АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1965

Год издания восьмой

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Я. Лурье. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном» 3
Н. Берковский. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии 21
Н. Гужиева. Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов 64
С. Бобров. Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) 80

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Морозов. К истории надписей М. В. Ломоносова «К статуе Петра Великого» 102
М. Гиллельсон. Письма Жуковского о запрещении «Европейца» 114
Р. Данилевский. Русская литература в немецкой критике 1830-х годов . . . 125
Г. Галаган. Л. Толстой и петрашевцы 137
М. Турьян. «Пунин и Бабурин» в ряду поздних произведений Тургенева . . 148
А. Киперман. Неизвестное стихотворение А. Н. Плещеева 155
Н. Розенблюм. Встречи с Герценом (письма П. Д. Боборыкина к А. И. Урусову) 156

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

В. Малышев. Заметки о протопопе Аввакуме 160
Е. Ольховский. Как царская цензура запретила в первый раз сказку Л. Н. Толстого об Иване-дураке 162
М. Зельдович. Зачем понадобился туман? (По поводу заметки Н. Пияшева о фельетоне в журнале «Просвещение») 164

—

Н. Гудзий. Памяти учителя 167

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАД

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. Гура. Судьба литературоведческого жанра 170
К. Ровда. Дружеские связи литератур 177
В. Бузник. Советская литература в Болгарии 188
Н. Никитина. Тургенев и Германия 192
Ф. Прийма. Новая книга о творчестве Некрасова 196
Г. Иванов. Первая монография об «Искре» 202
Н. Гусев. Биография Льва Толстого 205
В. Гречнев. Новое о М. Горьком 214
В. Тимофеева. Изучать живую силу традиций! 218
А. Иезуитов. Полезная книга 222

ХРОНИКА 228

А. Могилянский, Я. Назаренко. К семидесятипятилетию Н. Ф. Бельчикова 237

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1965 году 239

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН*, *Б. П. ГОРОДЕЦКИЙ*, *В. А. КОВАЛЕВ*, *К. Д. МУРАТОВА*, *Ф. Я. ПРИЙМА*, *В. В. ТИМОФЕЕВА*

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

lib.pushkinskijdom.ru

Я. ЛУРЬЕ

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И НАШИ «ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ПРЕКРАСНОМ»

«...Разве нельзя судить об искусстве прошлого с точки зрения представлений о прекрасном сегодняшнего дня, отмечать в произведениях прошлого то, что, с точки зрения этих представлений, кажется нам наиболее ценным в них и значительным?» — такой вопрос задавал себе около десяти лет назад один из наиболее ярких и оригинальных исследователей древнерусской литературы Игорь Петрович Еремин.[1]

Это действительно очень интересная проблема. Наука о литературе многими чертами отличается от своей ближайшей соседки — исторической науки. Исторические источники важны для нас как свидетели прошлого, как средство, чтобы узнать силы, движущие историей; читательская эмоциональная оценка того, о чем повествуют источники, лежит, в сущности, вне науки. Изучая историю, мы стремимся «не плакать и не смеяться, а понимать».

В литературе положение несколько иное. Произведение, написанное много веков назад, входит в круг нашего чтения наряду с произведениями современников; оно сохраняется не как исторический памятник, а как живая литература. Современный читатель или зритель может не знать, когда жил Шекспир, не иметь никаких предварительных сведений о его «художественной системе», — и все-таки он плачет, смеется, ужасается и радуется, воспринимая его произведения. Конечно, более углубленное знакомство с Шекспиром и с эпохой Возрождения расширит зрительское и читательское восприятие, сделает доступным то, что первоначально было непонятно и неинтересно, но в основе такого восприятия лежат все-таки живые «представления о прекрасном», — не будь их, читателю не помог бы никакой комментарий. Несомненно также и то, что многие писатели, не только современные Шекспиру, но и жившие после него, вовсе не обладают такой способностью воздействия на читателей нашего времени. Выяснить, что́ в литературе прошлого является наиболее ценным и значительным для читателя, живущего много лет спустя (а не только для исследователя), что именно делает литературное произведение столь «упорным» по отношению ко времени, — едва ли менее важно, чем изучить историю его возникновения. Эта интересная и плодотворная задача еще только стоит перед нашим литературоведением.

* * *

Для исследователей, занимающихся памятниками древней русской литературы, вопрос о ценности этих памятников с точки зрения «представлений о прекрасном сегодняшнего дня» особенно сложен. Литература древней Руси редко воспринимается как «живая»; чаще всего она из-

[1] И. П. Еремин. Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее: ТОДРЛ), т. XII, 1956, стр. 291.

lib.pushkinskijdom.ru

вестна современному читателю в стилизованных переложениях, подчеркивающих как раз ее специфичность и особый колорит.

Как лектор И. П. Еремин сделал, может быть, больше всех своих коллег, чтобы показать людям сегодняшнего дня художественную прелесть памятников литературы древней Руси, — в этом он продолжал дело своего предшественника по кафедре ЛГУ А. С. Орлова. Но как исследователь И. П. Еремин склонен был скорее подчеркивать другую особенность древнерусской литературы — ее «чуждый нашему эстетическому сознанию мир». Поставив процитированный в начале этой статьи вопрос о возможности рассмотрения искусства прошлого с точки зрения «представлений о прекрасном сегодняшнего дня», И. П. Еремин это сделал именно для того, чтобы предостеречь историков искусства против такого подхода. «Художественная специфика произведений далекого прошлого», по его мнению, обязательно должна делать эти произведения «странными» и несколько «загадочными» для современного эстетического сознания.[2] Характерные для древнерусской литературы «устойчивые формулы и схемы поэтического воображения» и другие особенности, «свойственные литературе древней Руси и не свойственные литературе нового времени», предполагали, по мнению И. П. Еремина, «некую объединяющую их систему художественных принципов, некое единство общеэстетической позиции».[3] Подчеркивая качественное своеобразие древнерусской литературы, И. П. Еремин склонен был объяснять его своего рода «неэвклидовой геометрией» исторического и художественного мышления[4] людей древней Руси. «Если писатель нового времени, — писал в другой работе И. П. Еремин, — изображая жизнь, обычно предоставляет читателю самому сконструировать идеал и часто — от обратного, то писатель древнерусский выражал идеал не косвенно, а прямо и непосредственно, все подчиняя этой задаче и ничего не оставляя на долю догадок и интуиции читателя».[5]

В итоге исследователь приходил к мысли, что древнерусская литература представляет собой «замкнутый цикл», что она имеет «свое собственное художественное содержание, не разложимое ни на какие „элементы“ или „тенденции“ иных художественных систем».[6]

По иному пути в исследовании художественных особенностей древнерусской литературы пошли В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев. Отмечая своеобразие литературы XI—XVII веков, оба исследователя не склонны были считать это своеобразие абсолютным — мысль о несопоставимости древней литературы с новой вызывала с их стороны решительные возражения. Д. С. Лихачев настаивал прежде всего на том, что о древнерусской литературе нельзя говорить как «о чем-то едином», что литература эта «отнюдь не стояла на одном месте, что она развивалась, что в ней были представлены разные литературные стили в изображении человека».[7] Свою монографию «Человек в литературе древней Руси» Д. С. Лихачев строил как историю «художественно-познавательных открытий», подготовлявших освобождение литературы в XVII веке от «морализирующей, проповеднической точки зрения».[8] Недаром и начина-

---

[2] Там же.

[3] И. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. «Русская литература», 1958, № 1, стр. 75.

[4] И. П. Еремин. Повесть временных лет. Проблемы ее историко-литературного изучения. Изд. ЛГУ, Л., 1946, стр. 52—56 и 92.

[5] И. П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы, стр. 78.

[6] И. П. Еремин. К спорам о реализме древнерусской литературы. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 8

[7] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 169.

[8] Там же, стр. 150.

lib.pushkinskijdom.ru

лась эта книга с «конца» — с главы об «открытии» человеческого характера в литературе XVII века, а далее следовали главы, посвященные предыстории этого «открытия» — начиная с XI—XIII веков.

Считая, что «художественные методы средневековья чрезвычайно разнообразны и не могут быть сведены только к идеализации»,[9] В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев отвергали мнение И. П. Еремина, будто «древняя русская литература почти ничем не связана с литературой новой». Д. С. Лихачев, напротив, подчеркивал, что «великая новая русская литература родилась не в XVIII в. и не в Петербурге».[10]

Против представления о древнерусской культуре как «чуждой и непонятной» для современности Д. С. Лихачев выступал и позже, доказывая необходимость раскрытия «эстетической ценности памятников словесного искусства древней Руси».[11]

Однако дискуссия о степени своеобразия древнерусской литературы, о художественных особенностях, сближающих ее с литературой нового времени, была осложнена другим спором — в значительной степени терминологическим. Приводя многочисленные примеры художественно-правдивого изображения действительности в древнерусских памятниках, В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев говорили о «реалистических тенденциях» или «элементах реалистичности» в литературе древней Руси.

В какой-то степени введение этих терминов было связано со стремлением исследователей понять движение русской литературы от традиций средневековья к новому времени, отыскать «предыстоки реализма» в литературе древней Руси.[12] Но оценочный смысл, постоянно вносимый в понятие «реализм», приводил к тому, что мысль о «реалистических тенденциях» в древнерусской литературе неосновательно воспринималась как попытка «подтянуть» древнерусскую литературу к реализму, как склонность ценить эту литературу только за то, «что она якобы обладает некоторыми достоинствами Тургенева и Гончарова».[13] Напротив, нежелание И. П. Еремина видеть в литературе древней Руси «элементы реализма» столь же несправедливо рассматривалось некоторыми искусствоведами как недооценка древнерусского искусства, как готовность открыть дверь «тем, кто считает это искусство антиреалистическим».[14]

В прошлом году в статье «О художественном значении древнерусской прозы» я сделал попытку разграничить два вопроса, вставшие в ходе дискуссии между И. П. Ереминым и его оппонентами: вопрос о степени своеобразия древнерусской литературы и о том, можно ли говорить об «элементах реалистичности» в этой литературе. Соглашаясь с исследователями, отмечавшими в древнерусской литературе черты, сближающие ее с литературой нового времени, я высказал мнение, что термин «реалистичность» неудачен, ибо он основывается на слишком широком и многозначном понимании реализма.[15]

---

[9] Д. С. Лихачев. Литературный этикет древней Руси. ТОДРЛ, т. XVII, 1961, стр. 16. Ср: В. П. Адрианова-Перетц. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе. ТОДРЛ, т. XVI, 1960, стр. 10; Д. С. Лихачев. Об одной особенности реализма. «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 63—67.

[10] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 169.

[11] Д. Лихачев. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого. «Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 106 (Д. С. Лихачев возражал в этом случае американскому исследователю Дж Биллингтону).

[12] Д. Лихачев. У предыстоков реализма русской литературы. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 73—86. Ср.: В. П. Адрианова-Перетц. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе, стр. 5—7.

[13] Ср.: И. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы, стр. 78

[14] «Русская литература», 1959, № 3, стр. 231 (выступления Д. И. Арсенишвили и О. И. Подобедовой на IV Всесоюзном совещании по древнерусской литературе).

[15] «Русская литература», 1964, № 2, стр. 6—11.

lib.pushkinskijdom.ru

Отвечая на эти сомнения, Д. С. Лихачев в статье «В чем сущность спора о реалистичности в древнерусской литературе?» вновь возвращается к понятию «реалистичность» и «элементы реалистичности».[16] Он объясняет, что «реалистичность» вовсе не была главнейшим явлением в древнерусской литературе. Напротив, она играла в древней Руси роль «исключений» из общей художественной системы (стр. 64). Говоря об «элементах реалистичности», Д. С. Лихачев исходит не из представлений о реализме XIX—XX веков, а из «расширенного» понимания реализма как некоего художественного подхода к действительности, существовавшего во все века (уже в античности) и лишь в XIX—XX веках ставшего самостоятельным художественным направлением.

Но что же такое реализм в «расширенном» смысле? Д. С. Лихачев не предлагает никакого определения, и его понимание этого термина кажется двойственным и неясным.

Если, как это часто делается, Д. С. Лихачев исходит из наиболее распространенного «расширенного» понимания реализма, при котором этот термин связывается с правдивостью художественного произведения, с его способностью отразить действительность,[17] то такое определение представляется мне слишком широким, ибо, на мой взгляд, эти свойства в той или иной степени присущи (или должны быть присущи) всякому подлинному искусству.[18] Если же, как пишет в последней статье Д. С. Лихачев, реализм в «расширенном» смысле это прежде всего «конкретизирующее» искусство (стр. 61), которому противостоят стремление «абстрагировать явления действительности» и «условные формы», то такое понимание представляется, напротив, чересчур узким:[19] стремление к абстрагированию и «условные формы» вовсе не чужды многим произведениям реализма XIX—XX веков.[20]

---

[16] Там же, 1965, № 2, стр. 59—69 (далее ссылки на эту статью даются в тексте).

[17] Ср., например, определение М. А. Лифшица: «Если термин „реализм“ имеет какое-нибудь общее теоретическое содержание, то это содержание состоит именно в правде; правда же, в нашем понимании, есть действительность и ее отражение в человеческой голове» («Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1957, т. XVI, вып. 1, стр. 54).

[18] Об этом не раз говорил Д. С. Лихачев (ср. его статью «Об одной особенности реализма», стр. 53—54). «Я. С. Лурье соглашается со мной, что правдивость — свойство всякого искусства. Да, это так! Верно и то, что всякое искусство отражает жизнь», — пишет он и в последней статье (стр. 59). Д. С. Лихачев вносит, однако, некоторые ограничения, позволяющие ему дифференцировать отражение жизни в реализме и нереалистических видах искусства. «Но всякое ли искусство *изображает* жизнь? Всякое ли искусство стремится отражать жизнь как можно более объективно, „как можно глубже и правдивее“?» — спрашивает он (стр. 59—60). Обе эти оговорки не кажутся мне достаточно ясной основой для разграничения реализма и нереализма. Можно ли представить себе *литературное* произведение (в отличие от произведений архитектуры или прикладного искусства), которое, «отражая» действительность, вместе с тем так или иначе не «изображало» бы ее? Не представляется мне плодотворным и разграничение «правдивости» в искусстве по степени, глубине и т. д.

[19] В связи с этим мне хотелось бы возразить против замечания, несколько раз высказанного в последней работе Д. С. Лихачева: «Я. С. Лурье считает термины „реализм“, „реалистичность“, „элементы реалистичности“, „тенденции к реалистичности“ излишними и неплодотворными в применении к древней русской литературе, так как признаки реалистичности он признает просто признаками художественности вообще». «...Всякое подлинное искусство он считает реалистичным» (стр. 59, 69). С этим утверждением я готов согласиться лишь в том случае, если под «реалистичностью» понимается стремление к правдивому изображению действительности — такое стремление я действительно считаю «признаком художественности» вообще. Но если признаки «реалистичности» исключают «условные формы», то я так же решительно, как Д. С. Лихачев, отказываюсь отождествлять их с «признаками художественности» и всем «подлинным искусством».

[20] Об «условных формах» в литературе нового времени см. ниже, стр. 9. Не затрагивая в данной статье характеристики реализма как художественного направления XIX—XX веков, отмечу только, что Д. С. Лихачев неправ, когда утверждает, что я не вижу необходимости «не только в термине „реализм“ в ши-

lib.pushkinskijdom.ru

Отсутствие однозначности в «расширенном» понимании реализма[21] и традиционный оценочный характер этого термина могут, на мой взгляд, помешать читателям понять смысл последней статьи Д. С. Лихачева. Те из них, кто привык видеть в слове «реализм» похвалу, воспримут замечания автора о редкости и исключительности «элементов реалистичности» в древнерусской литературе как «самокритическое» со стороны «древника» признание скромного художественного значения изучаемой им литературы. Другие читатели, напротив, увидят в этих же словах указание на превосходство древнего, абстрагирующего искусства над «заземленным», конкретным искусством реализма (упрек, скажем в скобках, который звучал бы совсем несправедливо по отношению к Толстому, Достоевскому и другим великим реалистам). В обоих случаях термин этот не поможет читателям уяснить мнение Д. С. Лихачева о степени и причинах своеобразия древнерусской литературы. Это тем более досадно, что последняя статья Д. С. Лихачева, как и два других его исследования, опубликованных недавно,[22] проливают новый свет на этот весьма важный вопрос.

* * *

Попробуем изложить наблюдения Д. С. Лихачева относительно своеобразия древнерусской литературы, сделанные в его последних работах, не прибегая к понятию «реалистичности».

Как и прежде, Д. С. Лихачев подчеркивает, что нельзя говорить о каком-либо едином художественном методе в русской литературе XI—XVII веков; древнерусская литература знала не один, а множество художественных методов, связанных с различными жанрами литературы. «Ансамблевый характер» позволял соединить в одних произведениях (летописи, жития) черты разных жанров и разные художественные методы.

роком смысле этого слова, но, может быть, и в узком смысле — в термине „реализм“ для обозначения литературного направления XIX и XX веков» (стр. 61). Существование таких боровшихся между собой и сменявших друг друга художественных направлений, как классицизм, романтизм, реализм (в «узком» смысле), представляется мне несомненным историческим фактом. Говоря о реалистической литературе XIX—XX веков, я имею в виду прежде всего направление, представленное такими писателями, как Бальзак, Диккенс, Толстой, Чехов, Горький и т. д.

