(I, 246)

Ср. с частушкой:

Генерал Краснов,  
Куда топаешь?  
Под Царицын придешь,  
Пулю слопаешь.<sup>39</sup>

Метрические нарушения порой перерастают в разрушение метра и превращают хорей в дольник, например, в обращениях рассказчика к слушателям:

Слушайте, слушайте,  
Вы, конечно, народ  
Хороший, 0—2—2 || 2—2— || 1—1  
Хоть мстелью вас крой, 2—2— || 2—1  
Хоть порошей.  
Одним словом,  
Миляги! 2—1 || 1—1  
Не дадите ли  
Ковшик браги? 2—2 || —1—1

(III, 242)

После «Песни о великом походе», в которой графическое деление строк на полустишия было подсказано частушечной формой (как и неточная и составная рифма: Деникина — никь она, маковый — отколчакивай), оно становится постоянным ритмообразующим признаком многих есенинских произведений 1924—1925 годов — «Поэма о 36», «Баллада о 26», «Батум», «Капитан земли» и др. Но в своих последних сочинениях поэт отказывается и от константной разбивки стиха («Анна Снегина»), и от резких метрических переломов, в чем также сказывается ведущая тенденция позднего творчества Есенина — тяготение к классической ясности и простоте. По существу и фольклорных стилизаций в буквальном смысле слова в есенинских произведениях 1925 года нет. Можно лишь говорить о стихах песенного типа, написанных с установкой на песню, хотя и это понятие весьма условно, и четкую грань между «собственно стихами» и «песнями» провести чрезвычайно трудно. К последним, принимая во внимание как содержательные, так и формальные показатели, мы относим несколько стихотворений, большая часть которых представляет собой хорей, обычно 6-стопный, но есть и дольник («Эх, вы, сани, а кони, кони», «Ты запой мне ту песню»).

В лирике Есенина на первый план выдвигаются не метрико-ритмические, как прежде, а ритмико-интонационные средства стиха. Среди приемов интонирования основное место занимают повторы всех видов: звуковые, лексические, синтаксические, ритмические (в ранних стихах немногочисленные и бедные).

<i>Сыпь, тальянка, звонко,    сыпь, тальянка, смело!</i>	XXX    XXX
<i>Вспомнить, что ли, юность,    ту, что пролетела?</i>	XXX    ХПХ
<i>Не шуми, осина,    не пыли, дорога.</i>	ПХХ    ХПХ
<i>Пусть несется песня    к милой до порога.</i>	XXX    ХПХ
<i>Пусть она услышит,    пусть она поплачет.</i>	XXX    XXX
<i>Ей чужая юность    ничего не значит.</i>	XXX    ПХХ
<i>Ну, а если значит —    проживет не мучась.</i>	ХХХ    ПХХ
<i>Где ты, моя радость?    Где ты, моя участь?</i>	ХПХ    ХПХ
<i>Лейся, песня, пуще,    лейся, песня, звяньше.</i>	XXX    XXX
<i>Все равно не будет    то, что было раньше.</i>	XXX    XXX
<i>За былую силу,    гордость и осанку</i>	ПХХ    ХПХ
<i>Только и осталась    песня под тальянку.</i>	ХПХ    ХПХ

(III, 180)

<sup>39</sup> Частушка, стр. 315, № 1882.

На примере этого стихотворения ясно видна происшедшая в есенинском 6-стопном хорее перемена. Все оно построено на лексических повторах, ритмических и синтаксических параллелях, которые усугубляют диподийность строк и симметричность полустихий. «Прохода через все стихотворение, повторы эти становятся основной строгой выравненности всей системы интонирования его».<sup>40</sup> В ритмике заметно возрастание полноударной формы (до 25—35%), ударных начал (8 стихов из 12) и концовок стихотворного ряда (...XXX или ...ПХХ, а не ...ХПХ). Ритмическая монотония увеличивается и за счет однотипности клаузул и цезур, она распространяется по горизонтали и по вертикали немногими, повторяющимися, хореическими узорами, и на этом фоне «одиночные» вариации ритма служат средством экспрессивности (такова последняя строка и кульминационная «Где ты, моя радость? Где ты, моя участь?» с атональным местоимением и двумя симметричными пиррихиями ХПХ || ХПХ).

Ритмическое и синтаксическое членение стихов по-прежнему совпадает, но построение фраз стало более разнообразным. Изменилось соотношение ударных и безударных слогов — слоговой состав слов уменьшился, а количество ударений и пауз увеличилось, почти исчезли дактилические словоразделы. Повествовательные интонации, главенствовавшие в ранних стихотворениях, потеснились, уступив место восклицательным и вопросительным, хотя последние так и не становятся у Есенина основным структурным элементом мелодики, как в классическом напевном стихе (Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет), у Есенина они служат маркированным знаком особого эмоционального напряжения, интонационного апогея («Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый!», «Где ты, моя липа, липа вековая?»). Поэт сохраняет двустроичную строфу и куплетность, но теперь эта куплетность мнимая, так как вместо строфической замкнутости возникает тесное смысловое и мелодическое сцепление двустихий между собой, что и отмечено графически в «Сыпь, тальянка, звонко...». А главное, зрелые есенинские стихи представляют собой целостное мелодическое единство, в котором интонация не замыкается внутри строф, а непрерывно изменяясь и нарастая, устремляется к кульминации и кадансу. Заключительные же строки дают эмоциональное и интонационное разрешение, иногда в виде неточного и переосмысленного «кольца», последнее, правда, в песенных структурах позднего Есенина реже, чем в предшествующие периоды. Ср. концовки стихотворений «Клен ты мой опавший...» (1925) или «Над окошком месяц...» (1925) и «Заиграй, сыграй, тальяночка...» (1912), «Белая свитка и алый кушак» (1915).

«Ритмические» искания С. Есенина в области фольклорных стилизаций осуществлялись, таким образом, в разных направлениях. Поэт шел по пути «раскрепощения» классического хорее за счет дактилических окончаний и анапестических анакруз, разностопности, цезуры с усечением и наращением слога, вплоть до нарушений метрической схемы. Наряду с хореем он использовал и другие метры (дактиль, дольник), обращался к тоническому стиху и полиметрии — смене метров в одном произведении, вначале разграничивая и композиционно отделяя их друг от друга («Ус»), потом подчиняя единому ритмическому «дыханию» («Марфа Посадница»). В зрелом творчестве поэта на первое место все более выступают ритмоинтонационные, а не метрические компоненты стиха.

Так от подражаний литературному стилизованному хорее, от упрощенных имитаций народного стиха Сергей Есенин приходит к созданию сложных полифоничных ритмов, аналогичных фольклорным, а затем и вообще к отказу от каких-либо стилизаций на всех художественных уровнях произведения, в том числе и метро-ритмическом.

<sup>40</sup> А. С. Карпов. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 243.



# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. ГРЦГОРЬЕВ

## ДОСТОЕВСКИЙ В СОВРЕМЕННОМ ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (1945—1971)

(ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И НАПРАВЛЕНИЯ В ИЗУЧЕНИИ ЕГО НАСЛЕДИЯ)

Никогда еще за рубежом Достоевским не занимались так много, как в последнюю четверть века. Со времени окончания второй мировой войны, после тяжелых испытаний, перенесенных человечеством, когда открылись новые исторические перспективы в связи с разделением мира на два лагеря, начинается новый этап мировой славы Достоевского.

Уже с 80-х годов прошлого века Достоевский получил признание как глубокий психолог (М. Де Вогюэ, 1886) и оригинальный писатель-мыслитель (Д.-М. Марри, 1916), но как художник слова он казался еще настолько необычным, что его укоряли в художественной слабости, а оригинальность его произведений объясняли свойствами загадочной «русской души».

С новой стороны сила художественного гения Достоевского открылась его зарубежным критикам позже, в период между двумя мировыми войнами. Достоевский в этих новых исторических условиях оказался глубоко созвучным современности. Вокруг его наследия развернулась острая идеологическая борьба. В его произведениях стали искать ключ к пониманию исторических судеб России, Западной Европы и всего человечества, но только немногие (Роза Люксембург, О. Каус) поняли заложенный в них антибуржуазный протест. В 20-е годы о Достоевском уже стали писать и как о замечательном художнике (Андре Жид, 1921; Ю. Мейер-Грефэ, 1926), а затем под влиянием трудов Л. П. Гроссмана, В. Л. Комаровича, А. С. Долинина и других советских литературоведов в зарубежные критические работы вошло немало важных материалов, характеризующих творческий процесс и художественное мастерство великого писателя (Я. Лаврин, 1920; Э. Кэпп, 1931; Э. Симмонс, 1940, и др.).

После окончания второй мировой войны философские споры о Достоевском продолжают с неубывающей интенсивностью и, что ново, появляется множество очень специальных литературоведческих исследований, посвященных его литературному мастерству и его роли в русском и мировом литературном процессе. Изучением Достоевского в наше время занимаются во многих культурных центрах мира, как в Западной Европе, так и в США, где в последнее время количество новых работ о нем все больше возрастает. Одним из свидетельств большого интереса к Достоевскому со стороны американских литературоведов служат изданные в США сборники статей и отрывков из монографий о нем: «Достоевский. Сборник критических очерков» под редакцией Рене Веллека, с его же кратким очерком критической литературы о писателе, и два сборника об отдельных романах — о «Преступлении и наказании» и о «Братьях Карамазовых», изданных под редакцией Эдуарда Васиолека.<sup>1</sup> При всей неполноте подборок критических текстов они вполне ориентируют в той международной научной литературе о Достоевском, которая как бы апробирована в современном американском литературоведении. В американскую критическую литературу о писателе вводит посвященная ей специальная библиография.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dostoevsky. A Collection of Critical Essays. Ed. by René Wellek. Prentice Hall, [1962]; «Crime and Punishment» and the Critics. Ed. by Edward Wasiolek. University of Chicago, Belmont, California, [1962] (first printing, 1961); «The Brothers Karamazov» and the Critics. Ed. by Edward Wasiolek. University of Chicago, Belmont, California, [1967].

<sup>2</sup> M. Beebe and Ch. Newton. Dostoevsky in English: a selected checklist of criticism and translations. «Modern Fiction Studies», vol. IV, № 3, autumn 1958, pp. 271—291. См. также историографический очерк Ф. Эддельмана: F. E. Eddleman. «The Brothers Karamazov» in English. In: Proceedings of the comparative literature symposium, vol. I. W. T. Zyla editor, Lubbock, Texas, 1968, pp. 19—44.



\* \* \*

Многие читатели и критики Достоевского в его наследии ищут ответа на вопросы о целях и смысле человеческого существования, и само по себе настойчивое обращение к этому наследию показывает, что оно блестяще выдержало испытание временем и продолжает волновать своих читателей, людей разных стран и народов. Отделить в Достоевском мыслителя от художника фактически невозможно; в самом его художественном мышлении заложено огромное интеллектуальное содержание, часто поражающее неожиданностью или парадоксальностью развития определенной художественной идеи, и, очевидно, поэтому Достоевского высоко ценил Альберт Эйнштейн. Однако, вопреки эстетической природе наследия великого писателя, нередко делаются попытки представить его философом-систематиком; такова книга Р. Лаута «Я увидел истину. Философия Достоевского в систематическом изложении», в которой идеи, прямо высказанные самим писателем или вырванные из художественного контекста его произведений, систематизируются по таким рубрикам, как метафизика, психология, этика, эстетика.<sup>3</sup>

В глазах представителей философской критики Достоевский выступает как гениальный выразитель духовного кризиса современного человечества, как писатель-мыслитель, предвосхитивший самые глубокие и важные искания нашего времени. «Чем были греческие трагедии для античности, тем стали романы Достоевского для современного мира», — пишет автор итальянского философского исследования о Достоевском Р. Кантони.<sup>4</sup>

Как мыслитель Достоевский в зарубежной научной литературе послевоенных лет оценивался по-разному, и в объяснении его философских идей большей частью отчетливо сказывается общественная позиция его исследователей. Противопоставление гуманизма Достоевского в «Преступлении и наказании» и отвлеченного рационализма гегелевской философии права составляет основу книги Г. Бельцера «Гегель и Достоевский», написанной им зимой 1941—1942 года в немецкой фашистской тюрьме в оккупированной тогда Голландии.<sup>5</sup> В те же годы в Австрии, насильственно присоединенной к гитлеровской «Третьей империи», бывший венский профессор евангелического богословия Иозеф Богатец написал изданную в 50-е годы пространную книгу об «империализме любви» у Достоевского — крайне сумбурное сочинение, проникнутое большой симпатией автора к «русской душе», во многом его все же удивляющей и отпугивающей.<sup>6</sup>

Вокруг наследия Достоевского в последние десятилетия развернулись оживленные споры о проблемах философии истории. Исключительно большую притягательную силу среди их участников получила «Легенда о Великом инквизиторе». В конце прошлого века ранними переводчиками «Братьев Карамазовых» «Легенда» воспринималась скорее как балласт, и, например, Гальперин-Каминский просто не включил ее во французский перевод романа. Теперь, наоборот, «Легенда о Великом инквизиторе» оказывается в центре внимания.

Если глубина философско-исторической проблематики «Легенды» обеспечила ей долгую литературную жизнь, противоречия в ее замысле и в решении выдвинутых в ней вопросов о конечной цели развития человеческого общества и взаимоотношении массы с ее правителями оказались использованы в антигуманистических целях; за них ухватились враги социализма и коммунизма. Так, для Ф. Рава «Легенда о Великом инквизиторе» служит поводом для враждебных нападок на социализм, прикрытых критикой «тоталитарного» строя, и для оправдания буржуазной демократии как общественной системы, будто бы основанной на христианском трагическом понимании свободы.<sup>7</sup>

Как знамя имя Достоевского поднято в книге Джорджа Стейнера «Толстой или Достоевский», в которой получил развитие подсказанный ему Мережковским контраст: Толстой — эпик, рационалист, носитель идей человеческого прогресса, тогда как автор «Легенды о Великом инквизиторе» — трагик, ясновидец и мыслитель, постигший абсурдность бытия. «Достоевский глубже, чем Толстой, проник в ткань современной мысли», — приходит к выводу Стейнер.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> R. Lauth. Ich habe die Wahrheit gesehen. Die Philosophie Dostojewskijs in systematischer Darstellung. München, 1950.

<sup>4</sup> R. Cantoni. Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij. Milan, 1948, p. 242.

<sup>5</sup> G. Belzer. Hegel en Dostoevsky. Leiden, 1953.

<sup>6</sup> J. Bohatec. Der Imperialismusgedanke und die Lebensphilosophie Dostojewskijs. Ein Beitrag zur Kenntnis des russischen Menschen. Graz—Köln, 1957.

<sup>7</sup> P. Rahv. The Myth and the Powerhouse. New York, [1965], pp. 144—174. См. также: A. Maceina. Der Grossinquisitor. Geschichtsphilosophische Deutung der Legende Dostojewskijs. Heidelberg, 1952; W. Lettenbauer. Zur Deutung der Legende vom «Großinquisitor» Dostoevskijs. «Die Welt der Slaven», Jg. V, H. 3—4, 1960, S. 329—333; D. Richards. Four Utopias. «Slavonic Review», London, 1961, vol. XL, № 94, pp. 220—228.

<sup>8</sup> G. Steiner. Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the old Criticism. New York, 1959, p. 347.

Идейные противоречия Достоевского оказались широко использованы антикоммунистической пропагандой.<sup>9</sup> Вместе с тем от злостного антикоммунизма надо отличать такие выступления, как статья Альберто Моравиа «Дуэль Маркса с Достоевским», в которой выдающийся итальянский писатель, создавший произведения, пропущенные глубоко критическим отношением к современному буржуазному миру, повторяет заблуждения Достоевского, его религиозно-моральные возражения против революционного насилия и не замечает, что Достоевский фактически подводил к выводам, не сделанным им самим, но связанным с его же мечтами о «золотом веке».<sup>10</sup>

Сильное влияние на трактовку произведений Достоевского за рубежом оказывает философия экзистенциализма. На русского писателя стали смотреть как на одного из предшественников экзистенциалистской концепции абсурдности мира и трагизма человеческого существования. Понимаемый так, Достоевский еще до второй мировой войны занял определенное место в системе идей создателей современной философии экзистенциализма; его художественные произведения они использовали в целях подтверждения своих теоретических построений. Карл Ясперс еще в 30-е годы ставил Достоевского в один ряд с Паскалем, Кьеркегором и Ницше и называл его в числе «великих жертв всемирно-исторического перелома в человеческом существовании» («Ницше и христианство», 1938), т. е. считал его предшественником экзистенциалистского понимания мира.<sup>11</sup> С Ницше связывает Достоевского и Хайдеггер. Если Достоевский, писал он, в речи о Пушкине на примере Алеко вскрыл идейные истоки русского нигилизма, у Ницше нигилизм получил более широкий смысл как выражение духовного кризиса всего современного человечества.<sup>12</sup>

В одной из своих главных работ, «Психология мировоззрений» (1922), Ясперс обращается к «Легенде о Великом инквизиторе» для подтверждения созданного им учения о «Gehäuse», т. е. о рациональных формах, скрывающих человеческий дух. Он ссылается на «Легенду» как на конкретное художественное воплощение этой формы сознания; выразителем ее в данном случае выступает авторитет, которому добровольно подчиняется человечество, не находящее в себе достаточно смелости и силы, чтобы оправдать жизнь как иррациональный, вечно изменяющийся поток.<sup>13</sup> К Достоевскому Ясперс не раз обращается и в других случаях.

Из моральных антиномий в романах Достоевского выводят некоторые из своих основных положений и французские философы-экзистенциалисты. Приведа слова Ивана Карамазова о том, что без бога «все позволено», Жан-Поль Сартр заявляет: «...это исходный пункт экзистенциализма».<sup>14</sup> Как материал для решения кардинальных этических проблем человеческого существования наследие Достоевского использовано в эссеистских книгах Альбера Камю «Миф о Сизифе» и «Мятежный человек».<sup>15</sup> В первой из них образы Кириллова и Ставрогина из «Бесов» используются для подтверждения идеи абсурдности бытия; во второй же, в «Мятежном человеке», Камю развивает идею «метафизического бунта» против абсурдности бытия и здесь опять-таки поддержку ищет у Достоевского, в «бунте» Ивана Карамазова и в «Легенде о Великом инквизиторе».

И Ясперс, и Сартр, и Камю, по существу, опираются на идеи не самого Достоевского, а его литературных героев, вследствие чего проблемность его художественных созданий получает одностороннее истолкование. Сам же писатель отнюдь не тождествен своим героям, хотя спорные проблемы, над которыми они размышляют, гениально превосходят те кризисные философские идеи нашей эпохи, в которых выразились доведенные до предела результаты отчуждения личности в условиях капиталистического общества. Как бы то ни было, авторитет Ясперса, Сартра или Камю несомненно повлиял на появление целого ряда литературоведческих работ, в которых Достоевский трактуется с философских позиций экзистенциализма.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> См.: Ю. Ф. Карякин, Е. Г. Плимак. Нечаевщина и ее современные буржуазные «исследователи». «История СССР», 1960, № 6, стр. 172—193; Ю. Карякин. Антикоммунизм, Достоевский и «достоевщина». «Проблемы мира и социализма», 1963, № 5 (57), стр. 33—41.

<sup>10</sup> A. Moravia. The Marx-Dostoevsky Duel. «Encounter», November, 1956.

<sup>11</sup> K. Jaspers. Aneignung und Polemik. Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Philosophie. München, [1963], S. 386.

<sup>12</sup> M. Heidegger. Nietzsche, Bd. 2. [Pfullingen, 1961], S. 31—32.

<sup>13</sup> K. Jaspers. Psychologie der Weltanschauungen. Fünfte unveränderte Auflage. Berlin—Göttingen, 1960.

<sup>14</sup> J. P. Sartre. Existentialism. New York, 1947, p. 27.

<sup>15</sup> A. Camus. 1) Le mythe de Sisyphus. Essai sur l'absurde. Nouvelle édition. [Paris], 1946; 2) Essais. Paris, 1965, pp. 407—709 (L'homme révolte).

<sup>16</sup> Existentialism from Dostoevsky to Sartre. Ed. with an introduction, prefaces and new translations by W. Kaufman. New York, 1957; Atti del Congresso internazionale di filosofia Promosso dall'Istituto di studi filosofici. Roma, 15—20 novembre

Односторонность экзистенциалистского истолкования Достоевского подвергается убедительной критике в книге американского литературоведа-марксиста Сидни Финкелстайна «Экзистенциализм в современной американской литературе» (1965). С. Финкелстайн признает в произведениях Достоевского наличие экзистенциалистских мотивов и в таких его литературных героях, как «человек из подполья» или Иван Карамазов, прямо видит предвосхищение современной философии экзистенциализма, однако он решительно возражает против смешения автора с его героями и резонно замечает, что если писатель в известной мере и сочувствовал их идеям, он сам же противостоял им как мыслитель и как художник-реалист, выходящий за их пределы. Так, во второй части «Записок из подполья» ограниченному «экзистенциализму» их героя он в лице Лизы противопоставляет свое убеждение в исконной порядочности простых людей из народа, а в «Братьях Карамазовых» бунтарскому nihilismу Ивана противопоставит не столько христианская религия, сколько подспудные убеждения автора в неизбежности революции и социализма.<sup>17</sup>

К зарубежной философской литературе о Достоевском примыкают также довольно многочисленные исследования его религиозных убеждений; в большинстве случаев на них явствен отпечаток идей русской модернистской критики — Мережковского, Розанова, Вячеслава Иванова и Бердяева, трактовавших его как религиозного мыслителя и носителя нового религиозного сознания. Особенно большой резонанс получила переведенная на многие иностранные языки книга Н. Бердяева «Мировоззрение Достоевского» (1923), написанная им уже в эмиграции и пропикнутая «апокалипсическим» настроением. Как апокалипсическое прозрение понимал Бердяев и религию Достоевского.

В исторической обстановке, сложившейся после окончания второй мировой войны, зарубежные исследователи религиозных идей Достоевского, подобно Бердяеву или прямо вслед за ним, исходят из осознания глубокого кризиса, переживаемого современным миром, и в этом проявляется некоторая связь их идей с реальным положением вещей, хотя они дают им совершенно превратное, оторванное от жизни объяснение. Так, например, как мыслитель, уже заметивший начало современного духовного кризиса человечества и нашедший выход из него в религии, Достоевский представлен в книге Теодора Штейнбюхеля «Достоевский. Его представление о людях и о Христе».<sup>18</sup>

Многие работы западногерманских теологов о Достоевском, особенно появившиеся в обстановке «холодной войны», крайне тенденциозны. Справедливый отпор такому предвзятому истолкованию гуманизма великого писателя дается в статье Эми Вольф «Исследование Достоевского на службе клерикального антикоммунизма».<sup>19</sup>

Религиозно-философские работы о Достоевском не создают сколько-нибудь объективного представления о его творческих связях с жизнью, но наиболее содержательные из них вводят в круг его исканий и сомнений, правда — обычно в очень предвзятом освещении. Небесполезна для исследователя отношение Достоевского к религии книга Конрада Онаша — летопись жизни писателя, тщательно документированная, хотя и узкая по охвату биографических данных; автор учел только те события и имена, которые связаны с интересовавшими писателя религиозными вопросами.<sup>20</sup> Конкретный материал, хотя и получивший спорное освещение, совет-

1946. II. L'esistenzialismo. Milano, 1948, pp. 35—43, 134—141, 143—157; A. Alexandre. «L'Idiot» de Dostoïevski. Paris, (s. a.); László Vatai. Man and his tragic life based on Dostoevsky. New York, [1954]; W. Hübner. Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche and Kafka. Four prophets of our destiny. New York, [1962]; R. Harper. The seventh solitude. Man's isolation in Kierkegaard, Dostoevsky and Nietzsche. Baltimore, Maryland, [1965]; R. Girard. Dostoevsky du double à l'unité. Paris, [1963]. Многие другие экзистенциалистские работы упоминаются дальше в тексте данной статьи. См. также: А. Н. Латынина. Экзистенциалистская концепция человека и проблема отношения личности к обществу у Достоевского. «Вестник Московского государственного университета», философия, 1969, № 2, стр. 67—76.

<sup>17</sup> Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. Изд. «Прогресс». М., 1967, стр. 58—68.

<sup>18</sup> Th. Steinbüchel. F. M. Dostojewski. Sein Bild von Menschen und von Christen. Düsseldorf, 1947.

<sup>19</sup> Emmi Wolf. Dostoevskij-Forschung im Dienste des klerikalen Antikommunismus. In: «Ostforschung» und Slavistik. Kritische Auseinandersetzungen. Akademie-Verlag, Berlin, 1960, S. 95—102. Информацию о важнейших западногерманских философских и теологических работах о Достоевском, появившихся в послевоенные годы, содержит статья В. Сечкарева «Dostojevskij in Deutschland» («Zeitschrift für slavische Philologie», B. 22, H. 1, 1953).

<sup>20</sup> K. Onasch. Dostojewski-Biographie. Materialsammlung zur Beschäftigung mit religiösen und theologischen Fragen in der Dichtung F. M. Dostojewskis. Zürich, [1960].

ские литературоведы могут найти в исследованиях Лорда об отношении Достоевского к религиозным идеям Владимира Соловьева и Н. Ф. Федорова.<sup>21</sup>

В религии для Достоевского главным было ее моральное содержание, и поэтому совершенно безуспешны все попытки его зарубежных интерпретаторов примирить его с официальной церковью. Невозможность уложить религиозно-моральные искания писателя в узкие рамки какой-нибудь определенной церковной доктрины очевидна, и именно поэтому не прекращаются споры о характере его религиозности. Н. Бердяев, а за ним другие эмигрантские философы и литературоведы — Н. О. Лосский, В. В. Зеньковский или К. Мочульский, — понимали Достоевского как философа православия. Им противостоят его католические (Р. Гвардини, Мадоль, Любак) и лютеранские истолкователи.

Как о религиозном мыслителе, трагедия которого заключалась в том, что он превратно представлял себе католицизм и не сознавал своей внутренней близости к нему, пишет о Достоевском автор книги «Крестный путь религиозного мыслителя» чешский католический богослов Алоиз Ланг.<sup>22</sup> В духе католицизма истолковывают Достоевского и Теодор Штейнбухель, и автор французской книги о Достоевском Жан Мадоль.<sup>23</sup> Странники подобного истолкования Достоевского обычно опираются на Владимира Соловьева и его идею объединения церквей. Есть и другая точка зрения на религию Достоевского: автор книги «Бог и человек в произведениях Достоевского» (1957) лютеранский богослов Мартин Дерне приписывает ему идеи евангелической церкви.<sup>24</sup>

Значительно интереснее новая книга Мартина Дерне «Толстой и Достоевский. Две христианские утопии», в которой Достоевский и Толстой сопоставляются как создатели двух во многом сходных в то же время различных утопий. Религиозно-этический и социальный идеал Толстого М. Дерне определяет как «моральную утопию», обращенную к современности, своего рода революцию без революции, а идею «золотого века» у Достоевского — как «утопическую веру в будущее». Сравнивая утопические идеалы обоих писателей, М. Дерне учитывает их критическое отношение к буржуазной цивилизации («Люцери» Толстого, «Зимние записки о легких впечатлениях» Достоевского) и ту большую роль, какую в их духовных исканиях сыграла ориентация на простых людей, крестьян. Автору этой книги удается сделать ряд интересных наблюдений, поскольку он выходит за рамки церковной догматики и обращается к конкретным социально-историческим фактам.<sup>25</sup>

В отличие от религиозно-философской литературы о Достоевском, в которой писатель предстает как носитель тех или других религиозных идей, некоторые ученые социалистических стран исследуют его отношение к религии не с отвлеченно-религиозной, а с конкретно-исторической точки зрения. «Христологии» Достоевского, т. е. его концепции Христа и христианской религии, уделена значительная часть книги Р. Пшыбыльского «Достоевский и „проклятые вопросы“», представляющей собою очерк идейного пути писателя от «Бедных людей» до «Преступления и наказания».<sup>26</sup>

Религиозная концепция Достоевского, полагает Р. Пшыбыльский, сложилась в противовес антропологизму немецкого левого гегельянства и христианским идеям в учении французского утопического социализма; в ней получили выражение традиции русского православия, восходящие к греческой патристике. С традициями византийской мистики польский ученый связывает образ «дочери Афона» Сони Мармеладовой. Иначе и более убедительно, из «еретического», «раскольнического» характера христианства Достоевского исходит Братко Крефт в работе «Достоевский и утопический социализм» (1963). Сближая его концепцию христианства с идеями Этьена Кабе, он доказывает, что эта концепция, близкая к идеям утопического социализма, сохранилась у Достоевского до конца жизни, получив отражение в образе Алеши Карамазова. Тем самым в религии Достоевского выразились те гуманистические идеи утопического социализма, которые в дальнейшем по-разному прозвучали у Золя («Четвероангелие»), Эптона Сиклера («Меня зовут плотником»), Анри Барбюса («Иисус против Христа») и Александра Блока («Двенадцать»);<sup>27</sup>

<sup>21</sup> R. Lord. Dostoevsky: Essays and perspectives. University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1970.

<sup>22</sup> A. Lang. F. M. Dostojevský. Křizová cesta náboženské o myslitele ruského Praga, 1946.

<sup>23</sup> J. Madaule. Dostojevski. Paris, [1956].

<sup>24</sup> M. Doerne. Gott und Mensch in Dostojewskijs Werk. Zweite, erweiterte Auflage. Göttingen, [1962].

<sup>25</sup> M. Doerne. Tolstoj und Dostojewskij. Zwei christliche Utopien. Göttingen. [1969].

<sup>26</sup> R. Przybylski. Dostojewski i «przeklęte problemy». [Warszawa, 1964].

<sup>27</sup> B. Kreft. Dostojewski in utopični socializem. (Referat za mednarodni slavistični kongres v Sofiji 1963). «Slavistična Revija», Letnik XIV, 1963, Ljubljana, s. 1—24.

Прямо или косвенно, ходом своих идей, даже своей явной ошибочностью, многочисленные работы о Достоевском как о религиозном мыслителе убеждают в том, что в религии главное для него заключалось не в церковных догматах, а в ее моральном содержании, которое он в поисках путей изменения или перестройки жизни на подлинно человеческой основе понимал по-своему; «в центре его мысли — человек», — удачно резюмирует смысл христианства Достоевского Пьер Паскаль.<sup>28</sup>

\* \* \*

В особую группу можно выделить те современные зарубежные работы о Достоевском, в которых он изучается в психологическом аспекте: как творческая личность и как художник-психолог. Сложная, противоречивая личность Достоевского и драматизм его судьбы явились темой довольно обширной биографической литературы о нем (Н. Гофман, 1899; К. Нетцель; Э. Кэпп, 1931; А. Ярмолинский, 1934; А. Труайя, 1940). В послевоенные годы с французского на английский язык была переведена книга А. Труайя (1946) и вышло новое переработанное издание книги А. Ярмолинского (1957). Появились и новые биографические работы. Некоторые из них не выходят за рамки поверхностной, тенденциозной журналистики — такова книга американского литератора Роберта Пейна (1961), другие опираются на хорошее знакомство с русскими источниками и советской научной литературой — к ним прежде всего относится объемистая книга Д. Магаршака,<sup>29</sup> автора целого ряда биографий русских писателей, написанных очень живо и содержательно, хотя и с чрезмерным вниманием к интимной стороне их жизни. Хорошо документирована биография Достоевского, принадлежащая Джесси Коулсон, но в ее методе отчетливо обнаруживается особенность, свойственная большинству зарубежных биографий писателя: его личность чересчур прямолинейно сближается с его литературными героями.<sup>30</sup>

Жизнь Достоевского стала темой целого ряда романов; один из них, изданный в ГДР, — «Двойник» (1964) Эриха Фабиана — выделяется серьезностью разработки проблемы взаимоотношений писателя с революционными кругами в России. Автор романа известен как пропагандист русской литературы у себя на родине. Двойничество Достоевского в романе Фабиана получает смысл душевного раздвоения между революцией и реакцией. Если для А. Труайя, А. Ярмолинского или Р. Пейна разрыв Достоевского с революционным прошлым знаменует полный, окончательный отказ от прежних идейных увлечений, для Э. Фабиана — это мучительные переживания, в которых проявляется душевное «двойничество» писателя, и поэтому такой напряженной рисуется в романе его беседа с Чернышевским. «Не капитулировал ли он?» — задается вопросом Э. Фабиан, и в упрек ему можно поставить только некоторое выпрямление извилистого и сложного пути идейных исканий писателя.<sup>31</sup>

Объективному изучению личности Достоевского и психологических проблем в его произведениях очень мешает ложное представление о болезненной природе художественного творчества, получившее широкое распространение в эстетике модернизма и в современной психологической науке за рубежом. В 1959 году уже седьмым изданием вышла «Всеобщая психопатология» (1913) Карла Ясперса, в которой личность Достоевского, наряду с некоторыми другими гениями мировой литературы, служит мнимым подтверждением неразрывной связи между искусством и болезнью.<sup>32</sup> Иное, более перспективное понимание творческого процесса Достоевского намечается в капитальном труде одного из выдающихся ученых социалистической Болгарии академика М. Арнаудова «Психология литературного творчества». Достоевскому в ней посвящена глава, выразительно озаглавленная «Творчество — это здоровье». Биография великого писателя удачно использована здесь для доказательства того, что гениальность получает наиболее полное выражение не благодаря, а вопреки болезненным кризисам, переживаемым творческой личностью.<sup>33</sup>

Глубокое уважение к личности писателя отличает монографию Пьера Паскаля «Достоевский», суммирующую достижения современного изучения его литературного наследия. В одной из итоговых глав книги французский ученый вполне обоснованно ставит под сомнение достоверность компрометирующих Достоевского сведений, приводимых в известном письме Страхова к Толстому.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> P. Pascal. Dostoïevski. [Paris], 1969, p. 100.

<sup>29</sup> D. Magarshack. Dostoevsky. London, [1962].

<sup>30</sup> J. Coulson. Dostoevsky. A self-portrait. London, 1962.

<sup>31</sup> E. Fabian. Der Doppelgänger. Ein Dostojewski-Roman. Rostock, 1964.

<sup>32</sup> K. Jaspers. Allgemeine Psychopathologie. Siebente unveränderte Auflage. Berlin—Göttingen—Heidelberg, 1959, S. 72, 612, 657.

<sup>33</sup> М. Арнаулов. Психология литературного творчества. Изд. «Прогресс», М., 1970, стр. 44 и сл.

<sup>34</sup> P. Pascal. Dostoïevski. L'homme et l'oeuvre. [Lausanne, 1970].

Пристальное внимание современных зарубежных исследователей Достоевского привлекает его психологическое искусство, но многих из них интересуют не столько созданные писателем характеры и тем более не их связь с жизнью, сколько те душевные переживания его героев, которые при известной натяжке позволяют трактовать их в духе эстетики модернизма. Достоевский благодаря этому за рубежом пользуется репутацией психолога, предвосхитившего те течения в современной психологической науке, в которых центр тяжести падает на человеческое подсознание. «Достоевский как психолог полностью предвосхитил наш современный интерес к подсознанию», — пишет о нем Янко Лаврин, считая, что русский писатель явился предшественником Фрейда, хотя в отличие от него уделял меньше внимания сексуальным вопросам.<sup>35</sup> При таком подходе к Достоевскому не только недооценивается интеллектуальное и моральное содержание созданных им характеров, но создается неправильное представление о том, как сознание в них соотносится с подсознанием; роль подсознания преувеличивается, а контролируемое разумом сознание отходит на второй план, хотя сам писатель вовсе не прикинул его значения.

С 20-х годов Достоевским занялась психоаналитическая школа в современной психологической науке, выдвинувшая на первый план изучение личности писателя, скрытые в глубине его подсознания аномальные сексуальные импульсы и их «сублимацию» или вытеснение в форме художественного творчества. С психоаналитическими исследованиями о Достоевском выступили О. Ранк, И. Нейфельд и сам глава этой школы Зигмунд Фрейд, применивший созданную им теорию «Эдипова комплекса» в статье «Достоевский и отцеубийство».

После окончания второй мировой войны, когда научный авторитет Фрейда был поколеблен, на смену ему пришло новое направление во главе с бывшим единомышленником Фрейда Карлом Юнгом. В работах о Достоевском, созданных представителями этого направления, проблема подсознательного в психологии акцентируется по-прежнему, но само подсознательное начало понимается не в сексуальном плане, а как «архетип», т. е. пережиток коллективного сознания, в мифах или в символах запечатлевший в себе древний человеческий опыт.

Несмотря на некоторое ослабление авторитета Фрейда, фрейдистские работы о Достоевском, иногда с некоторыми коррективами, в течение двух последних десятилетий продолжали появляться. Глава о Достоевском как о предшественнике Фрейда есть в книге Р. Фюлопа-Миллера, литератора, очень приверженного к общим местам и ходячим идеям.<sup>36</sup> Верность фрейдизму сохраняет французская переводчица и исследовательница Достоевского Доминика Арбан; биографию и творчество писателя она, следуя за Фрейдом, целиком объясняет подсознательной стороной его личности: подавленными сексуальными импульсами, толкавшими его на преступления, фактически им не совершенные, но вызывавшие мучительное сознание своей мнимой виновности. Достоевский, по ее мнению, в глубине души создавал себя виновным в двух таких воображаемых преступлениях: в убийстве отца (в соответствии с «Эдиповым комплексом») и в насилии над малолетней.

Свои общие положения Д. Арбан первоначально изложила в книге «Достоевский — виновный», а затем приступила к обширной биографии писателя, первая часть которой уже вышла и посвящена его жизни до ссылки в Сибирь.<sup>37</sup> Биографический труд французской исследовательницы написан очень живо, в нем широко использованы работы советских ученых и отчетливо устанавливается постепенное расширение круга читательских интересов Достоевского, начиная с детских лет; книга полезна для французского читателя богатой информацией, и можно только пожалеть, что изложение материала подчиняется в ней навязчивой схеме «виновности» и на первый план все время выдвигаются гипотезы о сексуальных переживаниях Достоевского в качестве главных факторов его жизни и творчества.

В последнее время в работах о Достоевском все чаще встречается имя Карла Юнга; на его книгу «Современный человек в поисках души» ориентируется Луиза Даунер в статье «Раскольников в поисках души».<sup>38</sup> Фрейдизм и юнгианство сочетаются в книге Леонарда Кента «Подсознательное у Гоголя и Достоевского и их предшественники». Книга Л. Кента бедна материалом, но любопытна своей общей направленностью и очень показательна; недаром она издана в Гааге в известной серии трудов по славистике под редакцией профессора К. ван Схеневельда, и ее автор в предисловии благодарит Ренэ Веллека за помощь.

Л. Кент объединяет Достоевского с Гоголем, возводя их обоих к традициям романтических представлений о душе человека, выраженных в таких различных

<sup>35</sup> J. L a v r i n. Dostoevsky. A study. New York, 1947, p. 43.

<sup>36</sup> R. F ü l ö p - M i l l e r. Dostoevski. L'intuitif, le croyant, le poète. Traduit de l'anglais. Paris, 1954; F. J. H o f f m a n. Freudianism and literary mind. Louisiana State university press, 1957 (Ch. X. Precursors of Freud), pp. 306—308.

<sup>37</sup> Dominique A r b a n. 1) Dostoïevski le coupable. Paris, 1953; 2) Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski. Paris, 1968.

<sup>38</sup> L. D a u n e r. Raskolnikov in search of a soul. «Modern Fiction Studies», vol. IV, № 3, 1958, pp. 199—210.

явлениях этой эпохи, как гипнотические опыты Месмера и художественная проза Гофмана. Как и Гоголь, Достоевский представляется ему главным образом художником подсознательного в душевном мире человека, и поэтому в круг его литературоведческих наблюдений входят не характеры литературных героев Достоевского, а только отдельные душевные переживания, связанные с подсознанием, галлюцинации, безумие, раздвоенные личности и психическое состояние в момент эпилептических припадков. Следуя за Фрейдом, Л. Кент связывает бессознательное состояние с психопатологией, но самое важное для него не психопатология, а символика подсознания: «подсознание как орудие познания», «мифические лейтмотивы у Достоевского».<sup>39</sup> Главным из этих «мифов», по Л. Кенту, оказывается мать-земля, а ее символическое воплощение он видит в мужике Марее из «Дневника писателя». «В мужике Марее, — уверяет он, — мы видим, что память о скрытом в подсознании служит медумом между Христом и человеком».

Приписывая Достоевскому «мифическое» представление о «матери-земле», Л. Кент в полном соответствии с идеями Юнга объясняет его как «исконное бессознательное, коллективное бессознательное».<sup>40</sup> Вступать в спор по поводу таких мнимонаучных домыслов нет смысла. Это один из тупиков, в которые заходит буржуазное литературоведение, отрывая литературу от действительности.

Истоки тяготения Достоевского к художественному проникновению в подсознательные стороны человеческой психики иногда за рубежом возводят к романтическому течению в психологической науке в лице последователя Окена шеллингианца Карла Каруса, книгу которого «Psyche» (1846) Достоевский, как известно, собирался переводить вместе с Врангелем; Карус притом обычно рассматривается в качестве предшественника Фрейда. С Карусом Достоевского сближают Э. Симмонс, Р. Пшыбыльский; специальная статья на эту тему принадлежит Джорджу Гибиану.<sup>41</sup> Убедительное возражение попыткам превратить Каруса в предшественника Фрейда, а Достоевского в психолога романтической школы можно найти в старой работе С. Стефенсона-Смита и А. Изотова, резонно утверждающих, что Карус как ученый додарвиновского этапа в науке, по существу, писал не о подсознательном, о досознательном в психике, и Достоевский действительно интересовался им, но романтические представления Каруса о неясных сторонах человеческой психики — снах, предчувствиях, воздействии на нервную систему и психологию ребенка — переводил в плоскость художественного реализма.<sup>42</sup> Достоевский и Карус, надо заметить, — проблема, заслуживающая дальнейшей разработки.

При всем интересе к отдельным психологическим проблемам в творчестве Достоевского характерами его героев за рубежом занимаются мало, и немногие работы на эту тему не делают погоды.<sup>43</sup> Нельзя сказать, что характерами совсем не интересуются, но их воспринимают с какой-то отдельной стороны: с фрейдистской или с юнгианской точек зрения, как выражение религиозных или философских идей, как частный элемент художественной структуры целого или как примеры отдельных художественных приемов — гротеска, пародии. Целостная человеческая личность героя Достоевского, во всем богатстве ее интеллектуального, морального и эмоционального содержания и вместе с тем в ее соотношении с жизненными условиями и исторической эпохой, из поля зрения современных зарубежных литературоведов исчезает

\* \* \*

В последнее время за рубежом все больше пишут о Достоевском как о художнике слова. Если в первые годы после окончания второй мировой войны преобладали философские работы о Достоевском как о мыслителе, теперь о нем чаще пишут профессиональные литературоведы и упор делается на анализ художественной структуры его произведений.

<sup>39</sup> L. J. Kent. The subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its antecedents. The Hague, Paris, 1969, p. 88.

<sup>40</sup> Там же, стр. 159.

<sup>41</sup> G. Gibian. C. G. Carus' «Psyche» and Dostoevsky. «American Slavic and East-European Review», 1955, vol. 14, № 3, pp. 371—382.

<sup>42</sup> S. Stephenson-Smith and A. Isotoff. The abnormal within: Dostoevsky. «Studies in psychology», vol. I, bull. 7, University Oregon studies, pp. 361—391 (Reprinted from «The Psychoanalytical Review», vol. XXII, № 4, October 1935).

<sup>43</sup> См., например: R. Curle. Characters of Dostoevsky. Studies from four novels. New York, 1966; R. P. Blackmur. Eleven essays in the European novel. New York, [1964]. В полном отрыве от исторической и литературной обстановки характеры героев Достоевского анализируются в книге Темиры Пахмусс «Ф. М. Достоевский» (T. Pachmuss. F. M. Dostoevsky. Dualism and Synthesis of the human soul. Carbondale, Southern Illinois univ. press, [1963]).

В 50-е и 60-е годы в научной литературе окончательно утратил всякую убедительность старый взгляд на Достоевского как на писателя, будто бы пренебрегавшего стилем. В этом смысле очень характерно одно из выступлений на Гейдельбергском конгрессе, посвященном проблемам формы и стиля в литературе (1959). «Его упрекали за форму, за фактуру, за „торопливое письмо“, за „чуждые ошибки в языке“, за „недостаток архитектурного равновесия“, за „расплывчатые контуры“, за „незаконченность“ и „туманность“», — говорил М. Маркович и доказывал, что именно в мнимых недостатках стиля Достоевского своеобразно выразились сделанные им истинные художественные открытия.<sup>44</sup>

Поворот зарубежного литературоведения к изучению Достоевского как художника слова можно только приветствовать, но плодотворному подходу к анализу его мастерства часто очень мешает односторонний формалистический анализ его «художественной техники». Истоки такого ограниченного понимания значения Достоевского как художника слова неразрывно связаны с эстетикой модернизма «Он был прежде всего мастером техники, одним из величайших обновителей формы романа», — еще в 20-е годы в «Размышлениях о романе» писал о Достоевском теоретик «дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет.<sup>45</sup> Но на самом деле подобный «технизм» совершенно чужд русской классической литературе, и нельзя не вспомнить, с какой иронией Лев Толстой в «Анне Карениной» передает дилетантские рассуждения Вронского о технике живописи. Поэтому и оторванные от целого наблюдения над «техникой», т. е. отдельными формальными приемами в прозе Достоевского, создают неверное представление о его творческом гении.

Общее направление в современных исследованиях Достоевского как художника слова определяется двумя наиболее влиятельными течениями в зарубежном литературоведении: американской «новой критикой» («new criticism») и главенствующей в Западной Германии литературоведческой школой анализа художественного текста, возникшей на основе работ Эмиля Штайгера и Вольфганга Кайзера. Обе эти научные школы близки между собою повышенным интересом к поэтике, к художественному слову и к анализу внутренних связей литературного текста; обе они в то же время совершенно игнорируют связь литературы с жизнью, вырывают литературные произведения из конкретно-исторической обстановки и в то же время с помощью дополнительных отвлеченно-эстетических или философско-психологических спекуляций переводят его в некий вневременной план в духе философии экзистенциализма или психологического учения Карла Юнга.

В качестве примера современного литературоведческого «технизма» можно указать работу Яна Мейера о «Преступлении и наказании» («Рифма ситуации в романе Достоевского»), брошюру Ральфа Метлоу «Техника романа в „Братьях Карамазовых“» или книгу И. Хольтхузена «Принципы композиции у Достоевского».<sup>46</sup> В подобных работах имеются отдельные частные и нередко интересные наблюдения, но, останавливая внимание только на некоторых формальных сторонах великих созданий Достоевского, они не способствуют их целостному охвату и не дают возможности понять их место в развитии художественного познания мира.

Во многих зарубежных работах о Достоевском предметом внимания являются созданные им «мифы». «Мпф» — это излюбленный термин в современном зарубежном литературоведении, и по своему содержанию он полярно противоположен понятию художественного образа как отражения действительности. Понятие «мифа» в таком словоупотреблении антиисторично и восходит к философской концепции Э. Кассирера о символических формах познания и к учению Карла Юнга об архетипах как пережитках архаических форм коллективного сознания. Термин «миф», развязывая его литературоведческий смысл авторы известной в США «Теории литературы» Рене Веллек и Остин Уоррен, противопоставляют «истории» и «истине».<sup>47</sup> Таким образом, применение этого термина к Достоевскому переключает его творчество в антиисторический, вневременной план. Как создатель оторванных от жизни «мифологических» образов он ассоциируется с такими писателями, как Джеймс Джойс или Семюэль Беккет.

Желая установить «мифологическую» основу художественных произведений, современные американские литературоведы обычно делают ударение на связи их

<sup>44</sup> M. Markovitch. Problème du style dans «Les Frères Karamazov» de Dostoïevski. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg. Herausg. von Paul Böckmann, Heidelberg, 1959, S. 406.

<sup>45</sup> J. Ortega y Gasset. Die Aufgabe unserer Zeit. Zürich, 1928, S. 184.

<sup>46</sup> J. M. Meijer. Situation rhyme in a novel of Dostoevsky. Dutch contributions to the Fourth international congress of slavists, Moscow, september 1958. S.-Gravenhage, 1958; R. E. Matlaw. The «Brothers Karamazov» novelistic technique. S.-Gravenhage, 1957; J. Holthusen. Prinzipien der Komposition und des Erzählens bei Dostojevskij. Köln-Opladen, [1969].

<sup>47</sup> R. Wellek and A. Warren. Theory of literature. New York, 1956, p. 180. Ср.: Myth and literature. Contemporary theory and practice. 34 essays. Ed. by John B. Vickery. University of Nebraska press, Lincoln, [1969].



замысла с религией, фольклором, антропологией или психологией подсознательного. Так, Джордж Гиббан в статье «Использование Достоевским русского фольклора» отмечает у Достоевского такие фольклорные элементы, как сказочный мотив младшего брата Ивана-дурака (Алеша Карамазов), отголоски народного отношения к юродивым (князь Мышкин) или традиционных представлений о матерп—сырой земле (целование земли, земные поклоны и другие аналогичные эпизоды в «Преступлении и наказании», «Бесах» и «Братьях Карамазовых»). В этих разрозненных эпизодах он видит проявление скрытого общего замысла, приподымающего художественные создания Достоевского над обыденностью и придающего им универсальный смысл.<sup>48</sup> Систематизация фольклорных элементов у Достоевского, производимая Д. Гиббаном, отнюдь не лишена интереса, но, увлекаясь, он усматривает ритуальный смысл даже в том, например, что Настасья Филипповна в романе «Идиот» бросает деньги в огонь.

В более развернутом виде свое понимание роли художественных символов у Достоевского Д. Гиббан излагает в статье «Традиционная символика в „Преступлении и наказании“» (1955), в которой анализ христианской и дохристианской символики в романе приводит его к неожиданному выводу, что именно в этой символике замысел писателя получил свое наиболее глубокое выражение и что тем самым Достоевский выразил свой протест против рационализма.<sup>49</sup> В символике Достоевского автор статьи произвольно усматривает сходство с архетипами в психологическом учении Юнга и с концепцией внутреннего мира человека, которую развивает ученый-романтик Г.-Х. Шуберт в книге «Символика сновидений» (1816).

Работы американских литературоведов, касающиеся образной системы у Достоевского, более плодотворны, когда в них идет речь о художественных образах писателя самих по себе, и проигрывают, когда эти образы произвольно и надуманно возводятся в «мифы». Поэтому из двух работ Ральфа Меллоу «Возвращающиеся образы Достоевского» и «Техника романа в „Братьях Карамазовых“» преимущество следует отдать первой, потому что в ней без особых претензий систематизируются частые у Достоевского образы насекомых, которые всегда имеют у него очень определенный смысл и связаны с этической оценкой жизненных явлений. Вторая же малоубедительна, так как претендует на анализ «техникой мифа» и на выяснение «центрального мифа» в «Братьях Карамазовых», под которым автор брошюры подразумевает духовное возрождение в христианском смысле.<sup>50</sup>

Делая объектом своего исследования отдельные элементы сложной художественной системы Достоевского, зарубежные литературоведы сплошь и рядом теряют ощущение целого и именно поэтому придают этим элементам антиреалистический смысл. Так обстоит дело с проблемой комического у Достоевского; комическое у него воспринимается как явное отступление от гуманистического понимания задач писателя и от реализма в литературе. Такова позиция Джорджа Гиббана в статье «Гротеск у Достоевского» и Рональда Хингли в его книге «Неизвестный Достоевский», посвященной юмору писателя, его «техническим приемам» в сфере комического.<sup>51</sup>

Много внимания в современном американском и западногерманском литературоведении уделяется соотношению между автором и повествователем в художественных произведениях Достоевского. Еще в 20-е годы предшественник американской «новой критики» Персп Лаббок, считая своей главной задачей выяснить «как это сделано?», указывал на «Преступление и наказание» как на роман, в котором автор заставляет читателя следить за разыгрывающимися событиями глазами своего героя, Раскольникова («Мастерство вымысла»).<sup>52</sup> Тогда такая постановка вопроса казалась необычной, теперь она в порядке вещей. Занимаясь изучением повествовательной формы произведений Достоевского, Р.-Л. Джексон выясняет соотношение между вымышленным повествователем в «Записках из Мертвого дома» Горяпичковым и личностью самого писателя.<sup>53</sup> У. Бун в «Братьях Карамазовых» разделяет ограниченного в своем кругозоре повествователя-летописца и всевидящего автора, раскрывающего внутренний мир героев

<sup>48</sup> G. Gibban. Dostoevsky's use of Russian folklore. In: Slavic folklore: a symposium. Philadelphia, 1956, pp. 239—253.

<sup>49</sup> G. Gibban. Traditional symbolism in «Crime and punishment». «Publications of modern language association of America», LXX, [1955], pp. 979—996.

<sup>50</sup> R. E. Matlaw. Recurrent imagery in Dostoevsky. «Harvard Slavic studies», vol. III, 1957, pp. 201—225. См. также: R. E. Matlaw. Structure and integration in «Notes from underground» PMLA, vol. LXXIII, № 1, March, 1958, pp. 101—109.

<sup>51</sup> G. Gibban. The grotesque in Dostoevsky. «Modern Fiction Studies», 1958, vol. 4, № 3, pp. 262—270; R. Hingley. The undiscovered Dostoyevsky. London, 1962.

<sup>52</sup> Percy Lubbock. The craft of fiction. New York, [1957].

<sup>53</sup> R. L. Jackson. The narrator in Dostoevsky's «Notes from the House of dead». Studies in Russian and Polish Literature. In honor of W. Lednicki, S.-Gravenhage, 1962.

романа.<sup>54</sup> В. Шмид и одновременно с ним Х.-Ю. Герик подвергают анализу тонкие оттенки иронии и другие формы юмизма в повествовательной технике «Вечного мужа».<sup>55</sup>

Внутренние монологи у Достоевского в некоторых случаях соотносят с «поток сознания», при этом прием отождествляется с художественным методом. Этот прием, введенный возглавляемой Джемсом Дьюном «школой потока сознания», расценивается сторонниками модернизма как важнейшее художественное открытие, позволяющее глубже охарактеризовать душевный мир человека. Именно в таком аспекте рассматривается вопрос о роли Достоевского в литературной эволюции.

В. Террас находит, что Достоевский опередил других писателей, первым обратившись к «потoku сознания» уже в «Двойнике», в передаче переживаний Голядкина. Любопытны в этом отношении суждения автора одного из наиболее обстоятельных исследований о «школе потока сознания» Мелвина Фридмана.<sup>56</sup> С его точки зрения, Достоевский не принадлежит к числу предшественников «школы потока сознания», поскольку не выходит за рамки традиций и только в завершении рассказа «Кроткая» приближается к новой повествовательной «технике». М. Фридман не учитывает, что и в этом случае Достоевский фактически остается совершенно чужд психологическому иррационализму и, объективно передавая душевное смятение рассказчика в «Кроткой», подчиняет все повествование определяющей его нравственной идее.

Для американской «новой критики» чрезвычайно характерны две недавно появившиеся монографии: «Молодой Достоевский (1846—1849) Виктора Терраса и «Структура „Братьев Карамазовых“» Роберта Белкнапа.<sup>57</sup> Оба автора производят благоприятное впечатление хорошим знанием текста писателя и тонким его анализом, и оба много теряют в результате своей методологической позиции.

Книга В. Терраса, как объясняется на суперобложке, возникла в результате «внимательного прочтения» (close reading) произведений молодого Достоевского, т. е. обращена только к его текстам, — в ней принципиально игнорируются все связи писателя с жизнью своего времени. В заключительной главе книги ее автор вслед за Андре Мальро приходит к убеждению, что все великие художественные создания отталкиваются не от жизни, а от уже существующего искусства. Больше всего его занимает «художественная техника» Достоевского. «Выражаясь технически...» — одно из излюбленных выражений В. Терраса (стр. 128, 213 и др.).

Литературные произведения молодого Достоевского американский исследователь называет «серьезными пародиями» и очень тщательно устанавливает в них явные и скрытые отголоски других литературных произведений, русских и западноевропейских; их темы и мотивы он слышит между собой и считает, что эти историко-литературные связи заслуживают наибольшего внимания. Молодой Достоевский, по мнению Терраса, создает иллюзию «реальной жизни», но он не реалист, и его произведения построены на основе структурной модели «психологического эксперимента» (термин Д. Чижевского), раскрывающего сущность человеческой личности; его герои — это актеры, выступающие в несущественных им ролях: «бедный чиновник» Девушкин играет роль сентиментального влюбленного, а утративший свою личность Голядкин играет роль человека с положением в обществе. Отрицая психологический реализм молодого Достоевского, В. Террас высказывает мысль, что все его психологическое искусство создавалось с помощью одних только стилистических приемов. Ничего, по существу, не опровергнув, американский ученый очень детально и в общем удачно анализирует речь героев Достоевского, причем внимательно учитывает в ней все ее социальные признаки. В качестве мнимого опровержения причастности Достоевского к реализму В. Террас указывает и на обилие оттенков в его юморе, который, как он подчеркивает, отнюдь не сводится к сатире. В заключение автор книги, как это вполне допускается «новой критикой», выходит за пределы «внимательного прочтения» и довольно неожиданно говорит об экзистенциализме молодого Достоевского.

<sup>54</sup> U. Busch. Der «Autor» der «Brüder Karamazov». «Zeitschrift für slavische Philologie», B. XXVIII, H. 2, 1960, S. 390—405.

<sup>55</sup> W. Schmid. Zur Erzähltechnik und Bewusstseinsdarstellung in Dostoevskijs «Večnyj muž». «Die Welt der Slaven», Jg. XIII, 1968, H. 3, S. 294—306; H.-J. Gerigk. Elemente des Skurrilen in Dostoevskijs Erzählung «Der ewige Gatte». In: Gogol'—Turgenjev—Dostoevskij—Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. W. Fink Verlag, München, 1966, S. 37—49. Cp.: N. Å. Nilsson. Dostoevskij and the Language of Suspense. «Scando-Slavica», t. XVI, 1970, pp. 35—44.

<sup>56</sup> Melvin J. Friedman. Stream of consciousness: a study in literary method. Yale univ. press, New Haven, 1955, p. 73.

<sup>57</sup> Victor Terras. The young Dostoevsky (1846—1849). A critical study. The Hague, Paris, 1969 (Slavistic printings and reprintings, 69); Robert L. Belknap. The Structure of «The Brothers Karamazov». The Hague—Paris, 1967 (Slavistic printings and reprintings, 72).

Верные наблюдения, касающиеся художественного строения романа, есть в книге Роберта Белнапа «Структура „Братьев Карамазовых“», но и ему предвзятая позиция «новой критики» не позволила осмыслить соотношение произведения писателя с действительностью, с современной ему общественно-философской мыслью и литературой в России. Р. Белнап преднамеренно ограничивается только анализом взаимной связи формальных элементов романа.

Художественную структуру «Братьев Карамазовых» в целом Р. Белнап представляет себе как сочетание трех частных, подчиненных структур: одна из них — это структура внутренних взаимоотношений, другая — сюжет и третья — повествовательная форма. К структуре внутренних взаимоотношений он относит искусственно выделенные им группы ассоциативно объединенных между собою тематических элементов: «карамазовщину» — как она по-разному проявляется у членов семьи Федора Павловича; «дьявола» — в смысле различных проявлений зла и жестокости в человеческом поведении, например в поступках того же Федора Павловича или Смердякова, в дурных побуждениях Лизы Хохлаковой или в рассказе Ивана Карамазова о разных случаях человеческой жестокости по отношению к детям; «шутовство» — например, поведение госпожи Хохлаковой или Максимова; «надрыз» — например, душевное смятение Екатерины Ивановны, и, наконец, «божественную милость», носителями которой в романе выступают Зосима, Маркел и Алеша Карамазов.

Вторую частную структуру в «Братьях Карамазовых», как находит американский исследователь, составляет сюжет романа: соотношение в нем хронологии с внутренними связями; взаимоотношение между отдельными характеристиками; сопоставление одинаковых или контрастных эпизодов и различные способы поддерживать внимание читателя. И, наконец, третья подчиненная структура, по мысли Р. Белнапа, выражается в повествовательной форме романа: в соотношении между речью повествователя с позицией автора и в повествовании второй или третьей степени, как например в басне Грушепки о грешнице и луковце или в воспоминаниях Зосимы о своем детстве.

Если в конце прошлого века Генри Джеймс воспринимал романы Достоевского как бесформенный хаос, Р. Белнап, напротив, стремится показать художественную завершенность «Братьев Карамазовых», и в этом одно из несомненных достоинств его книги; в каждой детали романа он видит неотъемлемый элемент всей художественной структуры. Тщательный анализ художественных особенностей романа подводит его к некоторым выводам, имеющим большое теоретическое значение, но сам он от них отказывается в силу своей принципиально описательной позиции (их делает за него автор интересной рецензии на его книгу Е. Смирнова).<sup>58</sup> Вопреки тем, кто настаивает на религиозной природе эстетики творчества Достоевского и приписывает ему некий мистический реализм, Белнап путем анализа повествовательной формы «Братьев Карамазовых» убедительно устанавливает, что носители абстрактной религиозной идеи — Христос или дьявол — в романе появляются только в чужой речи и тем самым не входят в основную линию повествования. «Христос приходит в Севилью, но не в Скотопригоньевск».<sup>59</sup> Интересны и наблюдения американского литературоведа над употреблением внутреннего монолога в романе: он не применяется для раскрытия душевного мира людей, достигших просветления, — старца Зосимы, Алеши или Мити Карамазова после душевного переворота в его сознании. Очевидно, что и в данном случае Достоевский остается в пределах реальности. Но при всей зоркости Р. Белнапа в отдельных наблюдениях он не создает действительно целостного представления о романе даже в художественном плане, тем более что социальную тему в «Братьях Карамазовых» вообще считает несущественной.

В какой тупик заводит формалистический подход к Достоевскому, можно судить по книге западногерманского литературоведа Хорста-Юргена Герика «Исследования о „Подростке“ Достоевского», изданной в мюнхенской серии «Forum slavicum», выходящей под редакцией Д. Чижевского.<sup>60</sup> В своей приверженности к формальному анализу автор этой книги доходит до крайности; он совершенно игнорирует связь романа с породившей его действительностью, произвольно возводит его к традиции шлютовского жанра, не вникает в его идейный замысел.

В книге Х.-Ю. Герика три части: в первой из них анализируется формальная структура «Подростка», во второй — стиль романа и в третьей — его связи с литературной традицией и место, занимаемое им в современной мировой литературе. Здесь затрагивается множество проблем, в последнее время ставших предметом усиленного внимания зарубежного литературоведения, в том числе структура сюжета, форма повествования, художественное время, устойчивые образы или «тоpoi», словарные «семантические гнезда» и другие аналогичные вопросы. Все живое в литературном произведении под пером Х.-Ю. Герика так бездумно рас-

<sup>58</sup> «Вопросы литературы», 1970, № 5, стр. 220—223.

<sup>59</sup> Robert L. Bellnap. The Structure of «The Brothers Karamazov», p. 105.

<sup>60</sup> Horst-Jürgen Gerigk. Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München, [1965].

члепляется и умерщвляется, что в рецензии на его книгу Шарль Корбе, ученый сохранивший связь с лучшими традициями культурно-исторической школы, его метод исследования не без основания сравнил с вивисекцией трупа.<sup>61</sup>

Компромиссную попытку сочетать идейный анализ с формалистическим представляет собою книга Эдуарда Васполека «Достоевский. Большие произведения»; ее автор, как он сам об этом заявляет в предисловии, поставил перед собой задачу объединить в своем анализе две обычно разделяемые стороны в произведениях писателя — «пдеп» и «технику». «Мы не можем пренебрегать идеями Достоевского, поскольку он сам не пренебрегал ими», — справедливо отмечает Васполек, но как бы оправдывается в этом перед своими коллегами.<sup>62</sup>

Главной особенностью идей Достоевского Васполек признает «моральную диалектику» в смысле относительности этических представлений и отрицания предрасположенных моральных норм; каждый литературный герой писателя или, согласно его терминологии, «характер» сам делает выбор, определяя свое отношение к богу, и сам устанавливает себе этические нормы. Этот экзистенциальный выбор, полагает американский ученый, и обуславливает особую форму занимательности в повествовательном искусстве Достоевского. Добиться единства в анализе романов Достоевского Васполеку все же не удалось. «Техника» у него превалирует, и все сложное богатство идейного мира романов Достоевского сводится к выбору между идеями как оригинальному сюжетному приему, причем на характеристике этих идей Васполек особо не задерживается. Влияние утопического социализма на мировоззрение писателя исследователь вообще отрицает. На первый план в его книге выдвигаются самодовлеющие замечания о формальной структуре романов Достоевского. Он, например, отмечает его «классическую технику» в сцене убийства в «Преступлении и наказании», три структурных круга в сюжете «Бесов» или построение сюжета «Подростка» как серии поисков и сопровождающих их разочарований. По-видимому, сознавая неполноценность предлагаемого им анализа, Э. Васполек сопроводил свою книгу пространными комментариями о каждом из романов, свободными от всяких притязаний на методологическое новаторство.

В американских журналах по славистике книга Э. Васполека вызвала оживленные отклики. Д. Френк в рецензии на эту книгу признал ее основное положение о моральной «двойственности» идей Достоевского интересным, но сомнительным.<sup>63</sup> Ему возразил Р.-М. Дейвисон в статье «Моральная двусмысленность у Достоевского»,<sup>64</sup> выступивший в защиту главной идеи Васполека. Следует заметить, что «двусмысленность» (ambiguity) — один из самых излюбленных терминов «новой критики»; в двусмысленности или затемненности смысла ее сторонники ищут источник силы художественного воздействия.

Если во всех произведениях великого писателя проследить какую-нибудь одну черту, обнаруживается удивительная последовательность во всех ее соотношениях с целым; созданный им мир раскрывается как стройная, законченная, художественно оправданная система, в которой нет ничего случайного. Так, очень интересно подвергнуть анализу сложный комплекс философских, моральных и художественных проблем, связанных с частой и важной для Достоевского темой детства. Именно эта задача и выдвинута в книге американского литературоведа Вильяма Роу «Достоевский. Дитя и человеческий род в его произведениях».<sup>65</sup> Замысел этой книги плодотворен, хотя с конечными выводами ее автора согласиться нельзя.

Тема детства, показывает Вильям Роу, представлена в произведениях Достоевского в разных планах: во-первых, она воплощается у него в повествовании о детях как жертвах человеческой жестокости и в образах познавших горечь жизни «задумчивых» или «мыслящих» детей; во-вторых, в нее вкладывается писателем определенное религиозно-философское содержание; и, наконец, она получает своеобразное развитие в отпечатке «детскости» у взрослых и в самом словесном стиле писателя, в особом значении нередких у него ласкательных и уменьшительных словесных форм типа «ребеночек».

В. Роу верно подмечает «детскость», выраженную в воспоминаниях героев произведений Достоевского об их детстве или в какой-нибудь черте их внешнего облика, вроде улыбки, озаряющей лицо человека, и самое главное — в их душевных качествах. Такие детские черты проявляются не только в князе Мышкине, душевный мир которого наиболее близок к миру ребенка, но и в убийце Раскольникове и в проститутке Соне Мармеладовой. И, напротив, под знаком полной душевной опустошенности у Достоевского выступают люди, чье детство было «не-

<sup>61</sup> «Revue de littérature comparée», 1967, № 3, p. 464.

<sup>62</sup> E. Wasiolek. Dostoevsky. The major fiction. Cambridge, Massachusetts. [1964].

<sup>63</sup> «Slavic Review», vol. XXVI, № 2, June 1967, pp. 340—342.

<sup>64</sup> R. M. Davison. Moral ambiguity in Dostoevski. «Slavic Review», vol. XXVII, № 2, June 1968.

<sup>65</sup> William Woodin Rowa. Dostoevsky: child and man in his works. New York, 1968.

мым», — Смердяков, Ставрогин, Версилов. Верные наблюдения автора книги ослабляются его невниманием к социально-критическому смыслу темы детства в творчестве Достоевского; ее конечный смысл он под влиянием Н. Бердяева и В. Зеньковского сводит к религиозной идее «люди — дети божьи».

Свежую струю в изучение Достоевского как художника слова вносят литературоведы социалистических стран, не отрывающие художественного анализа от идейного и связывающие творчество писателя с его эпохой, с его антибуржуазной гуманистической позицией. Оригинальность Достоевского как создателя «идейного реализма» по-своему объясняет Л. Каранчи. Самостоятельно развивая выдвинутую Бахтиным концепцию «полифоничности» романов Достоевского, он принимает за основу его художественного мышления скепсис. «Критико-скептическое отношение Достоевского не только к чужим теориям, но и к собственному учению — источник и определяющий фактор его своеобразной художественной манеры», — так рассуждает Л. Каранчи и очень последовательно, хотя и не до конца убедительно, из скепсиса писателя выводит различные стороны его художественной манеры: создание противостоящих друг другу человеческих образов как выражения различных идей, критическое отношение не только к отрицательным, но и к положительным героям, двойничество как одну из форм отрицания человека-идеи, композиционное усложнение романов, сочетание в них трагического с комическим, несоответствие рассказчика с автором и объективность повествования, «чрезмерную объективность», как выражается исследователь.<sup>66</sup>

Л. Каранчи безусловно прав, учитывая отпечаток сомнения в художественном мышлении Достоевского, но можно ли его все-таки считать скептиком? Не вернее ли было бы говорить об исканиях, а не о скепсисе? В страстном, глубоко заинтересованном отношении Достоевского к миру и в самом художественном тоне его повествования вряд ли можно усмотреть черты скептической объективности. И, наконец, не снимает ли положение о скепсисе представление об идее развития Достоевского как художника-мыслителя?

\* \* \*

Растет количество зарубежных работ о месте Достоевского в русском литературном процессе, и как показатель мирового признания русской литературы это очень положительный факт. Однако правильному, подлинно научному осмыслению роли Достоевского с историко-литературной точки зрения мешает идейная предвзятость авторов, причем преобладающая тенденция в большинстве работ заключается в том, чтобы выделить Достоевского, представить его неким исключением, противопоставить его революционно-демократической критике и современному ему русскому реалистическому роману.

Искусственной опорой для противопоставления Достоевского другим классикам русского реалистического романа обычно служат его известные слова о реализме в «высшем смысле», толкуемые в духе эстетического постулата Вячеслава Иванова о восхождении эмпирической реальности к ее высшей идеальной сути.

Именно такова концепция романа Достоевского в книге Яна ван дер Энга «Достоевский-романист. Отношение между видением мира у него и у его литературных предшественников».<sup>67</sup> Достоевский, в трактовке автора книги, оказывается предшественником современной философии экзистенциализма, создателем нового представления о реальности, чуждой быту, и тем самым писателем, противостоящим своим современникам, — Тургеневу, Гончарову и Толстому — реалистам в традиционном и упрощенном, по мнению Энга, понимании этого термина. На самом деле в упрощении виновен сам Энг, поскольку классический реализм он ограничивает только бытописанием, лишая его эстетической категории верности жизни, историзма, психологической правды характеров.

Ближе к верному пониманию положения Достоевского среди его современников Вольфрам Вальдер в статье «Место Достоевского в русском реализме». Он

<sup>66</sup> Л. Каранчи. К проблематике писательской манеры Достоевского. «Slavica», I, Debrecen, 1961, pp. 135—155. Ср.: Д. Кирай. Художественная структура ранних романов Ф. М. Достоевского. (К вопросу о разграничении позиций автора и позиций героя в романе «Бедные люди»). «Studia slavica», t. XIV, f. 1—4, 1968, pp. 221—241. См. также: Д. Кирай. Сюжетный параллелизм в романе «Двойник». (К вопросу о внутренней форме второго романа Достоевского: разграничение реального и фантастического плана). «Studia slavica», t. XV, f. 3—4, 1969, pp. 239—256; U. Kirsten. Zur Frage der künstlerischen Methode Dostoevskijs in den 40-er Jahren («Arme Leute», «Der Doppelgänger»). «Wissenschaftliche Zeitschrift der Univ. Rostock», Jg. 10, 1961, Sonderhefte, S. 139—153.

<sup>67</sup> J. van der Eng. Dostoevskij romancier. Rapports entre sa vision du monde et ses précédés littéraires. S.-Grevnhage, 1957 (Slavistic printings and reprintings, 13).

не подвергает сомнению реализм Достоевского, хотя и слишком разграничивает две стороны в его реалистическом искусстве: социальную типизацию в ранних произведениях и индивидуализацию в зрелом творчестве.<sup>68</sup>

Для современного зарубежного литературоведения признание Достоевского писателем-реалистом скорее исключение, чем правило. Отсюда возникают разногласия и во взглядах на литературные традиции в творчестве Достоевского. Его отрывают от Гоголя, от натуральной школы. Из противопоставления молодого Достоевского Гоголю и натуральной школе исходит в своей концепции В. Террас Достоевскому вообще приписывается довольно неожиданно литературное родство Р. Гребеничкова, например, возводит его психологическое искусство к Вельтману: обоих писателей, как ей кажется, объединяют бесцельные «немотивированные поступки» («action gratuite» — термин Андре Жида) их литературных героев.<sup>69</sup> Чешская исследовательница смешивает романтический каприз в поведении героев Вельтмана и психологически мотивированные, но неожиданные поступки героев Достоевского.

На дискуссионных вопросах определения места Достоевского в русском и мировом литературном процессе сосредоточена значительная часть упоминавшейся выше книги Р. Пшыбыльского. Достоевский, по мнению польского ученого, неразрывно связан с романтизмом, он — продолжатель Лермонтова, а не Гоголя, от которого воспринял только повествовательную манеру; в его «Бедных людях» продолжается традиция сентиментально-романтической повести, а в «Преступлении и наказании» в личности Раскольникова развита байроническая тема романтического бунтарства; первый писатель новой эпохи, он сумел использовать интеллектуальное наследие романтизма и этим самым вызвал множество продолжателей среди которых наиболее достойным оказался Кафка. Отрывая Достоевского от Гоголя и от натуральной школы, польский литературовед повторяет ошибочное, уже признанное советским литературоведением мнение о коренном различии эстетических принципов Белинского и Валеряна Майкова, хотя, по существу, они оба представляли только разные оттенки в реалистическом литературном движении Р. Пшыбыльский связывает с Майковым романтизм Достоевского. Эти положения польского ученого очень уязвимы, поскольку художественными образами писателя он оперирует как некими эстетическими идеями, не выходя в их конкретное содержание или в их связь с жизнью.

В попытках выделить Достоевского и противопоставить его традициям гуманистической идейности в русской классической литературе усиленно используются его разногласия с революционно-демократическим лагерем; на этом основана трактовка его наследия в книге Чарльза Мозера «Антиингилизм в русском романе шестидесятых годов», в которой гениальные создания Достоевского ставятся в один ряд с поверхностными и грубо тенденциозными романами Крестовского или Ключников.<sup>70</sup> Расхождение Достоевского с Некрасовым и Чернышевским выдвинуто на первый план и в недавней статье Джозефа Зигеля «Тема падшей женщины в русской литературе девятнадцатого века».<sup>71</sup>

Пристальное внимание к рубежам вызывает оценка творчества Достоевского в современной ему и последующей русской критике. Новым изданием в США вышла книга В. Седуро «Достоевский в русской критике» — тенденциозный историографический очерк критической литературы о Достоевском, автор которого пытается дискредитировать революционно-демократическую критику, ищет истоки современного научного подхода к наследию великого писателя в русской модернистской критике, а советское литературоведение показывает в кривом зеркале.<sup>72</sup>

В споры о месте Достоевского в современной ему литературной обстановке вмешиваются и более спокойные голоса. Стремление к научной объективности в освещении взаимоотношений Достоевского с революционно-демократической критикой отличает пространную статью западногерманского литературоведа А. Раммельмейера о Достоевском и Белинском, основанную на тщательном учете

<sup>68</sup> W. Walder. F. M. Dostojewskijs Stellung innerhalb des russischen Realismus. «Wiener Slavistisches Jahrbuch», B. VI, 1957—1958, S. 35—45. Cp.: D. Gerhardt. Gogol' und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. München, [1970] («Forum slavicum», B. 28); первое издание книги вышло в 1941 году. Ее автор, последователь Э. Штейгера в понимании задач литературоведения, отношение Достоевского к Гоголю освещает, опираясь главным образом на работы Ю. Тынянова и В. Виноградова.