[21] Д. С. Лихачев указывает еще, что «термин „реализм“ в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления» (стр. 62). Этот аргумент имел бы некоторую силу, если бы широкое понятие «реализма» употреблялось во всех этих случаях в одном смысле, но в том-то и дело, что речь идет о самых различных осмыслениях этого термина (ср., например: Ю. С. Сорокин. К истории термина «реализм» в русской критике. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1957, т. XVI, вып. 3, стр. 199—202). Любопытно в связи с этим, что Р. Веллек, работу которого упоминает Д. С. Лихачев, разобрав различные случаи употребления термина «реализм», пришел к выводу, что «осмысленной (meaningful)» является та концепция реализма, которая связывает его с определенным периодом (R. Wellek. The Concept of Realism in Literary Scholarship. «Neophilologus», 1961, № 1, p. 10). Р. Веллек пишет: «Искусство не может не иметь дела с реальностью, как бы мы ни сужали ее значение и ни подчеркивали преобразующую или творческую роль художника. „Реальность“, как „правда“, „природа“ или „жизнь“, является в искусстве, в философии и в повседневном употреблении оценочным понятием» (там же, стр. 2).

[22] Д. С. Лихачев: 1) К изучению художественных методов русской литературы XI—XVII вв. Сб. «Актуальные задачи изучения русской литературы XI—XVII веков» (ТОДРЛ, т. XX), изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 5—28 (далее: Д. С. Лихачев. Художественные методы...); 2) Стилистическая симметрия в древнерусской литературе. В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 418—422 (далее: Д. С. Лихачев. Стилистическая симметрия...).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако Д. С. Лихачев говорит и о неких общих чертах, отличающих древнерусскую литературу от литературы нового времени. Конкретные изображения, психологически точные характеристики, бытовые подробности, наглядные художественные детали являются исключением в древнерусской литературе; в целом это литература, «абстрагирующая, идеализирующая действительность», — литературное искусство древней Руси строилось в основном на «условных формах» (стр. 63). Приемы абстрагирования в древнерусской литературе чрезвычайно многообразны: это отказ от конкретных наименований, обращение к символам, к «плетению словес», словесному орнаменту. К многообразным проявлениям символической системы древнерусской литературы относится «стилистическая симметрия» (бинарные формулы), особенно ярко выраженная в «Псалтыри», но характерная и для оригинальной русской прозы. Смысл этой символической системы заключается в подчеркивании абстрактного смысла жизненных явлений. «Эта абстрагирующая тенденция, — пишет Д. С. Лихачев, — прямо противоположна конкретизирующему стремлению искусства нового времени».[23]

Важнейшей особенностью древнерусской литературы Д. С. Лихачев считает ее традиционность. В накоплении условных форм, устойчивых формул, употреблявшихся в определенных случаях в зависимости от «литературного этикета»,[24] он видит характерную тенденцию литературы древней Руси — литературы «церемониальной», комбинирующей каноны, как вышивальщица комбинирует несколько привычных форм орнамента (стр. 63). Роль устойчивых формул и схем поэтического изображения в древнерусской письменности не раз отмечали исследователи; именно в этих формулах И. П. Еремин находил доказательство существования единой «общеэстетической позиции» древнерусских писателей. Такое же широкое значение придает этому свойству и Д. С. Лихачев. Древнерусской литературе как литературе средневековой не было присуще, по его мнению, стремление к «обновлению своего восприятия мира». Вспоминая известные замечания А. Н. Веселовского об «устойчивых мотивах» и «поэтических формулах» в литературе, Д. С. Лихачев полагает, что такая традиционность мотивов, формул, образов вытекала из «определенной эстетической системы», характерной для литературного развития средневековья.[25]

Как и И. П. Еремин, Д. С. Лихачев в своих последних работах делает основное ударение не на сходстве древнерусской литературы с новой, а именно на их различиях. Он пишет: «В искусстве разных эпох есть сходные эстетические черты, — иначе оно не было бы понятно нам. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох» (стр. 69).

Именно против этого противопоставления отдельных *понятных* для нас эстетических черт и элементов древнерусской литературы ее «структурному целому» я и хотел бы возразить — этот спор представляется мне более важным, чем терминологическая дискуссия о «реалистичности». Конечно, спор идет не о самом факте своеобразия литературы XI—XVII веков — литература эта несомненно многими чертами отличается от литературы более позднего времени. Речь идет о степени этого своеобразия и его причинах.

Вполне вероятно, что удельный вес абстрактных элементов и условных форм был в древнерусской письменности гораздо более значительным, чем в литературе нового времени. Это связано и с церковным

[23] Д. С. Лихачев. Стилистическая симметрия..., стр. 421.
[24] Д. С. Лихачев. Литературный этикет древней Руси, стр. 6—7.
[25] Д. С. Лихачев. Художественные методы..., стр. 13—16.

lib.pushkinskijdom.ru

происхождением многих письменных жанров, и с общим характером естественнонаучных воззрений средневековья. Следует ли, однако, считать такие тенденции древнерусской литературы чуждыми принципам современного искусства? Иначе говоря, доступны ли абстрактные и условные черты древнерусской литературы нашему эстетическому сознанию, можем ли мы *ощутить* художественность памятников такого типа как читатели, или должны воспринимать их чисто теоретически — как исследователи, констатирующие определенное явление, обнаруженное в источниках?

Говоря об «условных формах», литературоведы имеют в виду, в сущности, два разных круга явлений: формы, условность которых не ощущается читателем, и открытые, подчеркнутые «условные формы». От первых не был еще свободен ни один писатель на свете. Когда герои у Льва Толстого и у любого классика реалистической литературы XIX века думают «монологами», длинными, грамматически правильными фразами, — это, в сущности, тоже «условная форма», которой мы просто не замечаем.[26] Но существуют и иные «условные формы» — сознательное нарушение автором законов естествознания, известных в его время, фантастика, сказочность. Такие «условные формы» мы постоянно встречаем в литературе нового времени — у Уэллса, у Чапека, у Андерсена, у Маяковского, у Шварца.

Так же обстоит дело и с «абстрагирующей тенденцией». Д. С. Лихачев считает, что эта тенденция «прямо противоположна конкретизирующему стремлению искусства нового времени». Это не совсем так. Искусство нового времени может стремиться и к конкретизации и к абстрагированию. Разве не «абстрагированием действительности» являются сказки Андерсена, где живут, думают и разговаривают стойкий оловянный солдатик, фонарь, штопальная игла и даже ступеньки лестницы? Стремление подчеркнуть общее (в каком-то смысле и «вечное») в частном свойственно многим произведениям современной литературы.

Доступны ли современному читателю художественные достоинства «абстрагирующих» и «идеализирующих» рассказов русской литературы? Говоря о художественной правде тех рассказов, которые он характеризует как «реалистичные» (эпизоды из Жития Аввакума, арест Василия Темного), Д. С. Лихачев доказывает их художественность конкретными примерами (стр. 64—65). Приводя в качестве примеров «идеализирующего искусства» сцены из Жития Бориса и Глеба, он лишь *сообщает*, что эти сцены «написаны по-своему мастерски», что «это настоящее искусство» (стр. 66), но никак не *показывает* этого. Увлекшись доказательством «нереалистичности» «Сказания о Борисе и Глебе», исследователь все свое внимание сосредоточил на иных примерах, говорящих о логическом неправдоподобии, даже абсурдности этого рассказа, о его прямолинейном дидактизме и т. д. А между тем Д. С. Лихачев, очевидно, мог бы раскрыть художественное мастерство «Сказания», показать современному читателю (и, в частности, читателю-неспециалисту), почему это «настоящее искусство». Ведь даже И. П. Еремин, так любивший подчеркивать «странность» и «загадочность» древнерусских агиографических памятников, говоря о «Сказании», отмечал глубокую правдивость диалогов

[26] Считая преодоление канонов характерной особенностью реализма в широком смысле слова, Д. С. Лихачев указывает, что художник-реалист XIX—XX веков, обнаружив в своем творчестве «отвердевшие приемы», стремится от них избавиться (стр. 61). Но можно ли утверждать, что в нереалистической литературе дело обстояло иначе, что, например, древнерусский писатель, *замечая*, что применяемые им художественные средства «отвердели», все-таки продолжал их соблюдать? Можно согласиться, что в средние века читатели *менее быстро* замечали условность привычных приемов и воспринимали их *дольше*, чем в новое время, но весьма сомнительным представляется предположение, что они продолжали ценить такие приемы, даже ощущая их «окаменелость» (см. ниже, стр. 18—19).

lib.pushkinskijdom.ru

и монологов в этом памятнике, например совсем по-детски звучащие слова Глеба его убийцам: «Не дейте [не трогайте] мене, братия моя милая и драгая, не дейте...!» [27] Столь же замечательны реплики преследуемого диаволом злодея Святополка: «Побегнете! О се женуть [гонятся] по нас». И снова: «Побегнемы, еще женуть, ох мне!» [28]

Конечно, можно сказать, что эти реплики представляют собой «вкрапления реальной действительности» в «идеализирующее» повествование (как-никак убийство Бориса и Глеба было реальным фактом). Но в древнерусской письменности современному читателю доступны и вполне абстрактные, символические сцены. Напомню хотя бы известную притчу из «Повести о Варлааме и Иоасафе». Человек, спасающийся от страшного зверя, видит перед собой глубокий ров. Падая, он успевает схватиться за дерево, но две мыши, белая и черная, непрерывно грызут корни дерева, а в глубине рва сидит страшный змей, готовый пожрать человека. Но с дерева каплет мед, и человек, забыв о неминуемых напастях, только и думает об этом меде. Это «иносказание» жизни человеческой (дерево — жизнь, мед — радости жизни, белая и черная мышь — дни и ночи) было чрезвычайно популярно в древней Руси (его переписывали отдельно от «Варлаама и Иоасафа», включали и в другие произведения и т. д.),[29] и едва ли современный читатель, если он склонен хоть когда-либо думать о смерти, не оценит его выразительности.

Средневековое и современное искусство могут различаться между собой по формам и масштабам абстрагирования и условности в этих искусствах, но в принципе абстрагирование и условность ничуть не противоречат нашим «представлениям о прекрасном» — здесь нет «прямой противоположности» между древним и новым искусством.

Более сложен вопрос о традиционности древнерусской литературы — о месте, которое занимают в этой литературе каноны, устойчивые и «окаменевшие» приемы.

Считая традиционность характерной особенностью средневекового искусства вообще, Д. С. Лихачев ссылается на А. Н. Веселовского. Но высказывания А. Н. Веселовского, о которых идет речь, вовсе не являются характеристикой «эстетической системы» средневековья. А. Н. Веселовский говорит о склонности «великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке», вспоминает по этому поводу Шекспира, Гете и даже Шпильгагена и затем задает «гипотетический вопрос»: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего...?» [30] Точно так же и в другом месте, процитированном Д. С. Лихачевым (стр. 63), А. Н. Веселовский, упомянув о «поэтических формулах», вызывающих определенные ассоциации, в качестве примеров «формул-сюжетов» приводит традиционные сюжеты Фауста и Дон-Жуана и ссылается на Пушкина и Жуковского.[31]

Речь идет, как мы видим, о явлении, свойственном не одному только средневековью, а литературе всех времен. Можно спорить по поводу предположения А. Н. Веселовского об ограниченности «определенных формул» в истории литературы, но самый факт существования «мировых

---

[27] Памятники древне-русской литературы, вып. 2. Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Приготовил к печати Д. И. Абрамович. Пгр., 1916, стр. 41.

[28] Там же, стр. 47.

[29] А. Н. Веселовский. О славянских редакциях одного аполога Варлаама и Иоасафа. «Сборник Отделения русского языка и словесности имп. Акад. наук», т. XX, 1879, № 3, стр. 3—4. Ср.: Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 56.

[30] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 50—51. Ср.: Д. С. Лихачев. Художественные методы..., стр. 14.

[31] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 376—377.

lib.pushkinskijdom.ru

сюжетов» не вызывает никаких сомнений. Литература нового времени широко пользуется «мировыми сюжетами», знает она и некоторые «устойчивые формулы» поэтического языка (особенно в качестве средства стилизации — ср. того же Андерсена). Но вместе с тем литература эта, конечно, движется, обновляет свои художественные средства, свое «восприятие мира».

Д. С. Лихачев упоминает в своей статье наблюдения исследователей новой литературы — об устарении традиционных приемов, об их обновлении, о борьбе с «автоматизацией», но лишь для того, чтобы заявить об отсутствии подобных явлений в древнерусской литературе. В древней Руси, по его словам, «литература развивалась не потому, что что-то „устаревало“ в ней для читателя, „автоматизировалось“, требовало „остранения“, „обнажения приема“ и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений».[32]

Мне это противопоставление непонятно. Разве в новой литературе дело обстоит иначе, разве там литература видоизменяется не потому, что этого требуют жизнь, действительность и общественные идеи эпохи? Если некоторые из литературоведов 20-х годов, о которых пишет Д. С. Лихачев, считали, что «движение приемов» не зависит от действительности и продиктованных ею «новых тем», то, конечно, они были неправы.[33] Жизнь действовала и действует на литературу во все времена. Но воздействие это выражается не только в появлении новых тем, но и в изменении самих художественных средств.

Как это происходит? Почему «движется» литература, почему писателям приходится вновь и вновь «обновлять» и «освежать» литературные понятия, «заострять» читательское восприятие? Литературоведение не дало еще ответа на этот вопрос. Говоря о «поэтических формулах», которые вымирают, и о тех, которые удерживаются и обновляются, А. Н. Веселовский употреблял понятие «суггестивности» — «подсказывания» писателем своих мыслей читателю.[34] Процесс взаимоотношений писателя и читателя весьма активен: читатель далеко не всегда принимает авторскую «подсказку». «Чем больше скрыты взгляды автора, тем это лучше для произведения искусства», — замечал Ф. Энгельс.[35] Губительность для литературы «прямого», «лобового» раскрытия темы, недопустимость в связи с этим банальных, слишком привычных для читателя приемов, постоянно отмечается в «живой» критике; было бы очень важно учесть роль этого явления в истории литературы.

В уже упомянутой статье о художественном значении древнерусской прозы я предложил назвать систему художественных средств, «подсказывающих» читателю предложенную автором идею, тему или образ, «*косвенностью*» в литературе. Термин этот, возможно, и не очень удачен (понятие «косвенности» может ассоциироваться у читателя с косвенной речью — между тем «косвенность» изложения в рассказе от первого лица или в лирическом стихотворении бывает выражена не менее сильно, чем в иных типах повествования). Однако самое явление, обозначенное этим

---

[32] Д. С. Лихачев. Художественные методы..., стр. 15.

[33] Справедливость требует отметить, что невозможность строить историю литературы на основе одних лишь ее «имманентных законов» признали в конце концов даже представители «формальной школы». Так, Ю. Тынянов и Р. Якобсон писали в 1928 году, что «вскрытие имманентных законов истории литературы. . не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции... Вопрос о конкретном выборе пути... может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами» (Ю. Тынянов и Р. Якобсон. Проблемы изучения литературы и языка. «Новый Леф», 1928, № 12, стр. 37).

[34] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 71, 376.

[35] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVIII, стр. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

термином, несомненно существует и имеет большое значение: образ, сцена, ситуация или эмоция, изображенные в литературном произведении, должны ощущаться читателем не как выражение идей автора, а как «подлинные», они должны вызвать сопереживание читателя и заставить его додумать до конца авторскую мысль. Если же это не происходит, если читатель (употребляя выражение Толстого) сразу видит «намерение, с которым все писано», то литература перестает воздействовать на читателя.

С принципом «косвенности» может быть связан целый ряд явлений новой русской литературы (толстовское «остранение», «полифонизм» Достоевского, стилистические приемы Чехова). Но нас, естественно, интересует этот принцип в применении к древней русской литературе.

В своей полемической статье о реалистичности в древней русской литературе Д. С. Лихачев никак не коснулся вопроса о «косвенности» Но в другой статье, посвященной «стилистической симметрии», он обратил внимание на сходное явление в исследованных им памятниках — на «неполноту», недосказанность, «неточность» некоторых поэтических формул. «Эта неточность», по словам Д. С. Лихачева, «связана с характерным отличием поэтического описания от научного. Первое всегда несколько „неточно“... Эта „неточность“ в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой „неточности“ восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством. Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства».[36] Возможны ли, однако, постановка и решение подобной задачи, если читателю нечего будет «восполнять» в произведении искусства, если все оно будет состоять из привычных формул? Возможно ли в таком случае «сотворчество» читателя?

В этом сущность вопроса о специфичности традиционных форм для древнерусской литературы. Дело здесь не в распространенности традиционных формул в памятниках древнерусской письменности, не в их *количестве* — в письменных памятниках современности также сколько угодно штампованных и трафаретных оборотов. Дело в том, относятся ли эти традиционность и трафаретность к явлениям древнерусской литературы как искусства, к явлениям древнерусской эстетики.

Считать, что древнерусский писатель не боялся «автоматизации», можно, на мой взгляд, лишь в том случае, если предполагать, что писатель этот очень немногое оставлял «на долю догадок и интуиции читателя». Если литература древней Руси действительно не нуждалась в «обновлении своего восприятия мира», то значит это восприятие мира и весь подход читателей к литературе был совсем иным, чем наш. Чем же в таком случае столь резкое своеобразие объяснялось?

От вопроса о пределах своеобразия древнерусской литературы мы естественно переходим к вопросу о его причинах.

* * *

Если древнерусская литература обладает какими-то общими или хотя бы преобладающими свойствами, то они должны иметь какую-то общую причину.

И. П. Еремин склонен был (во всяком случае — в части своих работ) объяснять «единство общеэстетической позиции» древнерусских писателей своеобразием их мышления. Несколько иначе решает этот вопрос Д. С. Лихачев. Он отвергает, как «схематизирующую», точку зрения,

---

[36] Д. С. Лихачев. Стилистическая симметрия..., стр. 420—421.

lib.pushkinskijdom.ru

согласно которой художественный метод или методы древнерусской литературы возникли «в результате того или иного состояния сознания, мышления и пр.».[37] Особое «восприятие мира» древнерусскими писателями объяснялось, по его мнению, другой причиной — «средневековым мировоззрением» древнерусских писателей, их «средневековым идеализмом».[38]

Связь идеологических воззрений средневековья со средневековой культурой и литературой несомненна. Но для того чтобы считать средневековое мировоззрение причиной, определяющей общие особенности древнерусской литературы, это мировоззрение нужно тоже рассматривать как нечто общее для древнерусских писателей, как нечто, «выносимое за скобку». Общей чертой средневекового мировоззрения можно было бы считать, конечно, религиозность, верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности. Но именно такая всеобщая роль религии в средневековой идеологии приводила к тому, что под религиозной формой выступало не одно, а множество разных идеологических воззрений, нередко сталкивавшихся между собою. Так было и на Руси — средневековое мировоззрение здесь вовсе не исключало, как мы знаем, идеологической борьбы. Обращаясь к древнерусской литературе, мы и здесь обнаруживаем не единое «восприятие мира» писателями, а ряд разных литературно-стилистических направлений.

Существование разных стилистических направлений в древнерусской литературе не раз отмечал Д. С. Лихачев. Он показал, например, что в литературе XI—XIII веков, наряду с условными добродетельными героями вроде князя Глеба, встречались иные, «эпические» персонажи, лишенные таких одноплановых добродетелей: вещий Олег, Ольга и др.[39] Но говоря о соединении в древнерусской литературе преобладающей тенденции, построенной на условных традициях, с описаниями, нарушающими эти традиции, Д. С. Лихачев объясняет такое сосуществование «ансамблевым» характером древнерусской литературы (стр. 67). Живые описания, по его мнению, сосуществовали с условной традицией на правах исключений.

Мне кажется, что взаимоотношения противоречивых тенденций в древнерусской литературе были иными. Памятники древнейшего, «пергаменного» периода русской письменности (до XV века) дошли до нас в столь ничтожном количестве, что мы ничего не можем сказать о литературной борьбе в этот период.[40] Но уже в рукописях XV века мы обнаруживаем первые признаки такой борьбы.

XV век был важной вехой в истории русской литературы: именно в это время проникает на Русь ряд произведений мировой беллетристики; в те же годы возникают и первые памятники оригинальной русской беллетристики. Новый жанр сюжетного повествования не мог не столкнуться с традиционными дидактическими жанрами: сравнивая русские обработки переводных повестей с их оригиналами, мы обнаруживаем явные попытки дополнить и переделать первоначальный рассказ в духе привычных традиционных приемов.

Особенно выразительной оказывается такая обработка в «Повести о Стефаните и Ихнилате». Эта повесть, построенная как басенно-новел-

---

[37] Д. С. Лихачев. Художественные методы..., стр. 7 и 13.

[38] Там же, стр. 21—22.

[39] Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 70—73.

[40] Я имею в виду здесь собственно литературную борьбу — столкновение различных вкусов и направлений. Идеологическая борьба в литературе (оказывавшая, конечно, влияние и на самую литературу) известна на Руси значительно раньше — она получила отражение уже в ряде памятников XI—XII веков (ср.: Николай Никольский. О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века. СПб., 1892, стр. 86—102; М. Д. Приселков. Борьба двух мировоззрений. Россия и Запад, сб. I. Пб., 1923, стр. 36—56).

lib.pushkinskijdom.ru

листический цикл, состоит из обрамляющего повествования (рассказ о тельце, попавшем в лес, о царе-льве и его приближенных — шакалах Стефаните и Ихнилате), внутрь которого, как в «Тысяче и одной ночи», вставлен ряд басен-новелл. Басни эти, конечно, имели определенный поучительный смысл, но русскому редактору памятника их мораль показалась недостаточно ясной и определенной: привыкший к традиционному жанру притч и апологов, он постарался дополнить текст многочисленными толкованиями, «разъясняющими» даже такие места, в которых явно не было ни малейшего подтекста. Так, в самом начале «Стефанита и Ихнилата» рассказывалось, как брошенный своими хозяевами телец нашел поле «травоносно», отучнел и стал «велми рикати». «Зри, о иноче, и бегай таковыя пища...» — приписал к этому месту редактор-церковник, обращаясь к читателям-монахам. Такой же характер носили и все последующие вставки — все они отличались полнейшим, прямо-таки великолепным пренебрежением к сюжету рассказа. В дальнейшем изложении «Стефанита и Ихнилата» приводилась, например, притча о желве (черепахе) и норцах (утках), известная современному читателю в пересказе В. Гаршина (сказка «Лягушка-путешественница»). Утки несли по воздуху черепаху, державшуюся ртом за «древо» (ветку), но черепаха, услышав разговор людей внизу, решила принять в нем участие, «отврьзе уста своа» и упала на землю. В самом начале рассказа, где только упоминается просьба черепахи взять ее с собой и еще ничего не сказано об условиях этого рискованного путешествия («не проглаголати в пути»), редактор уже поспешил декларировать свою приверженность к церковному направлению «исихастов»-молчальников, вставив текст из Исаака Сирина о благотворности «молчания».[41]

Как же отнеслись к этой обработке первые русские читатели и переписчики памятника? Совмещались ли для них занимательные новеллы «Стефанита и Ихнилата» и трафаретные поучения в едином «ансамбле»? Оказывается, не совмещались. Древнейший дошедший до нас русский список памятника (Государственный исторический музей, Синод. № 367, XV в.), особенно богатый «толкованиями», обнаруживает «второй слой» редактирования, прямо противоположный первому. Переписав этот текст, второй редактор XV века (или один из читателей) тщательно вымарал из него «толкования» — не только те, которые внес первый русский редактор, но и другие, аналогичные им, которые присутствовали в южнославянском оригинале. Уже в XV веке сложились, по-видимому, три различных вида повести, отражающих разные литературные вкусы читателей: дидактически обработанный вариант с множеством «толкований», вариант, освобожденный от подобных «толкований» (он представлен, в частности, Троицким списком XV века), и своеобразный «компромиссный» вариант, где «толкования» читаются, но их не так много, как было первоначально в Синодальном списке.[42]

История литературной борьбы в древней Руси заслуживает специального исследования. В другом месте мне уже приходилось писать об одном из самых драматических эпизодов этой борьбы: о настоящем походе против «неполезных повестей», устроенном церковными деятелями конца XV и XVI века и об исчезновении многих из этих повестей из рукописной книжности в XVI веке.[43] Укажу здесь только, что и эта деятельность не привела к полному прекращению внутренней борьбы

[41] Стефанит и Ихнилат. М., 1881, стр. 4 и 28.

[42] Ср. там же, стр. X—XIII (предисловие А. Викторова). Текстологическое исследование русских списков «Стефанита и Ихнилата» до сих пор не предпринималось; оно ведется в настоящее время группой исследователей в связи с подготовкой памятника к изданию.

[43] Ср.: Я. С. Лурье. О художественном значении древнерусской прозы, стр. 24—25.

lib.pushkinskijdom.ru

в русской литературе XVI века. Отмеченное Д. С. Лихачевым «разрушение этикета» в памятниках XVI века было, по-видимому, в известной мере связано с новыми литературными запросами, появившимися под влиянием беллетристики XV века. Даже такой безупречный в идеологическом отношении памятник, как «Казанская история», считал необходимым ответить на подобные запросы, соединяя фальсификацию истории в угодном царю духе с увлекательным для читателя «романтическим» описанием порочной и «блудной», но «красносолнечной» и «мудрой» татарской царицы Сумбеки.

Борьба различных литературных вкусов и тенденций получила отражение и в публицистике XVI века — в переписке Ивана Грозного с Курбским. Иван IV вовсе не был защитником «неполезных повестей» — он немало сделал для того, чтобы этот жанр не проникал на Русь из-за рубежа, но он был не только царем, но и писателем, и как писатель не мог не чувствовать недостаточной выразительности трафаретных литературных форм. Построив свое «Царево государево послание» как грандиозный «монтаж» из цитат и традиционных формул, Иван Васильевич счел нужным дополнить его некоторыми живыми деталями, которые заставили бы читателя почувствовать и понять «неправду» обличаемых им бояр. Так появилось знаменитое описание сиротского детства Ивана IV: двое детей, царь с братом, заброшенные и ненакормленные вовремя, сидят в отцовской спальне, а подлинный властитель, «князь Иван Василевич Шуйской седит на лавке, локтем опершися об отца нашего постелю, ногу положа на стул; к нам же не приклоняяся не токмо яко родительски, но ниж властельски... И таковая гордения хто может понести?» [44] Именно в этой сцене (и в некоторых подобных ей) Курбский увидел вопиющее нарушение литературного этикета: «Туто же о постелях, о телогреях, и иные безчисленные, воистинну, якобы неистовых баб басни; и так варварско...» — издевательски описывал он послание царя.[45]

Мы не знаем, как реагировал Иван Васильевич Грозный на это замечание своего оппонента, но у нас нет никаких оснований полагать, что он согласился с ним и отказался от своих «литературных позиций».[46] Перед нами — чисто литературный, стилистический спор, свидетельствующий о разных пониманиях «варварского» и допустимого в литературе.

Особенно заметной становится эта борьба литературных вкусов в XVII веке. Происходившая в этом столетии «эмансипация древнерусской литературы» от «морализирующей, проповеднической точки зре-

---

[44] Послания Ивана Грозного. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 33.

[45] Переписка князя А. М. Курбского с царем Иоанном Грозным. Пгр., 1914, стлб. 113 (оттиск из «Сочинений кн. Курбского», изд. имп. Археографической комиссии).

[46] Считая, что эти замечания Курбского не свидетельствуют о борьбе и смене вкусов в литературе XVI века, Д. С. Лихачев ссылался на предположение Д. Н. Альшица, что царь, внося материал из первого послания в сделанные им приписки к Лицевому летописному своду XVI века, не включил в их число рассказ об Иване Шуйском и, следовательно, не защищал «своих литературных позиций» (Д. Н. Альшиц. Иван Грозный и приписки к лицевым сводам его времени. «Исторические записки», № 23, 1947, стр. 274—275; Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси, стр. 145—146). Однако предположение Д. Н. Альшица в данном случае не может быть принято. Царь, по-видимому, действительно участвовал в редактировании Лицевого свода и, возможно, внес туда материал, близкий к тексту его послания Курбскому, но он, конечно, вовсе не должен был включать *все* сцены из послания. Во всяком случае, учитывать замечания Курбского в его ответном послании Иван IV при редактировании летописи не мог — по той причине, что ответное послание, как писал потом сам Курбский, не дошло до Ивана IV в это время (ср.: Переписка князя А. М. Курбского с царем Иоанном Грозным. стлб. 135).

lib.pushkinskijdom.ru

ния» средневековых писателей сопровождалась ожесточенной литературной борьбой. И в XVII веке продолжали существовать противники «баснословных», лишенных ясной дидактической цели повестей — даже при переписке некоторых, вышедших теперь из забвения памятников XV века консервативные редакторы ухитрялись внести в них традиционные «этикетные черты».[47] И одновременно в XVII веке переводились и создавались русскими авторами памятники, резко противостоявшие традициям средневековой литературы (такие, например, как повести о Фроле Скобееве, о Карпе Сутулове). Любопытно, что даже широко распространившийся на Руси в XVII веке рыцарский приключенческий роман воспринимался различными читателями по-разному: для одних это была неприличная и неблагочестивая забава, для других — любимое чтение, а третьи быстро замечали каноны и штампы нового жанра и воспринимали их иронически. Каким-то из таких наблюдательных и критических читателей была создана даже пародийная приключенческая повесть XVII века — «Сказка о некоем молодце, коне и сабле», первая чисто литературная пародия, известная нам в древнерусской литературе.[48] Молодец, описанный в этой сказке, обладает всеми чертами любимых героев рыцарского романа, но преувеличенными и высмеянными; конь его — что-то вроде дон-кихотова Росинанта: «рот как пасть, язык как рукав, грива колесом, уши колпаком». Пародируются здесь и излюбленные в средневековой литературе гиперболические «цифровые данные» — у молодца «полный садак, а в нем 300 стрел, пол 100 кибирей, 70 арчичев, 80 ташлыков, 30 свереч, опричнно надобных стрел. А всякая стрела — морьская трость».[49]

Отмеченные здесь факты литературной борьбы никак не могут и не должны быть втиснуты в прокрустово ложе популярной в 40-х годах теории двух борющихся направлений в литературе — реализма и антиреализма. «...Концепция „реализма — антиреализма", при которой реализм отождествляется с материализмом, а „антиреализм" с идеализмом, не имеет под собой почвы в древнерусской литературе», — пишет Д. С. Лихачев;[50] замечание это представляется справедливым и в применении ко всей мировой литературе. Речь идет не о двух мировоззрениях и порожденных ими направлениях, а о многообразии взглядов и вкусов древнерусских писателей и читателей. Различные «представления о прекрасном», обнаруживающиеся у людей древней Руси, делают, на мой взгляд, малоплодотворными любые объяснения своеобразия древнерусской литературы, основывающиеся на специфике «восприятия мира», якобы присущей всем этим людям.

Главную причину своеобразия древнерусской литературы, такую причину, которую мы действительно могли бы «вынести за скобки», следует, мне кажется, искать в ином направлении. Своеобразие древнерусской литературы объяснялось прежде всего историческими особенностями су-

---

[47] Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 80—85.

[48] Черты пародирования житий святых, богослужебной литературы и даже библейских книг обнаруживаются в ряде сатирических памятников XVII века — в «Службе кабаку», «Сказании о попе Саве», «Сказании о крестьянском сыне» и т. д. (ср.: Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарии чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 245—256, 264—269, 277—279), но это было здесь лишь одним из сатирических приемов (ср. там же, стр. 167—170).

[49] Памятники старинной русской литературы, изд. Г. Кушелевым-Безбородко, вып. 2. СПб., 1860, стр. 409. Издатель (Н. Костомаров) неверно указал шифр рукописи; в действительности «Сказка» находится в сборнике Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Погод. 1772.

[50] Д. С. Лихачев. Художественные методы..., стр. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

ществования этой литературы, назначением большинства ее памятников. Художественному восприятию литературы в древней Руси в ряде случаев противостояло иное восприятие, связанное с письменностью, не ставившей перед собой эстетических целей.

Выделение подлинно литературных памятников из огромной массы церковной и светской письменности, дошедшей до нас от древней Руси, — нелегкая задача. Сложность этой задачи отмечает и Д. С. Лихачев. В одной из своих последних статей он указывает, что трудность разграничения «художественного» и «нехудожественного» в письменности XI—XVII веков «сильно осложняет изучение художественных методов древнерусской литературы».[51] С этим же связан и вопрос о жанрах древнерусской письменности: какие из них относятся к области литературы как искусства, а какие имеют иной, чисто деловой характер? Документальные памятники светского характера — грамоты, дипломатические документы, посольские отчеты — не включаются (или включаются очень редко) в число литературных произведений; но в отношении церковных памятников постоянно возникают сомнения. Относятся ли к литературе как к искусству все памятники духовного красноречия, проповеди, «слова» и поучения; могут ли быть причислены к художественной литературе все без исключения жития святых?

Эти вопросы имеют прямое отношение к проблеме художественного своеобразия древнерусской литературы. Многие из явлений, в которых исследователи видят специфические черты древнерусских «представлений о прекрасном», характерны именно для «деловой» и обрядовой письменности. Описывая жизнь святого, обосновывая его право на канонизацию, автор жития мог делать это лишь в строго установленных формах, сообщая, естественно, только о благочестивых деяниях героя и не выходя из рамок церковного этикета. Определенному и также достаточно строгому этикету подчинялись и «реляции» о военных подвигах князей. Разумеется, все эти черты не оставались только принадлежностью «практических» церковных и светских памятников, они проникали, и очень интенсивно, и в иные литературные жанры, но основой в данном случае было не столько мировоззрение и эстетика древнерусских писателей, сколько задачи деловой письменности.

Границы древнерусской литературы не совпадают с границами древнерусской письменности: с одной стороны, понятие письменности шире понятия литературы, но, с другой стороны, древнерусская литература как искусство распространялась за пределы письменного творчества. Как справедливо отмечает Д. С. Лихачев, «система жанров литературы древней Руси... дополнялась фольклором»; в фольклоре развивался жанр любовной лирики, «чисто занимательные» и театральные жанры.[52]

Тесная связь древнерусской литературы с фольклором — второе явление, которое необходимо учитывать, говоря о своеобразии этой литературы. Именно в памятниках, близких фольклору, обнаруживаются такие черты, которым принадлежало будущее в литературе, черты, сближающие древнюю литературу с «великой новой русской литературой». Причина этого заключалась не в том, что в фольклоре, по ироническому замечанию В. В. Виноградова, содержалось «мистическое начало», именуемое «элементами реализма».[53] Такая роль устного творчества объяснялась тем, что оно не было подчинено «деловым» задачам, от которых в значительной степени зависела письменность. Конечно, в устном народном творчестве постоянно существовали и играли весьма важную

---

[51] Там же, стр. 21.
[52] Там же, стр. 18.
[53] В. Виноградов Реализм и развитие русского литературного языка «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

роль традиционные формулы и «общие места».[54] Но традиции фольклора были совсем иными, чем традиции деловой письменности; на устное творчество не распространялся церковный и светский феодальный этикет — рисуя своих героев, народная сказка не обязана была следовать житийным и иным литературным трафаретам.