<sup>69</sup> R. Grebeníčková. «Actions gratuites» před Dostojevským. «Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury», 1963, VII, s. 139—151.

<sup>70</sup> Ch. Moser. Antinihilism in the Russian Novel of the 1860's. The Hague, 1964 (Slavistic printings and reprintings, 42).

<sup>71</sup> G. Siegel. The fallen woman in nineteenth century Russian literature. «Harvard Slavic studies», vol. V, Cambridge, Massachussets, 1970, pp. 81—107.

<sup>72</sup> V. Seduro. Dostoyevski in Russian literary criticism. 1846—1956. Columbia univ. press, New York, 1957.

всей литературы вопроса, фактических данных о личных отношениях обоих и их идейных контактах.<sup>73</sup>

Взаимоотношения Достоевского с современной ему русской демократической критикой посвящена также книга Т. Проктора «Достоевский и литературная школа Белинского» (1969). Критическую школу Белинского американский исследователь упрекает в подмене эстетических ценностей социальными, его высокую репутацию как критика он вслед за Ю. Айхенвальдом и А. Вольтским объявляет «мифом». а советское литературоведение обвиняет в создании культа Белинского. При всем том исследование Т. Проктора благодаря обширному материалу, собранному и систематизированному им, фактически убеждает в прочности многих нитей, связавших Достоевского с демократической критикой, хотя он действительно полемизировал с ней. Книга Т. Проктора, вопреки замыслу ее автора, может служить примером торжества научной истины над готовыми схемами и шаблонами.

Т. Проктор хорошо знаком с работами советских литературоведов о Достоевском, он использует их, хотя бы и в полемическом плане, в главах, посвященных отношениям к Достоевскому Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева и Михайловского, тщательно учитывая все нюансы их критических оценок. В результате автор книги в ряде случаев волей-неволей констатирует близость между некоторыми важными сторонами творческой позиции Достоевского и эстетическими принципами «школы Белинского». Так, Достоевский, несмотря на свои глубокие разногласия с демократической критикой, сходилась с ней в общем понимании места и задач литературы в общественной жизни и в ряде других существенных положений: на литературу он смотрел как на носительницу истины и подчинял эстетике идеологическим соображениям. «Достоевский молча принимает милую Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову идею о писателе как учителе и руководителе общества», — замечает Т. Проктор по поводу его статьи об «Анне Карениной» Толстого.<sup>74</sup>

Ограниченность критического подхода к Достоевскому со стороны Белинского и его преемников Т. Проктор объясняет их «гуманитаризмом», т. е. подчинением литературы высшим идейным соображениям в соответствии с общественной программой русской революционной демократии. Однако он сам же признает неразрывную связь русской классической литературы с критической школой Белинского. «Традиции, связывающие русскую классическую литературу с именем Белинского, — констатирует он, — отличают ее от западноевропейской».<sup>75</sup> И хотя в книге ударение сделано на расхождении Достоевского со «школой Белинского», в ней добросовестно приводятся и все данные, убеждающие в исключительной сложности этой проблемы. «Достоевскому никогда не удавалось избавиться от тени Белинского», — заключает автор одну из глав своей книги.<sup>76</sup>

К числу наиболее объективных исследований роли Достоевского в русском литературном процессе принадлежит книга Свена Линнера «Достоевский о реализме» (1967). Излагая эстетические взгляды писателя, шведский литературовед убедительно доказывает ошибочность смещения его религиозных и эстетических идей; он резонно возражает Р.-Л. Джексону, который, опираясь на неправильно понятое слова Достоевского о «реализме в высшем смысле», кладет в основу его эстетики христианское миропонимание. Сам С. Линнер в результате тщательного изучения суждений Достоевского об искусстве приходит к следующему справедливому выводу: «Он был убежден в существовании „другого мира“ и красоты как метафизической ценности, но это убеждение он формулировал в абстрактных выражениях и мало касается его в специальных замечаниях об искусстве».<sup>77</sup>

С. Линнер отчетливо разграничивает собственные прямые высказывания Достоевского и эстетические суждения его литературных героев — Дмитрия Карамазова или князя Мышкина, поскольку их мысли о красоте связаны с определенными литературными характеристиками и сюжетными ситуациями. Достоевский, констатирует он, как писатель-реалист требовал от литературы прежде всего правдивого воспроизведения современности и с этим критерием подходил к оценке таких произведений, как «Евгений Онегин» или «Анна Каренина»; реалистические достоинства он находил и у романиста Гофмана, плюлюзно реальности он оценил и у Эдгара По. Вместе с тем, порицая фотографичность и эмпирический подход к жизни у Эмиля Золя или Глеба Успенского, строгой критике Достоевский подвергал и живопись Николая Ге; его «Тайную вечерю» он осуждал за недостаточную глубину, за то, что в ней не показаны восемнадцать веков христианства. Во всем этом С. Линнер справедливо видит программу, общую для клас-

<sup>73</sup> A. Rammelmeyer. Dostojevskijs Begegnung mit Belinskij. (Zur Deutung der Gedankenwelt Ivan Karamazovs). «Zeitschrift für slavische Philologie», 1951—1952, B. 21, H. 1, S. 1—21; 1952, H. 2, S. 273—292.

<sup>74</sup> T. Proctor. Dostoevskij and the Belinskij school of literary criticism. The Hague, Paris, 1969, p. 102.

<sup>75</sup> Там же, стр. 17.

<sup>76</sup> Там же, стр. 64.

<sup>77</sup> Sven Linnér. Dostoevskij on realism. Stockholm, [1967], p. 209.

спического реализма в русской литературе XIX века; новое же в эстетических взглядах Достоевского он находит в том, что писатель вводит в область реализма не только типичное, но и исключительное как одну из форм его проявления.

Еще одним важным аспектом изучения Достоевского является определение роли его наследия в истории русской литературы. И здесь нередко отрицательно сказывается односторонняя и предвзятая оценка места Достоевского в современной ему литературе. Проблеме наследия Достоевского в русской литературе посвящена книга Р.-Л. Джексона «Подпольный человек Достоевского в русской литературе» (1958). За ключевое произведение великого писателя в ней принимаются «Записки из подполья» как выражение экзистенциального бунта человеческой личности. Именно это произведение, по мысли автора книги, оказало наиболее сильное воздействие на все позднейшие произведения русских писателей, созданные, как он считает, под знаком Достоевского: «День итога» Альбова и некоторые рассказы и повести Гаршина в 70-е и 80-е годы; затем позднее, в 90-е и 900-е годы, «Мелкий бес» Сологуба, «Республика Южного Креста» Брюсова, некоторые произведения Леонида Андреева, Куприна и Горького. Новый этап в развитии той же традиции Джексон усматривает в советской литературе, в тех произведениях Ю. Олеши, Л. Леонова или И. Эренбурга, в которых есть образы ущемленных революцией маленьких людей; именно их американский исследователь и принимает за выразителей пресловутого экзистенциального бунтарства.<sup>78</sup>

Судьба наследия Достоевского в истории русского символизма — тема книги Т. Позняка «Достоевский в кругу символистов».<sup>79</sup> Для русских символистов, как выясняет польский ученый, наследие великого писателя явилось не только объектом философско-эстетической критики, но и стимулом больших творческих исканий. Наиболее удачна в книге глава об отношении к Достоевскому Александра Блока.

В поэзии Александра Блока Т. Позняк устанавливает много родственного Достоевскому: этический максимализм и карамазовский бунтарство; социальные темы, вводящие в атмосферу большого города с его нищетой, проституцией и загубленным детством; сложные психологические темы, позволяющие раскрыть раздвоенные личности или создать противоречивые «инфернальные» женские образы; размышления об исторических судьбах России и ощущение значительности происходящих эпохальных сдвигов; наконец, поэтические образы «страшного мира», близкие к «фантастическому реализму» автора «Преступления и наказания». Творческие отзывы наследия Достоевского Т. Позняк с большой наблюдательностью отмечает и у Андрея Белого; это своеобразное развитие образа князя Мышкина в теме поэта-пророка в сборнике «Золото в лазури», переключка с «Записками из Мертвого дома» и «Братями Карамазовыми» в «Пепле», проблема революции и провокации в «Петербурге» и апокалипсическое ощущение надвигающейся на старый мир катастрофы в поэме «Христос Воскресе». К сожалению, в главе о Брюсове, по примеру Р.-Л. Джексона, преувеличивается значение темы «подпольного человека» в русской литературе и не учитываются брюсовские исторические романы с их образами людей, в чьих жизненных судьбах соединяются религиозные искания и мучительные противоречивые страсти.

Объяснение тяготения символистов к Достоевскому Т. Позняк ищет в общем для них романтическом воззрении на мир, — в понимании Достоевского как писателя, неразрывно связанного с романтизмом, он соглашается с Р. Пшыбыльским. И возникает сомнение: не вернее ли было бы выдвинуть на первый план общее для Достоевского и символистов ощущение кризисности переживаемой ими эпохи и близости предстоящих грандиозных перемен, свидетелями которых символисты и стали после Октябрьской революции?

\* \* \*

Большой круг проблем, поднимаемых зарубежными литературоведами, связан с выяснением места Достоевского в мировом литературном процессе. Здесь прежде всего надо выделить работы, посвященные его литературным традициям.

Поскольку реализм Достоевского в современном зарубежном литературоведении большей частью отрицается или в духе русской символистской критики истолковывается как постижение некоей высшей реальности, ударение делается на романтических истоках его творчества и на его связи с западноевропейским, особенно немецким романтизмом. Романтические увлечения Достоевского в годы его молодости несомненны, но речь идет не о них, а о всей направленности его творчества. Характерна в этом смысле статья Генриха Стаммлера «Эстетика Достоевского и философия искусства Шеллинга»; за основу эстетики Достоевского

<sup>78</sup> R. L. Jackson. *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. S.-Gravenhage, 1958 (Slavistic printings and reprintings, 15).

<sup>79</sup> T. Poźniak. *Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich*. Wrocław, 1969.



в ней принимается шеллингианская идея прекрасного как воплощения метафизического идеала.<sup>80</sup> Шеллинга, как выпущден допустить Г. Стаммлер, Достоевский не читал, но его мнимое шеллингианство он объясняет влиянием, тоже, по существу, очень сомнительным, Аполлона Григорьева.

В романтическом аспекте эстетика Достоевского интерпретируется в книге Р.-Л. Джексона «Достоевский в поисках формы». Достоевский, в глазах ее автора, прежде всего религиозный мыслитель, христианский писатель, для которого идеалы эстетики и религии едины; его представление о красоте тем самым оказывается развитием традиций, восходящих к Платону, раннему христианству, немецкой романтике и Шеллингу.<sup>81</sup> Р.-Л. Джексону, надо признать, принадлежат отдельные интересные мысли об эстетике Достоевского; в частности, он убедительно связывает его представление о красоте с требованием гармонии в античной эстетике и находит тот же гармонический идеал красоты у Пушкина. Но утверждение о религиозном характере эстетики Достоевского остается недоказанным, и хотя каждое положение в книге американского ученого как будто подтверждается цитатами из писем Достоевского и его произведений, эта внешняя доказательность достигается путем искусственного сведения воедино совершенно различных идей, вырванных из контекста и не связанных с творческой практикой автора.

Преувеличенное представление о влиянии Гофмана на Достоевского положено в основу исследований Чарльза Пессиджа, его первой книги (1954), не раз упоминавшейся у нас в качестве примера современного американского компаративизма, и его второй, более поздней книги — «Русские гофмансты» (1963). Достоевский, с точки зрения Пессиджа, — высшая точка влияния Гофмана на русскую литературу, «финальный синтез процесса русского гофманства».<sup>82</sup> Ч. Пессидж отнюдь не отрицает гениальности Достоевского, он ставит его выше Гофмана, но метод исследования, основанный на поисках тематических и сюжетных совпадений, приводит к тому, что чуть ли не все произведения великого русского писателя выглядят мозаикой из заимствований у Гофмана, причем никак не учитывается ни различие художественного метода каждого из писателей, ни национальный облик их произведений, ни породившие их различные исторические условия. Замечания Ч. Пессиджа о русском гофманстве попадают в цель, когда речь идет о второстепенных писателях или подражательных произведениях вроде фантастических повестей Погорельского или Полевого, но в применении к такому творческому гению, как Достоевский, они оказываются недостаточными; в них совершенно не учитывается его оригинальность.

Из преувеличенного представления об определяющей роли немецкого романтизма в эволюции Достоевского исходит и Натали Ребер в «Исследовании мотива двойничества у Достоевского и Э.-Т. Гофмана».<sup>83</sup> «От „Двойника“ до „Братьев Карамазовых“ не оставляли Достоевского образы и видения Гофмана, оставались живы воспоминания о немецких романтиках», — утверждает австрийская исследовательница, подводя итоги сопоставлению обоих писателей, но сама по себе историко-литературные связи ее мало интересуют; свою собственную задачу она определяет как «феноменологическое исследование» мотива двойника у Гофмана и Достоевского.<sup>84</sup> Двойничество Н. Ребер вслед за Д. Чпжевским объясняет с философско-психологической точки зрения, как «оптологическую неустойчивость человеческой личности». Соответственно этому первая часть ее книги, посвященная Достоевскому, делится на две большие главы: первая из них — «Двойник в узком смысле: болезнь, ведущая к расщеплению сознания», и вторая — «Двойник в широком смысле: две реальные личности как мистическое единство».

Несмотря на подчеркнутый антиисторизм исследования Н. Ребер и ее надуманную, близкую к экзистенциализму философско-психологическую концепцию двойничества, в ее книге есть удачные конкретные замечания о художественном воплощении темы двойничества у Достоевского и у Гоголя как его русского предшественника. Вопреки «мистическому» объяснению, интересны и наблюдения Н. Ребер над сюжетно-композиционной и психологической взаимосвязью героев романов Достоевского: старца Зосимы с семьей Карамазовых или Ставрогина с Пет-

<sup>80</sup> H. Stammel. Dostoevsky's aesthetics and Schelling's philosophy of art. «Comparative Literature», vol. VII, 1955, № 4, pp. 313—323. Cp.: S. Laffitte. Apollon Grigor'ev et Dostoevskij. «Revue des études slaves», t. 43, fasc. 1—4, pp. 13—16.

<sup>81</sup> R. L. Jackson. Dostoevsky's quest for form. A study of his philosophy of art. Yale univ. press, New Haven — London, 1966.

<sup>82</sup> Ch. E. Passage. 1) Dostoevski the Adapter. A study in Dostoevski's use of the tales of Hoffmann. Chapel Hill, 1954; 2) The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963, pp. 196—219 (VII. Dostoevskij: the culmination of the Hoffmannizing process).

<sup>83</sup> N. Reber. Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E. T. A. Hoffmann. Gießen, 1964 (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, B. VI. Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe 2).

<sup>84</sup> Там же, стр. 17.

ром Верховенским, Шатовым и каторжным Федькой. Но отдельные удачи исследовательницы тонут в произвольных домыслах.

Большое внимание романтическим традициям в творчестве Достоевского уделено в книге Дональда Фангера «Достоевский и романтический реализм».<sup>85</sup> Спорная в своих основных положениях, его концепция лишена достоинств: в ней есть элементы историзма, и Достоевский им понимается как один из писателей, неразрывно связанных с современным большим городом, а тем самым как преемник Бальзака, Диккенса и Гоголя в общеевропейском литературном процессе. Учесть важность исторического подхода к литературе Д. Фангеру несомненно помогло его знакомство с работами советских литературоведов, хотя он и полемизирует с ними в определении понятия «реализм».

Чтобы уточнить место Достоевского в литературном процессе, Д. Фангер вводит в оборот термин «романтический реализм», подразумевающий особый, ранний тип реализма, реализм, несущий в себе мечту о преображении мира с помощью «мифа», т. е. поэтического представления о нем. Бальзака, Диккенса, Гоголя и Достоевского он считает создателями нового мифа, «мифа о городе». Романтический реализм Д. Фангер противопоставляет более позднему и более законченному реализму Флобера и Толстого. Значение же романтических традиций у писателей, относимых им к прямым предшественникам Достоевского, он крайне преувеличивает. Так, в бальзаковском «Отце Горпо» у него на первый план выступает эффектная, но не центральная фигура каторжника Вотрена.

Две тенденции препятствуют американскому исследователю Достоевского признать его просто реалистом: во-первых, понимание его реализма как постижения некоей высшей «духовной реальности» — в этом он следует за Вячеславом Ивановым и К. Мочульским — и, во-вторых, антиреалистическое понимание гротеска, воспринятое им от Вольфганга Кайзера; гротеску у Достоевского он придает исключительно важное, определяющее значение. Интересная как попытка осмыслить место Достоевского в мировом литературном процессе, книга Д. Фангера «Достоевский и романтический реализм» содержательна и наводит на серьезные размышления, но истинный Достоевский подменяется мифом о нем, мифом о некоем романтыке реализма, для которого лучшим средством проникновения в высшую духовную реальность был гротеск, совершенно нарушающий все жизненные пропорции и порою доводящий их до полного абсурда. Достоевский ли это?

Хотя Достоевский и был писателем-реалистом, для понимания его места в мировом литературном процессе очень плодотворно его соотнесение с теми предромантическими, романтическими или уже близкими к реализму писателями, которыми еще до него в своем творчестве обращались к религиозным христианским идеям, темам и образам, внося в них подтачивающее религиозное сомнение. Одно из таких сопоставлений мы находим в книге Вальтера Рема «Жан Поль — Достоевский», задуманной им как исследование двух во многом похожих литературных выражений религиозного неверия — «Легенды о Великом инквизиторе» Достоевского и фантастического «видения» Жана Поля «Слово умершего Христа с высоты мироздания о том, что никакого бога нет».<sup>86</sup>

«Легенду о Великом инквизиторе» Вальтер Рем определяет как проникнутую духом нигилистического безверия «антилегенду», и как на прямое предвосхищение такого разуверения в христианстве он указывает на мрачное апокалиптическое «видение» Жана Поля, в котором пробудившиеся мертвецы с ужасом и отчаянием узнают от Христа, что он не бог, никакого бога вообще нет и их ожидает полное уничтожение, абсолютное ничто. Возможно, предполагает Вальтер Рем, Достоевский был знаком со «Словом» Жана Поля, поскольку в переводе на французский язык оно приведено в знаменитой книге мадам де Сталь «О Германии». Читал или не читал Достоевский эту книгу, романтическое «видение» Жана Поля встает в ряд тех произведений мировой литературы, с которыми определенным образом соотносится «Легенда о Великом инквизиторе», хотя она написана в ином, реалистическом плане.

Еще А. С. Долинин в комментариях к письмам Достоевского писал о влиянии, оказанном на него Шатобрианом; в развернутом виде эта проблема заново поставлена в статье Р.-Л. Джексона «Шатобриан и Достоевский».<sup>87</sup> Как известно, Достоевский заинтересовался Шатобрианом еще в молодости и в 1838 году в письме к брату Михаилу просил его изложить основные идеи «Духа христианства». Возможно, с Шатобрианом был связан его неосуществленный замысел — статья

<sup>85</sup> D. Fanger. Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Harvard Univ. press, Cambridge, Massachusetts, 1965.

<sup>86</sup> W. Rehm, Jean Paul — Dostojewski. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens. Göttingen, [1962].

<sup>87</sup> R. L. Jackson. Chateaubriand and Dostoevsky: a posing of the problem. «Scando-Slavica», t. XII, 1966, pp. 28—37.

о значении христианства для искусства (1856). Наконец, в последние годы жизни Достоевского в его личной библиотеке имелись шатобриановские «Замогильные записки» в двух разных изданиях.

Р.-Л. Джексон проводит параллель между идеей Шатобриана о невозможности морали без религии и бессмертия и аналогичным размышлением Ивана в «Братьях Карамазовых». Главную же черту близости между обоими писателями он усматривает в их религиозной эстетике — характерном для них синтезе эстетики и религии. Критика атеизма в философско-поэтических размышлениях Шатобриана, по его мысли, превосходит трагедию атеистического гуманизма, воплощенную Достоевским в Иване Карамазове. Однако, вопреки своим намерениям доказать, что основой эстетики Шатобриана и Достоевского явилась христианская религия, Р.-Л. Джексон с помощью им же собранного материала убеждает в обратном: истинная близость между Достоевским и Шатобрианом коренится не в религии, а в общем для них сомнении в ней, у Достоевского выраженном с гораздо большей силой. Р.-Л. Джексон сам же приводит слова Шатобриана — «здесь нет более верующего христианина и более неверующего, чем сам я», — и сравнивает их с известными словами Достоевского о том, что он — «дитя неверия и сомнения».<sup>88</sup> Обоим писателям объединяло сомнение в выдвигаемом ими религиозном идеале, и если Шатобриан пытался поддержать его с помощью романтической эстетики христианства, Достоевский, как человек более поздней эпохи и писатель-реалист, с необыкновенной художественной силой выразил следующий и важнейший этап крушения религиозного сознания в европейской культуре XIX века.

Здесь уместно вспомнить и статью В. Астрова «Готорн и Достоевский». Ее автор удачно сопоставил Достоевского с его современником, одним из классиков американской литературы периода ее перехода от романтизма к реализму, писателем середины прошлого века Натаниелем Готорном, важнейшие романы которого были переведены на русский язык в 50-е и начале 60-х годов прошлого века. Оба писателя в молодости пережили увлечение идеями утопического социализма и оба сочетали религиозность с сомнением. В. Астров считает возможным их обоих назвать «детьми своего времени, детьми сомнения».<sup>89</sup> Хотя предполагаемое В. Астровым знакомство Достоевского с произведениями Готорна действительно очень возможно, главное в его статье не это, а сопоставление обоих писателей как психологов, проникающих в глубины человеческого сознания и раскрывающих «феноменологию человеческого греха», в трактовке которого их христианская религиозность опровергается в столкновении с истинной человечностью. Как люди, восстающие против окружающей их фальшивой морали, в статье В. Астрова сближаются Раскольников и Эстер Принн, героиня романа Готорна «Алая буква».

Можно не соглашаться с отдельными положениями В. Рема, Р.-Л. Джексона или В. Астрова, но остается несомненным, что Жан Поль, Шатобриан и Готорн должны учитываться среди тех зарубежных писателей, сопоставление с которыми яснее определяет место Достоевского в мировом литературном процессе, поскольку он в своем творчестве самостоятельно, по-новому и с исключительной проникновенностью откликнулся на многие важные идейные и художественные проблемы, выдвинутые уже до него или одновременно с ним.

Поскольку за рубежом Достоевского склонны представлять романтиком, к тому же иррационалистом и мистиком, его только в редких случаях соотносят с писателями XVIII века или с современными ему романистами-реалистами. Такие работы есть, но их немного. В их числе можно отметить статью А. Раммельмейера «Достоевский и Вольтер»,<sup>90</sup> в которой показано, что отношение автора «Легенды о Великом инквизиторе» к Вольтеру было отнюдь не только негативным, а гораздо более сложным. В некоторых статьях Достоевского сопоставляют с Диккенсом, и хотя их авторы обычно чересчур увлекаются прямым сопоставлением сюжетных ситуаций и литературных героев (Мармеладова — с Микобером, князя Мышкина — с Пиквиком), накопленные ими материалы подводят к дальнейшему изучению единства и национального своеобразия европейского реалистического романа в мировом литературном процессе прошлого столетия.<sup>91</sup>

Кроме работ, основанных на исследовании литературных традиций Достоевского, есть и такие, в которых его место в литературном процессе характеризуется безотносительно к вопросу о его прямых литературных связях. Некоторые из них интересны не столько достигнутыми результатами, сколько постановкой вопроса, ждущего много и более убедительного решения. К работам такого типа можно

<sup>88</sup> Там же, стр. 31.

<sup>89</sup> V. Astrov. Hawthorne and Dostoevski. «New England Quarterly», vol. XV, June 1942, pp. 296—319.

<sup>90</sup> A. Rammelmeyer. Dostojevskij und Voltaire. «Zeitschrift für slavische Philologie», B. XXVI, H. 2, 1958, S. 252—278.

<sup>91</sup> Bryan F. Hulse. Dostoevsky for Dickensians. «The Dickensian», 1955, vol. LI, part 2, № 314, pp. 66—71; A. Wexler. Dickens and Dostojewski. «Deutsche Rundschau», 1962, № 8, S. 732—740.

отнести главу о «Братьях Карамазовых» в книге Ричарда Сьюэлла о трагедии, в которой ставится вопрос, в чем своеобразие трагедийности Достоевского в мировой литературе; другие главы в книге отведены библейской «Книге Иова», «Царю Эдипу» Софокла, «Доктору Фаусту» Марло, «Королю Лиру» Шекспира и трем романистам — Готорну, Мелвиллу и Фолкнеру.<sup>92</sup> Достоевский, по мысли Р. Сьюэлла, по сравнению с Готорном («Алая буква») и Мелвиллом («Моби Дик») выделяется тем, что наиболее полно выразил характер современного ощущения трагизма жизни; его Иван Карамазов — «современный трагический человек», не приемлющий несправедливости в мире и признающий бога только как гипотезу, человек эпохи крушения всех ценностей.

Сопоставление эстетики трагического у Достоевского и у других писателей само по себе вполне правомерно, но было бы более результативным, если бы автор книги исходил не из общих положений экзистенциалистской философии о трагедии бытия, а из учета конкретно-исторических условий трагического мировосприятия отдельных писателей, если бы он опирался не на идеи Ясперса и Бердяева, а на соотношение литературы с жизнью. Совершенно бесспорны антиисторичные сопоставления Достоевского с рядом писателей в других аналогичных работах некоторых американских литературоведов.<sup>93</sup>

Иной, подлинно научный путь исследования соотношения Достоевского с другими писателями намечен в ряде конкретно-исторических работ. Место Достоевского в мировом литературном процессе — тема интересной статьи Георга Лукача «Достоевский», написанной еще в 1943 году, позднее вошедшей в его книгу «Русский реализм в мировой литературе» и привлекая к себе за рубежом большое внимание; она включена и в сборник о Достоевском, составленный Р. Веллеком.<sup>94</sup> Статья эта принадлежит к лучшим работам венгерского ученого и, к сожалению, осталась у нас неизвестна.

Достоевский, согласно концепции Лукача, — писатель большого города, полный большой духовной энергии плебей, выступивший в ту историческую эпоху, когда перед Россией вдали уже наметилась перспектива социалистической революции; он — создатель нового человеческого типа в мировой литературе, литературного героя, миссия которого ставить вопросы, с ходом времени получающие большую актуальность; проповедник религии, он фактически сам не верит, поэтому его положительные герои слабее отрицательных и его сила — в антибуржуазном протесте, сочетающемся с мечтой об идеальном общественном строе — «золотом веке». Все это подводит Г. Лукача к хорошо обоснованному выводу об исторической прогрессивности Достоевского как писателя, сказавшего новое слово в мировой литературе.

Статья Г. Лукача наталкивает на мысль о большой плодотворности дальнейшего сравнительного изучения места Достоевского в художественном развитии человечества. В этом плане надо отметить удачную по постановке вопроса статью Д. Бакчи «Достоевский и Вагнер» (1970).<sup>95</sup> Хотя Достоевский, замечает Д. Бакчи, и не проявил определенного отношения к Вагнеру, это не мешает говорить об их художественной близости; недаром к Вагнеру тяготели духовно близкие ему люди — Аполлон Григорьев и Александр Блок. Достоевского и Вагнера, высказывает свои соображения автор статьи, сближает многое: сходная историческая обстановка, в которой они жили, и вызванные этим известные биографические совпадения, сходство идейных исканий в молодости и оставшийся в их сознании след былых увлечений утопическими идеалами, а главное — сходство художественного воплощения их идейных и творческих исканий: общая для них тема власти капитализма (золото — в символической Вагнера), «святые простак» (Парсифаль, Алеша Карамазов, князь Мышкин) и душевно раздвоенные люди (Кундри, Настасья Филипповна), лейтмотивы — «золотой век», «хрустальный дворец» или «две бездны» у Достоевского, «бесконечная» или незавершенная мелодия у Вагнера и «бесконечный диалог» у Достоевского и, наконец, объединяющая обоих страстная взволнованность идейных исканий. Отдельные частные положения, выдвигаемые Д. Бакчи, легко оспаривать, но нельзя не признать перспективность его соображений.

В новом ракурсе, в свете актуальных задач эстетики социалистического реализма, как действенное наследие мировой литературы историко-литературное значение Достоевского глубоко раскрывается в двух статьях Аины Зегерс, во-первых, о проблеме личности в его философско-исторической художественной концепции и, во-вторых, о его отношении к Шиллеру.<sup>96</sup>

<sup>92</sup> R. B. Sewall. The vision of tragedy. Yale univ. press, New Haven, 1959, pp. 106—126 («The Brothers Karamazov»).

<sup>93</sup> См., например: R. L. Cox. Between Earth and Heaven. Shakespeare, Dostoevsky and the Meaning of Christian Tragedy. New York, [1969].

<sup>94</sup> Georg Lukács. Der russische Realismus in der Weltliteratur. Berlin, 1952, S. 131—150.

<sup>95</sup> Д. Бакчи. Достоевский и Вагнер. (К постановке вопроса). «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae», t. XII, fasc. 1—2, 1970, old. 187—196.

<sup>96</sup> Anna Seghers. Über Tolstoi. Über Dostojewskij. Berlin, 1963.

\* \* \*

Чтобы со всей полнотой определить место Достоевского в мировом литературном процессе, недостаточно ограничиваться его собственным творчеством, хотя бы и с учетом его соотношения со всей предшествующей и современной ему литературой, надо принять во внимание и роль его художественного наследия в последующем развитии литературы других стран. История наследия Достоевского как важного фактора в международной литературной жизни исследуется все с большим размахом. За последние два десятилетия количество таких работ очень увеличилось, и это объясняется как возрастающим интересом к русской литературе, так и укреплением русистики в связи с ростом международного авторитета СССР после разгрома фашизма.

Исследование истории восприятия наследия Достоевского в международной литературной жизни и в отдельных странах было предпринято еще в межвоенные годы; можно назвать целый ряд богатых информацией трудов на эту тему (Я. Ромейн, 1924; Т. Кампан, 1930; Э. Мачник, 1939, и др.). В последнее время, однако, новые исследования очень расширили существовавшие раньше представления о значении Достоевского для зарубежной литературы: шире круг стран и больше писателей, охваченных этими исследованиями, глубже проблемы, поставленные в них.

Роль наследия Достоевского в качестве одного из важнейших факторов литературного процесса во Франции конца прошлого и начала этого века с большой обстоятельностью освещена в книге Ф. Хеммингса «Русский роман во Франции 1884—1914» (1950).<sup>97</sup> Вместе с Толстым Достоевский, как показывает английский ученый, сыграл решающую роль в преодолении французского натурализма; его влияние определило творческий путь отдельных писателей этого времени, сильнее всего — Шарля-Луи Филиппа, и подготовило художественные искания Марселя Пруста и Жоржа Дюамеля.

Как один из писателей, наиболее повлиявших на рост интереса к русской литературе в литературной жизни Англии и США, Достоевский занимает видное место в книге Доротти Брюстер «Путь с Востока на Запад».<sup>98</sup> Кларенс Деккер начало успеха Достоевского в Англии 80-х годов связывает с кризисом лидерской благопристойности так называемого «викторианства».<sup>99</sup> И как один из романистов, благодаря которому русский роман стал неотъемлемой частью английских литературных традиций, начиная с Гиссинга и Стюивенса и вплоть до Грэма Грина в наши дни, Достоевский рассматривается в книге Г. Фелпса «Русский роман в английской литературе».<sup>100</sup>

При всей обстоятельности перечисленных здесь работ идейная борьба вокруг художественного наследия Достоевского в них раскрывается неполно, его гуманизм, демократизм и антибуржуазность недоучитываются и его влиянию иногда приписываются темы и мотивы, фактически с ним не связанные. С принципиально иной точки зрения роль наследия Достоевского как фактора международного литературного процесса исследуется учеными стран социализма; в активности восприятия его наследия они справедливо усматривают один из истоков давних культурных связей и теперешней дружбы между народами СССР и других социалистических стран. О судьбе наследия Достоевского в литературном прошлом тех стран, которые пошли по пути социализма, написано уже немало, и благодаря таким частным разысканиям постепенно составляется все более широкая картина международной известности Достоевского.<sup>101</sup>

Среди работ о судьбе наследия Достоевского в литературном процессе отдельных национальных литератур выделяется капитальный труд Милослава Бабовича «Достоевский у сербов»,<sup>102</sup> охватывающий разные стороны проблемы: оценку произведений Достоевского сербской критикой и различные влияния на нее, в том числе и со стороны русской эмигрантской критики 20-х годов, сербские переводы произведений Достоевского и его влияние на сербских писателей. Это влияние, констатирует М. Бабович, в силу ряда исторических и специфически литературных причин было меньше тургеневского, но несло в себе свойственный русскому реалистиче-

<sup>97</sup> F. W. J. Hemmings. The Russian Novel in France 1884—1914. Oxford Univ. press, 1950.

<sup>98</sup> D. Brewster. East-West Passage. London, [1954].

<sup>99</sup> Clarence R. Decker. The Victorian Conscience. New York, [1952].

<sup>100</sup> Gilbert Phelps. The Russian Novel in English Fiction. London, [1956].

<sup>101</sup> H. Schmidt. Die Dostoevskij-Rezeption der deutschen revolutionären Arbeiterbewegung (1920—1925). «Zeitschrift für Slavistik», 1968, B. XIII, № 4, S. 565—572; E. Hexelschneider — M. Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Literatur (bis 1917). «Zeitschrift für Slavistik», 1965, B. X, H. 1, S. 1—34; T. Poźniak. O pierwszych polskich przekładach powieści Dostojewskiego. «Slavia orientalis», 1958, № 2, s. 121—136; F. Sielicki. Dostojewski w Polsce międzywojennej. «Slavia orientalis», 1958, № 2, s. 137—202; Валериу Чобану. Ф. М. Достоевский и Румыния. В кн.: Румынско-русские литературные связи второй половины XIX—начала XX века. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 145—161.

<sup>102</sup> Милослав Бабович. Достоевски код Срба. Титоград, 1961.

скому роману гуманизм. Аналогичные разыскания о судьбе Достоевского в сербо-хорватской литературе проделаны Йосипом Бадаличем.<sup>103</sup>

Идейные разногласия чешских критиков в оценке Достоевского являются центром внимания в книге Франтишека Каутмана «Борьба за Достоевского»; в ней прослеживается история оценки его творчества чешской критикой, начиная с 40-х годов прошлого века до сегодняшнего дня.<sup>104</sup> Выдвигая задачи нового подхода к писателю, во многом подсказанные книгой М. М. Бахтина, Ф. Каутман вносит в свою книгу острую полемичность и даже некоторую пристрастность; этим обусловлена и его полемика с Радегастом Паролеком, преимущество позиции которого заключается в том, что Достоевского он изучает в аспекте проблемы классического наследия социалистической культуры наших дней; начало такого подхода к Достоевскому в Чехословакии положил еще Зденек Неудлы в своем выступлении на I съезде чехословацких писателей. В свете проблемы классического наследия социалистической культуры Достоевского рассматривает и Вольф Дювель в «Истории русской классической литературы», созданной коллективом немецких русистов в ГДР.<sup>105</sup>

Достоевский настолько глубоко входит в художественное сознание писателей конца XIX и XX века, что, кроме обобщающих работ об истории восприятия творчества Достоевского в литературном процессе различных стран, существуют специальные исследования о разных формах контактов с ним со стороны отдельных литературных деятелей — философов, критиков, писателей. Учет контакты и работы подобного рода — это особая задача.<sup>106</sup>

ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ

(Румыния)

## ДОСТОЕВСКИЙ В ОЦЕНКЕ РУМЫНСКОЙ КРИТИКИ

Знакомство румынской общественности с творчеством Ф. М. Достоевского относится к 80-м годам прошлого столетия, когда произведения русского писателя стали широко известны во многих странах Европы, во Франции и Германии в первую очередь. Это знакомство явилось одним из знаменательных моментов в том общении с русской литературой, которое отмечается в румынской культуре в конце XIX века и вследствие которого румынские читатели обогатились знанием произведений Толстого, Достоевского, Тургенева, Гоголя, а несколько позже — Горького, Чехова, Короленко. Важную роль в этом процессе сыграли переводы, давшие возможность непосредственного общения с миром идей и чувств русского писателя, знакомившие с его тематикой и особенностями художественного мастерства. Первыми сочинениями, переведенными на румынский язык, были «Униженные и оскорбленные» (1885—1886) и «Записки из Мертвого дома» (1886—1887), затем появились «Белые ночи», «Хозяйка», «Кроткая», «Мальчик у Христа на елке». «Роман в девяти письмах» и т. д. и, с некоторым запозданием, — «Преступление и наказание» (1912), «Братья Карамазовы» (1915), «Подорожник» (1923).<sup>1</sup>

Параллельно с переводами, а иногда даже и опережая их, пропагандировалось творчество русского писателя румынской критикой. Критика заговорила о Достоевском за несколько лет до того, как появился первый перевод его произведений на румынском языке. В 1881 году известный публицист Замфир Арборе выступил в газете «Telegraful»<sup>2</sup> со статьей по случаю смерти писателя, в которой, исходя из своих революционных увлечений, уделил большое внимание первому этапу биографии Достоевского, его связям с кружком Петрашевского, процессу и приговору.

<sup>103</sup> Й. Бадалич. Русские писатели в Югославии. Изд. «Прогресс», М., 1966, стр. 172—226.

<sup>104</sup> F. Kautman. Voje o Dostojevského. Praha, 1966. См. также: Ю. Копаничак. Ф. М. Достоевский в словацкой критике до 1945 года. В кн.: Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 229—242; R. Parolek. F. M. Dostojevskij. [Praha], 1964.

<sup>105</sup> Geschichte der klassischen russischen Literatur. Herausg. von W. Düwel... Aufbau-Verlag, Berlin—Weimar, 1965, S. 710—745.

<sup>106</sup> См.: Т. Мотылева. Достоевский и зарубежные писатели XX века. «Вопросы литературы», 1971, № 5, стр. 96—128.

<sup>1</sup> Более подробно о переводах Достоевского на румынский язык см.: Валериу Чобану. Ф. М. Достоевский и Румыния. В кн.: Румынско-русские литературные связи второй половины XIX—начала XX века. Изд. «Наука», М., 1964; а также библиографический указатель: Filip Roman. Literatura rusă și sovietică în limba română. București, 1959.