Промежуточное положение между фольклором и деловой письменностью, слабая доступность для большинства писателей и читателей писчего материала, постепенная и поздняя «передача на письмо» целого ряда художественных жанров[55] — вот важнейшая причина своеобразия древнерусской литературы. Многие из «художественных открытий», о которых писал Д. С. Лихачев, — «открытие» внутреннего мира героев в XIV—XV веках, «открытие» характера в XVII веке, появление вымышленных героев — могут рассматриваться. по-видимому, как перенесение в письменность того, что было раньше «открыто» в устном рассказе. Можно предполагать, что талантливые рассказчики древней Руси знали и умели отмечать силу человеческих чувств и противоречивость человеческого характера; устное народное творчество (в первую очередь, сказки) едва ли обходилось без вымышленных героев. Но передать эти «открытия» в письменности было, конечно, совсем не легко. Здесь писателям мешали и традиционные приемы, усвоенные в житийной и официально-политической письменности, мешал, вероятно, и первоначальный недостаток умения выразить в письменной форме то, что было знакомо в жизни.

Говоря о своеобразии древнерусской литературы, мы должны различать то, что было присуще этой литературе как искусству, и то, что приходило извне. Художественность древнерусской литературы, конечно, не исключала и не могла исключать абстрагирования и условных форм в этой литературе. Между конкретными описаниями и символическими сценами в произведениях писателей древней Руси не было никакой коллизии; соединение конкретнейших бытовых сцен с символическими ни в малейшей степени не нарушало художественного единства Жития Аввакума.

Иной была роль традиционных формул и трафаретов в древнерусской литературе. Устойчивые формулы могут быть в литературе, как и в фольклоре, определенным стилистическим приемом; формулы эти, по выражению А. Н. Веселовского, вызывают «в течение известного времени... известные группы образных ассоциаций», сохраняют свою «суггестивность».[56] Но действие таких формул во все эпохи было ограниченным во времени; они не могут рассматриваться как характернейшая черта средневековой литературы, как нечто, противостоявшее в ней «обновлению своего восприятия мира». Механическое комбинирование одних и тех же приемов не было органическим явлением древнерусской эстетики; в гораздо большей степени оно было свойственно деловой письменности — духовной и светской. Обряд, консервативный по своему характеру, порождал однообразие словесных оборотов; художественные вкусы литературных консерваторов делали из такого однообразия непререкаемый канон; в канцеляриях древней Руси создавались «формуляр-

[54] Ср.: П. Г. Богатырев. 1) Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов. Сб. «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике», Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 228—230; 2) Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии. Сб. «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя», изд. «Наука», М., 1964, стр. 59—66.

[55] Ср. по этому поводу чрезвычайно интересные замечания безвременно погибшего исследователя древнерусской литературы А. Д. Седельникова: А. Д. Седельников. Несколько проблем по изучению древней русской литературы. «Slavia», 1929, R. VIII, S. 3, стр. 504, 511—512.

[56] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 376.

lib.pushkinskijdom.ru

ники» — сборники готовых текстов на все случаи жизни, требующие только подстановки новых имен вместо «имя рек». И в наше время приемы из деловой письменности, антихудожественная дидактика и «канцелярит»[57] постоянно вторгаются в художественную литературу и оказывают влияние на литературные вкусы. В средние века, когда четких границ между деловой и художественной письменностью не было, это проникновение было несравненно более сильным. Но речь идет именно о внешнем явлении, вовсе не определяющем эстетической системы древней Руси.

* * *

Мы опять возвращаемся, таким образом, к вопросу о соотношении наших эстетических представлений с эстетикой древней Руси. Этому же вопросу посвящает заключительную часть своей последней статьи и Д. С. Лихачев. Напоминая о том, что для проникновения в «эстетические системы прошлого» нужно «терпение и эстетическая чуткость», Д. С. Лихачев пишет: «Необходимо исходить не только из тех эстетических представлений, которые воспитаны в нас великим реалистическим искусством нового времени, но искать эстетические ценности в том их виде, в каком они ценились современниками» (стр. 69). Эта мысль близка к приведенным выше словам И. П. Еремина, предостерегавшего историков литературы против злоупотребления правом современных людей «судить об искусстве прошлого с точки зрения представлений о прекрасном сегодняшнего дня».

Нет сомнения — следование нашим художественным привычкам и вкусам при обращении к искусству средних веков связано с некоторым риском модернизации. Современные представления о системе жанров в литературе, о роли вымышленного сюжета, о границах художественного и нехудожественного — все это может вызвать у недостаточно чуткого наблюдателя мнение о неэстетической природе едва ли не всей древнерусской литературы (за исключением, может быть, только «Слова о полку Игореве»). Изучая русскую литературу XI—XVII веков, необходимо учитывать исторические условия ее существования и особенности средневекового искусства вообще.

Но с еще более серьезным риском был бы связан другой подход — решимость изучать древнерусскую литературу, оставив в стороне свои собственные «представления о прекрасном». Такой подход неизбежно привел бы к своеобразному «гегельянству», при котором все свойства древнего памятника будут считаться «разумными» — соответствующими непривычной и непонятной для современного читателя, но непререкаемой эстетике того времени. Сможем ли мы определить, отказавшись полагаться на собственное эстетическое чувство, какие произведения прошлого были заурядными ремесленными сочинениями, а какие — замечательными шедеврами? Что именно будет служить для нас критерием? Наличие определенной системы, последовательное проведение каких-то стилистических принципов? Но ведь общеизвестно, что посредственные писатели и эпигоны бывают гораздо «систематичнее» гениев. Обличитель еретиков Иосиф Волоцкий, литературным творчеством которого специально занимался И. П. Еремин, обладал, по словам исследователя, отличным знанием «писательского ремесла, его традиций и норм». Сочинения Иосифа — настоящая энциклопедия средневековых литературных приемов: здесь мы в изобилии встречаем и «стилистическую симметрию», и характерную игру синонимами, и целый ряд других изысканных

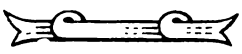
[57] Ср.: Корней Чуковский. Живой как жизнь. О русском языке. [Изд. «Молодая гвардия», М., 1963], стр. 119—151.

lib.pushkinskijdom.ru

приемов стиля. И все-таки И. П. Еремин приходил к выводу, что Иосиф Волоцкий не принадлежал «к числу выдающихся писателей своего времени» и сочинения его не поднимались «выше среднего уровня современной ему „учительной“ и „обличительной“ прозы».[58] Мнение вполне справедливое, но основывалось оно именно на эстетическом чувстве И. П. Еремина, на его «представлении о прекрасном» (конечно, на представлении, обогащенном огромным опытом), которое исследователь-художник столь сурово пытался в себе «смирить».

В недавно опубликованной статье об изучении памятников культуры прошлого Д. С. Лихачев писал, что одной из самых ответственных задач литературоведения является эстетическое освоение «литературных произведений и литератур прошлого в их целом» и что для осуществления этой задачи «литературовед должен обладать максимальной эстетической восприимчивостью и одновременно максимальной способностью к передаче другим своих эстетических эмоций».[59] Соглашаясь с этим, я хочу подчеркнуть, однако, что для осуществления такой задачи литературовед может и должен опираться на эстетический опыт, сложившийся у него и у его читателей на основе всей доступной им литературы и прежде всего, конечно, на основе литературы нового времени. «Представления о прекрасном», воспитанные классической литературой XIX—XX веков, помогают исследователю и читателю ощутить художественные достоинства древнерусских памятников, и, в свою очередь, особенности этих памятников помогают понять некоторые явления новой, «живой» литературы.

Очень многое в литературе древней Руси современному читателю (в особенности читателю неподготовленному) чуждо и непонятно. Не всегда доступен язык этой литературы, ее метафоры, система литературных ассоциаций, нередко основанных на незнакомом нам материале. Могут показаться наивными взгляды древнерусского писателя на окружающий его мир и явления природы. И все-таки, преодолев эти затруднения и познакомившись с памятниками древнерусской литературы, мы поражаемся не их «странности» и экзотичности, не причудливым комбинациям традиционных формул, а прежде всего правдивости этой литературы, способности писателей, живших много веков назад, «подсказать» нам свои ощущения, эмоции и мысли.



[58] И. П. Еремин. Иосиф Волоцкий как писатель. В кн.: Послания Иосифа Волоцкого. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 3—4.

[59] Д. Лихачев. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого, стр. 111. Соглашаясь с Д. С. Лихачевым, что всякий комментарий дает ценнейший материал для художественного истолкования памятника, я считаю, однако, несколько преувеличенным утверждение, что «всякое произведение, выхваченное из своего исторического окружения, так же теряет свою эстетическую ценность, как мазок художника, вырезанный ножом из картины» (там же, стр. 109). Ряд замечательных произведений мировой культуры (особенно древних) дошли до нас, к несчастью, вне «исторического окружения», и все-таки мы ощущаем художественное значение этих произведений. Думаю даже, что чем более выдающимся художественным произведением является тот или иной памятник, тем более он способен действовать на нас вне «исторического окружения» (хотя такое «окружение» многое помогает в нем понять).

lib.pushkinskijdom.ru

Н. БЕРКОВСКИЙ

ЧЕХОВ. ОТ РАССКАЗОВ И ПОВЕСТЕЙ К ДРАМАТУРГИИ*

Когда последний царь Николай II был свергнут и дворец его в Царском Селе был открыт для осмотра, то можно было там увидеть его библиотеку, книги, бывшие у него под рукой, и среди них один-другой том Антона Павловича Чехова. Мы знаем, что люди из царского дома смотрели в театрах пьесы Чехова. Обстоятельство это не может не затронуть воображения. Удивительной экзотикой должно было казаться царю всея Руси прочитанное им, узнанное из книг Чехова. Мир, в каком жили царь и царский дом, и мир пьес и книг Чехова — два полюса. В книгах Чехова перед читающим их действительно лежала вся Русь, но в доподлинном виде, ничуть не схожем с правительственными версиями о ней. Нет великого писателя, менее официального, чем Чехов, менее склонного к показной красоте, к парадной лжи и условностям. Через Чехова последний царь — последние цари (Александр III тоже что-то знал о Чехове) могли узнать с полной для них ясностью, какой страной они управляют на самом деле, какие люди ее населяют, как живут у себя в домах, по городам и селам, как мало думают о престоле и о тех, сидящих на престоле, вопреки заверениям льстецов, изустным и печатным, будто народ русский пребывает в духовном единении со своими правителями, поставленными ему от бога. И еще одну новость могли бы узнать из Чехова царь, его родня и приспешники, вся верховная власть: Россия как она есть сейчас, со всеми традиционными своими учреждениями и установлениями, со всеми издавна налаженными порядками жизни, неотвратимо идет к концу. Чехов — поэт конца. Сказав так, мы очень далеки от того, чтобы исчерпать Чехова, но литература конца — первое, первичное, по всей вероятности, что можно ощутить, читая Чехова.

Есть еще и другие свойства, основополагающие в писательстве Чехова. Как Чехову предшествует долгое развитие русской жизни, развязка которого приближается, так предшествует Чехову и богатейшее, могучее множеством талантов развитие классического реализма в русской литературе. Оно воспитывает Чехова, помогает ему, и оно же обременяет его; он должен сказать собственное слово, когда, казалось бы, уже все слова сказаны и трудно людям объяснить, зачем пришел в литературу новый писатель, какими надобностями вызван его приход. Когда Чехов умер, Амфитеатров говорил в некрологе, что все в России описано Чеховым: и улица, по которой ты идешь, и дома по улице, и каждый, кого ты встретишь по дороге, и даже ты сам, сочиняющий эту статью, и наборщик, который будет набирать ее, — «всюду Антон Павлович! Всюду его зеркало!» [1] Все это очень верно, однако нужно добавить: описывая

---

* Некоторые положения этой работы восходят к статье того же автора, опубликованной в его книге «Статьи о литературе» (Гослитиздат, М.—Л., 1962).

[1] Собрание сочинений А. В. Амфитеатрова, т. XIV, изд. «Просвещение», СПб., 1912, стр. 24.

lib.pushkinskijdom.ru

Россию дом за домом, человека за человеком, Чехов никогда не забывал, что все это уже описывали другие, да и другим пишущим советовал помнить о предшественниках. Так, брату своему Александру Павловичу (письмо от 8 мая 1889 года) он преподносит целый реестр, о ком и о чем уже нельзя писать, ибо темы эти неоднократно бывали литературой.[2] Сам Чехов описывал уже описанное — это было неизбежным — и действовал при этом очень осторожно, как если бы переносил с места на место предметы, сделанные из стекла. Во французской литературе по исторической их роли отчасти аналогичны Чехову Мопассан, Жюль Ренар, тоже сознававшие, что они пришли не первыми, делавшие свое дело в литературе сообразно этому своему сознанию. В предисловии Мопассана к роману его «Пьер и Жан» можно найти важные признания по этому поводу.

Однако еще важнее в Чехове, чем отношение его к наследию русской литературы, отношение его к вековому опыту русской жизни. Чехов сознавал, что приближается огромное обновление России, человечества, что под великое сомнение поставлен длиннейший исторический путь, пройденный людьми. Чехов родился в 1860 году — через два года после его рождения праздновали тысячелетие России. В драмах, повестях, рассказах Чехова изображаются люди чеховских десятилетий, но тысячелетняя Россия стоит за ними. В драмах его непременно присутствуют старые, очень старые люди, старинные слуги, как Анфиса и Ферапонт в «Трех сестрах», как Фирс в «Вишневом саде», помнящий, что и как было еще до воли, до освобождения крестьян. Люди простые, неграмотные, они мало податливы мелким влияниям сегодняшнего дня, они выражают ход истории монументально, в его крупных чертах и деяниях. Есть в драмах и другие старики, помоложе, взятые из цивилизованного слоя, как Сорин в «Чайке», как Чебутыкин в «Трех сестрах». В осложненном виде у них то же назначение, что у Фирса или у Ферапонта. В драмах главные лица — люди молодые или почти молодые. Старики и старцы, «геронты» наподобие тех, что выводились на античной сцене, должны указать, как давно уже началась жизнь, какой окружены молодые, насколько старше она их самих, как нелегка будет предстоящая борьба с нею.

Чехов — писатель тогдашнего дня, воспринявший бытовой стиль своих современников во всех его мелочах. Как из исторических монографий Гонкуров мы узнаем все до мелочей о быте, вкусах, нравах Франции конца XVIII века, так когда-нибудь по Чехову восстановят до последних подробностей русскую жизнь чеховских десятилетий. Он передает нам своих современников в том свете, каким они сами себя освещали, и только исподволь подвергает их собственному своему истолкованию. Женщины в корсетах и с высокими рукавами, мужчины в пенсне со шнурком, в длинных сюртуках и в брюках в клетку наполняют его рассказы. Мужчины и женщины, мы сказали; не совсем так звучало это на их собственном языке. Они говорили: господа и дамы, блондины и брюнеты, блондинки и брюнетки. Блондины и брюнеты — рубрики, которые кажутся исторически безразличными. Между тем Пушкин ими не пользовался, в них тоже есть что-то, свойственное именно современникам Чехова, именно они любили сортировать людей по мелким и случайным признакам. Описывая своих людей, Чехов исходит из того, как они сами называли и определяли друг друга, из стиля их фотографий и визитных карточек, медных дощечек, которые они прибивали к своим дверям. В рассказах Чехова перед нами судебные следователи, помощники судебных следователей, прокуроры судебной палаты, землемеры, ветеринары, учителя гимназий, причем с точной специализацией: один — греческого языка,

[2] А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 362—363 (дальнейшие ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

другой — латинского, третий — словесности, т. е. русского языка и литературы.

Разительно, что при всей связанности Чехова со злобою дня, даже с модою дня, он делает иной раз отступления в темнейшую глубину времен. В этом лишнее свидетельство, насколько для самого Чехова суть дела не в специальных летучих подробностях сегодняшнего дня, но в каких-то более массивных и неподвижных его свойствах — фундаментальных. Иначе как он мог бы по поводу работ на строящейся железной дороге вспоминать о лагере воинствующего ветхозаветного народа — амалекитян или филистимлян (рассказ «Огни»). В повести «Три года» одному из действующих лиц, литератору Ярцеву, в раннее летнее утро пригрезились под Москвой половцы. Один из лучших характернейших рассказов Чехова называется «Печенег». Эти древние ассоциации, ведущие к временам днепровской Руси и борьбы ее с дикой степью, не одиноки у Чехова. Здесь печенеги, там половцы, а в «Моей жизни» содержится мрачная ссылка на времена Батыя и татарщины. Прадревность и древность, тысячелетняя Россия приходят Чехову на память с особой силой, когда описывается деревня. В рассказе «Жена» мы читаем: «А деревня такая же, какая еще при Рюрике была...» В нравах чеховской деревни — мрак времен, говор чеховских мужиков кажется древнейшим наречием, их нравы — полупервозданными. С этим связан интерес Чехова к церкви и к церковности: религия, церковь — это древность в современности, это дорога в древность. Рассказ «Студент», где описан темный, студеный вечер в деревне, в канун пасхи, связывает через слова и образы евангелия мир сегодняшний со старинным — древнейшим миром людей. Чехов не упускает из виду этой связи.