<sup>2</sup> Z. A. Din Busia. «Telegraful», 1881, 20 februarie.

О Достоевском писал также Доброджану-Геря, участник революционного движения в России, политический эмигрант, обосновавшийся в Румынии и ставший видным литературным критиком, главным защитником идеи передового, «тенденциозного» искусства. Кроме упоминания имени Достоевского в статьях «Ухудшение переводов», «Что нужно переводить?» и др., Геря посвятил великому русскому писателю обстоятельное исследование, послужившее предисловием к переводу романа «Униженные и оскорбленные» (1885). Следует отметить, что, так же как и Замфир Арборе, Геря уделил большое внимание связям Достоевского с революционными кружками, что дало ему возможность охарактеризовать и некоторые аспекты развития передового движения в России. Стремясь в первую очередь заинтересовать широкого читателя «странной жизнью великого русского писателя, столь же странной, как и его сочинения», Доброджану-Геря, однако же, раскрывает и наиболее характерные черты таланта Достоевского, описавшего «страдания униженных, оскорбленных и обездоленных столь правдиво, как никто другой в европейской литературе». «Ни один писатель, русский или иностранный, не может сравниться с ним в умении показать искры священного огня, освещающие мрак, в котором пребывают падшие души...» Высоко оценен гуманизм русского писателя, Геря подчеркивает, что он был «одним из величайших критиков современного нам общественного устройства».

Одним из наиболее ярких выступлений румынской критики в начале XX века следует считать предисловие к «Запискам из Мертвого дома» (1912), принадлежавшее, так же как и сам перевод произведения, перу известного писателя Тудора Аргежи. Близкий в то время к социалистам, Аргежи остановился, так же как и Арборе и Геря, на участии Достоевского в кружке Петрашевского и так же, как и они, осудил его дальнейший отход от передовых позиций молодости. Судьба Достоевского, подчеркивает румынский писатель, свидетельствует о трагическом положении, в котором находится художник в несправедливо устроенном обществе, попирающем его талант, препятствующем свободному взлету гения.

Привлекавшее все более широкое внимание читателей, литературной общественности, творчество Достоевского вследствие присущих ему противоречий породило довольно противоречивые, иногда взаимоисключающие оценки.

Тут уместно вспомнить имя Толстого. Обоих русских писателей, и Толстого и Достоевского, передовая румынская критика высоко ценила за их гуманизм, за критический пафос их произведений, направленных против устоев буржуазного общества, против социальной несправедливости и попрания человеческого достоинства, человеческой свободы. Но одновременно к их творчеству обращались и критики, защищавшие эстетские позиции, выступавшие против передовых идеалов в искусстве. Они пытались использовать слабые стороны мировоззрения и творчества Достоевского и Толстого, стремились превратить двух великих писателей, которые сказали горькую правду о современном им обществе, в «апостолов смупения», призывающих к «непротивлению злу», проповедующих Евангелие. Так, например, когда в 1895—1896 годах Николае Филипеску, идеолог консервативной партии, и А. Антемирянэ начали в журнале «Ероса» и «Floare albastră» кампанию против материализма в философии, науке и эстетике, против реализма в литературе, открыто выступая в поддержку религии, мистики, «чистого искусства», они провозгласили начало некоей «новой» литературной школы, которая, по их мнению, должна была прийти на смену «тяжеловесному реализму и его грубым формам».<sup>3</sup> Провозглашая рождение «здорового направления» — так называемого «идеалистического течения», в котором важную роль должны были играть религиозные, мистические идеалы, Н. Филипеску приводит в виде примера «евангельский роман России», представленный, по его мнению, Толстым и Достоевским.<sup>4</sup>

Борьба мнений вокруг творчества Достоевского, попытки включения русского писателя в литературные споры, в литературную борьбу усиливаются в годы после первой мировой войны, что в немалой степени связано с бурно возрастающей популярностью автора «Братьев Карамазовых» среди румынских читателей. Печать отметила в 1921 году столетие со дня рождения Достоевского многочисленными выступлениями.<sup>5</sup> В эти годы появляются и первые монографические исследования, правда довольно скромные по своим размерам и не отличающиеся глубиной анализа, зоркостью или оригинальностью критического комментария.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> N. Filipescu. Curentul idealist. «Ероса», 1897, 10 septembrie.

<sup>4</sup> N. Filipescu. Literatura și curentul idealist. «Ероса», 1897, 24 septembrie.

<sup>5</sup> Наиболее замечательные: Darie Ion [Cezar Petrescu]. 1) Fedor Mihailovici Dostoevski, «Gîndirea», 1921, 15 octombrie, pp. 224—225; 2) Fedor Mihailovici Dostoevski. «Viața Românească», 1921, № 12, pp. 461—462; Centenarul Dostoevski. «Sburătorul literar», 1921, № 10, p. 248; Barbu Solacolu. Fedor Dostoevski. «Viața Românească», 1922, № 5, pp. 203—213; Leon Donici. Profetul. «Adevărul literar și artistic», 1922, 22 octombrie.

<sup>6</sup> См.: Barbu Solacolu. Fedor Dostoevski. Ed. Sc. Callimachi, 1921; Clement Bontea. F. M. Dostoevski. Focșani, 1926.

На протяжении всего периода «между двумя войнами», вплоть до 1944 года, журнальные и газетные эссе, статьи остаются главной формой выступлений румынских критиков, посвященных жизни и творчеству Достоевского. Однако же, по сравнению с положением, существовавшим в конце XIX и начале XX века, следует отметить не только их возрастающее число, но, в особенности, самостоятельность суждений, стремление подойти к произведениям русского писателя со своей точки зрения, исходя из интересов румынской литературы, из ее насущных запросов. Несомненно, для румынской прозы и в особенности для румынского романа, достигшего в эти годы своей художественной зрелости и занявшего в литературной жизни страны первостепенное по значению место, уроки Достоевского-романиста, его опыт, его поиски и разрешения представляли большой интерес. Не случайно поэтому его творчество находилось в центре внимания виднейших румынских писателей (Тудор Аргези, Чезар Петреску, Камил Петреску, Александру Филиппиде, Ливу Ребряну, Ион Виня и т. д.) и литературоведов (Г. Ибрэялину, Паул Зарифопол, Помпилиу Константину и др.). Острая классовая и идеологическая борьба эпохи, определившая размежевание реакционных и прогрессивных элементов, тяготевших более или менее осознанно к пролетарскому движению, к журналам и газетам левого направления, выходившим под руководством Румынской коммунистической партии, находившейся тогда в подполье, наложила свой отпечаток и на литературную жизнь. Проблемы соотношения реализма и модернизма, «идейного» и «чистого» искусства, дальнейшего развития румынской литературы стоят все эти годы на повестке дня. Отпечаток этой полемики несут и статьи, эссе, высказывания о Достоевском, одном из иностранных писателей, наиболее часто привлекаемом в ходе аргументации как пример, как безусловный авторитет, на который можно успешно и убедительно сослаться. Причем следует отметить, что неоднократно имя его ставится рядом с именем Л. Н. Толстого, либо для того, чтобы указать на родственные тенденции, либо для того, чтобы подчеркнуть разницу.

Конечно, для буржуазных идеологов, философов, публицистов, для писателей, защищавших принцип «чистого», «нетенденционного», «аполитичного» искусства, было важно раздуть слабые стороны мировоззрения Достоевского, выдвинуть на первый план мистические, реакционные элементы его мышления и творчества, в конечном итоге сделать его своим союзником. Такие попытки мы встречаем на страницах журнала «Gîndirea», пропагандировавшего в 30-е годы крайне реакционные идеи, или в некоторых литературоведческих статьях, авторы которых пытались превратить Достоевского в проводника теории «сверхчеловека», в защитника насилия.

В таком историко-политическом и литературном контексте особенно важны выступления тех румынских писателей, романистов, литературных критиков, которые видели в Достоевском в первую очередь великого художника-реалиста, обличителя социального зла и глубокого знатока человеческой души. Если Чезар Петреску заканчивал свою статью «Взоры, обращенные к русской литературе»<sup>7</sup> словами: «Пусть в наших поисках мы пойдем тем же путем, на котором пожинали такие богатые плоды Толстой, Гоголь, Достоевский, Горький, Андреев», то в статье, специально посвященной автору «Братьев Карамазовых»,<sup>8</sup> он подробно разбирает его творчество, стремится объяснить читателю, в чем его значение как писателя всемирного масштаба, в чем специфика его таланта. «Достоевский, без сомнения, гений», — утверждает Ч. Петреску. Восхищаясь «зоркостью наблюдений», присущей таланту Достоевского, он характеризовал его в первую очередь как «самого возвышенного апостола страдания во всемирной литературе». «Перед нами не искусный творец романов, создающий образы и разрешающий конфликты по принципам профессиональной эстетики, перед нами человек, который ведет нас за руку через мир стонаний и страданий...» Чезар Петреску в своей статье подчеркивает глубокий гуманизм русского писателя, его искреннее сочувствие всем обездоленным, «униженным и оскорбленным», которым он и посвящает свои повести и романы. Критику чужд, однако, «культ страдания», ему чужды также и «кошмарные видения» жизни, поэтому, при всем своем восхищении талантом Достоевского, он предпочитает Толстого.

Такое же предпочтение в конечном итоге мы можем отметить и в обстоятельном, интересном и для данной эпохи весьма злободневном эссе «Творчество и анализ», принадлежавшем перу известного литературного критика Г. Ибрэялину.<sup>9</sup> Хотя подзаголовок этого эссе носит очень скромный характер — «Заметки на полях книг», автор ставит перед собой довольно обширную задачу, важную для румынской литературы того времени, в особенности для румынского романа. Различая в современном романе два главных устремления — к «созданию», «творению», т. е. синтезису, и к «анализу», «существующих в разных пропорциях в любом талантливым прозаическом произведении», автор рассматривает эту проблему в очень широкой перспективе — европейского и мирового романа.

Главное внимание уделяется сопоставлению русского романа (Достоевский,

<sup>7</sup> «Gîndirea», 1921, № 11, p. 203.

<sup>8</sup> Там же, № 12, стр. 224—225.

<sup>9</sup> «Studii Literare», 1926, pp. 3—72.



Толстой, Тургенев) с французским романом (Мопассан, Доде, Золя, Роже Марген дю Гар и в первую очередь с романом Марселя Пруста. На таком фоне Ибраэильяну выявляет ряд черт, присущих романам Достоевского, сопоставляя приемы создания образов у Достоевского и Пруста, указывая на «роль подсознательного элемента» в творчестве обоих писателей, на трактовку фактора «времени в развитии персонажей». Ряд сопоставлений проводится и с творчеством Л. Н. Толстого. Считая и Достоевского и Толстого в одинаковой мере социальными писателями, «социологами», «которые занимались в своих романах важнейшими вопросами русской жизни», Ибраэильяну подчеркивает глубокую разницу, существующую между ними и в тематической сфере, и в художественной манере. Достоевский скорее «проповедник», нежели «историк и социолог», как Толстой. Достоевский «страдает сам и заставляет и других страдать», у него отсутствует «поэзия природы», мир его мыслей и образов «мрачный, мучительный, полный кошмарных видений». Объективно, как исследователь, Ибраэильяну признает значение мощного таланта Достоевского, но субъективно, как человеку, ему ближе Толстой.

\* \* \*

Накопление довольно значительного и интересного опыта в области изучения Достоевского создало предпосылки для перехода к более углубленному и разностороннему исследованию его творчества, чему в годы народной власти способствовало и широкое распространение русской литературы в стране, и, в особенности, утверждение румынской критики на подлинно научных, марксистских позициях. В свете марксистских установок, в свете ленинских статей о литературе, в первую очередь статей, посвященных Толстому,<sup>10</sup> можно было лучше понять сложное и противоречивое творчество Достоевского. К сожалению, некоторый вульгарно-социологический уклон в литературоведении привел к определенному замедлению этого процесса как в области переводов, так и в области исследования произведений великого русского писателя. Однако со второй половины 50-х годов положение меняется. Появляются в журналах и отдельных изданиями переводы многих рассказов, повестей, а затем и всех романов Достоевского.<sup>11</sup> В 1966 году был начат выпуск одиннадцатитомного собрания сочинений Достоевского в переводе на румынский язык с интересными комментариями к тексту Иона Аноши.<sup>12</sup>

Предисловия к различным переводам и изданиям, статьи, напечатанные в журналах, принадлежащие перу видных румынских ученых (Тудор Вяню,<sup>13</sup> Джордже Кэлинеску), писателей, литературоведов, критиков и специалистов по русской литературе (Э. Камилар, М. Чобану, Н. Манолеску, Р. Попеску, Т. Гане, М. Новиков и т. д.), образовали в течение последних 10—15 лет довольно обширную критическую литературу о Достоевском. Тут же следует упомянуть и переводы статей и трудов советских литературоведов (Еввина, Рюрикова, Ермилова и т. д.), в особенности монографических исследований, таких, в частности, как книга В. Ермилова «Ф. М. Достоевский», вышедшая на румынском языке в 1957 году, и особенно «Проблемы поэтики Достоевского» М. Бахтина. Появившаяся в румынском переводе в начале 1971 года, эта книга была встречена с огромным интересом самой разнообразной читательской аудиторией, в первую очередь, несомненно, — литературоведческой.

Среди этих разнообразных, в большинстве случаев оригинальных выступлений особенно значительными являются работы Тудора Вяню и Джордже Кэлинеску. Их эссе относятся к 1956 году, когда довольно широко отмечалось 75-летие со дня смерти писателя.

Крупный специалист в области сравнительного литературоведения, Тудор Вяню<sup>14</sup> рассматривает творчество Достоевского в тесной связи с историей европейской литературы XIX века, обращаясь для сопоставлений и к более отдаленным эпохам — к Возрождению, к античности. «Гениальный моралист», произведения которого стали «крупнейшим событием породившего их века», так как они дали

<sup>10</sup> Эти статьи были частично известны в румынских переводах еще в 1945—1946 годах. В 1948 году вышел на румынском языке сборник «Ленин о литературе», встреченный с огромным интересом, где эти и другие статьи были полностью переведены.

<sup>11</sup> Например, в 1956 году были переведены «Бедные люди», «Крокодил», «Неточка Незванова», «Белые ночи», в 1957-м — «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные», в 1958-м — «Идиот» и т. д. Роман «Бесы» появился в румынском переводе в 1970 году.

<sup>12</sup> Комментарии к первому тому принадлежат Т. Гане. Завершение этого издания, академического по своему профилю, запланировано на 1973 год.

<sup>13</sup> Следует особо отметить предисловие Тудора Вяню к одиннадцатитомному собранию сочинений Достоевского.

<sup>14</sup> Эссе было напечатано в сборнике: T. Vianu. Studii de Literatură Universală și Comparată. București, 1960, pp. 531—546.

«современному человеку новое, более глубокое сознание своей личности», Достоевский является для Тудора Вяиану в первую очередь писателем, который, «как немногие другие в мировой литературе, сумел показать страдания человека, обреченного старым общественным укладом на нищету, позор и одиночество». «Гений Достоевского проявил себя, может быть, с наибольшей мощью в изображении страдания». Румынский ученый указывает, что «одно единственное имя можно сопоставить с Достоевским» — «это Данте; лишь его изображение страданий в Аду» может быть сравнимо с картинами, созданными автором «Преступления и наказания». Сравнение этих двух писателей приводит Тудора Вяиану к заключению, что Достоевский отличается от Данте своим отношением к существующему в мире злу; «культ страдания» сочетается у него с верой в моральное возрождение человека. Достоевский, утверждает Вяиану, стал «одной из величайших нравственных личностей нашей эпохи» благодаря тому, что показал «страдание одного человека на фоне всеобщих человеческих страданий», как результат «несправедливого устройства общества». В то же время нельзя не заметить «ограниченности Достоевского», его слабых сторон, — он не указал человечеству никакого пути к избавлению от безмерных страданий, под бременем которых оно изнывает. Тудор Вяиану подчеркивает, что Достоевский не задумался над тем, как «пресечь распространение зла в мире», и не предложил иного выхода из положения, кроме «принятия зла и морального возрождения через страдание». Вдумчиво и интересно рассматривает румынский ученый сложную диалектику мышления и творчества Достоевского, сосуществование в его произведениях отсталых идей и передовых, революционных. Опираясь на известный ленинский принцип, Вяиану приходит к заключению, что, так же как и Толстой, Достоевский «сыграл определенную роль в подготовке революции, несмотря на то что предложенные им решения не были революционными, более того, были неоднократно использованы против революции».

Установив глубокие социальные корни творчества Достоевского, его тесную связь с русской действительностью, Вяиану обращается к другой, важной, на его взгляд, проблеме, а именно — к специфике образа в романах русского писателя. Противопоставляя Раскольникову князя Мышкина, включая Мышкина в типологическую категорию «наивных», обновленную в конце XIX века, раскрывая сложную психологию членов семьи Карамазовых, он подводит читателя к заключению, что «Достоевский ликвидировал традиционное понятие „характера“, „образа“, как оно утвердилось в литературе в течение тысячелетий». Строго аргументированно доказывает Тудор Вяиану, что в произведениях Достоевского мы имеем дело с иным пониманием характера, при котором важную роль играют непостоянство, противоречивость, неожиданные поступки, беспрестанная борьба, и считает такое построение образа важной заслугой писателя, открывшего в этом смысле новые перспективы в литературе.

Утверждая эту мысль («по источникам своей культуры, по своим связям со всей литературой XIX века Достоевский был европейским явлением. Его влияние на все современные литературы было одним из наиболее сильных»), Тудор Вяиану вводит творчество Достоевского в широкий и сложный литературный контекст, соотносит его с Диккенсом и Гофманом, с Золя и Томасом Манном, намечает пути дальнейшего развития его художественного опыта для того, чтобы в заключение назвать его «одним из величайших трагических художников человечества» и поставить в этом смысле рядом с Шекспиром, Данте, Эсхилом и Софоклом.

Несмотря на разницу в построении и стиле, эссе Джордже Кэлинеску «Реализм и притча»<sup>15</sup> продолжает фактически разговор, начатый в статье Тудора Вяиану, хотя по ряду вопросов мнения ученых расходятся.

И для Джордже Кэлинеску центральная проблема в творчестве Достоевского — это проблема образа, персонажа. «Концепция человека у Достоевского, — пишет он, — может быть вкратце определена следующим образом: нет человека, каким бы он ни был отвратительным, в душе которого не теплилась бы искра человечности; даже в самом падшем или ничтожном из них есть какая-то частица гениальности...» «Герои Достоевского... — продолжает румынский ученый, — обладают обостренным нравственным чувством», и это отличает их от внешне родственных им персонажей, созданных другими писателями, например от балзаковских героев.

Устанавливая определенное «соотношение сил» в образном мире Достоевского, Д. Кэлинеску приходит к несколько иным выводам, чем Тудор Вяиану и многие другие исследователи. Он считает, что героями для великого русского писателя являются люди действия, такие, как Жюльен Сорель или Распутьяк. Однако же, в отличие от них, герои Достоевского «не стремятся к личной выгоде. Оскорбленные окружающим обществом, они действуют во имя человечества и, как Христос, хотя бы спасти от греха. В этом странная особенность, отличающая Достоевского от Балзака и Толстого». Эта спорная мысль становится, как нам кажется, еще более спорной, когда автор, уточняя ее, ставит в один ряд Раскольникова, Арка-

<sup>15</sup> Эта статья, написанная в 1956 году, была опубликована в журнале «Secolul 20» (1969, № 4).

для Долгорукого и Алешу Карамазова. Защищая свой взгляд на сущность и назначение человека в творчестве Достоевского, румынский исследователь полемизирует с теми, кто видит в произведениях русского писателя «библию отчаяния», кто считает, что в душе его героев «господствует хаос и мрак». По его убеждению, «Достоевский защищает прищип нравственной энергии, как романист он утверждает тип активного человека, борца на земле. Хотя Раскольников, Мышкин и проиграли борьбу, настоящие люди не прекращают ее во имя блага человечества. Дон-Кихот, — говорит Достоевский, — чист, добр, мужествен, но он служит посмешищем для всех, потому что он не умеет направить все свое духовное богатство на защиту справедливости и правды... Сам же Достоевский мечтает о Дон-Кихоте, воодушевленном практической идеей, наделенном чувством действительности...»

Другая проблема, стоящая в центре статьи Д. Кэлинеску, — это специфика романов Достоевского как в области содержания, так и в области художественной формы. Не забывая отметить искусство психологического анализа, присущее русскому писателю, Кэлинеску уделяет главное внимание специальной направленности его произведений, их критическому острию. «Как идеолог Достоевский лишен четкости воззрений», но как романист «он творец величайших реалистических произведений». «Преступление и наказание» — «это суровая критика феодально-буржуазного общества», «страдания героев порождены устаревшим социальным устройством», — пишет Кэлинеску. «Критика общества занимает господствующее место в „Идиоте“, который является глубоко реалистическим романом и одновременно притчей...»

Художественная специфика романов Достоевского, то, что делает их в корне отличными от западных романов, по мнению Д. Кэлинеску, вытекает из специфики концепции и построения образа. «Бальзак... бесстрастный классификатор: в обществе существуют скупцы, ханжи, безвольные родители, неблагодарные дети... Достоевский фактически изучает одного единственного человека, который и не добрый и не злой, а просто человек с количественно различными сочетаниями добра и зла...» Именно в страстности и в отсутствии «геометричности», предвзвзой гармонии видит автор специфику романов Достоевского.

Так же как и Тудор Вяиану, Джордже Кэлинеску подчеркивает, что далекий от революционной борьбы Достоевский («он не понял передовую идейную борьбу или, может быть, не нашел в себе смелости сформулировать ее принципы») своим творчеством способствовал подготовке революции, правда — особым путем, «путем эмоциональным, раскрывая характер русского народа, с ангельским терпением переносившего безмерные страдания».

Пропитанное, как всегда у Д. Кэлинеску, полемическим духом, написанное в напряженном, страстном тоне, привлекающее широкий литературный материал сопоставительного характера (Данте, Шекспир, Бальзак, Золя, Гюго, Гоголь, Чехов и т. д.), эссе о Достоевском является оригинальным, хотя и не во всем бесспорным, вкладом в изучение творчества русского писателя.

\* \* \*

Злободневная проблема, намеченная в эссе Тудора Вяиану, — влияние Достоевского на литературу XX века, проблема, затронутая и другими румынскими литературоведами, проблема, к которой все чаще обращаются в последнее время исследователи во многих странах Европы — вспомнить хотя бы работу бельгийского компаративиста Ж. Вейсбержера «Достоевский и Фолкнер», — стала предметом широкого обсуждения на страницах специально ей посвященного номера литературного журнала «Secolul 20» (1969, № 4). «Достоевский — вечный современник» — так определена тематика номера. Напечатанные в нем статьи — многочисленные, разнообразные и в основном весьма интересные — можно было бы разделить на три категории: 1) переводы некоторых широко известных материалов о Достоевском — отрывков из Вогюэ, Томаса Манна, Мережковского, Тынянова, Бахтина, Штейнера и т. д.; 2) статьи, написанные специально для журнала рядом зарубежных писателей и литературоведов, среди которых в первую очередь следует указать советских авторов — Леонида Леонова, Виктора Шкловского, Тамару Мотылеву; 3) выступления румынских литературоведов и писателей. Среди последних следует отметить три весьма интересные: «Следы влияния Достоевского на немецкий экспрессионизм» — Петре Стойка; «Достоевский и Камю» — Валериу Рыпяну «Достоевский и Фолкнер» — Мирчи Ивэнеску.<sup>16</sup> Статья Петре Стойка выходит фактически за границы, указанные в заглавии; автор характеризует в историческом плане проникновение произведений Достоевского в Германию еще с середины XIX века, с первых переводов, указывает на огромный интерес, с которым читались и изучались, воспринимались и комментировались его романы.

<sup>16</sup> Кроме этих статей, заслуживают внимания и другие работы, помещенные в этом же номере журнала. См.: Irina Mavrodin — «Nathalie Sarraute și Dostoievski»; Andrei Brezianu — «Arghezi înaintaș al tîlmăcirilor românești din Dostoievski».

Знакомство немецких экспрессионистов с Достоевским осуществилось непосредственно, через переводы, и опосредствованно, через произведения Ницше, несмотря на глубокую разницу между философией Достоевского и философией Ницше. Рассматривая влияние Достоевского на немецкий экспрессионизм, румынский литературовед выделяет здесь два периода: ранний, начальный (тут он уделяет главное внимание творчеству Георга Тракла, разработавшего ряд мотивов, глубоко характерных для русского писателя, и всем своим «физическим и моральным существованием» принадлежавшего к миру его чувств, мыслей и образов); период зрелости этого течения, после 1915 года (тут указывается поэзия Эрнста Барлаха, проза Якоба Вассермана, пьесы Георга Кайзера, группа художников, известная под названием «Die Brücke», т. е. Нольде, Хеккель, Кирхнер и др.).

Влияние Достоевского на Камю, считает Валериу Рыпняну, не было ни случайным, ни преходящим; это не увлечение молодости, это постоянное влечение. «Творчество Достоевского вписалось в духовную биографию Камю как особое, незабываемое событие, значение и остроту которого время не в состоянии умалить». Глубокий интерес французского писателя к автору «Бесов» и «Братьев Карамазовых» объясняется, в первую очередь, определенным духовным родством, ощущением, что Достоевский не только близкий человек, но в прямом смысле современник. Эту идею Камю лучше всего выразил в «Мифе Сизифа». В статье Валериу Рыпняну рассматривается процесс «оживания» Камю в книги русского писателя, «переживание» им «приключений его героев, вплоть до полного отождествления с их судьбой», и в особенности острое критическое проникновение в суть того, что обеспечило «творчеству Достоевского созвучие с современностью».

Сопоставляя творчество Достоевского и Фолкнера, румынский литературовед Мирча Ивэнеску исходит прежде всего из представления об их «духовной близости, нашедшей свое выражение в области художественной и нравственной и более всего заметной в формальном аспекте, в композиции и стиле обоих писателей». Проводя различные сопоставления («увлечение романтическими построениями, с нагромождением мелодраматических эпизодов»; «отождествление автора с героями, раздираемыми кризисами, надрывами»; «описание мрачной, полной кошмаров атмосферы», риторизм, доходящий до гротеска, и т. д.), автор статьи «Достоевский и Фолкнер» устанавливается более подробно на принадлежности героев к «одной и той же духовной семье». Признаки этой принадлежности он видит в подчеркнутом демонизме, в переживании огромных нравственных страданий, в нагромождении кошмарных, мрачных событий, «для того чтобы утвердить существование нравственного закона». В таком плане и рассматривает Мирча Ивэнеску систему образов в романе Фолкнера «Шум и гнев», устанавливая определенное соотношение с типологией Достоевского: «идиот» Бензи, «падшая женщина» Кадди, «хищник» Ясон и т. д.

\* \* \*

В 1968 году вышло в свет большое и серьезное исследование творчества Достоевского — монография Иона Яноши «Достоевский — трагедия подполья»,<sup>17</sup> первая работа на такую тему в румынском литературоведении. Можно добавить также, что это первый обширный, научный в подлинном смысле, монографический труд о русском писателе на румынском языке. Хотя тут же следует оговориться, что эта монография охватывает не весь жизненный и творческий путь Достоевского, а лишь определенную его часть — последний период жизни писателя, от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых». Основанное на хорошем знании источников, на обширной критической литературе, это исследование очень удачно сочетает историко-литературный анализ с эстетическим и философским. Яноши прекрасно знает не только русскую литературу XIX и XX веков, он также хорошо знаком с историей русской и европейской философии этой эпохи, с развитием европейской литературы, в особенности французской и немецкой, он владеет искусством тонкого и умного эстетического анализа, широких литературных обобщений, философских выводов. Кроме того, его исследовательская манера отличается большой внутренней дисциплиной, строгой логикой в распределении и анализе материала, в аргументации, в самой композиции работы. Как указывает название книги, главная ее цель — проследить развитие «трагедии подполья» на протяжении всего творчества Достоевского, поскольку исследователь видит в ней основную тему, пронизывающую все сочинения русского писателя в последний период его творческого пути, т. е. все его романы по крайней мере.

Оригинальная архитектура монографии соответствует концепции автора, положенной в ее основание. Яноши подходит к творчеству Достоевского не только как исследователь, как ученый, но и как писатель, он как бы переживает вновь все описанное русским художником, он как бы хочет создать новое здание из существующих данных. Его видение отличается симметрией, гармонией, соразмер-

<sup>17</sup> Ion Ianoși. Dostoievski — «tragedia subterană». București, 1968.

ностью, подчас оно почти геометрично. Но если, с одной стороны, такая стройность, симметрия помогают пониманию сложного писателя, общению со своеобразным миром его чувств и мыслей, проникновению в суть его произведений, то, с другой стороны, она порою несколько сковывает исследователя.

Для Яноши зрелое творчество Достоевского представляет своего рода трагедию, состоящую, как и классическая, из пяти действий (соответственно из пяти романов!) с прологом («Записки из подполья») и эпилогом («Сон смешного человека»). От первой к последней повести через все романы проходит тема «подполья», воплощенная в различных образах, выраженная при помощи различных мотивов, раскрытая различными приемами. Автор очень интересно и убедительно характеризует это возобновление, повторение, постоянное возвращение к одной и той же мысли, к одному и тому же спору «за и против», к одной и той же проблеме, которая ставится перед человеком «из подполья», о которой думают и Раскольников, и Ставрогин, и Кириллов, и Иван Карамазов, — «соотношение свободы и необходимости». Таким образом, все творчество Достоевского представлено в монографии Яноши как единое целое, живущее единой мыслью, вращающееся вокруг одной проблемы, которой все подчиняется и раскрытию которой служит все: построение образов, психологический анализ, философские споры, своеобразная динамика действия, полифония, драматическая архитектоника и т. д. Перспектива очень заманчивая именно потому, что в творчестве Достоевского сразу все оказывается понятным, все вопросы кажутся легко разрешимыми, и в том мире, который был хаотичным, полным неожиданностей, вдруг воцаряется полная гармония и ясность. Правда, нельзя упрекнуть автора в схематизации и вульгаризации; он все время стремится показать диалектику, присущую творчеству Достоевского, раскрыть сложность и противоречивость образов, показать их в столкновении, в споре, именно в плане «pro et contra». И делает он это убедительно, чему способствует и философская его подготовка, и глубокое знание истории русской литературы. Но все-таки в какой-то мере книга оказывается односторонней; вне поля зрения автора остаются некоторые моменты исторического и историко-литературного процесса, некоторые аспекты творчества русского писателя раскрыты недостаточно глубоко (специфика его реализма, проблемы композиции, стиля и т. д.).

В соответствии с указанной концепцией монография Иона Яноши состоит из пяти глав и обрамляющего их пролога и эпилога. В прологе две главы — «Русский Гамлет» и «От „человека из подполья“ до „смешного человека“», эпилог носит название «Нигилизм и идеал». Каждая из пяти глав посвящена одному из романов, рассматриваемых в хронологической последовательности: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Композиция этих пяти глав своеобразна, каждая из них построена по принципу философского или эстетического сопоставления соответствующего романа Достоевского с порожденными им произведениями, теориями, образами. Так, первая глава называется «Раскольников... и Заратустра»; вторая — «Ипполит... и борьба против очевидностей»; третья — «Ставрогин... и „мятежный человек“»; четвертая — «Версилов... и аморальный человек»; пятая — «Иван Карамазов... и Фауст». Такое построение представляет очень ярко некоторые аспекты того, что можно было бы назвать «мировым резонансом» Достоевского, и в то же время раскрывает динамику сложного и разнообразного процесса — художественного и философского, развивающегося в XX веке под знаменем русского писателя, как бы продолжая его традиции, но в ряде случаев фактически опровергая их.

Эти сопоставления — наиболее интересная, самостоятельная, глубокая и ценная часть работы. Достоевский и Ницше, Достоевский и русские философы начала XX века (Бердяев, Шестов), Достоевский и Камю, Достоевский и Жид, Достоевский и Томас Манн. Яноши не ограничивается простым перечнем фактов, говорящих о знакомстве с произведениями Достоевского, высказываний, признаний о его влиянии. Его интересуют сложные отношения притяжения и отталкивания, восхищение, признание и отмежевание или даже полемика. При таком диалектическом подходе проблема влияния, примера, уроков Достоевского раскрывается глубоко и убедительно. Так, хотя и увлеченный Достоевским, Ницше предстает перед нами «в сущности отличным от него». Румынский исследователь очень правильно анализирует соотношение между творчеством Достоевского и его, быть может, наиболее «неверным потомством»: отклонившимися от него представителями русского экзистенциализма, а именно Бердяевым и в особенности Шестовым, в трудах которого писатель отождествляется с «человеком из подполья», с Раскольниковым, с Ипполитом, Ставрогиным, Иваном Карамазовым, превращается в крайнего эгоиста, аморального человека, попирающего добро и правду. С явным увлечением разрабатывает Яноши трудную тему «Достоевский и Камю». Автор исходит из восхищенных высказываний французского писателя, которые подтверждают его собственное заключение: «... тень Ивана Карамазова и Николая Ставрогина наложила свой отпечаток на все то, что было продумано и написано Камю». Однако же его больше всего интересует внутренний механизм соотношений французского писателя и русского. Основываясь на прозе Камю, на его эссе «Миф о Сизифе» и «Мятежный человек», он приходит к заключению, что французского писателя привлекал больше всего

«нигилизм Достоевского», который он пытался и сумел включить «в свою собственную концепцию об абсурде и протесте, о свободе и подчинении» и который он в конечном итоге окрасил все-таки в краски, близкие «точке зрения русского экзистенциализма», хотя и без односторонности Шестова. Сопоставление романа «Братья Карамазовы» с «Доктором Фаустусом» Томаса Манна проводится в плане преимущественно художественном, как сравнение мотивов, образов, отношения к литературным традициям. И если в предыдущих главах шла речь о последователях Достоевского, предавших в той или иной мере гуманистические заветы учителя, другими словами — шла речь о «неверных потомках», то произведения Томаса Манна, говорит нам монография И. Яноши, могут послужить противоположным примером. Они, может быть, менее явно и открыто относятся к сфере «потомства» Достоевского, но зато они верны в большей степени подлинному духу и заветам учителя, его гуманистическим идеалам.

\* \* \*

Небольшая монография о Достоевском молодого критика Ливиу Петреску — по своим размерам скорее «микромонаграфия», — вышедшая в свет в начале 1971 года,<sup>18</sup> была встречена критикой с интересом и в основном оценена положительно. В четырех главах книги («Величие и бессилие человека», «Маски Терсита», «Жизнь великого грешника», «Призвание к трагическому») автор стремится раскрыть перед читателем основные мотивы творчества русского писателя. Первые три главы посвящены преимущественно анализу типологии, образов Достоевского, четвертая ставит ряд вопросов художественного мастерства русского писателя. Автор исходит из «наиболее общей антиномии, включающей в себя все другие, которая, согласно мнению Андре Жида, является антиномией между унижением и гордостью». В свете этого противопоставления ведет он разговор о специфике образа у Достоевского, уделяя наибольшее внимание анализу «мучительного выбора», перед которым находятся все герои русского писателя, выбора между полной свободой и полной утратой личности. Ливиу Петреску не ограничивается «разбором» образа, даже если этот «разбор» касается мельчайших подробностей; он стремится открыть источники идей или проследить их дальнейшую эволюцию, те, даже отдаленные отголоски, которые они породили. В этом смысле он в какой-то мере близок к монографии И. Яноши, в том плане, который можно было бы назвать «продолжением» Достоевского. Только делает он это менее последовательно и скорее выборочно, эссеистически, в то время как у Яноши это солидные экскурсии в область философии, истории литературы, богато обоснованные, глубоко научно аргументированные.

Свои сопоставления Ливиу Петреску делает скорее исходя из принципа «ассоциативности», чем основываясь на анализе исторических условий или наличии литературной традиции. Так, он видит в отдельных выступлениях Кириллова как бы предвестие теорий Ницше, в исповедях Ставрогина или Раскольниковова слышит мысли, созвучные Хайдеггеру. Молодому критику нельзя отказать в начитанности, но можно возразить против системы сопоставлений, проводимых порой без учета исторических критериев и факторов. Наряду с этим следует отметить, что начитанность и осведомленность критика все-таки несколько односторонняя. Он обращается преимущественно к французским источникам, к западной литературе и философии, ведет свою беседу о Достоевском, отрывая русского писателя от его национальной исторической и литературной почвы, от его предшественников, того же Гоголя, от его современников, того же Толстого, Тургенева.

В нескольких довольно беглых заметках о художественном мастерстве Достоевского, в предпоследней главе своего эссе, Ливиу Петреску затрагивает фактически один единственный вопрос, а именно «трагедийный характер» романов русского писателя. Цитируя Стейнера, который называл Достоевского «величайшим мастером трагедии», Ливиу Петреску исходит из этого определения при разборе романов «Идиот» и «Братья Карамазовы», останавливаясь в основном на проблемах композиции (развитие действия, значение интриги, неожиданные повороты, развязка и т. д.) и в какой-то незначительной мере затрагивая язык персонажей. По сравнению с первыми главами, где ведется компетентный и вдумчивый разговор о персонаже, о типологической галерее романов Достоевского, эта глава, повторяющая известные факты и мысли, не вызывает интереса у читателей.

\* \* \*

В определенной мере юбилейный год, празднование 150-летия со дня рождения Ф. М. Достоевского способствует росту интереса к творчеству русского писателя, активизации литературоведческого фронта. Сказывается тут, однако же, и старая

<sup>18</sup> Liviu Petrescu. Dostoiowski. Cluj, 1971.

привязанность к произведениям, давно уже известным румынскому читателю, прочно вошедшим в культурную жизнь нашей страны. И если уже немало сделано в области их изучения, то следует рассчитывать, что на этой основе появятся и впредь много интересных и ценных исследований об авторе «Братьев Карамазовых».<sup>19</sup>

Э. А. ШУБИН

## ЖАНР РАССКАЗА В СОВРЕМЕННОМ СОВЕТСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В последние годы стало очевидно, что завершился значительный этап в развитии советской новеллистики. Более десятилетия, начиная с середины 50-х годов, жанр рассказа переживал в нашей литературе период интенсивного подъема. Ряд критиков не без основания говорили о малой прозе как о ведущей «форме времени». Но, исполнив эту функцию и подготовив расцвет повести, рассказ как бы уступил ей «жанровое первенство». Активное развитие новеллистики привлекло внимание критиков и литературоведов к вопросам истории и теории этого вида литературы. Ощущение завершенности очередного этапа в развитии малой прозы дало толчок к появлению ряда итоговых монографических работ, посвященных современному ее состоянию. Это книги А. Нинова, Т. Заморий, М. Роменец, речь о которых пойдет ниже. Опубликовано немало статей, ставящих конкретные вопросы поэтики жанра. В 1970 году вышла в свет книга «Русский советский рассказ. Очерки истории жанра» (изд. «Наука», Л.), написанная коллективом сотрудников Института русской литературы (Пушкинского дома). В этой работе прослежен путь «малого жанра» за полвека, показано, как шло становление новых жанровых традиций, рассмотрены многие проблемы поэтики рассказа.

Обилие работ, появившихся за три года, дает основание обобщить их опыт. Следует сразу же уточнить задачу, которая будет решаться в данном обзоре: основное внимание здесь будет обращено на теоретические вопросы «малого жанра», на уровень исследований в области поэтики рассказа. Одной из центральных проблем новеллистики, которая в той или иной мере затрагивается почти во всех работах на интересующую нас тему, является проблема жанровой специфики. Что позволяет говорить о рассказе как о явлении внутренне целостном, вечно обновляющемся и в то же время устойчивом, постоянно меняющемся своей облик, но остающемся самим собой? Каковы те характерные признаки, которые позволяют отличить рассказ от прочих видов литературы? Следует сразу же отметить, что поиском ответов на эти вопросы в советском литературоведении занимаются уже давно. Проблема жанровой специфики рассказа ставилась и решалась в работах И. А. Виноградова, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, В. Гоффеншера, М. Юнович и др. еще в 20-е и 30-е годы. Вряд ли можно утверждать, что за последнее время наши представления в этой области существенно углубились, несмотря на значительное количество исследований, множество интересных частных наблюдений и обстоятельные историко-литературные описания. В чем же суть дела?

Среди прозаических жанров наиболее глубоко и обстоятельно исследован в теоретическом аспекте роман. На материале мировой, русской и советской романистики сделано немало важных общих выводов относительно эпического рода литературы. Однако было бы малообоснованным утверждение, что жанровая теория в нашем современном литературоведении находится в удовлетворительном состоянии.

Говоря об отсутствии согласованных мнений о родовой и видовой классификациях литературы, о неразработанности общей генологической проблематики, И. К. Кузьмичев замечает: «Одни отвергают всякую жанровую систематику и предлагают заменить ее всеобъемлющей проблемой метода. Другие, например Г. Абрамович, не верят в существование единого жанрового принципа и делят литературу на роды и виды связывают с предметом и характером изображения, причем под последним имеют в виду и характер писательского дарования. Примерно такой же точки зрения придерживается и Л. И. Тимофеев. Третьи в качестве основополагающего момента считают способ изображения и на этой основе предлагают разделить литературу на „поэзию“ и „прозу“ (В. Днепров), на „субъективирован-

<sup>19</sup> Когда эта статья уже была сдана в набор, в Румынии вышла в свет еще одна монография, посвященная раннему творчеству Достоевского: Valeriu Cristea. *Tînărul Dostoievski*. București, 1971.

ное“ и „объективированное“ искусство (Г. Поспелов). Предлагалось дополнить три классических рода четвертым — сатирой (Я. Эльсберг). Были и иные суждения.<sup>1</sup>

Быть может, существующие точки зрения представлены в этом перечислении далеко не полно, однако же пестрота картины жанровой теории нарисована весьма правдиво. Второй том «Теории литературы» (изд. «Наука», М., 1964), посвященный родам и жанрам, фактически не касается проблемы внутривидовой дифференциации эпических жанров. В центре внимания оказался роман — «ведущий жанр новейшей литературы», о новелле упомянуто лишь вскользь.

В работе «К типологии эпических жанров»<sup>2</sup> И. К. Кузьмичев, разделяя эпическую поэзию на три жанровые группы и относя роман, рассказ и повесть к одной из них как жанры родственные, не намечает, в принципе, методологических перспектив дифференциации основных современных эпических жанров.

Продуктивными в этом отношении представляются нам общие теоретические соображения, которые выдвигает в своих статьях Л. В. Чернец. Они не содержат конкретных рекомендаций, но дают определенную методологическую ориентировку. Опираясь на работы Гегеля и А. Н. Веселовского, автор призывает теоретически разграничить понятия жанровой формы и жанрового содержания и сосредоточить на последнем исследовательскую мысль. «И у Гегеля, и у А. Н. Веселовского, — пишет Чернец, — различие жанров по содержанию — не дополнение к различиям родов, не дальнейшее разветвление родов на виды, подвиды и пр., но качественно иное, как бы перекрестное деление. Схвачено специфически жанровое свойство, особое содержание жанра. Жанрообразующим признаком выступает тип соотношения героя и общества в произведении».<sup>3</sup> Развивая в другой статье свою мысль, Л. В. Чернец пишет: «Жанровое содержание изучается в своих социально-исторических предпосылках. Типологическая суть содержания жанра оставалась бы метафизическим заклинанием, если бы не „выводилась“ из истории. Поэтому необходимой задачей является установление генезиса содержательной концепции жанра, исследование тех потребностей общества, в ответ на которые она возникала».<sup>4</sup>

А. Т. Васильковский, автор статьи «О содержательности жанровых форм как критерии классификации жанров», считает, что «содержательность жанра (вида), как общая, относительно устойчивая сторона его сущности, заключена прежде всего в *родовой доминанте*. Так, эпос, как способ отражения, — это воссоздание жизни „в форме внешней реальности“ (Гегель); то есть *событие* является устойчивой содержательностью эпических жанров».<sup>5</sup> Видимо, именно глубокое и разноплановое изучение самого события как структурного элемента восприятия человеческого бытия только и сможет сделать содержательным разговор о жанровом содержании эпических видов литературы. Но Васильковский, к сожалению, не идет далее обычных суждений на сложность дифференциации произведений внутри одного рода: «Те специфические средства изображения (или выражения), которые разъединяли жанры разных родов, теперь окажутся общими, объединяющими; следовательно, они уже не могут быть критерием при классификации жанров внутри рода».<sup>6</sup> Это отсутствие видимых дифференцирующих критериев приводит к тому, что у некоторых исследователей появляются сомнения в правомерности выделения рассказа как вполне самостоятельного жанра. А. П. Золотарюс, например, не согласен «с теми теоретиками, которые пытаются определить рассказ на основе лишь объекта изображения, структуры и стиля рассказа, указывая на количество персонажей, на модель композиции или повествовательную технику. Все эти моменты очень мобильны, они меняются вместе с развитием словесного искусства, и нет основания их принимать за критерий жанра».<sup>7</sup> Однако те реальные, по мнению автора, критерии, которые выдвинуты в статье (небольшой объем, законченность темы и композиции, единый и целенаправленный поток действия или переживания), заставляют его рассматривать жанр рассказа в отрыве от генетических истоков, как совершенно имманентное явление.

<sup>1</sup> И. К. Кузьмичев. Введение в теорию классификации литературных жанров. В кн.: Жанры советской литературы. (Вопросы теории и истории). Горький, 1963, стр. 69 («Ученые записки Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского», т. 79).

<sup>2</sup> Там же, стр. 103—139.

<sup>3</sup> Л. В. Чернец. К типологии жанров по содержанию (постановка проблемы у Гегеля и у А. Н. Веселовского). «Вестник МГУ», Филология, 1969, № 6, стр. 36—37.

<sup>4</sup> Л. В. Чернец. Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов. «Научные доклады высшей школы», Филологические науки, 1970, № 2, стр. 123.

<sup>5</sup> Вопросы русской литературы, вып. 3 (15). Изд. Львовского университета, 1970, стр. 18.

<sup>6</sup> Там же, стр. 24.

<sup>7</sup> А. П. Золотарюс. Теоретические вопросы жанра рассказа. «Труды Академии наук Литовской ССР», 1968, 2 (27), стр. 164—165.



Хотя теорию жанра и не следует целиком сводить к его истории, однако же несомненно, что только изучение пути жанра может прояснить внутреннюю логику его структуры, раскрыть процесс его трансформации и становления. Говоря о неумирающих элементах архаики в жанре, которые сохраняются благодаря его постоянному обновлению, М. М. Бахтин заметил: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам».<sup>8</sup>

А. Нинов в книге «Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956—1966)» делает попытку, идя от национальных истоков русского рассказа, наметить путь малого жанра в нашей литературе. Небольшой объем главы, посвященной этой теме, позволил коснуться немногих, наиболее значительных, моментов в становлении национальной традиции малой прозы. Но, может быть, именно потому, что автор обращается лишь к вершинным достижениям новеллистики, оставляя за пределами внимания весь ее многоводный поток, историческая концепция движения рассказа приобрела у него излишнюю конструктивную жесткость: «...классическая форма краткой русской повести складывается у Пушкина и достигает полной оригинальности у Гоголя. Тургенев реформировал русский рассказ на основе лирико-очеркового жанра. Чехов вернул рассказу эпический элемент, пушкинскую точность и краткость, обогащенные громадным опытом русской литературы XIX века».<sup>9</sup> Этот вывод представляется неоправданно декларативным главным образом потому, что А. Нинов слишком прямолинейно разграничивает этапы становления русского рассказа именами великих писателей. Вряд ли справедливо и его утверждение, что до Тургенева в русском рассказе «еще не вполне определлись... внутренние границы, не обозначилось сколько-нибудь четко своеобразие его поэтической структуры».<sup>10</sup>

Видимо, на всем пути русской новеллистики можно проследить две тенденции: новеллистическую и «рассказовую». Новеллистическая, истоки которой обнаруживаются в ренессансном мироотношении, опирается на событие, интересное само по себе. Повествование, которое, как правило, разрешается неожиданной концовкой, тяготеет к лаконичности, оголенности сюжетной конструкции. «Рассказовая» тенденция генетически восходит к житию, притче; она смыкается с повестью, лирическими и документальными жанрами. Ее характеризует тяготение к свободному построению сюжета, к «сказовой» манере повествования, стремление переориентировать сюжет с события на бытие. Нужно отметить, что и в новеллистической тенденции русского рассказа намечается с самого начала путь к эпизодичности повествования.

Говоря о книге А. Нинова, следует подчеркнуть особый интерес ее автора к документальности в малом прозаическом жанре. Исследователь продемонстрировал на обширном материале влияние очерковой литературы на развитие новеллистики, широко проникновение документализма в малую прозу. В то же время автор отмечает, что «опыт рассказа, в свою очередь, обострил внимание очеркистов к внутреннему миру человеческой личности, помог развить и обогатить сложное мастерство выразительной портретно-психологической живописи».<sup>11</sup> Нинов ставит вопрос о связи между расцветом документальной литературы (записок, очерков, дневников, мемуаров, документальных публикаций) и своеобразием современной эпохи.

Весьма обстоятельно рассмотрена в книге проблема разграничения рассказа и очерка. По мнению А. Нинова, этим жанрам присущи такие особенности: «Рассказ тяготеет к объективному способу обрисовки характеров в определенной жизненной ситуации. Очерк ближе к лирическому монтажу действительности, при котором повествователь использует свое положение участника, свидетеля, непосредственного наблюдателя всего того, о чем идет речь».<sup>12</sup> «В очерке реальный мир того или иного героя просматривается через мир автора. В рассказе мир автора можно разглядеть только через мир его героев».<sup>13</sup> Проецируя эти положения на современную лирическую новеллистику, исследователь утверждает, что здесь «...автор оказывается одновременно и героем, раскрывающим сферу собственных внутренних чувств, представленный и переживающий».<sup>14</sup>

Книга А. Нинова имеет историко-литературный характер. Теоретические проблемы, связанные с новеллистическим жанром, волнуют исследователя лишь применительно к конкретным явлениям современной прозы и большей частью отодвинуты на задний план.

<sup>8</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, переработанное и дополненное. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 142.

<sup>9</sup> А. Нинов. Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956—1966). Изд. «Художественная литература», Л., 1969, стр. 37.

<sup>10</sup> Там же, стр. 12.

<sup>11</sup> Там же, стр. 109.

<sup>12</sup> Там же, стр. 87.

<sup>13</sup> Там же, стр. 96.

<sup>14</sup> Там же.

Существенно отличается от работы А. Нинова по своему содержанию и построению книга Т. П. Заморий «Современный русский рассказ», вышедшая годом раньше в Киеве. Основным предметом исследования здесь стало творчество Сергея Антонова. Его повеллистика рассматривается как явление, типичное для современного русского рассказа. Такое построение работы в принципе вполне правомерно, тем более что исследовательница привлекает для анализа произведения и других советских новеллистов. Нельзя, однако, не отметить, что ориентация на творчество одного писателя неизбежно сказывается на обобщающих выводах автора о современной малой прозе. Так, например, в главе «Чеховские традиции в современном русском рассказе» речь идет главным образом о творчестве С. Антонова, действительно испытывающего большое воздействие творчества Чехова. Однако вряд ли эту традицию можно считать основной и всеобъемлющей в современной новеллистике. В творчестве многих советских мастеров малого прозаического жанра отчетливее просматриваются традиции Гоголя, Л. Толстого, Бунина, Г. Успенского, М. Горького.

Кстати говоря, разговор о чеховской традиции, который в основном удался автору, порою принимает в книге слишком общий характер. «Советские писатели, — пишет, например, Т. П. Заморий, — восприняли общие принципы чеховского творчества — его гуманизм, внимание к простому человеку, умение видеть необыкновенное, поэтическое в обыкновенной жизни людей, непримиримость к пошлости, косности, мещанству, уродующим человеческие жизни».<sup>15</sup> Эти «общие принципы», которые, по мысли автора, характеризуют чеховское творчество, на самом деле присущи творчеству большинства русских писателей-классиков. Сомнительным представляется нам и утверждение, что «подлинную революцию в жанре короткого рассказа произвело его (Чехова, — Э. Ш.) обращение за сюжетами к обыденной, повседневной жизни. Своим творчеством писатель доказывал, что самое заурядное происшествие может стать предметом внимания искусства, видящего в нем человеческий характер и судьбу, типичную для своего времени».<sup>16</sup> Эти заслуги с успехом могли бы быть отнесены ко многим ранним предшественникам Чехова.

В слишком тесной зависимости от С. Антонова находятся и теоретические рассуждения автора о приемах изображения характеров, сюжете и композиции. Как известно, С. Антонов выступает в печати не только как прозаик и драматург, но и как теоретик малого жанра.<sup>17</sup> Влияние его литературоведческих размышлений очень заметно в книге Заморий. Некоторые разделы строятся как наложение антоновской теории на антоновскую же практику, причем исследователь без малейших колебаний принимает все обобщения писательского опыта, которые были сделаны С. Антоновым. Целиком соглашается Заморий с такими, например, формулировками писателя, которые нам кажутся неточными, весьма упрощенно представляющими творческий процесс: «абстрактная идея в художественном произведении облекается в плоть, превращается в образ человека. Результат творчества художника — это идея, ставшая персонажем. Другими словами, идею рассказа вы воспринимаете через посредство художественного образа, через героя».<sup>18</sup> На наш взгляд, идея рассказа совсем не обязательно должна быть воплощена в образе героя. Возможности художника в этой области весьма широки и разнообразны.

Принимает Заморий и антоновские суждения о композиционном строении рассказа.<sup>19</sup> Писатель выступает против традиционного деления произведения на завязку, кульминацию и развязку на основании того, что в современном рассказе возможны перестановки в последовательности этих элементов. Однако вряд ли это может служить опровержением справедливости аристотелевского членения.

Интересно развита в книге Заморий тема усиления эпического содержания в современном рассказе, хотя и здесь автор вслед за Антоновым делает излишний упор на функцию главного героя. «Под усилением эпического содержания в рассказе, — пишет исследовательница, — подразумевается не произвольное увеличение круга изображаемых событий, ведущее в конечном итоге к стиранию жанровых границ рассказа, а углубление отраженных в нем через главного героя существенных жизненных связей, отношений, опосредствованных, показывающих единство судьбы человеческой и народной, углубление перспективы действительности, существенных моментов ее прошедшего и будущего, перескакивающих в судьбе главного героя».<sup>20</sup>

Развивая эту тему, автор говорит о взаимодействии рассказа с жанром повести и романа. Заморий считает, что оно «определяется запросами нашего времени, предъявляющего к искусству требования все большей универсальности, синтеза жизненных связей. Длинный рассказ приобретает новые жанровые признаки...

<sup>15</sup> Т. П. Заморий. Современный русский рассказ. Изд. «Наукова думка», Киев, 1968, стр. 89.

<sup>16</sup> Там же, стр. 132.

<sup>17</sup> См. его работы: С. Антонов. 1) Письма о рассказе. Изд. «Советский писатель», М., 1964; 2) Я читаю рассказ. М., 1966.

<sup>18</sup> Т. П. Заморий. Современный русский рассказ, стр. 155.

<sup>19</sup> См. там же, стр. 230.

<sup>20</sup> Там же, стр. 9.

В длинном рассказе усиливается внимание к миру как сложному развивающемуся процессу, в нем выделяется несколько важнейших этапов в развитии противоречий, ведущих к новому высшему синтезу».<sup>21</sup>

Большая часть книги Т. П. Заморий посвящена анализу творчества С. Антонова, разговору о своеобразии его таланта. Такое ограничение исследуемого материала несколько сужает возможности обобщений в области поэтики современного рассказа.

Следует отметить, что большинство работ последних лет о тех или иных теоретических проблемах малой прозы опираются преимущественно на практику современной советской новеллистики. Это объясняется не только интересом к жанру рассказа, но также богатым и разнообразным опытом развития внутрижанровых форм, напряженным творческим экспериментированием в этой области.

Несмотря на то, что заглавия многих статей о жанре рассказа говорят о пристрастии их авторов к проблемам теоретическим, однако только в редких случаях исследователям удается подняться над уровнем импрессионистических зарисовок, сделать значимый вывод. Проблемы поэтики часто лишь конструктивно организуют материал идейно-тематических разборов произведений. Весьма характерной чертой является повторение общеизвестных сведений по истории и теории жанра. Авторы вновь и вновь начинают *ab ovo*, не делая фактически ни шага вперед в изучении поэтики малого прозаического жанра, а порою значительно отставая от результатов уже давно проведенных исследований.

Например, избрав интересную тему — «Мотивировка акта повествования как элемент художественной структуры» — Д. Н. Медриш совершенно не обращается к богатому опыту изучения сказа в советском литературоведении и приходит к весьма странному выводу: «Мотивировка акта повествования в реалистической литературе (опыт которой становится достоянием всего современного искусства) оказывается излишней, ибо сегодня от художественного произведения требуется не временная и преходящая привязанность к событию или ситуации, но активное участие в познании и изменении мира».<sup>22</sup>

Опыт литературы XIX и XX веков на множестве примеров убеждает, что мотивировка акта повествования была и остается существенным компонентом в рассказе.

Порою сама постановка проблемы не дает автору возможности сделать значимый теоретический вывод. Так, А. Огнев в статье «Контраст в рассказе»<sup>23</sup> демонстрирует контрастные противопоставления характеров в различных рассказах, указывает на стилистические контрасты между драматическим содержанием и спокойным, сдержанным тоном повествования, но выйти за пределы этих наблюдений оказывается неспособным. Да и трудно представить себе существенное обобщение на такой аморфной основе.

В еще большей степени это можно сказать о статье В. И. Чернышева «О сюжете романов и повестей в новеллах». Уделяя много места пересказу сюжетных коллизий анализируемых произведений, автор ограничивается такого рода выводами: «Сюжеты отдельных из 22 новелл этого романа («Липяги» С. Крутилина, — *Э. Ш.*) построены преимущественно на фабульной основе... Но в основу сюжетов большинства новелл положены характеры и судьбы... В новеллах повести Вл. Федорова „Сумка, полная сердец“ нет „многоступчатости“, но сюжеты их тоже построены либо на событийной основе, либо на истории характеров».<sup>24</sup> Низкий методологический уровень исследования, описательность, отсутствие значительных позитивных выводов характерны для многих современных работ о рассказе. Иногда интересные наблюдения просто тонут в потоке пересказываемых сюжетов и изложении общеизвестных истин.

В статье «О некоторых композиционных особенностях современного русского рассказа» М. В. Роменец справедливо отмечает, что в отличие от повести или романа в рассказе значительность события раскрывается «почти в пределах самого события».<sup>25</sup> Однако такого рода интересные находки, характеризующие своеобразие новеллистического жанра, здесь редки.

Более цельна и определена по своему построению книга М. В. Роменец «Проблема гуманизма в современном русском рассказе». Проблема характера, служащая сюжетным стержнем этой книги, рассматривается здесь под различными углами зрения. Об этом говорят сами названия глав: «Характеры и конфликты», «Харак-

<sup>21</sup> Там же, стр. 31.

<sup>22</sup> Материалы XXIII научной конференции Волгоградского педагогического института им. А. С. Серафимовича. Волгоград, 1969, стр. 293.

<sup>23</sup> Проблемы развития советской литературы. Сб. статей. Вып. третий. Изд. Саратовского университета, 1968, стр. 132—144.

<sup>24</sup> Вопросы истории литературы, т. XXI. Вып. 2, ч. 1. Ульяновск, 1968, стр. 148 («Ученые записки Ульяновского государственного педагогического института им. И. Н. Ульянова»).

<sup>25</sup> Вопросы русской литературы, вып. 3. Изд. Львовского университета, 1966, стр. 61.

теры и события», «Нравственная активность героя», «Человек и его судьба» и т. д. В книге анализируется нравственная проблематика современной советской новеллистики, отмечается, что конфликт в лучших современных рассказах достигает высокого этического звучания. Большое место уделено рассмотрению произведений о судьбе человека, выделенных в самостоятельную разновидность «малой прозы». Следует отметить, что автор порою упрощает весьма важные положения. Так, например, она пишет: «В лучших рассказах современных писателей особенность построения событийной части выражается в том, что заключительная его часть носит оптимистический характер... В этом заключена главная черта литературы социалистического реализма».<sup>26</sup> Вряд ли качество произведения может определяться оптимистическим характером концовки; и едва ли стоит столь прямолинейно соединять разговор о структуре произведения с проблемой метода.

В статье «Некоторые тенденции развития современного советского рассказа» А. Чепинога — автор многих работ о современной новеллистике — на материале таких произведений, как «Судьба человека» М. Шолохова, «При свете дня» Э. Казакевича, «Подсолнух» В. Закруткина и др., также отмечает усиление тенденции «осознать важность, значительность человеческой личности и прожитой человеком жизни».<sup>27</sup> Исследователь делает попытку дать типологию современного малого прозаического жанра, сознавая разнохарактерность принципов своей классификации: «В современном рассказе условно можно наметить несколько линий жанрового порядка, определяемых материалом, содержанием, окрашенностью, отношением и точкой зрения рассказчика на материал и соответственно всему этому структурно-композиционными признаками: рассказ-быль, новелла, рассказ психологический, лирический, философский, научно-фантастический, сатирический и т. д.»<sup>28</sup>

А. А. Смирнов в статье о современной французской новеллистике предлагает дополнить типологию «малого жанра» такой разновидностью, как «публицистическая новелла». Автор считает, что при исследовании современной литературы «следует говорить не о слиянии жанров, а об их активном взаимодействии. Новелла сближается с другими жанрами не для того, чтобы раствориться в них, а в целях более эффективной реализации собственных возможностей, их расширения и обогащения».<sup>29</sup>

В. И. Оленева, занимающаяся исследованием истории и теории малой прозы на материале современной американской новеллистики, в автореферате своей кандидатской диссертации много места уделяет определению специфики этого жанра. «Существо дела, — пишет автор, — в том, что событие, случай, эпизод или их совокупность поданы в сконцентрированном виде, а главным принципом отражения действительности является „заострение“».<sup>30</sup> Рассматривая остросюжетные формы новеллы, В. И. Оленева делает любопытный вывод о том, что эти формы «по преимуществу сохраняют свое значение за счет выделения в особые, специфические виды литературы: детектив, научную фантастику и т. д.»<sup>31</sup> К недостаткам этой работы нужно отнести приблизительность ряда формулировок и определений по тем вопросам, исследование которых уже имеет известную научную традицию. Так, в частности, обстоит дело, когда автор говорит о различии между новеллой и романом: «Сфера новеллы — это факт, событие, случай; сфера романа несравненно шире».<sup>32</sup>

Своеобразной попыткой найти новый методологический подход к рассказу как цельному сложнейшему живому организму является работа Н. Леоновой «Скрытый симфонизм прозы». Автор так формулирует свою задачу: «В данной статье делается попытка... наметить эмоционально-образную „партитуру“ рассказа, разобраться во внутренней структуре и характере образов, в их сцеплении, взаимодействии, движении».<sup>33</sup> В работе анализируется «Тамань» М. Ю. Лермонтова. Сопроводительное комментирование текста ведется с большим тактом, верным пониманием лермонтовского стиля, в статье делаются интересные наблюдения над структурой художественной формы. Автор демонстрирует «грацию переходов» и «сквозное действие»

<sup>26</sup> М. В. Роменец. Проблема гуманизма в современном русском рассказе. Изд. Харьковского университета, Харьков, 1969, стр. 35.

<sup>27</sup> «Научные труды филологического факультета Киргизского государственного университета», вып. XV, Фрунзе, 1969, стр. 98.

<sup>28</sup> Там же, стр. 94.

<sup>29</sup> А. А. Смирнов. К вопросу о жанровых границах современной французской новеллы. «Ученые записки Горьковского государственного университета им. Н. И. Лобачевского», вып. 105, серия гуманитарных наук, Горький, 1969, стр. 36.

<sup>30</sup> В. И. Оленева. Современная американская новелла. К вопросу истории и теории жанра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Киев, 1969 (Институт литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР), стр. 18.

<sup>31</sup> Там же, стр. 20.

<sup>32</sup> Там же, стр. 21.

<sup>33</sup> «Вопросы литературы», 1969, № 3, стр. 169.

в анализируемом тексте. Однако трудно было бы утверждать, что выводы, к которым приходит исследователь («до конца художественно рассчитанное и виртуозное владение темпом повествования», «четкая и всегда безошибочно художественно оправданная избирательность детали», «за ритмической канвой встает адекватное эмоциональное переживание»), могут вселить оптимистическую уверенность в методологическую перспективность подобного рода исследований.

Потребность в осмыслении теоретических вопросов, связанных с современным состоянием жанра рассказа, ощущается не только критиками и литературоведами, но и самими писателями. В 1969 году журнал «Вопросы литературы» опубликовал под рубрикой «Рассказ сегодня. (Встреча за «круглым столом»)» выступления ряда писателей по этому поводу. Много места в их высказываниях было уделено проблеме, которую условно можно назвать проблемой «свободного повествования». «Латинское прилагательное „prosus“, от которого произошло слово „проза“, означает: вольный, свободный, движущийся прямо, — писал Ю. Трифонов. — Смысл был — противопоставление поэзии. Свободный от рифм, вольный от стихотворного ритма, движущийся прямо и независимо от канонов, шаблонов. Но века литературы накопили и в прозе свои каноны, шаблоны, жанры. Современная проза, которая иногда ставит читателя в тупик — роман ли это, рассказ, исторический очерк, философское сочинение, набор случайных сценок? — есть возвращение к древнему смыслу, к вольности, к „prosus“».<sup>34</sup>

На эту же тему высказался А. Битов: «Интересный рассказ появляется сейчас, как мне кажется, лишь на стыке жанров, на границе перехода из жанра в жанр — у писателя, который, может, не осилил еще иной, более свободный, чем рассказ, прозаический жанр, но внутренне уже принадлежит ему и исповедует его — уже покинул прежний рассказ-чертеж, рассказ-камеру. Края такого „нового“ рассказа как бы размыты, — нет, это не сырость или невнятность речи — это неограниченность жизни. Такой рассказ можно было бы представить себе скорее как отрывок или главу из прекрасной большой вещи, и в этом отрывке или главе непонятно как, но угадываются примыкающие к ней неизвестные главы».<sup>35</sup>

Той же темы коснулся Б. Анашенков, считающий, что именно потому, что рассказ теряет свою жанровую определенность, он перестает быть «выразителем и властителем дум». Ю. Куранов, напротив, думает, что сближение прозы с поэзией сообщает первой «большее тепло, трепетность, живописность, углубление метафор, разветвление предложения до своеобразных строф».

Он же делает интересное и справедливое, на наш взгляд, наблюдение, весьма важное для осмысления современной лирической прозы: «...бессюжетных рассказов не существует вообще. Дело в том, что современный рассказ предпочитает сюжет не внешний, а внутренний. Этот внутренний сюжет не всегда легко просматривается поверхностным взглядом, и потому создается ощущение, будто сюжета нет. Сюжет современного рассказа состоит из взаимоотношений внутреннего мира человека с внешним, внутренней сути явления с внешней сутью, когда первое влияет на второе и наоборот».<sup>36</sup>

Жанр рассказа — сложное, внутренне противоречивое, живое, развивающееся явление. Многие важные пласты истории и теории этого вида литературы едва затронуты исследователями и требуют серьезной разработки. Еще не написана история русского рассказа, в которой была бы прослежена эволюция «малого жанра» и его структуры. Многие эпизоды этой истории остаются пока белыми пятнами, а общая картина движения жанра едва намеченной.

Перспективным представляется изучение связи рассказа с устным повествованием — неисчерпаемой кладовой новеллистов. Обращение к проблемам сказа может послужить ключом ко многим нераскрытым тайнам поэтики «малого жанра».

Недостаточно осмыслены внутренние возможности рассказа, способного аккумуляровать в себе огромную художественно-эмоциональную энергию. Я имею в виду формы этой аккумуляции.

Разумеется, данными аспектами далеко не исчерпываются нерешенные проблемы теории новеллистики. В обзоре я заговорил об этом лишь потому, что топтание на месте, многократное повторение общеизвестных истин, обращение к мало значимым темам — все эти присущие ряду современных работ о рассказе черты производят впечатление неразумной траты сил. Нужно серьезное и глубокое подключение к научной традиции в исследовании малой прозы.

<sup>34</sup> Там же, № 7, стр. 64.

<sup>35</sup> Там же, стр. 74.

<sup>36</sup> Там же, стр. 71.

## ГЕРОЙ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ\*

В последнее время проблемы типологического изучения литературы все больше привлекают к себе внимание советских исследователей.<sup>1</sup> Такое изучение предполагает анализ эстетической и художественной близости литературных явлений, которая определяется сходством их социально-исторической основы независимо от непосредственных контактов этих явлений. Оно позволяет в сравнительно лаконичной форме раскрыть внутреннее единство отдельных национальных литератур и мирового историко-литературного процесса, выявить важнейшие закономерности общественного и художественного развития. Однако вопросы типологического изучения литературы все еще разрабатываются преимущественно в теоретическом аспекте; нет также общепринятой точки зрения на то, что именно считать ведущим типологическим признаком, позволяющим исследовать в одном плане литературные явления различных исторических эпох; во многом остаются неясными конкретные приемы и способы такого рода исследования.

В книге Ю. Кузьменко «Мера истины» впервые последовательно и глубоко рассматриваются в типологическом плане существенные явления в истории советской литературы. «... Эволюция художественного сознания под воздействием процессов общественного развития, и прежде всего — эволюция литературного героя, связанная в конечном счете с постепенными изменениями во взаимодействии человека и среды, характера и обстоятельств» (стр. 4) — таков типологический ключ при рассмотрении автором различных теоретических и историко-литературных проблем. По мнению Ю. Кузьменко, в типологическом исследовании становится неизбежным «интегрирование» сложнейших художественных явлений, при котором на первый план выходит общее, а не индивидуальное... Обобщения, добытые таким способом, не носят абсолютного характера — и все же оказываются не менее необходимыми для понимания литературы, чем самые тонкие исследования творческой индивидуальности художников» (стр. 4—5). Понимаемое таким образом типологическое исследование является весьма перспективным по отношению к литературе социалистического реализма, в которой происходит органичное взаимодействие искусства и жизни, играет активную эстетическую роль ее общественно-историческое содержание.

В главе «К началу начал» творчество основоположника литературы социалистического реализма М. Горького (пьеса «Мещане», повесть «Мать») рассматривается в сложной системе историко-литературных и эстетических координат, причем всюду в качестве важнейшего типологического признака и критерия берется проблема взаимоотношений человека и среды, характера и обстоятельств. Горьковское понимание нового человека как «героя с идеалом», активно участвующего в преобразовании общества на самых гуманных, идеологически и нравственно передовых началах, которое получило яркое воплощение в пьесе «Мещане» (Нил) и повести «Мать» (Павел, Ниловна), обоснованно сопоставляется автором книги с творчеством Л. Толстого («Живой труп»), А. Чехова («Три сестры») и Л. Андреева («Жизнь человека»). При этом Ю. Кузьменко делает ряд тонких наблюдений, имеющих несомненное теоретическое значение. Он, в частности, пишет, что многие горьковские «герои с идеалом» предстают перед читателем и зрителем уже сформировавшимися, действующими или готовыми действовать, потому что эта их собранность, цельность, устремленность к революционной активности выступила реальным отличительным качеством нового социального характера... Герой видит свою задачу в том, чтобы нести другим этот определившийся, выстраданный многими поколениями идеал, добиваться его практического осуществления» (стр. 27).

Оригинальностью отличается авторское сравнение эпохи ожидания и напряженных поисков «героя с идеалом», «человека творящего», характерных для русской общественно-литературной жизни конца XIX века, с эпохой 50—60-х годов прошлого столетия, горьковской концепции человека — со взглядами русских революционных демократов (Добролюбова, Чернышевского, Щедрина) на проблему «человек и среда».

Через всю работу «Мера истины», начиная с первой ее главы, проходит сопоставительный анализ в типологическом аспекте литературы социалистического ре-

\* Ю. Кузьменко. Мера истины. Эволюция литературного героя и общественно-историческая практика. «Советский писатель», М., 1971, 344 стр.

<sup>1</sup> См.: И. Г. Неупокоева. Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур. В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 21, 25; Проблемы типологии русского реализма. Изд. «Наука», М., 1969; М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы. В кн.: М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. «Советский писатель», М., 1970, стр. 251—287.

лизм и литературы критического реализма и модернизма. Такого рода сопоставление ведется автором книги и на уровне национальной литературы (в пределах определенного конкретно-исторического периода или более длительных этапов), и на уровне мировой литературы (Шекспир, Сервантес, Шиллер, Балзак, Золя, пз модернистов — Джойс, Кафка). Особое внимание уделено в главе эстетическому значению концепции человека, содержащейся в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, для теории и практики искусства социалистического реализма. В результате такого синтетического подхода к материалу советская литература выступает в книге «Мера истины» как подлинно всемирно-историческое явление и внутренне подготовленный всем предшествующим общественным и литературным движением шаг вперед в художественном развитии человечества.

В главе «Литература духовного обновления» Ю. Кузьменко убедительно показывает, что за тремя главными направлениями в мировой художественной культуре XX века — критическим реализмом, социалистическим реализмом и модернизмом, — у которых есть не только идейные, духовные, но и объективные социальнo-исторические корни, в конечном итоге стоят три относительно устойчивых «типа отношений человека и среды, три формации человеческой личности: „частный индивид“, действующий в пределах ограниченных условий его жизни, „человек с идеалом“, поднимающийся до сознательного исторического творчества, „отчужденный индивид“ — человек без свойств, безгласная жертва буржуазного мира» (стр. 65—66).

Автор проецирует (в типологическом плане) на историю советской литературы гегелевскую концепцию героического состояния мира как наиболее благоприятного для художественного творчества (глубокое, всестороннее единство человека и мира; непосредственная самостоятельность индивида в его общественной жизнедеятельности; наличие высокой цели, затрагивающей данный народ или все человечество) и учение К. Маркса—Ф. Энгельса о коммунизме как реальном гуманизме. Рассматривая всю советскую литературу в качестве порождения и выражения героического состояния мира, Ю. Кузьменко выделяет три вершины в ее истории: социалистическую революцию, годы первых пятилеток, Великую Отечественную войну против фашистского нашествия, — когда признаки героического состояния мира проявились в жизни и в художественном творчестве особенно полно и целостно. «Буйно взвихренная действительность», необыкновенная социально-историческая активность народных масс, героический пафос, органический синтез буднично-житийного с возвышенным, «герой с идеалом», отличающийся величайшей целеустремленностью и поглощенный одним общезначимым делом, — все эти эстетические признаки нового искусства, в которых происходило самое тесное и непосредственное сращивание жизни с литературой, получали, как показывает Ю. Кузьменко, своеобразное художественное воплощение на разных исторических этапах и в творчестве самых различных писателей (А. Толстого, А. Малышкина, Л. Леонова, Б. Горбатова, А. Фадеева, Ф. Гладкова, Д. Фурманова, Н. Островского), сохраняя вместе с тем свое типологическое единство, опирающееся на непреходящие закономерности развития самой действительности. Хотелось бы только видеть более развернутыми авторские рассуждения относительно эстетической связи между «буйно взвихренной», движущейся действительностью и жанрово-стилистической структурой литературных произведений. Приводимые в главе описания людских потоков и их перемещений по стране, принадлежащие различным авторам и сделанные ими в различные исторические периоды, свидетельствуют прежде всего о том, что писатели в данном случае непосредственно изображали реальные явления (бурные события гражданской войны, «лихорадку буден» в 30-е годы, перемещения масс во время Великой Отечественной войны), характерные для каждого из этих периодов. Очевидно, эстетическое воздействие самой действительности на творческий процесс скорее всего выражалось в том, что в названные периоды (особенно в их начальной стадии) широкое распространение и особое эстетическое звучание получал жанр очерка, непосредственной жизненной зарисовки, способный наиболее и адекватно уловить непрерывное движение новой действительности, ее динамичный характер. Недостаточное внимание уделено в работе творческому опыту М. Шолохова, весьма поучительному именно в плане рассмотрения героического начала в советской литературе и чрезвычайно интересному в аспекте социально-конкретного решения писателем проблемы «человек и среда», «герой и обстоятельства».