Есть особый отпечаток во всем, чего коснулся Чехов. Мир у Чехова кажется устаревшим в своих основах, всюду чувство обветшания. Поздний Жуковский говорил о собственной жизни — «обвечеревшей». Чехов мог бы так сказать о людях, им описанных, о мире, который они населяют. Вероятно, возраст и состояние мира, описанные им, лучше всего видны по тому, как близко, как интимно связаны все вещи в этом мире с душой и с умом человека. В очень позднем рассказе «У знакомых» человек приезжает погостить в усадьбу своих друзей. У человека этого по ходу рассказа несколько раз меняются настроения: он — то добр к этим своим старинным друзьям, то сердится на них и презирает, принимает решение не помогать им, хотя они ради помощи и совета пригласили его к себе. Быт, пейзаж, люди соответственно этим колеблющимся настроениям каждый раз освещены по-разному, как если бы велась непрестанная игра в переодевания. Герой рассказа как бы облачает все окружающее то в одни, то в другие одеяния своей души, и делает это с поразительной свободой, легкостью, незаметно для самого себя. Какая-то вдруг проглянувшая деталь мгновенно восполняется, досочиняется в его сознании, и притом восполнение это происходит каждый раз по-иному, каждый раз в ином смысле и по-иному направлено. Совершается как бы работа осветителя, очень тонкая, очень артистичная, предполагающая, что осветителю наизусть известны все частности и все закоулки освещаемой картины, почему он и может ей придавать то тот колорит, то этот. Герой может достать до каждого предмета; для чувства, для мысли, для способностей освещения всякий предмет доступен, всякий обнаруживается без труда и поворачивается, как человеку этому будет угодно и удобно. Герой как бы играет с видимым миром — только очень знакомый, до сердцевины своей изученный, освоенный мир поддается такому вольному обращению с ним. За героем стоит автор, который уж никак не менее героя вжился в пейзаж и в быт русской усадьбы, что и дозволяет ему с такой несравненной свободой распоряжаться в этом кругу. Каким бы ни было чудесным искусство Чехова в этом рассказе,

lib.pushkinskijdom.ru

оно имеет и свою изнанку. Нужен очень консервативный, хуже того — косный мир, чтобы подобное искусство могло выйти из его среды. Рассказ как бы вдвойне называется «У знакомых» — имеются в виду знакомые в простейшем смысле, знакомые адвоката Подгорина; и можно почувствовать здесь более обобщенный смысл — знакомый, чересчур знакомый, тоскливо знакомый всем и каждому мир старой, в жизненном строе своем устаревающей России. Мы с удивлением читаем сердитый отзыв Чехова о собственном рассказе: «...рассказ далеко не глазастый, один из таких, какие пишутся по штуке в день» (письмо к А. С. Суворину от 6 февраля 1898 года — XVII, 227). Мы восхищаемся свободой, с какой рассказ написан, а Чехов сам считает, что это рутинная манера, что он всего-навсего набил руку — написал привычным образом о вещах более чем привычных.

Вильям Джерарди, один из первооткрывателей Чехова на Западе, писал о чеховском реализме: «Особое его искусство состоит в том, чтобы созидать убедительные изображения жизни как она есть. А жизнь как она есть — это жизнь, представленная в качестве материальной реальности, плюс все наши романтические иллюзии и сновидения, плюс все наши крадучись живущие, приватные, полусознательные восприятия, предугадыванья, чувства, пребывающие бок о бок с официальною скудною жизнью фактов».[3] Очень верно этот критик говорит о составе действительности у Чехова. В ней отсутствует резкое размежевание между миром вокруг человека и миром в человеке. Вещи вокруг человека впитали в себя его чувства и мысли, трудно разобрать — ему ли они принадлежат, или же сами вещи так и родились с этим характерным для них моральным колоритом. Долговременное сожительство, срастание человека со своей материальной средой, некое побратимство с нею составляют предпосылку для такого способа чувствовать мир и для такого способа художнически писать его. Сама эта манера писать мир сквозь человека, в нем живущего, создает чувство, что и мир этот, и человек издавна соединились друг с другом той связью, какую мы находим между ними сейчас.

Более чем зрелый мир — он сказывается в шутках Чехова, ему одному свойственных. Чехов любил и в литературе и в разговорах с людьми играть в некие сверхобобщения. О лавочнике Андрее Андреевиче («Панихида», 1886) сообщается: он носил «солидные калоши, те самые громадные, неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно-убежденных» (IV, 162). Из повести «Степь» мы узнаем: «Все рыжие собаки лают тенором» (VII, 108). О знакомце своем, молодом тогда Сереброве (Тихонове) Чехов сказал: « — Как же, помню!.. Такой горячий, белокурый студент. — И после паузы прибавил: — Студенты часто бывают белокурыми...»[4] Шуточность в том, что Чехов совершенно уничтожает все случайное и специальное в явлениях жизни, вольные признаки становятся общеобязательными и непременными: религиозные убеждения связаны с фасоном калош, есть связь между цветом собачьей шерсти и собачьим голосом, студенты имеют привычку быть белокурыми. В этих чеховских шутках весь горизонт закрыт, все заполнено, всюду густо, не пройти, не просочиться чему-либо иному, кроме того единственного качества, которое предуказано.

Чехов шутит с истиной, почти совпадая с нею. Чехов шутит с закрытым горизонтом, ибо считает, что он и в самом деле закрыт. Зачастую Чехов пишет так, что весь смысл его рассказа — плачевный, трагический смысл — в этом горизонте, который на наших глазах закрылся, утонул. Стоит только обратиться к тем его новеллам, которые по типу и строению

[3] Anton Chehov. A Critical Study by William Gerhardi. London, 1923, p. 16.
[4] Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, 1952, стр. 477.

lib.pushkinskijdom.ru

своему соответствуют новеллам Мопассана. Повествовательное искусство Чехова гораздо шире и вольнее, чем у Мопассана. В искусстве Чехова мопассановская новелла — одна из его разновидностей. Чеховские новеллы без горизонта — они-то и родственны мопассановским; срезанный горизонт — тот умышленный эффект, к которому они стремятся.

В новелле «Хористка» (1886) рассказано, как к хористке Паше неожиданно пожаловала жена Колпакова, Николая Петровича, ее обожателя. Бодрая дама ведет с хористкой уничтожающий разговор. Колпаков растратил девятьсот рублей казенных денег, растрату нужно немедленно покрыть. Дама не сомневается, куда ушли эти деньги, — на хористку — и требует, чтобы хористка тут же вернула их. Паша терроризована непрошенной гостьей. От Колпакова она получала самые жалкие подарки. В припадке страха и стыда она отдает все какие есть вещи и вещички, полученные от других. Новелла эта — парадокс. Богатая красивая женщина, убежденная в своей правоте, грабит нищую певичку, взымает с нее непосильный налог. Люди порядочного общества уверены в обратном: это Паша их губит и разоряет. Чехов со всей непреложностью восстанавливает истину — бедных женщин обирают и будут обирать, эксплуатируют их тело, чувства, их самих, наконец, залезают в их имущество. Что хористка Паша — предмет всесторонней эксплуатации, что сама общественная нравственность существует за счет Паши и ее подруг, — эта общая истина получила наглядное выражение в рассказе Чехова. Рассказ поражает тем, что общая истина и частный случай полностью совпадают, обобщенное представление и реальный факт необычайным образом пригнаны друг к другу. Госпожа Колпакова нагрянула на дом к певичке Паше, как мог бы нагрянуть в полном своем составе весь класс эксплуататоров как таковой. Нет разницы между лицом этой женщины и маской касты, класса, хотя перед нами лицо чрезвычайно живое. Читая эту новеллу, мы испытываем резкую смену чувств. Сначала все очень странно в ней, все эксцентрично, более чем индивидуально: порядочная женщина грабит среди бела дня непорядочную, покровитель оказывается на содержании у своей содержанки, величайшее зло причиняют той, о ком думали, что она-то и есть первопричина зла, родоначальница его. Второе же чувство, вызываемое рассказом, совсем иное, и оно контролирует, подчиняет себе первое. Что показалось нам эксцентрикой, то на деле есть только правило — правило, которое сбывается до конца, без остатков. Эксцентрика в том, что центр находится повсюду. Нет более свободных лиц и свободных происшествий, ничто не упущено, на все наложены общие законы, горизонт закрыт. В этом же природа характерно мопассановской новеллы. Что представляется в ней игрой судьбы, капризом, парадоксом, то при первом же усилии мысли становится для нас созерцанием закона, исполнившегося с избытком. У Мопассана отдельный случай равен закону, и в этом состоит необычность его новелл, в этом их острота и странность. Через эксцентрику мы проталкиваемся к закону и тут узнаем, что она более чем закон, что она — закон, подобравший под себя последние исключения. Примером может служить новелла Мопассана об учителе Муароне, «Moiron». Учитель Муарон убивает своих воспитанников одного за другим тайным способом — толченым стеклом начиняются лакомства и пирожки, которыми кормят детей. У Муарона когда-то умерли его собственные дети, все трое. Муарон был верующим человеком и возроптал после этого. Убийства, которые он совершает, — это его счеты с создателем. Тот не выполнил договора, своих обязательств перед Муароном; и вот Муарон восстанавливает справедливость собственными усилиями. Буржуазная логика, буржуазная юрисдикция и буржуазная мораль проникли в области, казалось бы, заповедные для них. Муарон как истинный буржуа все на свете рассматривает с точки зрения убытков и прибыли. Смерть собственных детей — убыток, пусть чужие дети возмещают его. Убыток, понесен-

lib.pushkinskijdom.ru

ный в одном деле, всякий коммерсант желает возместить в другом. Виноват ты или нет, ты должен платиться за мои убытки. По Муарону, он сам, Муарон, затем господь-бог, затем дети, собственные и чужие, — все это деловые агенты и контрагенты; жизнь и смерть — монета, которой он рассчитывается. У Мопассана законы буржуазной жизни никого и ничего не оставляют незатронутыми. Они настигают людей в последних им оставшихся убежищах. Мопассан по месту своему в истории и в истории литературы во многом соответствует Чехову. Как Чехов завершал классический русский, так Мопассан — французский реализм. Мопассан занимается «гланажем», подбиранием не убранных в дни жатвы колосьев в поле, тем самым «гланажем», права на который так отстаивали накануне великой революции французские крестьяне. Предшественники изображали жизнь в ее законе. Мопассан обратился к мнимым исключениям, где, оказалось, царствует тот же закон. «Гланаж» превратился у Мопассана в великое дело, а закон, захвативший и незаконные области, породнившийся с эксцентрикой, представал как некий грандиозный личный характер, полный цинизма и безумия. Отчасти это же относится и к Чехову. Отчасти — ибо у русского писателя была еще и свобода лирики и юмора, вносившая важные отличия в существо всего написанного им.

Рассказ «Хористка» написан в одном году с рассказом «Знакомый мужчина». Эти рассказы соответственны друг другу не по одной лишь тематике — характер внутреннего развития в них тот же. Прелестнейшая Ванда, а по паспорту Настасья Канавкина, выписалась из больницы. В ссудной кассе она раздобыла рубль. Ванда, она же Настасья, — женщина дурного образа жизни. Она потеряла на время развязность, свойственную ее профессии, стала робка и принижена. Она является к Финкелю, зубному врачу, к «знакомому мужчине», который, она надеется, поможет ей деньгами. Финкель не узнает ее; она подчиняется обстановке зубоврачебного кабинета, садится в кресло и позволяет Финкелю, чтобы тот вырвал здоровый зуб. Финкель требует гонорар — свой рубль Ванда и отдает ему. После больницы Ванда действует как заведенная. Поступки ее предначертаны. Все в рассказе вопиюще типично. Ванда — персонаж, лицо, но Ванда — это мир многих женщин, поставленных в жизни так же, как она. Финкель — это «господин все», «господин как все», Herr Omnes, действующий безошибочно, как все действуют, имея дело с женщинами этого порядка: вырвал зуб, забрал последние деньги — обидел, ограбил. Эти женщины безропотны, «господин все» действует слепо, не встречая препятствий. В этом рассказе Чехова тот же избыток закона и типа, что и в рассказе «Хористка».

«Хороший конец» (1887) — новелла, по смыслу родственная новеллам о хористке Паше и о Ванде. Обер-кондуктор Стычкин, человек немолодой и солидный, задумал жениться. Призвана сваха, перед ней он излагает, какая невеста нужна ему. Договариваясь с нею, жених ближе присматривается к свахе. И по доходам своим, и по нраву своему она именно та женщина, какую он ищет. Стычкин делает предложение свахе, та — свахой пришла, ушла невестой. Сватовство — старинный сюжет в литературе. Когда сама сваха становится невестой, то сюжет разрешается самым остроумным и неожиданным образом. Но это дает и полную исчерпанность сюжета. Можно провести сравнение с сюжетами детектива: они исчерпываются, когда преступником оказывается сам сыщик. Сваха по роли своей посредник, она — орудие сюжета, как в детективном сюжете орудием является сыщик, полицейский агент. Всякий сюжет состоит в том, что люди чего-то ищут, движутся к поставленной цели. Можно перебрать разные варианты сюжета, но есть вариант, который заранее исключается: орудие поисков не может заменить самих поисков, средство не может отодвинуть цель, не может вытеснить ее. Чехов избирает в своей новелле именно этот исключенный вариант. Посредник

lib.pushkinskijdom.ru

становится действующим лицом, средство сливается с целью, путь к цели отпадает, она достигается сразу же, с первого шага. «Хороший конец» — новелла с нулевым движением, с нулевым сюжетом, она предполагает некий неподвижный мир, в котором нет изменений, хотя и бывают перестановки.

Новелла — «новость», как понимали ее итальянцы Ренессанса, впервые создавшие новеллу. Новелла — история обновлений, вносимых в жизнь людьми. В классической новелле жизнь податлива, она пластична, она — добрый материал для лепки в руках умелого индивидуума, каждый нажим на этот материал открывает нам, какие бесконечные эволютивные силы и средства скрываются в нем. В ослабленном виде и новелла романтиков говорила о том же — о силах творчества, заключенных в жизни европейских наций, о призвании всех и каждого извлечь наружу эти силы.

Мопассан — крушение новеллы классической и романтической. Новеллы Мопассана — собственно антиновеллы, новеллы *обращенные*. Они не к новости готовят нас, а к тому, что новостей не будет. По Мопассану, все остановилось, вновь отвердели поверхности жизни, стали непроницаемы или малопроницаемы. Неподвижность, отсутствие свободы проникли в самые недра жизни. В статье о Н. М. Пржевальском (1888) Чехов писал: «В наше больное время... европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие,... всюду в странной взаимной комбинации царят нелюбовь к жизни и страх смерти...» (VII, 477). О европейской «скуке жизни» Чехов узнал через литературу, через Мопассана, и, что еще важнее, через собственные путешествия на Запад. Уже в 1886 году он написал повесть, так и названную «Скука жизни», — скука дней, идущих за днями, скука существования. Русская скука была особым проявлением того, что наблюдалось во всей Европе.

Между тем Чехов был по призванию великий фабулист, как и Мопассан, впрочем. Особые формы повествования у обоих вырабатывались через особую коллизию между их призванием фабулистов и тем, что предлагала им как повествовательный материал историческая эпоха.

Уже у раннего Чехова в полной силе сказывался порыв к фабуле, к дерзкому повествованию, к игре сюжетными положениями. В 1884 году Чехов сочинил роман «Драма на охоте», едва ли не самое обширное из своих художественных произведений, наделенное прекрасными описательными деталями, сложное по сюжету, весьма динамичное и в целом своем, и в отдельных частях, и эпизодах. Любопытны тема и фон этого романа — дворянский упадок, имущественный, моральный. В центре романа — запущенная графская усадьба, дегенеративный граф, все допивающий и неспособный допить свой последний стакан вина. В романе царят алкоголь, воровство, прелюбодеяние и смертоубийства. Чехов с увлечением наивного повествователя переходит от одного события цвета крови к другому такому же. Еще ранее того, в 1882 году, Чехов написал роман «Ненужная победа», с видами венгерской степи, с историями иноземных аристократов, окруженных тем же ореолом разорения и безудержных страстей. Рассказ «Барыня» (1892), в котором действие возвращается на русскую почву, держится сходных тем: изображена помещица — сельская Мессалина, вносящая смуту в нравы крестьян. Едва взявшись за перо, где-то в первой половине 80-х годов, Чехов уже пишет о социальной смерти дворянства. Надо думать, как и много позднее, так и тогда, в те ранние его писательские годы, интересы Чехова не в пример шире, чем вопрос о дворянстве. Юный Чехов впервые чувствует «конец века». Для Чехова дворянство представляет все общество в целом, отвечает за его состояние, и конец дворянства означает конец целой общественной системы, жизненные мотивы которой далеки от совпадения с классовыми

lib.pushkinskijdom.ru

целями аристократии как таковой, хотя по форме правит обществом и государством она.

В «Ненужной победе» очень важен авторский комментарий к поведению героев: «Бароны Гейленштрали, истаскавшиеся и разорившиеся, ищущие спасения и не находящие его, предчувствуя смертную агонию, махнули на все рукой и потеряли всякую способность обращать на что-либо внимание» (I, 296). Следовательно, вот каковы источники активности героев в этих новеллах и романах упадка, вот каков смысл всех фабул, действенных и драматических, рассказанных здесь: все это психология последнего разгула, если завтра конец, то на сегодня не нужно более сдерживающих уз и скреп, люди выходят на дикую волю.

Среди произведений этого цикла весьма замечателен рассказ «Цветы запоздалые» (1882), названный так по одной полустроке из стихотворения Апухтина. Условие всего рассказанного — опять дворянское вырождение и разорение. Несчастная старуха-княгиня, с трудом привыкающая к позору нищеты, сын, князь Егорушка, идиот и негодяй, шулер и алкоголик, и трогательно-прелестная, наивно-мечтательная княжна Маруся — таково семейство, о котором речь. Княжна Маруся — первое лицо в рассказе, второе — доктор Топорков, из бывших крепостных, сейчас великолепно преуспевающий, модный в городе, весь в рублях. Княжна Маруся влюблена в Топоркова, предполагает в нем человека таинственного и могучего. На последние деньги ходит к нему на приемы, платит каждый раз по пяти рублей, добытых униженьями и лишениями. У княжны злая чахотка, но она не лечится; все рецепты Топоркова остаются при ней, она их собирает как автографы, они имеют для нее цену любовных писем. Приемы у Топоркова для нее как любовные свидания. Однажды в кабинете у Топоркова открылась тайна княжны Маруси; она упала в обморок, из всех оборочек, щелочек и закоулков платья посыпались топорковские рецепты, карточки, визитные и фотографические (см. I, 467). В этом рассказе налицо острота и изобретательность сюжета. Но это далеко не все, здесь присутствует и лиризм, необыкновенный по доброте и нежности. Чехов здесь фабулист, однако же на свой единственный манер. Рассказана некая фабула чувства, нам сообщают, какими тайными тропами пользуется бедное чувство, какие лазейки оно выискивает, чтобы проникнуть в обыкновенный прозаический быт, и, проникнув, одолеть его.

В рассказе о княжне Марусе и докторе Топоркове нетрудно угадать первую прорись «Ионыча», написанного шестнадцать лет спустя. Этот поздний герой Чехова — тот же городской врач с отличными доходами от врачебной практики, но при нем нет княжны Маруси, которая привела бы его в движение. Однажды он пытался изведать, что такое чувство. ходил на кладбище ради романтического свидания, был осмеян и с тех пор успокоился навсегда. В жизни его — никаких событий, ничего, кроме быта. События возникают только от княжны Маруси, от ее экзальтации, от ее безумства, от ее наивности.

Итак, энергия действия во многих ранних произведениях Чехова диктуется вовсе не приходом в жизнь новых сил — это силы упадка и доживания, это анархия чувств и поступков. Иной раз как бы ненароком здесь печальная лирика, как в новелле о княжне Марусе.

Зрелый Чехов изредка допускает себя до рассказов по-прежнему фабульно-острых. Рассказы эти, однако, скептичны, если это новеллы, то без новостей; не новые двери в жизнь открываются здесь, но на старых появляются дополнительные засовы. Старому быту, поскольку тот верен себе, Чехов отказывает в какой-либо способности к движению, к воодушевленности.

«Попрыгунья» (1892) — каноническая новелла, с неожиданным поворотом темы, с тем радикальным пересмотром отправного пункта, к ко-

lib.pushkinskijdom.ru

торому обыкновенно и ведет каноническая новелла. Женщина изо всех сил искала замечательных людей, искала их везде и повсюду, а самым замечательным человеком и по таланту и по характеру был собственный ее муж, которому она не придавала никакого значения. Все обстояло бы хорошо в рассказе «Попрыгунья», не будь того, что открытие, кем был ее муж, героиня сделала только после его смерти. Открытие бессильное, оно не улучшает будущее, оно ухудшает прошлое.

Страшный рассказ — «Печенег» (1897), рассказ о тоске и мраке, в котором жила степная Россия, рдяном мраке, ибо тайно, тихо и незримо во мраке этом непрестанно совершалось некое кровопролитие. Печенегом у Чехова именуется отставной казачий офицер Жмухин, Иван Абрамыч. С поезда зазывает он гостя ночевать у него на хуторе. Гость — не старый человек, по убеждениям вегетарианец. Жмухин стоит своего прозвания: он — темного ума, жесткий и жестокий, на веку своем загубил, очевидно, не одну чужую жизнь, в доме его проживают загубленные им душевно онемевшая жена и сыновья-подростки. «Печенег» — новелла внутренних контрастов. Вегетарианец попадает в гости к людоеду и должен приспособляться к своему хозяину. Людоед — любитель задушевных разговоров, он нуждается в хорошем собеседнике, вернее — в слушателе, перед которым можно бы длинно и косноязычно доказывать свою людоедскую правоту.[5] Когда гость въезжал во двор «печенега», его сыновья забавлялись: один одичавший мальчик подбрасывал курицу, другой одичавший стрелял в нее из ружья. Ранним утром гость уезжает и застает во дворе то же самое: младший подбрасывает петушка, старший стреляет, петушок падает, как камень. Тождественны пролог и эпилог, это как бы знак бесконечного повторения — все будет как было, перемены не предполагаются. К такому же знаку ничем не ограниченных повторений нередко прибегал и Мопассан. Еще в «предсказаниях» своих на новый 1884 год Чехов писал о тех же, нескончаемых вещах: «Летом вода будет теплая, зимою холодная. Воду возить будут, по-прежнему, водовозы, а не чиновники и не классные дамы» (II, 382).

Зрелый Чехов — автор больших повестей, по масштабу содержания приближающихся к роману. Все же при близком рассмотрении и здесь найдем мы признаки чеховской новеллы — новеллы обращенной, отрицательной. Классическая новелла предполагает рост жизни, открытия, находки, взрывы новых жизненных качеств, радостные трансформации. У Чехова все это есть, но в обращенном смысле — жизнь не растет, а деградирует, энергия рассеивается, явления, состоявшие в многообещающем конфликте, уподобляются друг другу. Нужны великие изменения, русская жизнь не может развиваться на старом своем основании.

Большие повести Чехова рисуются перед нами тем «силуэтом», который один современный нам теоретик считает характернейшим признаком новеллы.[6] Мы прочли «Скучную историю» (1889), и вот ее «силуэт»: по началу перед нами были старый профессор, всеобщий учитель, и юная девушка, тоже как бы ученица его, падеявшаяся на ум его и мудрость, а повесть кончается тем, что в самую важную минуту учитель ничего не может сказать ученице, он так же несведущ в вопросах жизни, как и она. В прологе нам даны учитель и ученик (ученица), в эпилоге — только два ученика, старый и юный, равно растерянные перед лицом истины, неявственной для них обоих. Покойный И. А. Виноградов счи-

---

[5] См. вариацию рассказа «Печенег» — рассказ «В усадьбе» (1894): хозяин усадьбы старый ретроград, подвергает гостя пытке, заставляет его выслушивать длиннейшие свои политические рассуждения. Хозяин громит разночинцев, гость — сам один из них, о чем хозяин не умел догадаться.

[6] См.: Benno von Viese. Vom Spielraum des novellistischen Erzählens. In: Die deutsche Novelle. Düsseldorf, 1962. S. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

тал, что для новеллы существенно сопоставление конца и начала[7] — в «Скучной истории» налицо такое сопоставление, хотя оно и не столь явственно, ибо конец и начало здесь очень отдалены друг от друга повествовательным временем. Форма рассказывания как бы погашается в самом рассказывании, концепция явлений жизни (и это обычно у зрелого Чехова) представлена как принадлежащая самой жизни, как ее собственная внутренняя речь, — автор ничего не вынуждает у природы вещей, он только ее выслушивает.

Концы и начала «Палаты № 6» (1892): сперва перед нами больной психической болезнью и врач его, а кончается повесть двумя койками в той же палате; врача тоже превратили в больного, он лежит на койке, что напротив. Все идет к безразличию и взаимопогашению: где были больной и врачеватель, там сейчас больной и еще другой больной, там болезнь превращается в эпидемию — местную, всероссийскую.

«Рассказ неизвестного человека» (1893): политический деятель, народоволец, террорист, замысливший убийство важного сановника, поступает в лакеи к сыну его, чтобы стоять таким образом ближе к отцу. Проходит время, и террорист слишком вживается в жизнь этих людей, которых наблюдает он со своего лакейского места; упущен случай, когда старик-сановник был в его руках; террорист отходит от террора, от прежних своих убеждений, бросается в погоню за личным счастьем, за любовью. Романтик Виктор Гюго представил историю лакея, который превратился в государственного человека, в правителя Испании, в наперсника королевы («Рюи Блаз»). В повести Чехова обратное движение: политический деятель растворился в бытовой среде, надев лакейскую ливрею. Как видно, он уже давно усумнился в своей программе действий. Столь странная для него должность лакея в большом доме поставила его ближе к обыденной жизни людей, и это был важный повод проверить старую, устаревшую программу. По Чехову, ветшает не только официальная Россия, ветшают и известные до сей поры способы борьбы с нею. «Рассказ неизвестного человека» об этом и написан.

Он написан также и как некое заключение к старой литературной традиции. «Рассказ неизвестного человека» — едва ли не последняя в XIX веке петербургская повесть. Любопытно, что восходит она не столько к классикам повести этого рода — к Пушкину, Гоголю и Достоевскому, сколько ко Льву Толстому, к «Анне Карениной». Связь эта довыясняет для нас, что «Анна Каренина» — роман именно петербургский, несмотря на все обилие и богатство московских эпизодов. Петербургский моральный климат — важная действующая сила и у Льва Толстого и у Чехова.[8]

Так как у Чехова связь с Толстым идет по концепции и колориту, то она не может не сказаться на множестве подробностей. История Зинаиды Федоровны — некоторая аналогия истории Анны. Но если Анна перешла в повесть Чехова, то должны были перейти и другие, хотя и не всегда их можно сразу узнать. Молодой Орлов получил у Чехова роль Вронского; где же тогда Алексей Александрович Каренин? Он — центральное петербургское лицо, он не мог не отозваться и у Чехова. Конечно, не станем его искать в муже Зинаиды Федоровны — нет, он при-

---

[7] См.: Иван Виноградов. О теории новеллы. В кн.: Борьба за стиль. Гослитиздат, Л., 1937. В статье этой разобраны и многие новеллы Чехова. И. А. Виноградов — один из талантливейших работников советской науки о литературе 30-х годов. Напоминаем также о другом его сборнике — «Вопросы марксистской поэтики» (Гослитиздат, Л., 1936).

[8] Обсуждая петербургскую тему в русской литературе, нередко забывают о Льве Толстом. Между тем, кроме «Анны Карениной», у него можно найти превосходные петербургские страницы с пейзажем белых ночей и в «Воскресении» (Нехлюдов в Петербурге).

lib.pushkinskijdom.ru

таился в старике-сановнике, отце Орлова, в том старике, за которым и охотился Владимир Иванович, террорист, «неизвестный человек». При переходе из произведения в произведение, от писателя к писателю действующие лица, разумеется, не сохраняют неприкосновенным прежнее свое положение в сюжете, но нечто от их значения в общей концепции не может отпасть и тянется вслед за ними. Если забежать еще дальше по истории литературы и обратиться к «Петербургу» Андрея Белого, то здесь мы тоже наблюдаем поучительные метаморфозы. Связь «Петербурга» с романом Льва Толстого известна. Нужно дополнить: связь эта идет через Чехова. Аблеуховы, отец и сын, соответствуют Орловым, старшему и младшему, у Чехова. По некой литературно-идейной и жизненной непреложности возле Аблеуховых поместился террорист Дудкин — далекое отражение Владимира Ивановича. Террорист у Белого находится в тайном, хотя и неустойчивом единомыслии с Аблеуховым-младшим. Этим подтверждается для нас, что и у Чехова «неизвестный» питает некоторую отвратительную для него самого, но несомненную умственную симпатию к младшему Орлову. «Неизвестный» раньше веровал, потом усумнился, и для него по-своему притягателен этот петербургский скептик, Орлов-младший, который отродясь ничему не верил. «Неизвестный» ненавидит молодого Орлова и все же грешит избытком понимания умственного склада этого человека; ему подобало бы в этом случае быть менее восприимчивым. Вероятно, важнейший эффект следования за связями литературных произведений тот, что, соотнесенные, они доразъясняют друг друга. Вероятно, и сами писатели пишут, задевая произведения предшественников, с целью нечто доузнать в них, достучаться там, где не сразу отвечают.

История Зинаиды Федоровны у Чехова — это как бы продленная история Анны Карениной: произошел разрыв с Вронским, и вот Анна пытается жить после разрыва и узнает, сколь невозможно это. Зинаида Федоровна переселилась в квартиру Орлова, но не вселилась в жизнь этого человека. У Зинаиды Федоровны крушение личных надежд, у Владимира Ивановича — политических. Два крушения, хотя и разной природы, сложенные вместе, не могут дать одного счастья, одного счастливого жизнеустройства.

«Рассказ неизвестного человека» — произведение, в котором ясна двоякая историческая роль Чехова. Он пишет не только о прожитом страною и отживаемом, он пишет и об описанном уже другими. Он как бы снова пишет, вторым слоем по текстам Льва Толстого, да и по многим другим текстам. Чехов пишет свою петербургскую повесть, как бы полагаясь отчасти на сказанное уже другими. Столь обязательные для петербургских повестей описания у него отсутствуют: нет почти ничего о петербургском небе и ни слова о петербургском архитектурном пейзаже. Все это подразумевается, и все о Петербурге сказать, на все указать прямо или косвенно должны три главных фигуры — двое Орловых и «неизвестный». Пейзаж Петербурга, из живой природы, из камня и железа сделанный, подразумевается как нечто лежащее за ними тремя. Французский литератор Жюль Легра, бывавший у Чехова в Мелихове, сообщает в книге своей о России: «Один русский писатель мне сказал: „Петербург — это мозг, Москва — это чрево“».[9] Быть может, сказавшим был Чехов, или кто-либо из его окружения, или кто-то иной: суждение о двух городах было общепринятым, и метафоры также. Петербург в «Рассказе неизвестного» — город мозга, просвещенного, промышленного, коммерческого, а наипаче — бюрократического; поэтому оба Орловых и передают нам, что такое Петербург. В Петербурге не столько живут и работают, сколько служат, и поэтому жители его так скептичны

[9] Jules Legras. Au pays russe. Paris, 1904, p 240.

lib.pushkinskijdom.ru

ко всякой жизни в ее натуральном виде. Провинция у Чехова ушла в некий духовно-животный быт, как в «Палате № 6», где животное существование ведут городские обыватели, а все любомудрие — у доктора Андрея Ефимыча, который тоже не свободен от ленивой животной стихии. В Петербурге нет ни того, ни другого: ни погружения в быт, в элементарную плотскую жизнь, ни философской созерцательности. Огромные массы населения этого города отбывают собственную жизнь, как воинскую повинность. Петербургские бюрократы, такие, как молодой Орлов, отличаются не только неведением живого, но и презрением к нему: ведь у них позиции превосходства — они поставлены командовать живым, обращаться с ним как если бы оно было мертвое. У Чехова тот же Петербург русской литературы, изображенный с краткостью, сгущенностью последнего слова о нем: город миражей и наваждений, но и расчета, трезвости, иногда чрезмерной и тоже опасной поэтому, разрушительно действующей. Как у Гоголя, Щедрина, Л. Толстого, так и у Чехова Петербург — город, обладающий могуществом, но жестокий, но несговорчивый во всем, что относится к жизни и к душе людей. «Неизвестный», в недавнем прошлом наивно верующий и фанатик, находится в поединке с этим городом, и поощряющим и охлаждающим его. Зинаиде Федоровне Петербург нанес непоправимые удары.

Повесть «Три года» (1895) тоже обладает некоторым новеллистическим «силуэтом». Рассказана история семейства Лаптевых, богатых московских купцов. Семейство это тает. Сначала умирает в провинции дочь, Нина Федоровна. Затем выбывает из строя отец — старик Лаптев. Он слепнет и выпускает из рук управление семьей и имуществом. Психически заболевает сын его Федор Федорович. Женитьба Алексея Федоровича, доброго, умного человека, на Юлии Сергеевне, которая не любила его и не любит, не приносит счастья обоим. Ребенок, родившийся у них, умирает от дифтерита. Семейное древо Лаптевых теряет ветвь за ветвью. Живое гибнет, растет мертвое — растут и растут лаптевские рубли. Соотношение это и дает повести ее «силуэт». В минуты, когда ведение фирмы переходит от старика к Алексею Федоровичу, состояние Лаптевых равняется шести миллионам рублей. Важная особенность сюжета: дело Лаптевых идет само по себе, помимо их стараний копятся миллионы. У капитала самостоятельная жизнь, он не нуждается в людях. В неживом — в капитале — больше жизни, чем в живом, в людях, в хозяевах. Убывающие Лаптевы и прибывающие миллионы — в этом сходство повести Чехова по внутреннему ее строению с Бальзаком, с «Евгенией Гранде». Алексея Лаптева давят его миллионы, каждый миллион — новая тягость. Происходит отделение человека от собственных его материальных интересов, что составляет один из важнейших мотивов и в других повестях, рассказах, драмах Чехова.

Чехов, чтобы нам ясно было, подчеркивает, из какой галиматьи, из каких мелочей и мелочишек составились лаптевские миллионы. «Лаптевы в Москве вели оптовую торговлю галантерейным товаром: бахромой, тесьмой, аграмантом, вязальною бумагой, пуговицами и проч. Валовая выручка достигала двух миллионов в год; каков же был чистый доход, никто не знал, кроме старика» (VIII, 411). «И при взгляде на эти бумажные свертки и коробки не верилось, что на таких пустяках выручают миллионы и что тут в амбаре каждый день бывают заняты делом пятьдесят человек, не считая покупателей» (VIII, 412). Бальзак тоже любил рассказывать, как возникают богатства; пафос Бальзака тот, что нам указано — глядите и удивляйтесь, из ничего составилось небывалое великолепие. У Чехова обратное движение: не то важно, что получилось богатство, важно, как мелки, ничтожны его первоисточники. У Пушкина рассказано, откуда взялись и те и другие червонцы скупого рыцаря. Чехов, русский писатель, тоже сохранил неверие художника в абстрагирован-

lib.pushkinskijdom.ru

ные силы жизни, он не упускает из виду, какие реальные величины стоят за ними. Происхождение лаптевских миллионов есть также и художническая характеристика этих миллионов: по существу своему они сводятся к этим мишурным своим первослагаемым. Как есть рассказы о корабле-призраке, так Чехов рассказывает о богатстве-призраке.