Анализируя разнообразные теоретические и историко-литературные материалы, исследователь делает методологически важный вывод, что «изменения в отношениях человека и среды, ускорение исторического процесса — объективная основа той перестройки, которая произошла в мироощущении человека, в самых глубинных сферах общественного сознания. А эти новые особенности общественной психологии и общественного сознания, в свою очередь, явились объективными факторами, оказавшими глубочайшее воздействие на развитие искусства» (стр. 97). Советский писатель «видел прекрасное в распрямлении человека, в соприкосновении его с делами и событиями всемирного значения, в широких возможностях воздействия личности на окружающий мир — и утверждал это прекрасное всеми имевшимися в его распоряжении художественными средствами, в том числе и теми,

которые как бы получали новую жизнь, заимствовались из творческого арсенала миновавших эпох» (стр. 101). Автор книги обращает внимание на то, как реальные, социально-исторические изменения, определявшие развитие советского искусства, осознавались в преддверии Первого всесоюзного съезда советских писателей и на самом съезде писателями и критиками: М. Горьким, А. Луначарским, А. Серафимовичем, Л. Сейфуллипой, К. Фединым, Л. Леоновым, А. Фадеевым, Н. Погодиным, С. Маршаком, В. Лидиным и др. К сожалению, на этих страницах книги автор иногда дает такой обзор материалов, который недостаточно подчинен сквозной идее работы и в котором почти теряется ее основная типологическая проблема.

В центре главы «Жизнь и роман» находится послевоенный так называемый «производственный роман» 40—50-х годов. Анализируя это своеобразное литературное явление, автор применяет к нему типологический критерий (человек и среда, характер и обстоятельство), в свете которого им рассматривается весь разнообразный художественный и эстетический материал. Он показывает, что и в «производственном романе», взятом на сравнительно небольшом временном отрезке, повсюду преломляются некоторые общие закономерности историко-литературного процесса, в частности поиски «героя с идеалом», осмысление диалектики взаимоотношений между характером и социально-историческими обстоятельствами.

Ю. Кузьменко убедительно критикует многие «производственные романы» послевоенных лет (О. Зив, В. Очеретина, А. Былиннова, Е. Воробьева и других) в первую очередь за то, что с точки зрения их авторов «судьба технического прогресса, а в конечном счете движение вперед всего советского общества определяется исключительно соотношением сил людей хороших и плохих, сторонников и противников нового, с гигантским, заведомо превосходящим численным перевесом первых» (стр. 118). Автор считает, что в подобных взглядах нашло свое отражение волонтаристское понимание вопроса о взаимоотношениях человека и среды, недооценка решающего влияния конкретных социально-экономических условий на поведение, образ мыслей и всю натуру человека — передового и отсталого, новатора и консерватора, что отрицательно сказывалось на собственно эстетической стороне произведений, определяло их художественные просчеты и недостатки. Анализируя вершинные достижения советского производственного романа («Цемент» Ф. Гладкова, «Соть» Л. Леонова, «Танкер „Дербент“» Ю. Крымова), автор устанавливает: именно потому, что в центре этих произведений стояло выполнение героями важнейшей экономической задачи, обладающей непосредственным социально-психологическим содержанием и тесно связанной с разрешением объективных противоречий социалистического развития, в них «любая производственная деталь — будь то пуск бремсберга или расчистка цехов от мусора — получает напряженный социальный и эмоциональный заряд, приобретает эстетическое содержание, а значит, органически включается в общую ткань художественного произведения» (стр. 133). Психологическая убедительность и достоверность героев (Чумалова, Потемкина, Басова и др.) определяется тем, что основные черты их натуры выступают как свойства социального характера, формируемого объективными историческими потребностями развития социалистического общества. Поэтому-то сущность различий между классическими советскими романами и многочисленными «производственными романами» 40—50-х годов, справедливо подчеркивает исследователь, «отнюдь не сводится к уровню таланта, мастерства и другим собственно литературным факторам... главное здесь — в сложных процессах развития общественного сознания» (стр. 144), в различном понимании писателями существенных социальных и эстетических вопросов. Явное ослабление во многих литературных произведениях 40—50-х годов социальных мотивировок при изображении героев повлекло за собой самые серьезные эстетические и художественные последствия. Произведения лишались своей сердцевины, теряли то, что давала им жизнь нового общества, находящаяся в процессе диалектического развития.

В главе «Испытание характера» Ю. Кузьменко показывает, что с начала 50-х по начало 60-х годов происходят важные изменения в общественном сознании. «Этот сдвиг знаменует собой новый уровень понимания экономической и социальной обусловленности явлений в советском обществе, новую ступень духовной зрелости нашего народа» (стр. 162). Старое и новое в художественных мотивировках, в раскрытии характеров и конфликтов причудливо переплетаются в романе Д. Гранина «Искатели», в незавершенном романе А. Фадеева «Черная металлургия», в романе Г. Николаевой «Битва в пути»... Принципиальное завоевание этих романов автор книги видит в том, что в них борьба вокруг непосредственно технических новшеств «предстала как решение важнейших проблем общественного развития» и психологические коллизии между новаторами и консерваторами стали рассматриваться как в основе своей «коллизии социальные», порожденные развитием нашего общества (стр. 176). Особенно глубоко исследованы в главе центральные образы и ведущий конфликт романа Г. Николаевой «Битва в пути».

Ю. Кузьменко показывает, что с начала 60-х годов советская литература вступила в новый период своего развития, продолжая на исторически обусловленном уровне традиции советской художественной классики. «В гибком и подвижном соотношении характера и обстоятельств произошел некоторый сдвиг в сторону об-



стоятельств, среды. Приобрела особую роль непосредственно нравственная проблематика. Значительно возросло многообразие форм» (стр. 202—203). В этой связи автор анализирует рассказ М. Рождина «Мой учитель Гриша Панин», роман М. Слудкиса «Жажда», повесть Р. Ибрагимбекова «На 9-й Хребтовой» и другие произведения. Нам представляется только, что в своих рассуждениях о том, как решается современная советская литература вопрос о человеке и среде, характере и обстоятельствах, автору следовало бы больше внимания уделить специфическому преломлению этого вопроса в различных жанрах. Например, в рассказе те или иные обстоятельства, как правило, заставляют выявиться черты характера, уже сформированные к началу действия другими, «закадровыми» обстоятельствами. Иное дело в романе, который может подробно исследовать влияние макро- и микросреды на человека, воспроизводить процесс выработки различных черт его натуры.

В главе «Звенья поисков», рассматривая дискуссии о положительном герое в советской критике середины 50-х годов и наших дней, Ю. Кузьменко показывает, что для современного состояния споров о положительном герое особенно характерно стремление говорить о литературе и литературном герое конкретно-исторически, в тесной связи с изменениями в материальной и духовной жизни общества. Первоочередную важность приобретают поэтому методологические проблемы изучения различных социальных явлений, включая литературу. Автор книги обоснованно пишет о том, что понятие «личного интереса» и «частного интереса» вовсе не тождественны. «Личный интерес советского человека к труду — это интерес материальный, интерес идейный, интерес творчески-познавательный, интерес коллективистского общения» (стр. 267). Широко используя разнообразные публицистические и экономические материалы, Ю. Кузьменко анализирует на их фоне такие произведения, как «Время летних отпусков» А. Рекемчука и «Большая руда» Г. Владимова, убедительно доказывая, что путь к осознанию героями духовного содержания труда и органичного приобщения к всенародному делу лежит через их глубокую личную заинтересованность в своем труде и через превращение окружающих их обстоятельств в истинно человеческие.

Раскрывая внутреннюю связь современного состояния разработки теории социалистического реализма с дальнейшим конкретно-историческим исследованием проблемы «человек и среда, характер и обстоятельства», Ю. Кузьменко справедливо выступает как против эмпирически-прагматического, так и абстрактно-теоретического подхода к вопросам реализма в искусстве. Вместе с тем на примере работ А. С. Бушмина, А. И. Метченко, А. И. Овчаренко, Г. Н. Поспелова, Б. Л. Суцкова, Е. Тагера и других ученых автор показывает, что теория литературы «все с большим успехом берется за решение задач, требующих подлинной диалектичности теоретического мышления, вкуса к социологии, взаимосвязи с другими общественными наукам» (стр. 318).

В заключительной главе «Искусство и социализм», рассматривая творчество М. Горького и Ф. Кафки, Г. Гресса и С. Беккета, исследователь видит в нем «выражение двух устойчивых типов мироощущения художников, двух творческих программ, ведущих к совершенно различным художественным результатам» (стр. 322) — реализма и модернизма. Ю. Кузьменко показывает, что модернизм находит себе опору в известных границах, явлениях, сторонах объективной действительности XX века, ибо в условиях капиталистического общества непрерывно расширяется и углубляется процесс отчуждения и обезчеловечивания человека. Поэтика «авангардного» искусства вытекает из того, что для него человек и мир не могут иметь закономерной внутренней связи, что они раз и навсегда отчуждены друг от друга. Однако признание того, что «авангардизм» имеет под собою реальную социально-историческую основу, справедливо подчеркивает автор, вовсе «не противоречит убеждению, что этот путь художественной теории и практики является ложным. Действительность XX века дает неизмеримо большие основания для иного толкования сути происходящего. Глубочайшую опору имеет в ней искусство другого „нового человека“ нашей эпохи — искусство человека творящего» (стр. 327—328). Именно в этом искусстве нашел свое наиболее яркое, целостное и последовательное художественное воплощение новый, революционно-преобразующий тип отношений человека и мира, и в этом состоит его всемирно-историческое значение.

В работе Ю. Кузьменко, посвященной очень сложным, актуальным и все еще недостаточно проясненным проблемам художественного развития, встречаются отдельные дискуссионные утверждения и некоторые полемические заострения, но в ней постоянно ощущается живая, пытливая и упорно пробивающаяся к истине авторская мысль, методологическая последовательность и определенность эстетических оценок, что составляет ее несомненное достоинство. Книга «Мера истинны» вносит заметный вклад в решение важных вопросов истории и теории советской литературы.

Л. И. РОВНЯКОВА

## МОНОГРАФИЯ БОЛГАРСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА О ЛЕНИНЕ \*

Растет и развивается мировая ленинiana как одна из важнейших областей современного литературоведения. Зарубежные историки литературы, особенно в социалистических странах, в свете ленинских трудов запово, на более высоком теоретическом уровне, пересматривают главные проблемы национальных историко-литературных процессов. В сферу научного изучения под углом зрения задач науки о литературе все шире включаются философские, социологические, исторические и публицистические труды Ленина.

Масштабность ленинской концепции действительности, ленинские принципы исследования жизненных явлений определяют направление болгарской литературоведческой ленинiana последних лет.

В период подготовки и проведения 100-летнего юбилея В. И. Ленина, который совпал в Болгарии с празднованием 25-й годовщины социалистической революции, национальные издательства выпустили большое количество книг на ленинскую тему. Среди них: «Ленинская теория отражения и современность»,<sup>1</sup> «Ленин и некоторые вопросы марксистской философии»,<sup>2</sup> «Ленин и исторический путь Болгарии»,<sup>3</sup> специальный выпуск Музея революционного движения «Ленин в Болгарии»,<sup>4</sup> третий, последний, том материалов, воспоминаний и документов «Советская литература в Болгарии. 1918—1944»<sup>5</sup> и др.

Вторым дополненным изданием вышел в свет библиографический указатель «Ленин на болгарском языке».<sup>6</sup> Это подлинно научный труд, который несомненно явится прочной базой для исследовательской работы в области изучения распространения ленинiana в Болгарии.<sup>7</sup>

Издательства «Български писател» и «Народна култура» выпустили ряд поэтических сборников, в том числе антологию зарубежных поэтов в переводе на болгарский язык «Мир славит Ленина»,<sup>8</sup> «Поэмы о Ленине» Иордана Милева, книгу стихов Николы Задарова «Песнь ведет нас за руку». Лучшие стихи, рассказы, эссе и очерки болгарских писателей о Ленине и его бессмертных идеях составили сборник «Живее всех живых».

Широко представлена ленинская тема в историко-литературном журнале «Литературна мисъл». На страницах журнала (№№ 1 и 2 за 1970 год) читатель найдет статью З. Петрова «Ленин и проблемы литературного наследия», эюд А. Анчева «Гео Милев о Ленине и советской литературе». Г. Цанев публикует здесь очерк о неизвестном переводе одной из ленинских статей в журнале «Съвременна мисъл» за 1911 год, В. Кунчев — о развитии Г. Димитровым в 20-е годы ленинского принципа партийности и партийного руководства литературой и искусством. М. Каназирска выступает со статьей «Ленин и Георги Бакалов». Здесь же публикуются заметки о Ленине Людмила Стоянова, Ламара и других писателей.

Орган Союза болгарских писателей журнал «Септември» напечатал подборку стихов о Ленине Людмила Стоянова, Младена Исаева, Орлина Орлинова, воспоминания Елизаветы Драбкиной и ряд статей: «Художественно-эстетические заветы Ленина» П. Данчева, «Революционность, классовое сознание, партийность в литературе» Ч. Добрева, «Ленинские идеи в болгарской литературе в 30-е годы XX века» Р. Ликовой. Интересен и разнообразен по материалам юбилейный номер журнала «Пламя».

В 1970 году болгарская литературоведческая ленинiana обогатилась первым монографическим исследованием, в котором раскрывается значение трудов Ленина

\* Васил Колевски. Ленин и художественната литература. «Наука и искусство», София, 1970, 283 стр.

<sup>1</sup> Ленинската теория на отраженето и съвременността. Ред. колегия. Гл. ред. академик Т. Павлов. София, 1969, 742 стр.

<sup>2</sup> Ленин и някои проблеми на марксистската философия. Ред. Г. Гиргинов и К. Василев. София, 1970, 409 стр.

<sup>3</sup> Ленин и историческия път на България. Ред. колегия. Гл. ред. В. Хаджишников. София, 1970, 558 стр.

<sup>4</sup> Ленин в България. Ред. С. Стоименов. София, 1970.

<sup>5</sup> Съветската литература в България. 1918—1944. Сборник от материали, спомени и документи. Съставили и редактирали Ст. Божков, Ст. Стоименов, Хр. Дудевски. София, 1969, 320 стр. См. рецензию В. Бузник в журнале «Русская литература» (1970, № 4, стр. 199).

<sup>6</sup> П. Едрева. Ленин на български. Библиография. Ред. К. Каруцин. Изд. Народна библиотека «Кирил и Методий», София, 1970, 225 стр.

<sup>7</sup> См.: А. Ф. Кузнецова. В. И. Ленин в Болгарии. «Советская библиография», 1970, № 3, стр. 120.

<sup>8</sup> Светът възпява Ленин. Стихове от чуждестранни поети. «Народна култура», София, 1969, 271 стр.

для болгарской литературной науки и художественного процесса. Это книга Васила Колевского «Ленин и художественная литература».

Более двух десятилетий Колевски занимается разработкой проблем социалистического реализма, марксистско-ленинской эстетики, вопросов партийности литературы и искусства, теории и истории литературы. Предметом специального интереса ученого являются советско-болгарские литературные отношения 20—30-х годов XX века.<sup>9</sup>

В. Колевски — автор широко известных книг,<sup>10</sup> многие из которых одобрительно встречены отечественной и зарубежной критикой.<sup>11</sup>

Советские читатели знают В. Колевского по его выступлениям на страницах нашей периодической печати.<sup>12</sup>

Книга «Ленин и художественная литература» посвящена ленинской концепции литературного творчества. Автор рассматривает эту концепцию как новый, важный этап в развитии эстетической и критической мысли человечества.

Первые два раздела книги («Ленин, революция, литература» и «Великие ленинские принципы») раскрывают огромную роль Ленина и его трудов в формировании и утверждении эстетических принципов искусства социалистического реализма, в решении проблемы положительного героя, в процессе превращения пролетарского гуманизма в основной пафос литературы нового типа. Эти и другие вопросы рассматриваются автором на основе изучения всего комплекса философских, исторических и политических воззрений Ленина.

«Ленин — всегда в бою», — говорит Колевски, цитируя известную статью Романа Роллана «Ленин — искусство и действие», и продолжает: «Среди трудов Ленина нет ни одного „академического“, в традиционном значении слова, сочинения. Каждая строка ленинских работ озарена пламенем классовой борьбы, каждая мысль — подчинена этой борьбе» (стр. 56). Такая же партийная страстность и убежденность присущи, по словам Колевского, высказываниям, речам и статьям Ленина по вопросам литературы и искусства. «Все они объединены одной общей мыслью и имеют одну цель: определить место и роль литературы в борьбе за освобождение рабочего класса, в борьбе за освобождение всего трудового человечества» (стр. 57). Большое внимание уделяет автор статье «Партийная организация и партийная литература», исходя из того, что она лежит в основе современной социалистической эстетики и является продолжением и творческим развитием взглядов Маркса и Энгельса в условиях империализма и пролетарской революции, в условиях переходного периода от капитализма к социализму (см. стр. 71).

В статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин поставил вопрос о необходимости создания литературы, «открыто связанной с пролетариатом», ибо впервые за всю историю человечества интересы пролетариата совпали с объективными законами общественного развития. Освобождая себя, пролетариат освобождает и другие угнетенные классы и сословия. Это, по утверждению Колевского, определяет «единство партийности и народности в новой литературе социалистического реализма, единство правды и красоты, идейности и художественного мастерства» (стр. 81).

Рассматривая литературу и искусство как часть общепролетарского дела, Ленин никогда не забывал, пишет далее автор, что речь идет об особой форме ду-

<sup>9</sup> На эту тему Колевским опубликованы следующие статьи: «Пламя Октября» («Пламя», 1957, № 10); «Советская литература в „РЛФ“» («Литературна мисъл», 1963, № 1); «Советская литература в газете „Фронт на трудовотчески писатели“» («Литературна мисъл», 1965, № 6); «Страницы дружбы. О болгарско-советских литературных связях. По материалам болгарской печати 1930-х годов» (пер. с болг.) («Знамя», 1966, № 1); «По пути Октября. Советская литература в журнале „Нов гът“» (в кн.: Октябрь и развитие на българската литература. София, 1967, стр. 173—198); «Советская литература в журнале „Новис“» («Език и литература», 1967, № 3); «Ленин, революция и партийное руководство литературой» («Ново време», 1970, № 2); «Ленинские принципы в литературе 20-х годов» (в кн.: Ленинская концепция за литературата и изкуството. Изд. на Болгарската Академия на науките. Ред. П. Зарев и С. Илчев. София, 1971, стр. 101—139).

<sup>10</sup> О социалистическом реализме (1959); Пафос жизни — пафос литературы (1962); «РЛФ» — борец за партийную литературу (1964); Красота и правда (1967); Пафос Октября (1967); Ленин о литературе (1968); Литература свободы (1969).

<sup>11</sup> Ср.: «Иностранная литература», 1964, № 9, стр. 271; «Вопросы литературы», 1970, № 4, стр. 251—253.

<sup>12</sup> В. Колевски. Болгарская литература «по-американски». «Вопросы литературы», 1963, № 8, стр. 139—143; О богатстве и многообразии социалистического реализма. «Октябрь», 1964, № 8, стр. 199—208; Страницы дружбы. «Знамя», 1966, кн. 1, стр. 232—242; О становлении социалистического реализма в болгарской поэзии. «Научные доклады высшей школы», Филологические науки, 1970, № 2, стр. 32—43; Надежды и разочарования г-на Брауна. «Литературная газета», 1970, 11 ноября; Ленин, социализм, литература. «Иностранная литература», 1970, № 8, стр. 230—235.

ховной деятельности людей, что художественное творчество менее всего поддается механическому выравниванию, регламентации и швеллировке.

Определяя народность как историческую категорию и коммунистическую партийность как ее высшую форму, Колевски отмечает неразрывную связь принципа партийности с ленинской теорией отражения, краеугольным камнем материалистической эстетики. В центре внимания автора находится также ленинская концепция реализма и вопрос о роли мировоззрения писателя в художественном творчестве. «Творческое усвоение марксизма-ленинизма... — пишет Колевски, — помогает писателю лучше познать сущность жизненных явлений, закономерности общественного развития, увидеть существенное, типичное в жизни, помогает ему раскрыть подлинную правду жизни» (стр. 86).

Проблема партийности — понятие многогранное. В книге оно рассматривается не только в идеологическом, но и в организационном аспекте. Колевски пишет, что в социалистическом обществе партия может и должна руководить литературным процессом, так как она несет ответственность за духовное здоровье народа.

Значительное место автор отводит вопросу о «свободе творчества» и коммунистической партийности как ее решающем факторе. Подчеркнув, что В. И. Ленин постоянно и неуклонно развенчивал лживый и лицемерный лозунг «абсолютной свободы», Колевски пишет: «Свобода личности, в том числе и творческой личности, не что иное, как осознанная необходимость, проникновеннее в закономерности природы, общественного развития, духовного мира человека, в сущность созидательного труда, подчинение и использование этих закономерностей для революционного преобразования общества» (стр. 112).

Рассматривая статью Ленина «Партийная организация и партийная литература» на широком фоне современной художественной жизни, Колевски показывает ее актуальность и основополагающий характер в борьбе с буржуазными и ревизионистскими концепциями литературы.

Для восприятия Ленина в Болгарии, как и в других странах, большое значение имели не только труды, но и личность вождя. Об этом Колевски пишет в главе «Ленин и ленинские принципы в болгарской литературе» (стр. 183—283). Автор исследует ленинскую тему в связи с процессом развития национальной литературы. Он выявляет основные закономерности этого процесса, и потому динамика болгарской ленинианы раскрывается особенно отчетливо.

Отметив, что проникновение первых трудов Ленина в Болгарию началось на рубеже XIX—XX веков и что через Болгарию проходили один из каналов доставки ленинской «Искры» в Россию, Колевски связывает торжество марксизма-ленинизма на болгарской земле с победой Октября.

Начиная с 1918 года в Болгарии массовым тиражом издается марксистская литература и прежде всего сочинения В. И. Ленина. «Невозможно привести здесь названия всех книг, речей, статей и докладов Ленина, которые публиковались у нас, — пишет Колевски. — Все сказанное и написанное Лениным тем или иным путем достигало Болгарии, появлялось в партийной печати» (стр. 185). Так, только за период с 1918 по 1923 год на болгарском языке было издано около 120 ленинских статей, речей, докладов, фрагментов из его книг. За это время собрания сочинений Ленина издавались 16 раз общим тиражом около 150 000 экземпляров.

Болгарские коммунисты не ограничивались, однако, переводом и перепечаткой ленинских трудов. На множестве фактов, систематизированных и обобщенных, на анализе работ болгарских революционеров, политических и культурных деятелей, и в первую очередь статьи Г. Димитрова «По какому пути» (1923), Колевски показывает, как проникновение ленинских идей в болгарскую литературу в условиях острой классовой борьбы ускорило созревание в ней прогрессивных элементов, содействовало становлению и формированию метода социалистического реализма.

Освещая ход острой дискуссии, развернувшейся в конце 20-х—начале 30-х годов на страницах болгарской коммунистической периодики («Нов път», «Ново време», «РЛФ», «Пламя») за «ленинизацию» литературного фронта, историю возникновения в условиях монархо-фашистского режима 30-х годов объединения пролетарских, непролетарских писателей и работников культуры на антифашистской платформе и другие вопросы, Колевски вскрывает основополагающую роль ленинских идей в борьбе с пережитками теснячества, с вульгарным социологизмом, сектантством, оппортунизмом «слева» и «справа», в процессе создания подлинно научного марксистского литературоведения в Болгарии.

Построенная на богатом фактическом материале, работа Колевского привлекает четкостью и смелостью авторской позиции; исследователь подчас не считается с установившимися взглядами и подвергает их пересмотру. Так, на анализе творчества Д. Полянова и Г. Милева автор вскрывает несостоятельность мнения о том, что вся партийная печать Болгарии до середины 30-х годов целиком была поражена левым сектантством и оставалась чуждой ленинским взглядам.

В работе встречаются отдельные мелкие недостатки (излишнее повторение одного и того же высказывания Ленина на стр. 133 и 164—165) и досадные типографские опечатки (стр. 186), которые, однако, никак не умаляют достоинств интересного и содержательного труда болгарского литературоведа о Ленине.

Книга В. Колевского «Ленин и художественная литература», раскрывающая перасторжнимую связь болгарской литературы с миром идей Ленина, — еще одно наглядное доказательство интернациональной сущности ленинских принципов.

**П. С. ВЫХОДЦЕВ**

## **В ЗАЩИТУ КРОВНОГО, ЗАВОЕВАННОГО \***

Советская филологическая наука в настоящее время находится на подъеме. В исследовании советской литературы она достигла несомненных успехов. Фундаментальные монографии о творчестве писателей, о развитии литературных жанров, о важнейших проблемах социалистического реализма, ряд общих очерков истории советской литературы, огромное количество тематических сборников по современной литературе — все это свидетельствует об активизации внимания литературоведов и критиков к советской литературе.

Однако еще более важно отметить возросший научный уровень литературоведческих исследований, особенно теоретических. Вышедшие в последние годы работы по теории социалистического реализма («Ленин и вопросы литературы» В. Р. Щербны, «Возникновение и формирование социалистического реализма» С. М. Петрова, «Социалистический реализм и современный литературный процесс» А. И. Овчаренко и др.) отражают новый этап развития теоретической мысли наших ученых. Среди этих работ книга одного из крупнейших специалистов по советской литературе А. И. Метченко занимает видное место и вносит много нового в осмысление и истории и теории советской литературы.

Новизна названных (и некоторых неназванных) книг состоит прежде всего в широте постановки проблем социалистического реализма и их активном, наступательном характере. Авторы рассматривают социалистический реализм и опыт советской литературы в свете мирового литературного процесса и потому широким фронтом анализируют и сопоставляют явления предшествующей и современной мировой литературы, выявляют коренные и более частные особенности творческого метода нашей литературы. Эти книги содержат полемику с антинаучными и тенденциозными концепциями советской литературы зарубежных литературоведов. Историко-литературная и методологическая основательность этих книг сочетается с публицистической страстностью и полемической остротой.

Хорошо понимая идеологический и даже политический аспект современной литературной борьбы, советские исследователи смело и открыто вступают в бой — и это одно из ценнейших качеств теоретических работ последнего времени. А. И. Метченко справедливо пишет: «Литература социалистического реализма в настоящее время является фактором всемирного художественного развития. Не только потому, что имеет в своих рядах художников высшего класса (это было уже в 20-е годы), но и потому, что представляет одно из самых внушительных, действительных и плодотворных течений в мировой литературе. Разработка теории социалистического реализма также вышла за пределы советской литературы» (стр. 344—345). И далее: «Борьба с социалистическим реализмом стала одним из важнейших звеньев наступательной и оборонительной стратегии идеологов империализма. Никогда за рубежом не выходило столько книг, прямо или косвенно „ниспровергающих“ социалистический реализм! Никогда советские писатели не имели столько „советчиков“, предлагающих вернуться на путь „европеизма“ (то есть модернизма), иначе-де они закинут в атмосфере „провинциализма“. Это стало своего рода литературной „стратегией“, и ей нельзя отказать в продуманности и целеустремленности» (стр. 345).

Совмещая в себе историка и теоретика литературы, автор книги «Кровное, завоеванное» обнаружил также блестящие способности полемиста и борца (впрочем, всегда ему присущие). Вот почему нелегко определить жанровую природу новой работы А. И. Метченко. Она одновременно решает ряд задач и историко-литературного, и теоретико-методологического, и публицистического характера.

Вместе с тем книга А. И. Метченко «Кровное, завоеванное» представляется целостной по своей концепции, целеустремленной по своей направленности и продуманной по структуре. Если кратко сформулировать основную мысль книги, объединяющую все главы и разделы, то можно сказать так: социалистический реализм, возникший исторически неизбежно как новый художественный метод, за более чем полувековое развитие советской литературы не только доказал свою

\* А. Метченко. Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы. «Советский писатель», М., 1971.

жизненность и силу, по и стал самым жизнеспособным, самым передовым и перспективным творческим методом, все более оказывающим влияние на судьбы мировой литературы. В реальном воплощении этой мысли, в логике доказательств и особенностях рассмотрения истории литературы и литературной борьбы автор нашел такие свежие и оригинальные аргументы, наблюдения, что мы вправе говорить о несомненной самостоятельности научной концепции книги.

Уже в первой главе, названной «Авангард подлинный и мнимый. (Вместо введения)», А. И. Метченко убедительно доказывает, что буржуазные теоретики и практики искусства XX века совершенно бесосновательно присвоили себе такие названия, как «модернизм» и «авангардизм», «в которых крикливо заявлены претензии на роль самого новейшего, самого передового, самого высокого искусства современности» (стр. 10). В самих этих терминах, «самых названиях», употребляя которые, мы не задумываемся над несоответствием их содержанию, справедливо пишет автор, проявляется «как борьбы не только эстетической; это элемент наступательной стратегии» (стр. 10).

Сделав это тонкое и верное наблюдение, исследователь показывает, что не случайно все представители современного модернизма так яростно выступают против подлинного литературного авангарда нашей эпохи — социалистического реализма, обвиняя его и в «старомодности», и в «замкнутости», и в «догматизме». Автор вскрывает различные и по существу пехитрые приемы буржуазных «советологов», используемые ими в стремлении дискредитировать советскую литературу. Анализ новейших зарубежных сочинений по истории советской литературы, который мы находим в книге, помогает понять не только грубую политическую тенденциозность их авторов, но и опасное контактирование с этими концепциями некоторых тенденций в советском литературоведении и критике (апология формализма, противопоставление отдельных периодов истории советской литературы, теория дегеропазации и т. п.).

Резкий, решительный и справедливый вывод, к которому приходит А. И. Метченко («Итак, все крики о смелости авангардистских экспериментов — просто блеф», стр. 24), не повисает в воздухе, когда в дальнейшем на широком историко-литературном материале, начиная с истоков социалистического реализма и кончая современностью, автор показывает действительную смелость и значительность поисков и открытий писателей, связавших свое творчество с революцией и революционным народом.

По существу, большая половина книги (ее основные разделы — «У истоков», «Эта эра началась», «В соревновании и борьбе», «Каков он — новый реализм?») посвящена последовательному и обстоятельному анализу исторических и социально-философских предпосылок, условий формирования и поисков новых художественных принципов советской литературы. Привлекательной стороной этих глав является не только научная оснащенность и точность наблюдений, но и максимальная объективность, умение автора убедительно решить самые сложные, порой запутанные и трудные вопросы.

Характеризуя лепническую концепцию искусства, непосредственно подготовившую теоретические основы социалистического реализма, А. И. Метченко совершенно верно выделяет в качестве «ключевой проблемы» революционной литературы проблему народности, которая, с одной стороны, своими корнями уходит в передовую литературу прошлого, а с другой — подготавливает почву для формирования принципа партийности, который, в свою очередь, поднимает ее «на уровень духовных запросов эпохи социалистической революции» (стр. 33). Именно эта проблема определила резкое размежевание передовых писателей и декадентов: за всеми «дерзаниями» последних, говорит автор, «таился страх перед народной революцией» (стр. 37). Рассмотрение выдвинутого и обоснованного В. И. Лениным принципа партийности как коренного в эстетике социалистического искусства позволяет автору книги связать в единый узел такие основополагающие идейно-эстетические проблемы, как свобода творчества, гуманизм, литературный герой, судьбы литературы. Ленинская теория отражения ставит на подлинно научную основу «вечные» вопросы искусства: искусство и действительность, талант и мировоззрение, историзм.

Небольшая главка «Подвиг Горького» хорошо подкрепляет авторскую мысль о том, что уже в самом начале творческих поисков литература социалистического реализма поднимала самые жгучие, самые коренные проблемы жизни и смело прокладывала новые пути художественного постижения реальной действительности. Этот верный тезис был бы еще более убедительно раскрыт, если бы автор шире включил в систему своих доказательств творческие поиски таких крупных русских писателей, как А. Толстой, И. Бунин, Д. Бедный, ранний Маяковский, А. Куприн, не говоря уже о Л. Толстом и А. Чехове. Известно, что вопросы народности и тенденциозности искусства волновали этих писателей, и они давали свой на них ответ.

Широко и обстоятельно анализируются в книге поиски теоретико-методологических основ новой литературы после Октября. Полемицируя с антинаучными точками зрения современных буржуазных исследователей советской литературы (В. Страда, П. Броз, Р. Гароди и др.), А. И. Метченко выступает во всеоружии

знания литературной жизни и идейно-эстетической борьбы тех лет. Он не только вскрывает внутреннее содержание литературных платформ различных группировок и позиции разных писателей, но и показывает новое в осмыслении коренных принципов социалистического реализма — народности и партийности. Борьба за народность художественного творчества, пишет он, — одно из главных проявлений принципа партийности на новом этапе (см. стр. 75).

Ленинская концепция культурной революции включала все аспекты борьбы за новое искусство (проблемы преемственности, традиций и новаторства, формы и содержания, идейно-эстетического размежевания художественной интеллигенции, взаимоотношений читателя и писателя и др.). Автор книги с этой точки зрения анализирует литературную борьбу первого десятилетия и творческие поиски отдельных писателей. Думаю, что в этом смысле закономерно особое внимание к таким явлениям, как Пролеткульт, футуризм. Но, пожалуй, наиболее интересны разделы, посвященные выяснению соотношения понятий «социалистический реализм» и «социалистическое искусство». Автор справедливо устанавливает различия этих понятий, хотя и не вскрывает сложную диалектику их взаимосвязей. Конкретный анализ некоторых художественных явлений той поры помог бы яснее представить эту диалектику.

В очень интересных и основательных разделах о литературной борьбе 20-х годов хотелось бы видеть больше внимания к эволюции литературных группировок, особенно таких, как РАПП и «Перевал». Если по отношению к первой последователи стали проявлять такое внимание, то «Перевал» не очень справедливо характеризуется только на основании первой декларации. Не учитывает более поздних выступлений этой группировки (например, декларации 1928 года) и А. И. Метченко. В связи с этим (а также из-за отсутствия ряда других фактов, не учтенных в книге) менее сложной предстает борьба вокруг классического наследия и национальных основ советской литературы. А. И. Метченко прав в принципиальном решении этой проблемы, но в литературной борьбе 20-х годов она занимала более серьезное и важное место, чем уделено ей в книге.

Исследуя с разных точек зрения борьбу вокруг проблем народности и партийности, А. И. Метченко по-новому проанализировал эстетические концепции Г. В. Плеханова, В. Ф. Переверзева и других крупных теоретиков, вскрыв сущность противоречивости их концепций. Но, пожалуй, особенно глубоко и интересно рассмотрены концепции формалистов. Страницы, им посвященные, внутренне направлены (это относится и ко всей книге) в нашу современность, в современные идейно-эстетические споры. Вывод, к которому приходит автор книги, можно отнести не только к «оппозитам»:

«Вряд ли стоит разяснять, — пишет А. И. Метченко, — что ошибка формалистов заключалась не в сосредоточении внимания на художественной форме как одной из сторон специфики литературы. Вычленение любого элемента в целях его более глубокого изучения — законный и необходимый акт научного познания. Ошибка формалистов состояла в неверном понимании самой формы, в том, что часть сложного комплекса выдавалась за целое». Говоря их же языком, продолжает Метченко, формалисты рассматривали художественное произведение «как совокупность чистых самодовлеющих средств словесного выражения» (стр. 188).

Автор не только придает актуальный смысл разговору о формализме, но и вступает в прямую полемику с современными его защитниками.

Доведя характеристику литературной и идейно-эстетической борьбы до начала 30-х годов, А. И. Метченко, как никто до него, всесторонне и глубоко исследует новый этап борьбы и теоретических поисков — 30-е годы. Он посвящает ряд специальных разделов анализу исторического значения Первого всесоюзного съезда писателей, ставшего важной вехой в борьбе за торжество социалистического реализма. Причем автор пошел по наиболее сложному пути: выделив проблему человека как центральную проблему всякого искусства, он показал, что и в теоретических спорах, и, главным образом, в художественной практике советские писатели открывали небывалую ранее перспективу исследования человека и общества в самых сложных их связях и переплетениях. Автор показал, как постепенно, не без противоречий и трудностей, побеждала концепция человека-творца, как советская литература все более многосторонне и глубоко раскрывала проблему возрождения человеческого в человеке. И это дало ему возможность оценить подлинное художественное новаторство не только таких писателей, как Горький, но и таких, как Фурманов, Серафимович, Маяковский, Фадеев и многие другие.

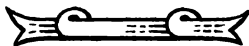
Вот почему и интересные страницы книги, посвященные поискам определения метода советской литературы, нового определения народности, новаторства, правды искусства и т. п., органически «вписываются» в главную проблему, волнующую автора, — «каков он — новый реализм?».

Завершая историко-литературный анализ (с этой точки зрения) и анализ литературных споров военного и послевоенного периодов, А. И. Метченко выявляет новые аспекты движения социалистического реализма, новые грани обогащения метода. Он чуток к разного рода отступлениям от основных принципов марксистско-ленинской науки, убедительно вскрывает причины потери некоторыми критиками и писателями главных идейно-эстетических критериев, обнажает мод-

ные «завихрения» и растерянность перед сложностью новых задач. Страстно, убежденно, доказательно он спорит с абстрактным толкованием гуманизма, нравственности, «красоты», «правды», гражданственности, подвергает основательной критике тенденции дегероизации и формализма в современной критике и литературе.

Идейно-эстетический спор, который ведет А. И. Метченко на страницах своей книги, — живой и в то же время академически обстоятельный — характеризует автора как исследователя с обостренным гражданским чувством и тонким эстетическим чутьем. Можно спорить или не соглашаться с отдельными частными наблюдениями автора (мне, например, представляется излишне серьезным и самодовлеющим анализ, хотя и верный по существу, творчества Е. Евтушенко, А. Вознесенского и Б. Ахмадулиной), но невозможно подвергнуть сомнению и основные положения книги, и ее направленность, и ее научную основательность.

Книга А. И. Метченко «Кровное, завоеванное» — принципиальное явление в нашей науке. Это хороший подарок современному читателю — и ученому, и студенту, и широкому читателю, равнодушному к судьбам отечественной литературы и культуры.