Ошибкой было бы думать, что уходящая Россия у Чехова — это дворянская только Россия и что она уступает, по Чехову, место свое капитализму и буржуазии. Как все русские писатели, большие, да и малые тоже, Чехов никогда не относил своих надежд на будущее к буржуазным силам. Он отлично видел их действие, многократно их описывал, изображал буржуазное накопление на селе, изображал городских купцов, хозяев фабрик и заводов, дельцов железнодорожного дела; целые новеллы посвящены у него темам собственности: «Холодная кровь», «Бабы», «Бабье царство», «Убийство», «Крыжовник», «Ионыч», «По делам службы», «В овраге» — все подряд «новеллы собственности», где надо всем царит ее тяжелый профиль. Это не значит, что Чехов ждал воцарения буржуазии на долгие сроки. Буржуазия и буржуазная собственность у Чехова — только деталь тысячелетней России, идущей к своему концу; деталь появилась недавно, и не она указывает на будущее. По Чехову, буржуазия не меняет судьбу старой России, но разделит ее с нею, да и делит уже. Чем далее, тем основательнее укреплялось в Чехове убеждение, что тысячелетнюю Россию сменит Россия совсем новая, что новизна будет гигантской. Зачастую у Чехова описанные им дельцы выглядят как некая странность. Какая-нибудь Аксинья, зверь, молодой и лютый, делец-стяжатель, там у себя в деревне кажется фигурой в некотором смысле трудно постижимой. Целое, Россия как она есть сейчас идет к полному разрушению, а эта женщина, по Чехову — часть старой России, живет с грубой и наивной энергией новосела. Стал во всю свою силу работать некий местный низший центр, в то время как подлинные центры глохнут и из работы выбывают. Повесть об Аксинье называется «В овраге»; по видимости, название тут — нечто большее, чем топография, оно — художественный образ. Новые богачи, Цыбукины и Хрымины, вместе с их богатством помещаются в овраге — отделились от общего хода вещей, держатся где-то в стороне и ниже его. Здесь можно найти и иную символику, родственную повести «Три года». Анисим Цыбукин привез из города фальшивые деньги, старик Цыбукин их перемешал с настоящими и теперь не умеет различить; все деньги стали фальшивыми, вся злая сила цыбукинских, хрыминских денег — фальшь и призрак. У Чехова в обычае вводить в повествование эпизод совершенно реальный, который в общем контексте становится также и символическим, распространяющим свое значение далеко за собственные свои границы.

Аксинья, преступница, детоубийца, описана у Чехова так: «У Аксиньи были серые, наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» (IX, 390). В новых и самоновейших дельцах, по Чехову, есть нечто наивно-невинное, они творят зло, считая его за свое право и за свою добродетель. Тут нет различий между героиней оврага Аксиньей и крупнейшим дельцом, строителем железных дорог Должиковым («Моя жизнь», 1896), во внешности которого тоже постоянно подчеркивается, сколь невинным и правым, не судимым людьми считает себя этот деятель, по всей видимости, при всей своей полезности — вор и хищник. В страшном рассказе «Бабы» (1891) выводятся темные звери, мещане-собственники, без малейших авторских интонаций, и, однако же, беспощадно

lib.pushkinskijdom.ru

изображаются дела этих существ, без права на то числящихся по человеческому миру. Передаются речи их — наивно-бесстыдные, удивительная амальгама похвальбы и нечаянного самообличения. Проезжий мещанин описывает другому мещанину, хозяину трактира на дороге, как правильно он в жизни поступал и рассуждал: свою возлюбленную выдал мужу ее, когда тот вернулся из солдатчины, держал его сторону, когда шла расправа над неверной, а потом показывал на нее в суде и помог присудить ей каторгу. Тут все дело в красовании: мол, не считался с личными чувствами и действовал всегда, как велит закон. По жестокой причудливости этических красок в рассказе этом можно видеть предпосылку для будущих рассказов Бабеля из старого быта, с тем различием, что Чехов причудливостью не играет, а Бабель к такой игре весьма явственно тяготеет, ибо он вправе считать и краски эти, и их смешение музейным феноменом, утерявшим свой недавний грозный смысл.

Буржуазные собственники у Чехова воспринимаются и как нечто очень современное, и как самая древняя древность, как австралопитеки, однако же очень ловко считающие и рассчитывающие, имеющие всегда под рукой нужную справку, нужную статью закона. Буржуазная собственность — обнажение зла долгих веков, зла, которое пряталось под разными прикрытиями, религиозными и моральными, и, наконец, выглянуло на свет во всей своей первозданной природе, объявив себя добродетелью. Герои собственности у Чехова совмещают в себе два противоположных направления во времени: они будто бы и передний край сегодняшнего дня и, по нравам своим, — период пещеры. Герой повести «Моя жизнь» говорит: «Рядом с процессом постепенного развития идей гуманных наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным» (IX, 132). Следует вспомнить, что в рассказе «Огни» Чехов заговорил о стане древних амалекитян по поводу железной дороги, которую строят инженеры и рабочие. Сюда же следует отнести описания подмосковной фабрики в рассказе «Случай из практики» (1898): «Пять корпусов и трубы на сером фоне рассвета, когда кругом не было ни души, точно вымерло все, имели особенный вид, не такой, как днем: совсем вышло из памяти, что тут внутри паровые двигатели, электричество, телефоны, но как-то все думалось о свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы...» (IX, 311). В этих словах — перекличка с символикой и образами, положенными в основу индустриальной повести Куприна «Молох».

Современные собственники у Чехова по-первозданному уверены в себе, либо же, едва народившись, чувствуют себя уже упраздненными. Замечателен ранний рассказ «Холодная кровь» (1887), где описан некий «грузоотправитель», старик-скотопромышленник. Подробно регистрируются все его деловые действия по перевозке скота, но сделанное им похоже на отвисший пустой рукав у безрукого; в его поступках нет одушевленности целью, задачею, смыслом, он хлопочет ради хлопот, он занят ради занятости и как бы все побаивается, не поймает ли он сам себя, не поймают ли другие, что он, старик, — пустопляс, что вся его суетливость — одно притворство, без малейшего коммерческого пафоса. Что-то дразнящее, загадочное есть в этом рассказе, целиком сводящемся к записыванию, самому точному, мелких и мельчайших действий; разгадка — в названии: если люди так стараются, если они так стремительны, то можно думать, тут сказывается горячая кровь; но нет — кровь холодная, и в этом парадокс рассказа.

Рассказы позднего периода, «Бабье царство», «Случай из практики», очень близки к смыслу и к тематике повести «Три года»: и здесь гово-

lib.pushkinskijdom.ru

рится о богатстве, которое растет и растет, и о собственнике богатства, которого клонит долу, ибо он не знает, как распорядиться с самим собой, да и с богатством. Деньги как бы возводят человека на престол, из отношения людей к нему уходят искренность и простота, капиталист, подобно королю Филиппу, ищет, где же маркиз Поза, которому он мог бы открыться сердцем. Богатую женщину в рассказе «Бабье царство» все балуют, нежат, все ей льстят, и все от нее далеки, малоуловимы. Собственность, по Чехову, то, от чего человек становится беднее, так как скудеют внутренние его связи с людьми вокруг.

Приятельница Чехова Т. Л. Щепкина-Куперник писала в своих мемуарах: «По-моему, самое существенное в Чехове — это раскрепощение рассказа от власти сюжета, от традиционных „завязки и развязки“».[10] Щепкина, по всей вероятности, записала слышанное от других, такое мнение существовало. Нужна точность: завязка и развязка в поэтике Чехова не отпали. Напротив того, мы видели, как важны бывают у него соотношения завязки и развязки, своеобразное их взаимоотрицание. Иное дело, что Чехов ввел также в оборот рассказы не фабульные, не антифабульные, но попросту к фабуле безотносительные. Он восхищался Гоголем, «Коляской», рассказом, в котором ничего не происходит и в котором, однако, сказано многое: «Одна его „Коляска“ стоит двести тысяч рублей» (XIV, 354). Но у Чехова есть рассказы, где даже ожидание происшествия отсутствует, а ведь ожиданием держалась «Коляска». Многие рассказы Чехова — простое сопоставление фактов: есть А, есть В, ищите и найдите, какая связь между ними. Такие рассказы стали у Чехова появляться очень рано. Пример — рассказ «Анюта» (1886). Рассказ этот пронзительный, хотя и очень скромный по манере письма. Анюта, милая, добрая девушка, по призванию друг, подруга. Она ютится при плохеньких меблированных комнатах. Молодые люди — один, другой, пятый — удостаивали ее своим вниманием, покамест учились, покамест не делали карьеры. С нею делили свою бедность, и никто не подумал бы делить с нею свое богатство. Она помогла одному, другому, пятому, покамест те не дошли до ворот успеха. Она была для этих молодых людей возлюбленной, служанкой, товарищем — всем. В рассказе только два эпизода. Студент-медик, которого она опекает и который уже грозит, что бросит ее, зубрит анатомию. Анюту он превращает в учебную модель — чертит угольком на груди Анюты линии, параллельные ребрам. Шопенгауэр написал, что нет ничего ужаснее, чем изучать анатомию на живом теле. Студент Клочков, однако, предается этому занятию не ужасаясь. Приходит сосед по номеру, художник Фетисов, и просит, чтобы ему позволили часа на два взять Анюту в натурщицы — он пишет Психею. В этом, собственно, весь рассказ: эпизод и еще эпизод. Внешняя связь — минимальная: связь по коридору. Тем глубже связь смысловая. В обоих эпизодах Анюта — безгласное тело; в одном случае — тело учебное, в другом — натура для мастерской живописца. Новелла написана о том, как буднично, как незаметно, как равнодушно превращают человека в вещь, будь он только уступчив в этом отношении.[11]

Ведь и фабула существует ради раскрытия некоторого смысла. Новелла бесфабульная отличается тем, что направление в сторону смысла в ней дается с большей откровенностью, чем это бывает в новелле фабульной. Когда рассказана фабула, когда имеются начало и конец, то фабула кажется самодостаточной, и она как будто бы не обязывает нас беспокоиться, что же она означает. Когда же перед нами эпизод и эпизод, то мы не можем не задуматься, почему же сопоставлены эти эпизоды,

[10] Чехов в воспоминаниях современников, стр. 291.

[11] См вариацию «Анюты» — рассказ «Талант» (1886), тоже о подруге до первого успеха.

lib.pushkinskijdom.ru

довольно чуждые друг другу или даже вовсе чуждые. Из такой новеллы, где нет единства события, явствует, что законченность она может получить только через мысль — смысл. Новелла-сопоставление, новелла-смысл есть явление более общего порядка, чем новелла-фабула, короткая только разновидность новеллы-смысла. Однако же к новелле-сопоставлению литература приходит сравнительно поздно, после долгой практики с фабульной новеллой. Логически первое в реальной истории литературы оказывается вторым, последним, оказывается некоторой странностью и порою производит впечатление резкого новаторства. Чехов в новаторских своих бесфабульных новеллах, в сущности, как бы зашел в тыл новеллы обыкновенной, фабульной, обнажил ее предпосылки. Есть особый метод новаторства — раскрытие первооснов привычного, известного; свет, внесенный во тьму предпосылок, приводит к новаторству, быть может, самому глубокому.

Факты, которые Чехов сопоставляет в своих рассказах, могут лежать в разных областях жизни; один из них может относиться к внешнему быту, другой — к внутреннему миру человека. Мы читаем, вникаем, и вдруг для нас как бы понижается дно рассказа, связь между фактами лежит на большей глубине, чем мы того ожидали, она только и возможна на этой глубине. Эстетическая, общефилософская ценность рассказа — в этом внезапном нашем углублении в жизнь, лежащую внутри рассказа.

О рассказе Чехова «Почта» (1887) Вирджиния Вульф, ценившая Чехова и понимавшая его, писала, что рассказ этот как будто бы не имеет центра; мы прочли, и нам кажется, что мы не заметили сигнала и проскочили остановку.[12] И на самом деле, читатели, привычные к рассказам с округленной фабулой, не сразу найдутся в этом: где тут нужна остановка, где центр, ради чего он написан. Студент на осеннем рассвете идет с почтой, студенту все интересно, он оживлен и ищет разговора с почтальоном. Разговор не ладится, почтальон держится угрюмо, а когда они приезжают на станцию, то студент слышит от почтальона откровенно злобные слова: зачем он сел к нему в тарантас, возить посторонних воспрещается. Студент искал общения со своим спутником и был грубо отвергнут. Для содержания рассказа этого мало, да мы и чувствуем, что имеем дело с чем-то гораздо большим. Тема общения затронута в рассказе дважды. Она дана прямо, и она же дана косвенно, скрыто. Когда студент проезжал мимо усадьбы с завешенными окнами, он, продрогший от утреннего холода, представил себе, как тепло и сладко спят в господском доме. «Поглядел студент на пруд, который блестел около усадьбы, и вспомнил о карасях и щуках, которые находят возможным жить в холодной воде...» (VI, 268). Ведь и усадьба и пруд — тоже общение мысленное, воображаемое, происходящее всецело на внутренних путях. С почтальоном студент разговаривал, усадьбу, пруд он воспринимает внутренним чувством; он «вникает», если вспомнить слово перевозчика Иеронима из другого рассказа Чехова («Святой ночью», 1886). Чужая жизнь, чужое бытие на внутренних путях доступны, а вот когда хотят проникнуть в чужую жизнь на самом деле, хотя бы только через разговоры, то чужая эта жизнь отвечает вам одною злобой, как и случилось между студентом и почтальоном. Думаем, в таком сопоставлении и состоит смысл рассказа, в этом центр его, который так боялась упустить Вирджиния Вульф.

Тема общения — одна из важнейших в рассказах Чехова. Незадолго до «Почты» в рассказе «Тоска» (1886) недоступность общения трактуется почти трагически. Старик-извозчик потерял сына, он хочет рас-

[12] См.: V. Woolf. The Common Reader. L., 1925, pp. 222—225, а также: «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 822.

lib.pushkinskijdom.ru

сказать о своем несчастье людям, но те не слушают; тогда он рассказывает лошади.

У людей, описанных Чеховым, настоящий голод по собеседнику. Собственно, в этом тема рассказа «Случай из практики». В Москву посылают за профессором Королевым ради больной дочери фабриканта Ляликова. Профессор едет поездом, потом на лошадях и, наконец, прибывает. Лиза нуждается не в медицине, но в беседе. Нужно сесть у ее постели и послушать, что станет высказывать эта девушка с расстроенной душой.

И тот «печенег» в степи, и тот другой «печенег» «в усадьбе» — они хотят, чтобы собеседовали с ними. Люди у Чехова ищут, чтобы общение подтвердило перед ними их самих: я общаюсь, следовательно, я существую. Есть у Чехова еще высшая тема, царящая над темой общения, — тема заботы человека о других, через эти заботы человек как бы усиливает свое существование, обогащается душевно и духовно. Об этом написан рассказ «В ссылке» (1892). В книге об острове Сахалине весьма настойчиво говорит Чехов о том, как важно, чтобы при поселенце были дети, семья, как это возвышает его морально, возвращает в среду существ одушевленных, как дик он без этого. Тоска о другом человеке, тоска о действенных и духовных связях с ним, есть, по Чехову, тоска о собственной реальности. В этом смысл одного из самых грустных рассказов Чехова — «Архиерей» (1902). Щепкина-Куперник пишет: «...трагедия „Архиерея" — беспощадное одиночество человека, имеющего дело с толпами...» [13] У этого человека много и других мотивов к одиночеству: и высокий сан, и ученость, тогда как окружен он людьми порстыми и неучеными, и принадлежность к черному духовенству, что исключает для него собственную семью. Он служит пышную пасхальную службу, а в нем уже работает губительная болезнь, перед людьми он — глашатай воскресенья, когда сам он полон смерти. Любил мать, хотел помочь ей, помочь маленькой и нищей племяннице, и не успел помочь, какие-то простые связи с людьми готовы были протянуться в последний час его и не протянулись — он не успел. И неожиданная церковная карьера его, сына простой женщины, и одиночество, в котором он оказался по условиям своей карьеры, сделали его самого человеком-небылицей, ушедшим из жизни, как если бы он никогда в ней и не присутствовал.