# ХРОНИКА

## ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ И ЛИТЕРАТУР

В Ленинградском университете с 28 по 30 сентября 1971 года работал Межвузовский научно-методический семинар преподавателей славянских языков и литературы. В нем приняли участие представители 26 университетов и 11 педвузов страны, научные сотрудники Института славяноведения и балканистики АН СССР, Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Института языкознания АН СССР, представители Министерства высшего и среднего специального образования СССР. Это первое общесоюзное совещание, посвященное обсуждению научно-методических и организационных вопросов преподавания славянских языков и литературы в вузах, было создано по инициативе кафедры славянской филологии ЛГУ. В обращении к участникам семинара письмо председатель Комитета славистов СССР, заместитель председателя Международного комитета славистов академик М. П. Алексеев высказал горячее одобрение по поводу состоявшейся встречи и пожелал семинару успешной работы.

На первом пленарном заседании с докладом «О преподавании славянского фольклора» выступил заведующий кафедрой фольклора Московского университета профессор Н. И. Кравцов. Подчеркнув богатство славянского фольклора, его познавательную, идейно-воспитательную и эстетическую ценность, Н. И. Кравцов предложил ввести на филологических факультетах университетов общий курс славянского фольклора, что обеспечит возможность его сравнительно-исторического обозрения. В курсах истории национальных славянских литератур докладчик предложил усилить тему «литература и фольклор», так как «славянские литературы своим началом и своим развитием многосторонне связаны с народно-поэтическим творчеством». Надо показывать периоды сближения литературы с фольклором (романтизм) и периоды отдаления от него (модернизм), надо показывать особенности использования фольклора различными писателями. В заключение Н. И. Кравцов сообщил, что на основе читаемого им курса лекций по славянскому фольклору он намерен написать учебное пособие.

Работа семинара продолжалась по секциям. Литературоведческую секцию возглавляли профессор Н. И. Кравцов и доцент Г. И. Сафронов (Ленинград), среди ее участников были слависты Вильнюса, Казани, Ленинграда, Львова, Минска, Москвы, Риги, Тарту, Ужгорода, Чебоксар. Большой интерес вызвал доклад члена-корр. АН СССР, профессора Б. Г. Реизова (Ленинград) о месте славянских литератур в курсе зарубежных литератур на отделениях западноевропейских языков и литератур. Отметив своеобразие славянских литератур, их исторически сложившуюся общность, Б. Г. Реизов предложил выделить литературы славянских народов из общего курса истории зарубежных литератур в особый раздел и поручить его чтение специалисту-славяноведа. В докладе доцента В. Б. Оболевича (Ленинград) «Славянские литературы в программах и учебных пособиях вузов» были подвергнуты критике соответствующие разделы ныне действующих вузовских программ и учебных пособий и доказана их несостоятельность. Славянские литературы, заявил докладчик, должны занять подобающее место в вузовских программах и учебных пособиях не только по истории зарубежных литератур, где надлежит выявить их значение в развитии мировой культуры, но и по истории русской литературы, где в соответствующих периодах должны отмечаться русско-славянские связи. В докладе была выдвинута идея создания общесоюзного журнала по славянской филологии.

«Некоторые общеевропейские аспекты литературного процесса в славянских странах» — тема доклада старшего научного сотрудника Института славяноведения и балканистики АН СССР С. В. Никольского (Москва). Необходимо при воссоздании общей картины интернационального литературного процесса, сказал докладчик, принимать во внимание опыт славянских литератур. До недавнего времени материал литератур славянских народов очень мало учитывался в широких обобщениях, хотя в одних случаях он наглядно подтверждает наблюдения, сделанные на материале других литератур, в иных — побуждает внести серьезные коррективы.

В славянских литературах уже в 20—30-е годы весьма интенсивное выражение получил процесс формирования и развития социалистической литературы и обнаружилось закономерности этого процесса, нашедшего преломление и в поэзии, и в прозе, и в движении эстетической мысли и теории социалистического реализма. Далее докладчик остановился на значении славянского романтизма и указал на взаимодействие славянских и западноевропейских литератур в развитии художественного мышления и определенных художественных форм, проиллюстрировав последнее на примере обогащения К. Чапеком традиции Г. Уэллса (роман мысленного социально-философского эксперимента, основанного на научно-фантастическом допущении). Подводя итоги сказанному, С. В. Никольский призвал усилить внимание в вузовских курсах и на практических семинарских занятиях к художественной стороне литературных произведений и к исторической поэтике.

Профессор Е. З. Цыбенко (Москва) выступила с докладом «Проблема национального своеобразия славянских литератур в общем курсе их истории». Она поделилась трудностями, которые встают перед создателями учебника славянских литератур. Историко-типологическое изучение славянских литератур осложняется тем, что не разработан ряд вопросов, к которым, в частности, принадлежит, несмотря на наличие многих формулировок и точек зрения, вопрос о национальной специфике литературы. Нельзя забывать, добавила Е. З. Цыбенко, что литература славянских стран развивалась под сильным влиянием передовой русской литературы. Идея общности славянских литератур и их связь с передовой русской культурой прозвучала и в докладе «О взаимосвязях славянских литератур в курсе древнерусской литературы» доцента Н. С. Демковой (Ленинград), которая показала многообразные связи и взаимодействия древних славянских литератур на разных этапах развития древнерусской литературы. Н. С. Демкова решительно поддержала высказанную академиком Д. С. Лихачевым на VI Международном съезде славистов мысль о существовании литературы-посредницы, литературы на едином языке, с единой эстетической и жанровой системой в период X—XIII веков. Столь же важны и другие до сих пор не изученные факты, например так называемое 2-е славянское влияние в XIV—XV веках или участие в сложном процессе развития русской литературы XVII века польской культуры. В курсе древнерусской литературы, по мнению Н. С. Демковой, следует прежде всего останавливаться на еще не решенных проблемах, к которым в значительной степени относится и проблема взаимосвязей древнерусской литературы с ли-

тературами других славянских народов. Докладчик подчеркнула важность изучения древнерусских апокрифов и призвала к более оперативному изданию памятников славянской старины, многие из которых сохранились только в русских списках. В заключение Н. С. Демкова внесла предложение о создании курса, посвященного общим проблемам связей средневековых славянских литератур, и об издании антологии славянского средневековья.

Коллективный доклад литературоведов кафедры славянской филологии Ленинградского университета доцента В. Д. Андреева, ассистента М. Л. Бершадской, доцента В. Б. Оболевича, доцента И. М. Порочкиной «Из опыта преподавания славянских литератур на специальных отделениях ЛГУ» подводил итоги чтению курса лекций по истории славянских литератур на отделении русского языка и литературы. Курс истории каждой зарубежной славянской литературы позволяет на конкретном материале раскрыть славянскую этническую, культурную и литературную общность, которая неизменно проявляется на разных этапах литературного процесса. В частности, такими разделами в курсах являются: возникновение и распространение славянской письменной традиции, эпоха просвещения и реформации, национальное славянское возрождение, литература критического реализма, генезис и развитие литературы социалистического реализма, общность литературного процесса современности. Типологическое рассмотрение родственных литератур помогает студентам понять место, историческую роль славянских литератур, их вклад в историю литературы мировой. Доклад показал принципиальное значение курса для формирования будущего специалиста-русиста, от которого в его практической и научной деятельности потребуются знание славянских языков и литератур, и завершился предложением пересмотреть учебные планы русских отделений гуманитарных факультетов с целью введения для русистов обязательных курсов по истории славянских литератур.

Опытом преподавания поделились также доцент Т. Я. Гринфельд-Зигурс (Ленинград), которая в четко построенном докладе «Славянские литературы в курсе литератур народов СССР» говорила о теоретических преимуществах проблемного чтения курса, и доцент В. М. Тимофеева (Минск), рассказавшая о специфике изучения славянских литератур в Белорусском университете, где за последние 20 лет на кафедре зарубежных литератур написано большое количество дипломных сочинений на темы болгарской, польской, чешской литератур.

Выступавшие в прениях: А. Л. Грибовская (Львов), А. Ю. Трумал (Тарту), Г. А. Фролов (Казань), М. М. Си-

доран (Ужгород), З. П. Дорофеева (Рига) и другие, единодушно одобрили созыв семинара. Рассказывал о том, как ведется преподавание славянских литератур в их вузах, многие сетовали на отсутствие программ, учебных пособий, квалифицированных кадров преподавателей.

Старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР К. И. Ровда (Ленинград), отметив огромный вклад, который внесли славянские народы в разгром фашизма, говорил о значении решений XXIV съезда КПСС для преподавания славянских литератур (в частности, в борьбе с преодолением шовинистических и националистических тенденций в освещении славянских литератур). Профессор Н. И. Кравцов, возражая К. И. Ровде по некоторым частным вопросам, предостерег от смешения терминов «общее» и «сходное» в литературах, а также не согласился с тем, чтобы при изложении материала совсем была исключена оценка развития той или иной литературы.

На заключительном пленарном заседании доцент Г. И. Сафронов выступил с докладом о положении дел с преподаванием славянской филологии в вузах страны. Он отметил тягу советских студентов к изучению славянских языков и литератур и вместе с тем нехватку «славянистических» часов в учебных планах. Г. И. Сафронов привел любопытные цифры, свидетельствующие о широком проникновении славистики в учебные заведения всей страны. В настоящее время польский язык и литература преподаются в 23 вузах, чешский и болгарский языки и литературы — в 16, сербохорватский — в шести, словацкий — в пяти, македонский — в двух, сербо-лужицкий — в одном.

С большим вниманием участники семинара выслушали выступление академика М. П. Алексева, который поделился своими впечатлениями о работе XIII пленума Международного комитета славистов в Париже. Указав на известную перекличку в тематике семинара с программой пленума, на котором среди прочих вопросов, связанных с подготовкой очередного Международного съезда славистов, обсуждались методические и организационные вопросы преподавания славянских языков и литератур в разных странах (оснащенность учебниками и учебными пособиями, проблемы преподавательских кадров и т. п.), М. П. Алексеев подчеркнул международную значимость ленинградского семинара.

В заключение участники встречи приняли резолюцию, которая призвана сыграть важную роль в дальнейшем развитии вузовской славистики и русистики. «Исходя из программных решений XXIV съезда КПСС по идеологическим вопросам, — говорится в резолюции, — участники семинара считают, что преподавание языков и литератур зарубежных славянских народов в настоящее время приобретает актуальную идейно-политическую и культурно-хозяйственную роль». Были приняты решения о создании единого научно-методического центра по преподаванию славянской филологии в вузах СССР, о введении специальностей «славянские языки и славянские литературы» в рамках существующих при Московском и Ленинградском университетах курсов повышения квалификации, о введении обязательных курсов одного славянского языка, истории славянских литератур и фольклора в учебные планы отделений русских, украинских, белорусских университетов, о создании журнала «Славянская филология» и другие.

Семинар показал, что расширение славистики в вузах — неизбежный процесс, порожденный действительностью сегодняшнего дня, когда славянские дисциплины входят в вузы зачастую вопреки предписаниям учебных планов и распоряжениям ректоров; что назрела необходимость в координации работы преподавателей на основе унификации учебных планов, программ, учебных пособий, обмена опытом, дабы покончить с неупорядоченностью, а иногда и стихийностью в преподавании славянистических дисциплин. В этом смысле состоявшаяся встреча — важная веха на пути дальнейшего совершенствования преподавания славянских языков и литератур в вузах. С другой стороны, семинар, задуманный прежде всего как организационно-методический, вышел за рамки практической методики, поскольку на нем обсуждались и теоретические проблемы славяноведения и русистики. В этом проявилась одна из ведущих тенденций нашей высшей школы — отказ от традиционности в преподавании, стремление воплощать в курсах последние достижения теоретической мысли. Это свидетельство зрелости, которой достигла славистика в ведущих учебных заведениях СССР, и залог успешного внедрения в жизнь решений семинара.

**И. М. ПОРОЧКИНА**

## К 100-ЛЕТИЮ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

4—5 октября в Ленинграде состоялась научная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения Л. Н. Андреева, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и кафедрой русской литературы филологического факультета Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова.

Во вступительном слове доктор филолог. наук К. Д. Муратова, характеризуя творчество наиболее видных писателей начала века (Бунина, Куприна, Горького и Андреева), отметила, что каждый из них обозначил особую линию в развитии русской литературы. Наиболее ярко новые художественные искания отразились в творчестве Горького и Андреева, пути которых разошлись после революции 1905 года. Горький был выразителем революционных устремлений общества, Андреев же тяготел к изображению духовных метаний и неустойчивой психики человека XX века.

В литературоведении последних лет наметился отказ от однолинейных оценок взаимоотношений модернизма с реалистической литературой. Творчество Андреева — одно из ярких доказательств сложного взаимодействия различных литературных течений. Указав на плодотворность методологии первых марксистских критиков, К. Д. Муратова особо выделила Воровского, который обычно анализировал произведения писателей в связи с индивидуальными особенностями их творческих личностей. В 60-е годы появилось немало исследований о своеобразии литераторов начала XX века, но творчество Андреева все еще ждет своего раскрытия. В частности, следует, как говорит докладчик, обратить внимание на романтизм Андреева, который заинтересовал Горького и Плеханова, и эмоциональное звучание его произведений.

Лагерь модернистов, так же как и лагерь реалистов, не был однородным. В частности, в творчестве Андреева космический пессимизм причудливо сочетался с всегда присутщим этому писателю общественным пафосом. Это привлекало к Андрееву внимание критиков различных направлений.

В большом и интересном докладе «Место Л. Андреева в мировой литературе» доктор филолог. наук А. Л. Григорьев на разнообразном и обширном материале показал «переключку» идейных и художественных исканий Андреева с исканиями зарубежных писателей начала века, а также рассказал об освоении творческого наследия Андреева за рубежом в 20—30-е годы. Особенно свежо и интересно, что было отмечено в прениях, прозвучало сопоставление Андреева и Анатоля Франса.

Затронув тему «Андреев и экспрес-

сионизм», А. Л. Григорьев отметил, что Андреев стоял у истоков и других литературных течений и потому проблема эта ждет более глубокого освещения. Говоря об освоении драматургии Андреева в Америке, Италии, Англии и Франции, А. Л. Григорьев сопоставил Андреева с Юджином О'Нилом и Л. Пирранделло. В заключение А. Л. Григорьев остановился на том, как изучается наследие Андреева за рубежом в настоящее время.

Доклад доктора филолог. наук В. П. Вильчинского «Л. Андреев и И. Шмелев», включивший материалы переписки писателей, был посвящен выяснению личных и творческих связей Л. Андреева и Шмелева. Это дало возможность уточнить представление о литературной позиции Л. Андреева в 1910-е годы.

Сопоставительный анализ творческого наследия Л. Андреева и С. Сергеева-Ценского содержался в докладе канд. филолог. наук Ю. М. Шпрыгова (Магадан).

С докладом «„Исповедь“ А. Аполлова как один из источников повести Л. Андреева „Жизнь Василия Фивейского“» выступил канд. филолог. наук Л. Н. Афонин (Орел). Ранее исследователи связывали повесть Андреева лишь с жанром жития и с библейской книгой Иова. Между тем влияние «Исповеди» А. Аполлова на произведение Андреева, как показал Л. Н. Афонин, весьма значительно.

Александр Аполлов, желая снять с себя сап священника, написал в 1889 году докладную записку по этому поводу, названную «Исповедью». В этом, отмечает Л. Н. Афонин, задумевном и бесстрашно-откровенном произведении Аполлов рассказал о своих поисках истины и смысла жизни.

Указав на сходство героев «Исповеди» и повести Андреева, Л. Н. Афонин говорит, однако, что Аполлов не двойник и не прототип Василия Фивейского. Внешние обстоятельства жизни Аполлова не столь драматичны, как у Василия Фивейского. Андреева привлекла другая сторона «Исповеди» — душевная драма ее автора.

В докладе канд. филолог. наук Ю. В. Бабичевой (Вологда) «Л. Андреев и кино» собран и проанализирован большой материал, раскрывающий многообразные связи писателя с кинематографом. Уже в «Письмах о театре» Андреев уделил внимание кино, первым преодолев барьер недоверия по отношению к новому искусству. Разграничив сферы театра и кино, Андреев признал богатые возможности кинематографа, способного воспроизвести все пространство мира, но отказал ему в психологичности. (Писатель не верил и в то, что в дальнейшем кинематограф будет использовать звучащую речь). Докладчик охарактеризовал экранизации андреев-

ских произведений и систему работы Андреева для кинематографа.

По мнению Ю. В. Бабичевой, андреевская теория панпсихизма предугадывала специфику кинематографических постановок. Пьесы, написанные Андреевым в соответствии с этой теорией, Ю. В. Бабичева считает кинематографичными, указывая, однако, что сам автор, переделывая свои произведения для экрана, прибегал к «укороченной психологии».

Рассмотрев сценарии Андреева, Ю. В. Бабичева приходит к выводу, что Андреев был первым талантливым писателем-сценаристом. Обратившись к экранизации андреевских произведений, кинематограф наших дней мог бы заново открыть нам Андреева.

В докладе А. Г. Казаковой «Л. Андреев и Вс. Мейерхольд («Жизнь человека»)» была предпринята попытка раскрыть творческую связь драматурга и режиссера на материале постановки драмы «Жизнь человека» в театре В. Ф. Комиссаржевской (1907).

Доклад канд. филолог. наук Л. А. Иезуитовой был посвящен пьесе «Тот, кто получает пощечины». Отметив тяготение Андреева к различным видам театрального воплощения (неореалистический театр — «Жизнь человека», «Царь-Голод», сатирический театр — шесть сатирических миниатюр и др.), Л. А. Иезуитова остановилась подробнее на театре панпсихизма, представленном такими пьесами, как «Мысль», «Собачий вальс», «Самсон в оковах».

«Тот, кто получает пощечины» занимает в театре панпсихизма особое место. Это пьеса-представление, сказка, где трагическое выступает в шутовском облики, а жизнь предстает как буффонада, в которой человеку не дано раскрыть самого себя. Докладчик отмечает глубокую связь этой пьесы со всей драматургией Андреева, здесь синтезируются разные направления его творчества. В основе пьесы конфликт между двумя мирами — миром цивилизации и миром «естественных» людей. Писатель выносит резкий приговор миру цивилизации, но в то же время показывает несостоятельность и другого мира: его герой Тот, пытавшийся утвердить радость жизни, не нужен ни там, ни здесь.

В докладе И. Е. Грудиной «Андреев-живописец» была рассмотрена еще одна область искусства, в которой раскрылся талант писателя. И. Е. Грудина рассказала о судьбе живописного наследия Андреева, сохранившегося лишь частично. В докладе был поставлен вопрос об общности художественных средств в литературных и живописных произведениях писателя и дана оценка Андреева-живописца.

В обсуждении докладов приняли участие Л. Н. Афонин, Л. В. Крутикова, М. С. Спивак, Л. А. Иезуитова, В. Л. Андреев, К. Д. Муратова.

Вадим Леонидович Андреев затронул вопрос о том, правомерно ли утверждение, что талант Л. Андреева иссяк в последние годы его жизни. К. Д. Муратова считает, что подобное утверждение должно быть пересмотрено. Правильнее говорить не об иссякании таланта, а о творческом кризисе, переживаемом в те годы писателем. Отвергая «старую» манеру своего письма, Андреев продолжал искать новые пути раскрытия действительности.

Присутствие сыновей Андреева — Вадима Леонидовича и Валентина Леонидовича Андреевых — придавало заседаниям особую торжественность и теплоту. Валентин Леонидович выступил с воспоминаниями о своем детстве, Вадим Леонидович прочел отрывок из своей новой книги «Детство Леонида Андреева. (По рассказам его матери)» и рассказал о том, как работал его отец. Рассказ этот был завершен чтением отрывка из неопубликованной поэмы Вад. Л. Андреева «Детство».

Вот я закрыл глаза и снова  
Звучат отцовские шаги —  
Сквозь тяжесть медленного слова,  
Сквозь завывание пурги.  
Колелебится скупое пламя.  
Еще далеко до утра.  
Его упорными шагами  
Протогтан синий ворс ковра.  
Военная тропа сражений  
И горьких срывов и побед,  
На шторах горбоносой тени  
Покачивающийся след,  
И пишущей машинки стрекот,  
И музыки небесный гром,  
И вьюги отдаленный клеток  
За занавешенным окном.

Участники сессии посмотрели фильм «Леонид Андреев на Черной речке», привезенный Л. Н. Афонинным из Музея писателей-орловцев, и прослушали запись голоса писателя, читавшего отрывки из пьес «Жизнь человека» и «Анатэма».

Вечером 5 октября участники сессии были приглашены на заседание кружка русской литературы студенческого научного общества. Здесь состоялись доклады студентки V курса Н. Казаковой «Пьеса Л. Андреева „Савва“ и студентки VI курса Э. Янбухиной «Сатирическая миниатюра Л. Андреева „Прекрасные сабинянки“». Сообщения «О семье Л. Андреева» сделал вучатый племянник писателя А. С. Вагин.

Музей Пушкинского дома организовал выставку, посвященную Андрееву, на которой были представлены его живописные работы, личные вещи, рукописи, редкие фотографии, издания книг. На заседании кружка можно было ознакомиться с иллюстрациями к произведениям Андреева, выполненными выпускником ЛГУ Н. И. Кофановым.

А. Г. КАЗАКОВА

## ОСТОРОЖНО — «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»!

(ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ)

Литература о «Слове о полку Игореве» огромна. И тем не менее многие спорные вопросы, связанные с историей рукописи «Слова», временем его создания и особенно с толкованиями отдельных чтений памятника, по сей день остаются до конца не разрешенными. Но интерес к «Слову» не ослабевает, и каждый год приносит нам новые и новые труды, посвященные этому выдающемуся памятнику древнерусской литературы.

Трудами нескольких поколений филологов и историков, изучавших «Слово», сделано немало. Достаточно напомнить, что только в течение последних двух десятилетий появились подробные исторические и филологические комментарии к «Слову»,<sup>1</sup> вышел ряд работ, посвященных поэтике памятника,<sup>2</sup> лексика «Слова» во всем ее объеме впервые была рассмотрена на фоне языка древнерусских памятников,<sup>3</sup> изучены взаимоотношения «Слова» и памятников, подвергшихся его стилистическому и сюжетному влиянию («Задонщина», «Сказание о Мамаевом побоище» и др.).<sup>4</sup> Все это — бесспорные достижения нашей науки. На фоне их тем более контрастно выступают необоснованность и субъективизм догадок и домыслов, базирующихся не столько на объективных научных данных, сколько на интуиции некоторых исследователей и переводчиков «Слова о полку Игореве».

Одна из наиболее распространенных особенностей многих работ по «Слову» — это постановка вопросов, для решения которых нет объективных данных. Появляются исследования, авторы которых не смущаются смелостью своей гипотезы или же искренне верят, что догадка, основанная на интуиции и подкрепленная более чем свободно интерпретированными фактами, может претендовать на роль научного доказательства. Так обстоит дело, например, с попытками угадать — кто же был автором «Слова», хотя мы пока что не располагаем никакими конкретными фактами для постановки этого вопроса.<sup>5</sup> Не менее популярными являются многочисленные попытки конъектур и новых смысловых толкований как «темных», так и уже имеющих традиционное, вполне удовлетворительное прочтение и осмысление мест памятника. Реконструкция испорченных чтений — операция, с которой постоянно встречается каждый издатель древнерусских текстов. «Слово» в этом отношении не является чем-то исключительным. Исключительным является то обстоятельство, что единственная известная пока науке древняя рукопись «Слова о полку Игореве» погибла в Москве в 1812 году. И теперь мы рас-

<sup>1</sup> См. комментарий в издании «Слова» в серии «Литературные памятники» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1950), в изданиях В. И. Стеллецкого (изд. «Просвещение», М., 1965), в двух изданиях «Слова» в большой серии «Библиотеки поэта» («Советский писатель», Л., 1952 и 1967), в украинском издании — «Слово о полку Игоревѣ в українських художніх перекладах і переспівах XIX—XX ст.» (Київ, 1953, комментарии чл.-корр. АН УССР С. И. Маслова) и др., а также статьи и книги акад. Б. А. Рыбакова, акад. Д. С. Лихачева, А. В. Соловьева и др.

<sup>2</sup> См. статьи в сборниках «Слово о полку Игореве» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1950) и «Слово о полку Игореве» — памятник XII века» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962).

<sup>3</sup> См. книгу В. П. Адриановой-Перетц «„Слово о полку Игореве“ и памятники русской литературы XI—XIII веков» (изд. «Наука», Л., 1968), «Словарь-справочник „Слова о полку Игореве“», составленный В. Л. Виноградовой (вып. 1—3, изд. «Наука», М.—Л., 1965—1969), а также статьи Л. А. Булаховского, Б. А. Ларина, Д. С. Лихачева, Н. А. Мещерского и многих других.

<sup>4</sup> См. сборник «„Слово о полку Игореве“ и памятники Куликовского цикла» (изд. «Наука», М.—Л., 1966) и др.

<sup>5</sup> Речь идет не о тех работах, в которых ставится вопрос о возможном социальном лице автора «Слова» или о его принадлежности к определенной литературной школе: разыскания такого рода вполне закономерны, так как материал для них заключен в тексте самого «Слова».

полагаем лишь первым изданием этой рукописи, осуществленным в 1800 году, писарской копией с нее конца XVIII века, сделанной для Екатерины II (Екатерининская копия), мелкими единичными выписками из рукописи и отрывочными свидетельствами лиц, видевших эту рукопись (Н. М. Карамзина, А. И. Мусина-Пушкина, А. Ф. Малиновского и некоторых других). Поэтому мы можем лишь частично восстановить подлинный текст рукописи, сняв слой изменений, внесенных и в первое издание, и в Екатерининскую копию в соответствии с грамматическими и орфографическими нормами конца XVIII века, а также устранив явные ошибки в прочтении древнерусского текста, допущенные первыми издателями «Слова». Большинство общепринятых конъектур в тексте «Слова» основаны либо на ином, более правильном словоделении, чем в первом издании и Екатерининской копии (например: «сицеи» вместо «сиче и», «се у Римъ» вместо «се Уримъ», «свѣдоми къмети» вместо «свѣдоми къ мети» и т. п.), либо на исправлении незначительных буквенных описок (например, «полелѣя» вместо «повелѣя», «бусови» вместо «босуви» и т. п.).

В обоих случаях мы имеем дело не с дефектами рукописи, а с устранением ошибок издателей или с поправками, которые, при современном развитии палеографических и языковых знаний, могут быть надежно аргументированы.

Кроме этого, в «Слове» есть несколько значительно испорченных чтений (например, «и с хотню на кровать и рекъ», «утрѣже вазни с три кусы», «рекъ Боянъ и ходы на Святославля пѣснотворца» и др.). Переводчик «Слова», естественно, вправе для художественной цельности своего перевода предложить или принять то или иное прочтение такого испорченного места, но надо отделить эти поэтические догадки — в каждом конкретном случае более или менее убедительные — от научной критики текста «Слова», а главное, нельзя подобного рода догадки и домыслы выдавать за последнее и неоспоримое научное открытие.

\* \* \*

Издательство «Московский рабочий» выпустило сборник работ А. К. Югова, публиковавшихся в 1945—1965 годах, посвященных «Слову о полку Игореве». Среди этих работ есть группа статей — журнальных и газетных, написанных в защиту подлинности этого замечательного памятника древнерусской литературы в годы, когда новейшие «скептики» пытались воскресить оценку его как фальсификации XVIII века. Большую часть сборника занимает перевод «Слова» с комментариями. Впервые этот перевод был издан в 1945 году; в настоящем издании он дается с незначительными изменениями и значительно расширенными примечаниями.

Сборнику предпослано предисловие «От редакции», где восстановлена вся история появления в печати первого издания перевода — от рукописных отзывов на машинопись работы А. К. Югова двух ныне покойных академиков историка Б. Д. Грекова и литературоведа А. С. Орлова до первых рецензий на печатное издание. Полностью вошел в предисловие отзыв поэта Н. Н. Асеева, особенно высоко оценившего «расположение строф и строк, которые явно чувствуются как основные части композиции произведения».<sup>6</sup> Академик А. С. Орлов, сам дважды издававший «Слово о полку Игореве» со своим переводом, характеризует толкования отдельных мест «Слова» А. К. Юговым осторожно: они «допустимы, вероподобны, но не исключают возможности спора. Гипотезы иногда парадоксальны, но допустимы и интересны... смелый автор не избежит жарких схваток» (стр. 8—9). Эти «схватки» действительно начались уже в 1946 году статьей покойного Н. К. Гудзия, и материал для них все более накапливался в обширной научной литературе о «Слове», опубликованной за минувшие 25 лет историками, литературоведами и лингвистами. А. К. Югов, конечно, вправе продолжить спор со своими оппонентами, но целесообразно ли включать в этот спор таких неподготовленных читателей, как школьники, — сборник ведь издан в серии «библиотечка школьника»? К тому же временами самый способ спора становится мало поучительным для юного читателя. А. К. Югов неоправданно обвиняет своих оппонентов в отсутствии у них оснований для возражений или заменяет сам научные доводы ироническими восклицаниями и вопросами.

Так, например, А. К. Югов возражение В. Л. Виноградовой по поводу употребления в его переводе междометия «увы», как не соответствующего поэтической системе «Слова» и неуместного в переводе нашего времени, называет «попреком», сделанным ему «под покровом учености». А. К. Югов приводит по словарю древнерусского языка И. И. Срезневского<sup>7</sup> примеры употребления междометия «увы» в текстах XI, XII и XIV веков. Однако, несмотря на эти примеры, основания для

<sup>6</sup> Слово о полку Игореве. Перевод, комментарии и статьи Алексея Югова. Изд. «Московский рабочий», М., 1970 («Библиотечка школьника»), стр. 9 (далее ссылки приводятся в тексте).

<sup>7</sup> И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. III. СПб., 1912, стр. 1124.

возражений со стороны В. Л. Виноградской были и остались в силе до сих пор, и вызваны они отнюдь не ложной «учностью». Прежде всего после романтической литературы XVIII—XIX веков это «увы» в наше время не может звучать так, как оно звучало в древнерусских текстах, и вводить его в перевод «Слова» на современный русский язык значит нарушать поэтическую лексику памятника: ведь автор-то «Слова» не употребляет этого междометия! И это не случайно: все примеры, приведенные в словаре Срезневского, — это цитаты из церковно-религиозных или риторических текстов, связанных с религиозными мотивами (цитата из «Повести временных лет»: «Увы мне, яко отсюда прогоним есмь» — восклицание дьявола из рассказа о крещении Руси). Так же несправедливо и следующее утверждение А. К. Югова: «Столь же лишены научного смысла замечания названной рецензентки, якобы и такие выражения перевода, как „праотцев древние войны“ или „десятеричу вещей перстов“ „чужды лексики оригинала“» (стр. 117). Тот факт, что эти слова встречались в древнерусских текстах и могут употребляться сейчас, отнюдь не снимает возражений В. Л. Виноградской. В современном языке эти слова несут архаический характер с церковнославянским оттенком, что как раз чуждо лексике «Слова о полку Игореве», и поэтому употребление подобных слов в переводе памятника на современный язык не оправданно ни с научной, ни с поэтической точки зрения.

Мы не будем приводить образцы многочисленных проницательных восклицаний и риторических вопросов, адресуемых А. К. Юговым как исследователям и комментаторам «Слова», так и его переводчикам, а перейдем к рассмотрению некоторых существенных положений комментатора, чтобы на отдельных примерах проиллюстрировать его собственную научную методику.

\* \* \*

В «Слове о полку Игореве», в начале произведения, в части, повествующей о выступлении войск Игоря в поход, читаются такие строки: «Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая; галици стады бѣжать къ Дону великому» и «Длго ночь мркнеть, заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыла, щекоть славий успе, говоръ галичъ убуди».<sup>8</sup> Начиная с первого издания «Слова», переводчики и комментаторы памятника не сомневались в том, что в словосочетаниях «галици стады», «говоръ галичъ» имеются в виду галки — птицы. А. К. Югов решил, что здесь подразумеваются не птицы, а люди — галичане, воины из Галича, и оба места переводятся им соответственно так: «галицкое войско несется к Дону Великому» (стр. 89) и «Соловьиный щекот уснул. Говор галичан умолк...» (стр. 91). «Если, как доказывал я, — пишет А. К. Югов в своем комментарии, — автор „Слова о полку Игореве“ был *карпаторус, галичанин* (Митуса), пришедший к Игорю в свите своей галицкой княжны (Ефросинии Ярославны) и участвовавший в злополучном походе вместе с „галицкой помощью“, то ведь — не правда ли? — было бы невероятно, если бы в своей поэме о походе и о битве этой поэт-дружинник из Галича ни разу не вспомнил, не назвал бы гордо и растроганно своих галичан!» (стр. 132). Этот весьма эмоциональный пассаж комментатора на первый взгляд человеку неискушенному может показаться очень убедительным. Но предположение А. К. Югова о том, что автором «Слова» был Митуса, галичанин, — только догадка<sup>9</sup> и подтверждать одно предположение другим — прием не научный. Допустим однако, что автором «Слова» был действительно галичанин. Но мог ли даже галичанин, если основываться не на чувствах и гипотезах, а на исторических фактах и данных текста самого же «Слова о полку Игореве», в двух вышеприведенных фразах «гордо и растроганно» называть воинов-галичан, а не галок — птиц?

А. К. Югова удивляет, что в «гениальной воинской поэме великого поэта» «слишком много „галок“» (стр. 128), и это является толчком для последующих рассуждений, что же могли значить слова «галици» и «галичъ». Странно, что у такого знатока «Слова о полку Игореве», как А. К. Югов, вызывает удивление «обилие» галок в тексте произведения. Это полностью соответствует всей его поэтической системе. При внимательном чтении нетрудно убедиться, что во всех четырех случаях «галици» упомянуты в ряду с другими птицами: «Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая; галици стады бѣжать...», «...щекоть славий успе,

<sup>8</sup> Текст «Слова о полку Игореве» цитируется по первому изданию памятника (так как в книге А. К. Югова имеется только этот текст — фототипическая копия первого издания), пунктуация и словоразделение в некоторых случаях изменены в соответствии с общепринятым прочтением памятника.

<sup>9</sup> Отметим, что даже Б. Д. Греков, сопроводивший первое издание книги А. К. Югова своей статьей «Русь времен „Слова о полку Игореве“», перепечатанной в рецензируемой книге 1970 года, писал в этой статье: «Я считаю утверждение А. К. Югова о том, что автором „Слова о полку Игореве“ является песенворец Митуса, одной из возможных научных гипотез» (стр. 17).



говоръ галичь убуди», «...нъ часто врани граяхуть...а галици свою рѣчь говорахуть...», «Тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша, сороки не троскоташа... дятлове тектомъ путь къ рѣцѣ кажуть, соловии веселыми пѣсьми свѣтъ повѣдаютъ». «Слово о полку Игореве» гениально именно тем, что все оно наряду с воспеванием воинской доблести и отваги пронизано лирическим восприятием родной природы и печалью о страданиях простых людей. Вот эта стихия «Слова» и определила повышенную чуткость автора к народной поэтике и, в частности, к распространенной в фольклоре системе образов животного мира. Особенно щедро автор «Слова» населяет свое произведение птицами. В «Слове» упоминаются в разных контекстах: сокол (13 раз), соколенок (3), лебеди (5), соловьи (4), вороны (4), галки (4), орел (2), зегзица (2), гоголь (2), сорока (2), птицы вообще (6) и по одному разу — кричат, кур (петух), гусь, чайка, черныдь, дятел. Почему же на этом фоне может показаться странным четырехкратное упоминание галок?

Далее. Прилагательное от «Галич» как названия города не «галичий» (говор «галичь»), а «галички(и)». «Галички Осмомыслъ Ярославле», — читаем мы в самом же тексте «Слова о полку Игореве». В обеих рассматриваемых фразах выдержан параллелизм: русские воины — соколы, половцы — галки. Галичи стада «бежать», а этот глагол в воинском контексте применялся лишь к отступающим, а не наступающим войскам: остатки передового отряда половцев, разбитого Игорем, действительно бежали к Дону навстречу главным своим силам, а русские соколы преследовали их.

Но, может быть, мы неверно трактуем поэтические образы «Слова», может быть, поэтика памятника противоречила исторической правде? А. К. Югов подкрепляет свою гипотезу историческими аргументами, но и они не выдерживают критики.

А. К. Югов пишет: «На основании летописей можно вполне достоверно утверждать, что в походах и киевского (старшего) князя, и в походе Игоря против половцев огромное, если не главнейшее, участие принимали галицкие полки, то есть войско, которое посылал в помощь своим союзникам „Галицкий Осмомысл-Ярослав“ — тесть Игоря» (стр. 131). Для большей убедительности почти вся эта фраза дана в книге курсивом. В походе «киевского (старшего) князя» 1184 года, в котором Игорь не участвовал, полки Ярослава Галицкого участие принимали.<sup>10</sup> А вот в походе Игоря 1185 года галицкие силы не участвовали, о чем свидетельствует и текст «Слова», и летописные повести о походе Игоря Святославича Новгород-Северского. В обращении автора «Слова» к русским князьям встает на защиту Русской земли, отомстить за «раны Игоревы» упоминается и галицкий «Осмомысл Ярослав». Как же мог автор «Слова» говорить галицкому князю «Стрѣльи, господине, Кончака, поганого Кошера за землю Рускую, за раны Игоревы буюго Святославича», если «в походе Игоря против половцев огромное, если не главнейшее участие принимали галицкие полки»? А вот о том, кто действительно участвовал в походе Игоря, точно сообщает летописная повесть: «В то же время Святославичъ Игорь, внук Олгов, поѣха из Новагорода мѣсяца априля в 23 день во вторник; поимяи со собою брата Всеволода ис Трубечка и Святослава Олговича, сыновця своего из Рылъска, и Володимѣра, сына своего, ис Путивля, и у Ярослава (черниговского князя Ярослава Всеволодича, — Л. Д., О. Т.) испроси помочъ Ольстина Олексича, Прохорова внука с коуи черниговскими».<sup>11</sup> В той же летописи описана расстановка Игоревых полков в первой битве: «Игорев полк середѣ, а по праву брата его, Всеволожь, а по лѣву Святославль, сыновця его; на передѣ ему сын Володимѣр и другии полк Ярославль, пже бяху с Ольстином коуеве; а третии полк на переди же, стрѣлци, иже бяхуть от всих князии выведени».<sup>12</sup> Об этом же говорит и другая летопись: «И сняшася у Переяславля Игорь с двѣма сынома из Новагорода Сѣверскаго, ис Трубѣча Всеволод, брата его, Ольговичъ Святослав из Рылъска, и черниговская помочъ».<sup>13</sup> Где тут сведения о галицких воинах? Как можно заявлять, что «на основании летописей можно утверждать», что в походе Игоря принимали участие воины из Галицкого княжества, когда летописные рассказы о походе Игоря не называют в числе участников этого похода галичан? Предоставляем читателям судить, кто ближе к исторической правде — А. К. Югов или же все остальные исследователи и комментаторы «Слова».

Среди поэтических образов «Слова о полку Игореве» не до конца растолкованным остается образ «дива», упомянутого в двух местах памятника: «...свистъ звѣринъ вѣста, збися<sup>14</sup> дивъ, кличетъ врѣху древа, велить послушати земли не-

<sup>10</sup> См.: Б. А. Рыбаков. «Слово о полку Игореве» и его современники. Изд. «Наука», М., 1971, стр. 206.

<sup>11</sup> Ипатьевская летопись, Полное собрание русских летописей, т. II. М.—Л., 1962, стлб. 637—638.

<sup>12</sup> Там же, стлб. 639.

<sup>13</sup> Лаврентьевская летопись. Полное собрание русских летописей, т. I. М.—Л., 1962, стлб. 397. См. также указанную книгу Б. А. Рыбакова.

<sup>14</sup> В издании 1800 года — «свистъ звѣринъ въ стази». Мы внесли конъектуру «збися», поскольку она принята и А. К. Юговым (см. стр. 135).

знаемъ, Вльзъ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебъ Тьмутороканьскый блъванъ» и «Уже снесся хула на хвалу, уже тресну нужда на волю, уже врѣжеса дивъ па землю». Наиболее распространенной и, в сущности, общепринятой является точка зрения на дива как на какое-то мифическое существо. Гипотеза эта базируется не только на всем контексте «Слова» и поэтике памятника, в котором немало мифологических элементов,<sup>15</sup> но и на понимании этого слова автором «Задонщины», созданной в XIV веке на основе текста «Слова о полку Игореве», и средневековыми переписчиками «Задонщины». И автор «Задонщины», и его поздние переписчики поняли «дива» «Слова о полку Игореве» как мифическое существо, при этом осовременили форму слова, переделав его в «диво».

Иначе толкует дива «Слова о полку Игореве» А. К. Югов. В своем комментарии к переводу выше процитированных фраз он уделяет много внимания толкованию слова «дивъ», а еще больше опровержению взглядов своих оппонентов (стр. 135—140). Как и в выше рассмотренном случае, А. К. Югов, по существу, в своих рассуждениях исходит не из контекста «Слова», а из своего понимания этих фраз, из своего перевода.

На первых порах А. К. Югов оставляет в стороне толкование первой фразы (а именно с ней соотносен комментарий), сразу же перейдя ко второй. Свой перевод этой фразы — «ринулся дикий на Русскую землю!» — А. К. Югов оценивает как «исторически и лингвистически бесспорное прочтение» древнерусского текста памятника (стр. 137). Рассмотрим лингвистическую сторону этого прочтения, чтобы убедиться, насколько оно соответствует заявлению автора.

Исследователей, не согласившихся с его толкованием слова «дивъ» как «дикий», А. К. Югов упрекает в том, что они «произвольно, без малейших научных оснований» (стр. 137—138) изменяют написание «дивъ» на «дивь». Упрек не имеет под собой никакой почвы. «Дивъ» (с «ъ») читается в Екатерининской копии «Слова», которую все издатели памятника, со времени ее открытия, всегда привлекают для корректировки возможных неточностей первого издания (в истории изучения «Слова» был период, когда на первое издание, а именно Екатерининская копия считалась наиболее точно передающей оригинал). Важнее другое: это разночтение («дивъ» или «дивь») свидетельствует о том, что в оригинале либо конечная согласная слова «дивъ» была выносной и «ъ» или «ь» вообще отсутствовали, либо букву трудно было надежно отождествить (написания «ъ» и «ь» в скорописи бывают чрезвычайно сходны). Словом, строить гипотезу на написании «ь» в этом сложном случае нельзя.<sup>16</sup>

Что же касается толкования слова «врѣжеса», то и здесь не все так «бесспорно», как утверждает А. К. Югов. Нам неизвестно употребление этого глагола в значении «папасть» (о войске, а не в применении к бросившемуся, кинувшемуся стремительно человеку); кроме того, в «Слове» «земля» нигде не обозначает «страну», в этом случае всегда говорится «Русская (или Половецкая) земля», единственное и понятное (ибо здесь собирательное значение) исключение: «Грозы твоя по землямъ текутъ...»<sup>17</sup>

Некоторые исследователи, считая «дива» мифическим образом, стремятся найти этому мифическому образу какой-то реальный эквивалент. В частности, отождествляют «дива» с филином. А. К. Югов эту частную гипотезу приравнивает к воззрению на «дива» как на мифическое существо вообще и высмеивает подобного рода предположения. «...Все это смятение, вся скорбь земли Русской, — пишет он, — оттого лишь, что какой-то там филин (пусть даже самый крупный!) спустился с дерева на землю!» (стр. 136). Но здесь нет оснований для иронии, ибо даже те, кто считает «дива» филином (первые издатели, Ф. Грамматин, Д. Дубенский, Е. Барсов), видят в нем не обычного (дело тут, конечно, не в том — «крупный» он или «не крупный») филина, а вещь птицу — предвестницу беды и понимают этот образ как образ символический. Большинство же исследователей считают «дива» зловещим мифическим существом,<sup>18</sup> голос которого действительно можно «слышать... за тысячи верст», и не столько потому, что это существо фантастическое, нереальное, сколько потому, что это поэтический образ. У того же

<sup>15</sup> К. Маркс, говоря о «Слове о полку Игореве», в частности, писал: «Вся песнь носит героически-христианский характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 16).

<sup>16</sup> Кроме того, написание «ь» вообще ненадежный критерий грамматической характеристики. Вот несколько примеров из рукописи конца XV века: «нь» (вместо «нъ» — «но»), «глась», «умъ», «свѣтнйкъ» (Рукописный отдел Библиотеки АН СССР, 33.8.13), где «ь» явно пишется как дань орфографической моде, но вопреки этимологии слова.

<sup>17</sup> См.: В. Л. Виноградова. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», вып. 2, стр. 123—131.

<sup>18</sup> См. статью «дивъ» в «Словаре-справочнике „Слова о полку Игореве“» (вып. 2, стр. 29—31).

автора «Слова о полку Игореве» «обида», понятие отвлеченное, рисуется как дева с лебедиными крыльями: «Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука. Вступилъ [д. б. вступила] дѣвою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы...» Кстати говоря, мифически-фантастический образ, отождествляемый с реальными понятиями, характерен для народной поэтики. Вспомним «Соловья-разбойника» из былин. Он, соловей-разбойник, совсем не «самый крупный» (Илья привязывает его к своему стремени), а от его свиста замертво падают люди и слетают маковки с киевских церквей. (Вообще говоря, Соловей-разбойник, сидящий на дубу, — весьма интересная параллель к «диву» «Слова»). А кроме того, о чем А. К. Югов не упоминает, тот самый фантастический «див» (будто бы порожденный фантазией переводчиков) был известен древним славянам. «Дива» упоминают древнерусские памятники среди языческих богов, «дивами» назывались таинственные существа и у западных славян.<sup>19</sup> Итак, «див» — фантастическое существо, а не «дивь» — собирательное название половецких орд, зафиксировано древнеславянскими источниками. И с этими объективными данными исследователь и переводчик «Слова» не может не считаться.

Но вернемся к интерпретации А. К. Юговым текста «Слова». Как уже отмечалось, он, по существу, в своих комментариях обходит фразу «збися дивъ, кличетъ врѣху древа». Повторим контекст «Слова», в котором читается эта фраза, параллельно с переводом А. К. Югова, чтобы наглядно показать, как произвольно обрабатывается он с текстом памятника:

Солнце ему тьмою путь заступаше;  
ночь стонуци ему грозою птицъ убуди;

свистъ звѣринъ въста, збися дивъ,  
кличетъ врѣху древа, велитъ послушати  
земли незнаемъ, Влзъ, и Помору,  
и Посулию...

И солнце затмением  
путь ему заступало;  
и ночь,

ропца на него грозою,  
птицъ прибила!..

Взбились половцы!  
Свищут свистом звериным,  
кличут с вершин деревьев, —  
сзывают дикие  
Землю незнаемую —  
и Волгу,  
и Поморье,  
и по-Сулье...

(стр. 90)

Прежде чем перейти к анализу перевода, еще раз подчеркнем: переводчик имеет право на поэтические отступления. И в этом случае можно было бы ограничиться оценкой — неточный, слишком вольный перевод. Но перед нами перевод, утверждающий новую научную концепцию, и к такому переводу мы вправе подходить как к научной гипотезе.

Во-первых, отметим, что в данной фразе в слове «дивъ» (в искажении написания которого А. К. Югов обвинил своих оппонентов) и в первом издании, и в Екатеринбургской копии стоит «ъ», так что тут ни о каком формальном (морфологическом) признаке собирательности не может быть и речи.

Во-вторых, А. К. Югов перестраивает текст, далеко выходя при этом за рамки обычной при переводе синтаксической свободы: фраза «свистъ звѣринъ въста» явно продолжает перечисление недобрых примет, пока еще не выходящих в сферу фантастических знамений, каковым является, по мнению большинства исследователей, крик «дива». У Югова же звериным свистом свищут половцы, и для оправдания возможности такого перевода слова о «свисте зверином» переносятся им в другой контекст.

В-третьих, — и это очень важно! — «дивъ», по А. К. Югову, — собирательное название половцев («дивъ — как половецкие орды» — см. стр. 136). Но это значение не «проясняет» текст «Слова» «збися дивъ, кличетъ врѣху древа», а лишь запутывает его еще больше. Действительно, если, по А. К. Югову, «збитися» — «сойтись, собраться» (стр. 135), то как же могли половецкие орды собраться на вершине одного дерева («врѣху древа»)? Вопрос подсказан чисто грамматическим подходом к тексту,<sup>20</sup> но не менее правомерен и вопрос логический: зачем половцы собрались на вершинах деревьев? Если же это половецкие дозорные, то А. К. Югов не так уж далек от Павлова-Бичина, с которым он далее сам же полемизирует (см. стр. 138—139). Иначе говоря, А. К. Югов не смог обосновать допустимость своего перевода даже с помощью им же самим придуманного значения слова «дивъ» — «половецкие орды».

<sup>19</sup> См.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). Изд. «Наука», М., 1965, стр. 173.

<sup>20</sup> В переводе А. К. Югова почему-то «с вершин деревьев».

Выше мы уже отмечали, что древнерусский автор «Задонщины» воспринимал «дива» «Слова о полку Игореве» как мифическое существо. В полемике с Н. К. Гудзием А. К. Югов утверждал, что и в «Задонщине» это слово обозначает татар. Остановимся поэтому на данном вопросе немного подробнее. Контекст, в котором выступает слово «див» в «Задонщине», далеко не ясный, но ясно тем не менее, что «дивы» не являются там обозначением татар: в одном случае — «на поганых татар промчеса... хула и пагуба» и при этом «вержено диво на земли» (список Ундольского); в другом — «диво кличет под саблями татарскими» (список ГИМ, № 2060, л. 221).

Что же касается текста, разобранный А. К. Юговым: «кликнули быша дивы в Русской земли, а глава шибла к железным вратам» (см. стр. 233), то рассуждения о том, чью «главу» и куда «шибли» Дмитрий Донской и Владимир Андреевич, можно объяснить лишь недоразумением. Из сопоставления разных списков «Задонщины» со всей очевидностью вытекает, что «глава» — это испорченное «слава». Что это за «диво», которое кликнуло «по всем землям руским» (ср. Синодальный список, л. 39 об.) или «в Руской земли», веда «послушати грознымъ землям» (список ГИМ, № 2060, л. 219 об.), из контекста не ясно.<sup>21</sup> И все же, исходя из всей суммы употреблений слова «диво» в «Задонщине», можно видеть в «диве» мифическое существо (функция которого в «Слове» автор «Задонщины», возможно, не понял), но уж никак не татар.

В «Слове» есть фраза: «Земля тутнетъ, рѣкы мутно текутъ; пороси поля прикрывають; стязи глаголютъ: Половци идутъ отъ Дона...» Ее толкование не вызвало особенных споров и недоумений, в частности слово «пороси», которое обычно переводится как «пыль», «прах». А. К. Югов предлагает иное толкование: «Земля стонет! Реки мутно текут! Не бором ли темным степь накрылась?! И заговорила рать: „Половцы идут!..“» (стр. 93). Не будем оспаривать права переводчика на свое толкование текста, хотя и в этом случае трудно удержаться от недоуменных вопросов. Почему, например, часть фразы превращена в самостоятельное вопросительное предложение, почему сказано, что степь накрылась, а не покрылась (что грамматически вернее) бором? И почему именно «темным» бором?

Но обратимся к обоснованию этого перевода. «Мне думается, — пишет А. К. Югов, — вернее производить *пороси* от слова „порось“, откуда — поросьник (древнерусское) — частый молодой и очень темный лес. Этому густому лесу и уподобляется половецкое войско, отступающее русские полки. Таким оно казался издали. За такое прочтение говорит уже одно то, что в летописи по отношению к половецким полчищам это есть неперемное уподобление, метафора, когда идет речь о битве с ними: „аки борове“, „словно боры сосновые густые“» (стр. 143).

На первый взгляд все выглядит очень убедительно. Но только на первый взгляд. При внимательном строго научном рассмотрении этого предположения его убедительность в значительной мере ослабевает. Прежде всего слово «порось» не зафиксировано в словарях древнерусского языка, где есть лишь слова «поросьник» и «поросьняг», при этом оба слова обнаружены лишь в деловых документах XVI века и обозначают, как справедливо толкует И. И. Срезневский, «мелкий лес».<sup>22</sup> Определение «очень темный» никак не соответствует характеру молодых порослей. В летописях вражеские полки действительно (хотя и не столь «неперемно») сравниваются с «бором» — сосновым лесом,<sup>23</sup> а не с молодыми зарослями. И именно в этом смысле устойчивого традиционного сравнения: «аки борове» или «аки борове велиции». И так, у нас нет данных, что в XII веке употреблялось слово «порось», слово это (точнее — его производные, которые лишь и зафиксированы лексикографами) не имело приписываемого ему А. К. Юговым значения и никогда не употреблялось в метафорическом, образном смысле.<sup>24</sup>

Еще пример — толкование А. К. Юговым фразы «Гѣй клюками подпрѣся о кони и скочи къ граду Киеву», переведенной им так: «На волшебу опираясь, Всеслав добыл-таки града Киева...» (стр. 105). А. К. Югов подробно разбирает существовавшие ранее толкования этой фразы и предлагает развернутую аргументацию в пользу своего перевода. По мнению А. К. Югова, нужно читать не «о кони», где «о» предлог, а одним словом «окони», и это «окони» — «так называемый (?) аорист.

<sup>21</sup> Текст «Задонщины» цитируется по книге «„Слово о полку Игореве“ и памятники Куликовского цикла». На то, что «глава» — испорченное написание вместо «слава», указывал А. К. Югов уже Н. К. Гудзий в 1947 году.

<sup>22</sup> И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, стр. 1213—1214.

<sup>23</sup> См.: А. С. Орлов. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902, стр. 17.

<sup>24</sup> Предложенный А. К. Юговым перевод уже вызывал резкие возражения (см.: А. Н. Робинсон. Проблемы перевода «Слова о полку Игореве». «Вестник Академии наук СССР», 1951, № 12, стр. 80—81), но А. К. Югов критику в свой адрес не принимает.

третье лицо, единственного числа» от глагола «оконити». Далее А. К. Югов пишет: «Древнерусский и доселе сохранившийся в новгородской речи глагол *оконить* означал, — предоставим слово Толковому словарю Даля: „*Оконить* что, *Нег.* докончить; устроить, уладить, установить, удоконить, узаконить, уконить. *Оконил в своей избе мир, покой*“ (стр. 185—186). Существование глагола *оконить* в диалектной речи XIX века еще не означает непрямого его наличия в древнерусском языке, поэтому А. К. Югов вводит доверчивого читателя в заблуждение, утверждая первым словом приведенной выше цитаты, что *оконити* — древнерусский глагол. Правда, несколькими строками ниже А. К. Югов говорит, что в древности слова *оконити* «нет оснований сомневаться, коль скоро оно является достоянием новгородского наречия, устойчивым, зане более ста лет тому назад записано Далем» (стр. 188). Как можно расценить подобного рода аргументы? Почему всякое слово, бывавшее в новгородских говорах, может быть отнесено к сейдой древности? Разве лексика новгородского говора не изменялась веками и к тому, что было в XII веке, ничего нового за семь столетий не прибавилось? А что означают слова А. К. Югова, что слово «оконити» является «устойчивым, зане более ста лет тому назад записано Далем»? Пример из Даля и есть тот единственный языковой факт, которым может оперировать А. К. Югов, ибо употребление лексемы «оконити» в «Слове» это и есть то искомое, что требуется доказать, и мы не можем судить ни о какой устойчивости интересующего нас слова. Более того, мы можем весьма сомневаться в ней, ибо слово зафиксировано лишь в словаре В. И. Даля, но отсутствует в картотеке огромного Словаря русских народных говоров, вошедшего весь собранный к настоящему времени диалектный материал;<sup>25</sup> не зафиксировано оно и в картотеке Псковского областного словаря (т. е. соседнего с Новгородчиной района!).<sup>26</sup> «Почему же сомневаться в слове „оконити“, — удивляется А. К. Югов, — когда оно столь проясняет контекст?» (стр. 188). В том-то и дело, что грамматическая и лексическая характеристика этого слова, данная В. И. Далем, противоречит интерпретации его А. К. Юговым. По Далю «оконить» — переходный глагол («оконить что», — указывает В. И. Даль). У А. К. Югова этот глагол лишь в переводе искусственно связывается с дополнением («добыл-таки града Киева»), в то время как в древнерусском тексте лексема *оконити*, если все-таки считать ее глаголом, выступает в функции глагола непереходного, а обстоятельство «къ граду Киеву» зависит от другого глагола — «скочити», который вообще в переводе А. К. Югова опущен. Можно ли столь вольное обращение и с текстом, и с языком, и с источниками называть научным прочтением, да еще противопоставлять — пусть в отдельных случаях неудачным и ошибочным — прочтениям других последователей «Слова»?

В заключение остановимся на толковании слова «затворити» в тексте: «Уношу князю Ростиславу затвори Днѣпръ...» Выступая на IV съезде славистов, А. К. Югов заявил: «На протяжении многих лет в древнерусских и церковнославянских памятниках я искал какое-нибудь другое значение глагола *затворити*, и, мне кажется, я его нашел. *Затворить* кого-либо означало *передать* (значение, не ученное в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского). В этом случае получается следующий смысл: Донец — река-патриот, она спасла князя Игоря от половцев, а Стугна предала князя Ростислава...» (стр. 250). Об этом открытии А. К. Югов упоминает еще раз в новом примечании к перепечатке своей статьи «Грамматика на защите истории. (Открытое письмо Н. К. Гудзю)»: «Вскоре я доискался точного, истинного значения для глагола „затворити“: *передать!*» (стр. 229).<sup>27</sup> В любой научной работе, а комментирование текста — строго научная работа, самая незначительная находка, любое открытие должны подтверждаться объективными данными. Чем подтверждает А. К. Югов свое заявление о найденном им значении слова «затворити»? Только собственным субъективным восприятием именно такого значения слова. Предлагаемое А. К. Юговым значение слова «затворити» отсутствует не только в «Материалах» И. И. Срезневского, оно отсутствует и в картотеке Словаря древнерусского языка, не зафиксировано и «Словарем-справочником „Слова о полку Игореве“», и, вероятнее всего, оно вообще не существовало (ибо никак не вытекает из значения корня данного слова); и тем не менее это значение введено А. К. Юговым в текст перевода «Слова» для обоснования своего же толкования. И снова перед нами порочный круг, когда устраивающая комментатора догадка выдается за научный факт.

<sup>25</sup> См.: Ф. П. Филин. Проект «Словаря русских народных говоров». М.—Л., 1961.

<sup>26</sup> Картотека хранится в Межкафедральном словарном кабинете им. Б. А. Ларина в ЛГУ.

<sup>27</sup> Нельзя пройти мимо следующего обстоятельства: А. К. Югов счел возможным вставить новый «аргумент» в письмо, адресованное им еще в 1947 году ныне покойному Н. К. Гудзю, тогда как о существовании ответа Н. К. Гудзю на это письмо в книге нигде ничего не сказано.

\* \* \*

В первом издании своей книги (1945) А. К. Югов печатал свой перевод параллельно с древнерусским текстом «Слова», данным им в своем прочтении. Соответственно и комментарии давались к этому древнерусскому тексту, интерпретированному издателем (комментарии в какой-то степени и аргументировали эту интерпретацию текста). По такому принципу, по существу, строятся все издания «Слова о полку Игореве». В книге А. К. Югова 1970 года нет современного переиздания текста памятника. Вместо этого в ней приводится лишь фототипическое воспроизведение издания 1800 года. Это вызывает законное недоумение. Во-первых, потому, что хочет этого или нет А. К. Югов, но тем самым он отбрасывает все, что было сделано несколькими поколениями ученых, выработавших тип критического издания текста «Слова» (с учетом чтений Екатерининской копии, с внесением необходимых поправок и конъектур).<sup>28</sup> Во-вторых, остается неясным: с какого же текста сделал перевод А. К. Югов? Это вопрос далеко не праздный: в своих комментариях, в чем можно было убедиться выше, А. К. Югов уделяет большое внимание не только лексике, но грамматике и даже орфографии «Слова» (например, «дивъ» — «дивь»). В то же время древнерусский текст «Слова», цитируемый в комментариях, существенно отличается от текста первого издания опубликованного различиями: так «повѣстий» оригинала превращено А. К. Юговым в «повестей» (о замене «ѣ» на «е» мы не говорим, видимо, это сделано по техническим причинам и выдержано по всему тексту), «мыслену» в «мысленну», «распущени» в «распущепи», «кожухы» в «кожухи», «Гориславличи» в «Гориславличе», «руской» в «русской» и т. п.; конечные «ъ» и «ь» то опускаются («след», «стяг», «правит» и т. д.), то воспроизводятся («умъ», «бежать», «дивъ», «забывъ», «погибашеть», «въ силах»); глухие после плавных то проясняются («о полку», «полци», «подпреся»), то сохраняются («чрьлен», «чрьлеными») и т. д. Все это могло бы показаться мелочами, но ведь комментарии А. К. Югова к «Слову о полку Игореве» претендуют на строго научный характер и, как мы могли убедиться выше, сам же он, например, строит целую гипотезу на написании конечного «ь».

В «Пояснениях к переводу» и статьях А. К. Югова ярко обнаруживается особый характер его отношения к обширной литературе по «Слову». Все, что подтверждает его гипотезы и соответствует его представлениям о «Слове», преподносится как бесспорные достижения науки. Все же, что в работах о «Слове» противоречит его концепциям, объявляется ошибками и заблуждениями исследователей памятника древности. А. К. Югов стремится разоблачить и исправить все эти «ошибки» и «заблуждения»: создается впечатление, что в течение последних двадцати пяти лет (прошедших со времени выхода первого издания книги А. К. Югова) ничего нового по «Слову» сделано не было и все издатели, исследователи и переводчики «Слова» занимались по преимуществу безуспешной и необоснованной критикой А. К. Югова.

Характерно, например, что, постоянно ссылаясь на словарь В. И. Даля и «Материалы для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского, А. К. Югов ни разу не упомянул богатейших материалов, собранных в «Словаре-справочнике „Слова о полку Игореве“» В. Л. Виноградовой или в книге В. П. Адриановой-Перетц, где рассмотрен весь лексический состав «Слова», и в том числе лексемы, которым А. К. Югов пытается придать иное значение (см., например, комментарии к словам «дивъ», «пороси», «затвори» и др.).<sup>29</sup>

\* \* \*

В своей книге А. К. Югов перепечатал «Открытое письмо Н. К. Гудзю», написанное им в 1947 году. Ни А. К. Югов, ни редакция книги не нашли нужным отметить, что академик Академии наук УССР Н. К. Гудзий, специалист по древнерусской литературе с мировым именем, умер в 1965 году. Не сказано ничего и о том, что на это письмо А. К. Югова Н. К. Гудзий дал исчерпывающий ответ, в котором он вновь подтвердил основные положения своей первой рецензии<sup>30</sup> (по поводу которой и было написано письмо А. К. Югова) и обстоятельно ответил на все возражения своего оппонента.<sup>31</sup> В книге не упоминается о существовании

<sup>28</sup> Первое издание «Слова» не раз воспроизводилось фототипически, но такие воспроизведения имели чисто научный характер и сопровождались не только воспроизведением текста «Слова» в его современном прочтении, но и сведениями о первом издании, что также отсутствует в книге А. К. Югова.

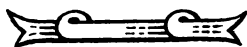
<sup>29</sup> В. П. Адрианова-Перетц. Слово о полку Игореве и памятники русской литературы XI—XIII веков, стр. 76, 92, 183.

<sup>30</sup> См.: «Советская книга», 1946, № 6—7, стр. 98—110.

<sup>31</sup> Н. Гудзий. В защиту грамматики, истории и науки вообще. (Письмо в редакцию). «Новый мир», 1947, № 10, стр. 282—288.

этого ответа, и у читателя-неспециалиста (а именно таковым и может в первую очередь быть читатель книги А. К. Югова) естественно создается впечатление, что последнее слово в споре осталось за А. К. Юговым. Чтобы восстановить справедливость и дать представление об отношении Н. К. Гудзия к работе А. К. Югова над «Словом о полку Игореве» и после письма А. К. Югова позволим себе привести заключительную фразу из ответа Н. К. Гудзия: «Охота восстанавливать мнимоздравые понятия в отношении столь многострадального памятника, как „Слово“, ставшего давно уже жертвой многих любительских экспериментов, время от времени принимает назойливые и агрессивные формы. И чаще всего бывает так, что чем меньше такие восстановители подготовлены к серьезной филологической работе, тем отважнее, безапелляционнее и шумливее они заявляют претензию на непогрешимость своих рассуждений, в которых если и попадаются крупинцы здравых понятий, то они с избытком перекрываются псевдонаучными измышлениями и беспочвенными гаданиями».<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Там же, стр. 287—288.



Технический редактор М. Н. Кондратьева  
Корректоры Э. В. Коваленко и Н. З. Петрова

Сдано в набор 22/XI 1971 г. Подписано к печати 2/II 1972 г. М-22044. Бумага 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 16=22,4 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29.34. Тираж 15150. Зак. 667

## НОВЫЕ КНИГИ

- Бонди С.** Черновики Пушкина. Статьи 1930—1970 гг. Изд. «Просвещение», М., 1971, 232 с.
- Бутурлин А. С.** О Лье Толстом. Избранные письма. [Вступ. статьи, подгот. текста и примеч. М. Х. Валкина]. Приволжское книжное изд., Ульяновск, 1971, 122 с.
- Вопросы истории и теории литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: К. П. Кукушкина (отв. ред.) и др.]. Нижний Тагил, 1971, 176 с. (Уч. зап. Свердловского и Нижнетагильского пед. инст., вып. 151).
- Вопросы русской литературы.** [Сборник статей, вып. 2 (17). Ред. коллегия: М. А. Назарок (отв. ред.) и др.]. Изд. Львовского унив., Львов, 1971, 96 с.
- Вопросы русской литературы XIX—XX вв.** [Сборник статей. Отв. ред. Я. Р. Кошелев]. Смоленск, 1971, 167 с. (Уч. зап. Смоленского пед. инст., вып. 27).
- Вопросы теории и истории литературы.** [Сборник статей. Ред. Э. А. Салимова]. Казань, 1971, 131 с. (Уч. зап. Казанского пед. инст., вып. 72).
- Вопросы теории литературы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: И. П. Попов (отв. ред.) и др.]. Владимир, 1971, 158 с. (Уч. зап. Владимирского пед. инст., т. 30, вып. 5).
- Гозенпуд А. А.** Достоевский и музыка. Изд. «Музыка», 1971, 175 с.
- Гозенпуд А.** Избранные статьи [о связях музыки и литературы]. Изд. «Советский композитор», Л., 1971, 240 с.
- Докусов А. М.** «Миргород» Н. В. Гоголя. Лекции из спецкурса «Н. В. Гоголь». Л., 1971, 176 с. (Ленинградский пед. инст. им. А. И. Герцена).
- Достоевский и его время.** [Сборник. Под ред. В. Г. Базанова и Г. М. Фридендера]. Изд. «Наука», Л., 1971, 368 с. (Инст. русской лит-ры).
- Есин Б. И.** Русская дореволюционная газета. 1702—1917 гг. Краткий очерк. Изд. Моск. унив., М., 1971, 88 с.
- Исторические песни XVIII века.** [Тексты]. Изд. подготовили О. Б. Алексеева и Л. И. Емельянов. [Вступ. статья Л. И. Емельянова]. Изд. «Наука», Л., 1971, 356 с. (Инст. русской лит-ры).
- Классическая литература и современность. Исследования и материалы.** [Сборник статей. Ред. коллегия: . . . Н. С. Травушкин (отв. ред.) и др.]. Волгоград, 1971, 134 с. (Уч. зап. Волгоградского пед. инст., вып. 40).
- И. А. Крылов.** Доклады и сообщения, заслушанные на межвузовской научной конференции (4—6 марта 1969 г.). Калинин, 1971, 153 с. (Калининский пед. инст.).
- Куприна К. А.** Куприн — мой отец. [Воспоминания]. Изд. «Советская Россия», М., 1971, 252 с.
- Лихачев Д. С., Лихачева В. Д.** Художественное наследие древней Руси и современность. [Изобразительное искусство и литература]. Изд. «Наука», Л., 1971, 121 с. (АН СССР, Научн. совет по истории мировой культуры, Комиссия комплексного изучения худож. творчества).
- Лобович А. А., Пьесы А. Н. Островского на белорусской сцене.** Изд. «Наука и техника», Минск, 1971, 126 с. (АН БССР, Инст. искусствоведения, этнографии и фольклора).
- Маков В. И.** Труд и капитал в поэзии Н. А. Некрасова. Изд. «Фан», Ташкент, 1971, 180 с. (Ташкентский пед. инст.).
- Мешкова Е. Л.** Рука и сердце брата. Из истории чешско-русских литературных связей первой половины XIX в. Изд. Киевского унив., Киев, 1971, 150 с.
- Некоторые методологические и теоретические проблемы изучения литературы.** [Сборник статей. Редколлегия: Л. П. Егорова (отв. ред.) и др.]. Ставрополь, 1971, 127 с. (Ставропольский пед. инст.).
- Некрасов Н. К.** Некрасовские места России. Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1971, 175 с.
- Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников.** [Вступ. статья Г. В. Краснова]. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1971, 598 с. (Серия лит. мемуаров).
- Неупокоева И. Г.** Революционная романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. Изд. «Наука», М., 1971, 520 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Новиков В.** По тургеневским местам. Привокское книжное изд., Тула, 1971, 168 с.
- Одинокое В. Г.** Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Изд. «Наука», Новосибирск, 1971, 192 с. (Новосибирский унив.).
- Орлов В.** Пути и судьбы. Литературные очерки. Изд. «Советский писатель», Л., 1971, 744 с.
- Пиксанов Н. К.** Творческая история «Горя от ума». [Подгот. текста и комм. А. Л. Грицунина]. Изд. «Наука», М., 1971, 440 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз., Комиссия по истории филолог. наук).
- Проблемы теории и истории литературы.** Сборник статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. [Ред. коллегия: В. И. Кулешов (отв. ред.) и др.]. Изд. Московского унив., М., 1971, 413 с.
- Путилов Б. Н.** Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. Изд. «Наука», М., 1971, 315 с. (АН СССР, Инст. этнографии).



- Рошаль А. А. Писемский и революционная демократия. Изд. «Азернешр», Баку, 1971, 128 с.
- Русские народные песни Карельского Поморья. [Тексты и ноты. Вступ. статья А. П. Разумовой и Т. А. Коски. Коммент. А. П. Разумовой и А. А. Митрофановой]. Изд. «Наука», Л., 1971, 452 с. (АН СССР, Карельский филиал Инст. яз., лит-ры и историп).
- Русская литература и общественно-политическая борьба XVII—XIX веков. [Сборник статей. Научн. ред. Б. Ф. Егоров]. Л., 1971, 356 с. (Уч. зап. Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 414).
- Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII вв.). Вступ. статья, подгот. текста п коммент. Н. В. Новикова. [Отв. ред. Э. В. Померанцева]. Изд. «Наука», Л., 1971, 288 с. (АН СССР, Инст. этнографии).
- Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. Изд. «Наука», М., 1971, 294 с. (АН СССР, Научн. совет по истории мировой культуры).
- Гурчин В. С. Портреты русских писателей в русской живописи XIX века. Изд. «Просвещение», М., 1971, 96 с.
- Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX в. Изд. «Наука», Л., 1971, 293 с. (Инст. русской лит-ры).
- Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. Изд. «Наука», М., 1971, 383 с. (АН СССР, Отд. лит-ры и яз., Пушкинская комиссия).
- Чалый Д. В. Некрасов и украинская дооктябрьская поэзия. Опыт сравнительного изучения. Изд. «Наукова думка», Киев, 1971, 295 с. (АН УССР, Инст. лит-ры им. Т. Г. Шевченко).
- Чехословацко-русские литературные связи в типологическом освещении. [Сборник статей. Ред. коллегия: Н. Балашов и др.]. Изд. «Наука», М., 1971, 224 с. (Инст. мировой лит-ры — Чехословацкая АН, Инст. чешской и мировой литературы — Словацкая АН, Инст. мировой лит-ры п яз.).
- Актуальные проблемы литературы. Материалы VIII и IX научных зональных конференций кафедр литературы пед. институтов Северного Кавказа. (1968—1969 гг.). [Ред. коллегия: И. Н. Сулягин (отв. ред.) и др.]. Ростов н/Д, 1971, 179 с. (Мин-во просвещения РСФСР, Ростовский н/Д, пед. инст.).
- Бегак Б. Дети смеются. Очерки о юморе в детской литературе. Изд. «Детская литература», М., 1971, 191 с.
- Бондарин С. Парус плаваний и воспоминаний [о литературе и писателях]. Изд. «Советская Россия», М., 1971, 219 с.
- Бровман Г. Талант и направление. О современной художественной прозе. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 383 с.
- Булацкий Г. В., Плавник А. А. Луначарский — революционер публицист. (1905—1907 гг.). Изд. БГУ, Минск, 1971, 96 с.
- В ногу с тревожным веком. Воспоминания об И. Уткине. [Сборник]. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 279 с.
- Вопросы советской и зарубежной литературы. [Сборник статей. Ред. коллегия: А. И. Горский (отв. ред.) и др.]. Новосибирск, 1970 [вып. дан. 1971], 97 с. (Научн. труды Новосибирского пед. инст., вып. 63).
- Вопросы теории художественного перевода. Сборник статей. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1971, 254 с.
- Вопросы языка современной русской литературы. [Сборник статей. Отв. ред. В. Д. Левин]. Изд. «Наука», М., 1971, 416 с. (Инст. русского яз.).
- Дементьев В. В. Леонид Мартынов. Поэт и время. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 310 с.
- Ибрагимов М. Заметки о литературе. Классики и современники. [Сборник статей]. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 456 с.
- Кузьменко Ю. Мера истины. Эволюция литературного героя и общественно-историческая практика. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 344 с.
- Лапшин М. Сергей Никитин. Очерк творчества. Изд. «Советская Россия», М., 1971, 120 с. (Писатели Советской России).
- В. И. Ленин и художественная литература. [Сборник статей. Под ред. Л. И. Фигуровской и др.]. Изд. БГУ, Минск, 1971, 253 с.
- Метод и мастерство. [Сборник статей, вып. 3]. Под ред. В. В. Гуры. Вологда, 1971, 284 с. (Вологодский пед. инст.).
- Михалков С. Чувство локтя. Выступления. Статьи. Рецензии. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 303 с.
- Мотышов И. Зоя Воскресенская. Очерк творчества. Изд. «Детская лит-ра», М., 1971, 158 с.
- Муратова К. Д., Горький на Капри. 1911—1913. Изд. «Наука», Л., 1971, 275 с. (Инст. русской лит-ры).
- Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 286 с.
- Панков В. К. Традиции в движении. О современной советской литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1971, 318 с.
- Писатели и время. [Сборник статей. Ред. коллегия: А. И. Гаврилов (отв. ред.) и др.]. Орел, 1971, 233 с. (Уч. зап. Курского пед. инст., т. 65).

- Проблема художественной правды.** [Сборник статей. Ред. коллегия: В. В. Новиков (гл. ред.) и др.]. Изд. «Мысль», М., 1971, 327 с. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС).
- Проблемы межнациональных литературных отношений.** [Сборник статей]. Рига, 1971, 107 с. (Уч. зап. Латвийского унив., т. 143).
- Равич Н. Вечный свет. Портреты.** Изд. «Советский писатель», М., 1971, 271 с.
- Рассадин С. Б. Ярослав Смеляков. Литературный портрет.** Изд. «Художественная лит-ра», М., 1971, 128 с.
- Тамахин В. М. Роман М. А. Шолохова «Поднятая целина». (Вопросы мастерства).** [Предисл. Е. Максименко]. Книжное изд., Ставрополь, 1971, 136 с. (Ставропольский краевой инст. усовершенствования учителей. Ставропольское краевое отд. Пед. об-ва РСФСР).
- Фоменко Л. Мария Прилежаева. Очерк творчества.** Изд. «Детская лит-ра», М., 1971, 111 с.
- Дмитрий Андреевич Фурманов. Сборник статей и материалов.** Под ред. П. В. Куприяновского. Иваново, 1971, 130 с. (Уч. зап. Ивановского пед. инст., т. 74).
- Шошин В. А. Летопись дружбы. К проблеме интернационализма в советской литературе.** Изд. «Наука», Л., 1971, 286 с. (Инст. русской лит-ры).
- Краткая литературная энциклопедия, т. 6.** Гл. ред. А. А. Сурков. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1971, 296 с.
-