Замечательно: когда в рассказы Чехова приходит свет, приходит осмысление, то вместе с тем достигает и своей настоящей меры наше чувство действительности. Покамест мы имеем только фрагменты, только эпизоды, только описания, как например чудесные описания холодного, со звездами, осеннего утра в рассказе «Почта», покамест мы остаемся при одних ощущениях, как бы богаты ни были они, полного впечатления действительности у нас нет. С какой бы силой ни были написаны эти фрагменты, у нас нет еще последней убежденности, что мы имеем дело с реальностями жизни. Для окончательной полноты чувства необходимы не новые чувства и ощущения, необходима мысль. Нужен ответ: что это такое, к какой области бытия относятся эти явления, какое место занимают в ней. Рассказ «Почта» мы хотим понимать как рассказ из области общения, побед и неудач человека, который нуждается в нем. Если так, то все устанавливается, приобретает для себя основу. Когда завоеван смысл, когда фрагменты соотносятся друг с другом, когда явление, изображенное перед нами, получает свое место в общей картине бытия, тогда же возникает у нас и максимальное чувство реальности этих фрагментов. Пусть фрагменты — это реальность на три четверти, тогда обретенный смысл, определенность «к месту» — это уже вся реальность, с недостающей последней четвертью, дающей окончательное решение. Существует мнение, что реализм в искусстве заключается в передаче

[13] Чехов в воспоминаниях современников, стр. 292.

lib.pushkinskijdom.ru

чувственного образа вещей, а осмысление их есть как бы добавление извне, порой даже будто бы разрушительное, — элемент интеллектуальный будто бы ослабляет художественный образ, подрывает иллюзию самостоятельной жизни, которая создается в нем. На деле же тут мы имеем превосходный пример диалектики: переход, подъем к мысли и к смыслу есть завершение всего, что дано нам было в чувственном, в эмоциональном содержании художественного образа, смысл появляется изнутри, смысл — это доразвитие, нужно, чтобы вполне сложилось духовное, без чего не довершается и чувственное. Осмысление не додаток к реализму, осмысление — реализм как таковой, картина вещей без осмысления подобна живому существу, не имеющему имени, — хотя оно и налицо, однако же его нет, оно не признано. В романе Франца Верфеля «Barbara» рассказано о некрещенном ребенке, который родился в богемной, декадентской среде. Ему забыли дать имя, он так и живет без имени — некая дичь, бедное недоразумение; об этом безымянном нельзя сказать, есть он или нет, обыкновенное имя ввело бы его в жизнь, а то он всего только заглянул в нее и не вошел. Без названия, имени, смысла нет в искусстве впечатления объективности, автономного существования. Казалось бы, понять, дать имя — до чего это субъективный акт, наша собственная деятельность, на поверку же именно этот акт придает миру, изображенному в искусстве, характер объективности, чего-то, существующего собственной своей силой, от нас независимою. Бунин, который начинался и разворачивался на глазах у Чехова, в поэтике своей менее реалист, чем Чехов, по недостаточному развитию у Бунина духовной стороны. Бунин великолепен по чувственным своим краскам, по интенсивности их. Чувственное живописание у Бунина чуть ли не галлюцинация; нередко кажется, что у Бунина имеешь дело не столько с художественным реализмом, сколько с наваждением. Иное в прозе Чехова — чувственная действительность как бы уложилась в свой смысл; при всем лиризме Чехова сохраняется некое философское расстояние между нами и картиною живых вещей в его рассказах. По видимости, Чехов очень высоко ценил дарование Бунина, но прозу Бунина воспринимал отчасти отчужденно. О рассказе Бунина «Сосны» Чехов пишет: «...это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона».[14] Именно эта густота, эта компактность и сверхкомпактность, чувственная, эмоциональная, отличающие Бунина, Чехову в его собственных рассказах были чужды и не нужны. У Бунина — пафос количеств, деталь набегает на деталь, они теснят друг друга, чувственное содержание его поэтики разрастается и может разрастаться безмерно, доведенное до гула, до ослепительности. В прозе Бунина нет той строгой дисциплины внутреннего смысла, которою все проверяется у Чехова. Если смысл, если силы интеллекта приглушены, то нет предела количествам внешних впечатлений, неизвестно, где же и когда же все они будут собраны и сосредоточены сполна. В прозе Чехова смысл — очень точный регулятор, он дает общий очерк, он подтягивает к себе одни подробности, отвергает другие; хотя он действует безо всякого аскетизма, хотя он и достаточно либерален, он тем не менее бодрствует всегда. Бунин в воспоминаниях о Чехове рассказывает, как вместе они придумывали художественные детали, как тешились, как это было весело. Чехов говорил Бунину: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: „море пахнет арбузом“... Это чудесно, но я бы так не сказал. Вот про курсистку — другое дело... помните, мы с вами выдумывали рассказ: жара, степь за Харьковом, идет длиннейший поезд... А вы прибавили, курсистка в кожаном поясе стоит у окна вагона третьего класса и вытряхивает из чайника

[14] «Литературное наследство», т. 68, стр. 658.

lib.pushkinskijdom.ru

мокрый чай. Чай летит по ветру в лицо толстому господину, высунувшемуся из окна...»[15] Подробности про курсистку с чайником действительно ближе к Чехову, чем к Бунину. В подробностях этих содержится многое, чуть ли не все: и природа, и быт, и люди. Чай летит по ветру — это длина поезда, как бы измеряющая длину степи, это совместная жизнь быта, техники и природы. Курсистка в жару в степном поезде едет домой на каникулы. Ведь не в степи же она учится, а где-то много севернее, от учения до дому очень долгий путь, как это было, например, у чеховской Нади в рассказе «Невеста», учившейся далеко, в Петербурге. В подробностях о курсистке заключены многие часы езды и многие версты. Вагон третьего класса — демократический, студенческий. Чай, который садится на лицо толстому господину, очевидно, из другого, привилегированного вагона — веселая месть молодости привилегиям и хорошо оплаченным удобствам. Часы, версты — это Россия в ее пространствах, это русская география. Чехов еще не знал, что в подробности эти входит и история. Чайник, взятый в дорогу, — архаизм сейчас, когда в вагоне — кипятильники и проводник отпускает чай стаканами. Огромный синий чайник, чайник дальних странствий, вероятно, скоро станет достоянием музеев быта. Подробности, о которых рассказывает Бунин, — замещающие подробности, две-три, они замещают целый мир — мирок. Так было у Чехова, искавшего через подробности характерность и характеристику вещей. Бунин же не отбирал подробности точно, не высматривал тщательно, подробности у него шли скопом, с известною преднамеренной безвыборностью, не заменяя, не замещая чего-либо, но взаимно усиливая друг друга; характерность их была более смутная, сквозь интенсивную жизнь ощущений и эмоций, притязающих на самостоятельную ценность.

Через все писательство Чехова тянутся новеллы-сопоставления, без единства фабулы, но с единым смыслом. Нередко особую остроту им придает богатство внутренних отношений на фоне скудости и случайности внешних. Под Рождество старый человек и молодая девушка встретились на станции и очень хорошо поговорили, и вот большой рассказ «На пути» (1886) написан о них. Дворник с друзьями в сарае играют в карты, напротив во дворе дом, там за окнами лежит самоубийца, барин, из-за несчастной любви сегодня застрелившийся, — рассказ «В сарае» (1887). В рассказе обе стороны внешне связаны разве что картами: в окна видно, как в жилище самоубийцы сдвигают исписанные мелом ломберные столы, чтобы положить на них покойника. Рассказ написан, конечно, не ради общедоступного мотива — игра в карты долговечнее игроков — и не ради контраста — в доме играли и перестали играть, в сарае же играют по-прежнему. Русская литература ценила контрасты только на линии Гоголя — Достоевского, к которой Чехов не принадлежал. Он любил менее эффектные отношения сторон, где стороны в чем-то отрицают друг друга, а в чем-то — и это заметнее — друг к другу равнодушны. В этом рассказе сарай и господский дом — два мира, два миросозерцания, две этики, но без каких-либо напряженных антитез, и, пожалуй, отсутствие антитез здесь более всего замечается. В сарае не понимают самоубийства из-за любви, но самоубийцу искренне жалеют; играют в карты, следят за движением в семье, где случилось несчастье, сочувствуют и продолжают играть. В позднем рассказе «На святках» (1899) сначала дана деревня, потом дан город, связь между ними — письмо из деревни, полученное в городе; в город с его фальшивыми занятиями и с его фальшивым лоском благополучия проникает естественный голос деревни, живущей дико, безобразно и

[15] Там же, стр. 651.

lib.pushkinskijdom.ru

знающей тем не менее правду, которая в городе забыта. Это заново, с предельной экономией и сжатостью выраженная тема «Мужиков».

Любопытен замысел рассказа «Чужая беда» (1886). Счастливые молодожены покупают чужую усадьбу; хозяева разорились и вынуждены продать ее — это и есть чужая беда. Новые владельцы всюду находят следы прежней жизни; в усадьбе прежде жили дети: то тут, то там забытые игрушки, расписание уроков, за своей подачкой прилетает синица. В рассказе этом быт одних ложится на быт других, рассказ подобен палимпсесту, когда старый текст, чтобы не терять писчий материал, записывали новым текстом. В рассказе этом быт приходится на быт, тогда как в других рассказах Чехова даны быт против быта.

Рассказ «Гусев» (1890) по-особому входит в эту серию новелл с сопоставлениями. Всюду сопоставление принадлежит автору, он сопоставляет, соотносит явления, в самой природе вещей едва видные друг другу или даже друг друга чурающиеся. В страшном рассказе «Гусев» сама действительность играет сопоставлениями, причудливыми и в причудливости своей жестокими. Больных русских солдат и моряков возвращают с Дальнего Востока домой через Индийский океан. Солдат Гусев в туберкулезе, он страдает от тропической жары, непрерывно бредит — ему видится родная деревня. Русская зима, замерзший пруд, снег, жар тропиков, жар собственного горящего тела мешаются и мешаются в его сознании: «Мысли у Гусева обрываются, и вместо пруда вдруг ни к селу, ни к городу показывается большая бычья голова без глаз, а лошадь и сани уже не едут, а кружатся в черном дыму» (VII, 300). Наши современники скажут: это картина сюрреалиста, быть может — это Шагал, быть может — это переложенные в прозу стихи поэта с безудержными ассоциациями. У Чехова это социальный и психологический реализм, самый непреложный — ад в голове несчастного солдата, которого правительству вздумалось оторвать от его родной русской деревни, забросить неведомо куда, в обстоятельства, не согласимые ни с его душой, ни с навыками, ни с воспитанием. Бред — это вся его жизнь, вся его судьба, все, что учинили с ним, представленное в самом кратком виде.

Пишет ли Чехов фабульные рассказы, пишет ли бесфабульные, как у всех классических русских писателей, главный интерес его — жизнь в ее обыденном течении, в ее «самодвижении». Так было завещано еще от Пушкина, так обстоит и у Чехова. Правильность, здравость, честность повседневной жизни — такова, по Чехову, основа основ. Фабула только выводит наружу: что же скрывается в повседневности — застой, болезнь, или же там присутствуют и живые силы. В конце концов и чеховские сопоставления — та же диагностика обыденного бытия. Чехов объяснял Л. А. Авиловой, что литература позволяет увидеть в жизни «то, чего раньше не видали, не замечали: ее отклонение от нормы, ее противоречия».[16] Главный интерес — в норме, отклонения и открывают нам, в чем эта добрая норма. Поэзия, возвышенное, трогательное — все это у Чехова только тогда подлинно, когда возникает из нормы, опирается на обыкновенную жизнь людей, ухожено ею, поддержано ею. Как у Пушкина, Тургенева, Льва Толстого, так и у Чехова поэзия взята из прозы. Думаем, короче всего об этом скажет маленький диалог из повести «В овраге», всего в полторы строки, стоящий большой поэмы. Липа к ночи через поле возвращается домой с мертвым ребенком на руках. Она не избалована людским участием, а тут у костра, который кончается, застает она в поле парня и старика, чуть освещенных, как некие лики, последними угольками, и оба очень добры к ней. «Вы святые? — спросила Липа у старика. — Нет. Мы из Фирсанова» (IX, 409). В этом

[16] Чехов в воспоминаниях современников, стр. 150.

lib.pushkinskijdom.ru

весь Чехов. Первое: святые в самом деле бродят по земле.[17] Второе: если они настоящие, то не иначе как из Фирсанова, с подводами, из них одна с бочкой, другая с мешками. Нужна расположенность души к сверхобыкновенному в обыкновенном, нужны простые обстоятельства, как здесь чуть-чуть подцвеченные, загадочно освещенные, и тогда будет поэзия.

Кажется, уже покончено с имевшими когда-то популярность россказнями о Чехове, элегическом добряке, настроенном в пользу слез и всепрощения.[18] Уже поняли, уже почувствовали, до чего требователен, до чего взыскателен Чехов к людям и к жизни. И когда речь идет о норме, Чехов не простит ни малейшего ее убавления. В рассказах его изображается быт, как будто бы благообразный, сытый, здоровый, приветливый, даже изящный; все, что можно рассказать в пользу этого быта, все рассказано, но минутами освещение меняется, и оценка всего, что мы увидели, колеблется тогда резко. Чехов то здесь, то там велит нам «заглянуть за кадр», после чего из заключенного в кадре уходит весь его прежний смысл. Это похоже на инсценировку-пародию: на сцене разыгрывают повесть или роман, причем нарочно текста дается больше, чем нужно, со сцены произносят и авторские ремарки, и то, что автор сказал о героях, и то, что герои сами о себе думают, — все невыгодное для героев, разрушительное для их диалогов, которые одни только и должны были бы сохраниться на сцене, все как есть преподносится зрительному залу. Так и у Чехова — в рассказ вносятся как бы некие излишества, сообщения о том, что делается по бокам повествовательных кадров или где-то внизу, в подвальных помещениях; и сообщения эти как ни кратки, они губят добрый образ, который складывался и готов был окончательно сложиться. Так в последнем рассказе Чехова «Невеста» (1903). И богат, и хорош, и светел дом Шуминых, а вот же неистовый человек Саша сообщает Наде, невесте, любимому дитяти дома: «Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы...» (IX, 434). Красоте дома и жизни в доме делается проверка с черных дворов, с кухни, и она влечет к важнейшим выводам. У Чехова поэзия должна держать экзамен перед многими и многими инстанциями прозы, нет поэзии в быту людей, если быт строится на эксплуатации, да еще самой черной, если кто-то живет в грязи ради того, чтобы другие жили чисто. Критерии человеческой пользы и здоровья Чехов не задумываясь включает в свою эстетику, и от нее требуется непротиворечие с ними. Саша так определяет жизнь и в этом доме, и в этом городе: «Неподвижная, серая, грешная жизнь» (IX, 438).

Рассказ «В родном углу» (1897) — более ранняя вариация «Невесты», в иных отношениях более выразительная. Уютные представления об усадебном быте рушатся под одним, другим ударом живописующей кисти. Дедушка, хозяин усадьбы, — старый обжора, все и вся поставлено в хозяйстве на службу дедушкину благоутробию. О Вере, внучке: «...и от каждого обеда у Веры оставалось такое впечатление, что когда потом она видела, как гнали овец или везли с мельницы муку, то думала: „Это дедушка съест“» (IX, 236). Вера и зимний пейзаж: «Противная постель, глянешь в окно — там голые деревья, серый снег, противные галки, свиньи, которых съест дедушка...» (IX, 240). Рассказ этот написан об ужасе участия в жизни через одно только потребление, когда оно

---

[17] По поводу этого диалога И. Эренбург писал: «Почему эти строки так прекрасны? Может быть потому, что старик не удивился, а просто ответил: «Мы из Фирсанова“» (Илья Эренбург. Перечитывая Чехова. Гослитиздат. М, 1960, стр. 81).

[18] См. отповедь этим версиям в передовой статье журнала «Театр» (1960, № 1) — «К столетнему юбилею Чехова».

lib.pushkinskijdom.ru

расползается по всей жизни, по всем часам и дням ее, вытесняя деятельность, производительность, работу.

Нечто сходное звучит и в рассказе «Учитель словесности» (1894), рассказе о том, как удручающе действует на человека бытовое счастье, когда оно не сопутствующее обстоятельство, но образ жизни, когда человек становится рабом его. [19] Надо с этими рассказами соотнести и фантастического «Черного монаха» (1894). Молодой ученый, философ, задыхается, как тот учитель словесности, от благополучия: за ним слишком ходили и слишком его выхаживали. У него появляется двойник — черный монах; это его собственная духовная жизнь, которой нужно было, чтобы спастись, обособиться, выбраться из недр его личности, из недр чересчур счастливого быта, в котором погрязла эта личность, а вместе с нею и дарования и таланты. Потребность Чехова «заглядывать за кадр» однажды приняла гигантские размеры: когда он в лучшие свои годы отправился в путешествие на Сахалин и потом стал писать большую книгу о сахалинской каторге. На этот раз он заглянул за кадры не чьей-то домашней жизни, но за кадры Российской империи, всей как она есть, с теми явлениями, страшными и постыдными, которые так тщательно она таила от непосвященных.

По-пушкински, по-толстовски Чехов стоит за простую мирную жизнь, полную деятельности, не отравленную ни бездельем, ни преступлениями, большими и малыми, против человека и человечности. Чехов не жаловал событий ради событий, презирал классическим презрением русских писателей литературные эффекты. Самое существенное в повести «Дуэль» (1891), что дуэль не состоялась, добрые люди в последнюю минуту не допустили до убийства, и поэтому отрадным для читателя разочарованием кончается эта повесть, по ходу своему сулившая торжество жестокости.

Напоминаем о «Каштанке» (1887): затерявшаяся эта собака сделала внезапно блестящую карьеру, стала выступать с клоуном в цирке. Но былой ее хозяин Лука Александрыч и его сынок узнали Каштанку в самом разгаре представления, позвали ее, и она бросилась с арены к ним на галерею. Каштанка вернулась в мастерскую столяра после всех своих публичных успехов, вернулась к детскому миру, к запаху столярного клея. Хозяин был существом далеким от идеала, жизнь в старом хозяйском доме была бедная, но был в ней честный минимум, пересиливающий всякую мишуру, которую познала Каштанка в свой период цирка.

На параллелях к «Дуэли» и «Каштанке» написан рассказ «Белолобый» (1895): волчиха ночью крадет из сарая, как она думает, ягненка, но оказывается, то был веселый щенок; вместо убийства получаются милые игры волчат со щенком, позволяющие им забыть на время голод. Волчиха, старая, больная, делает попытку съесть щенка и не может. Волчий рассказ со счастливым бескровным концом как раз тот, какой и хочется рассказать Чехову.

Изображение старой России с остывающей в ней жизненной практикой, старой России, где остывание распространяется и на новые как будто бы явления — на практику коммерсанта, буржуа, предпринимателя, изображение это у Чехова дополняется и особой трактовкой духовного мира, возвышающегося над миром практическим. Читатели Чехова присутствуют при подлинных «сумерках богов» — один за другим поникают старые авторитеты, с чьей бы стороны они ни поддерживались.

[19] Иное толкование этого рассказа у В. Б. Шкловского. См.: Виктор Шкловский. Заметки о прозе русских классиков. «Советский писатель», М., 1955, стр. 454—456.

lib.pushkinskijdom.ru

Разумеется, прежде всего отмена касается авторитетов официальных. Актеру Вишневскому Чехов сказал, слушая перезвон колоколов: «Это все, что осталось у меня от религии».[20] Но Чехов более не доверяет и известным ему течениям русской общественной мысли, хотя в иных случаях готов признать исторические заслуги того или иного из них. Герой рассказа «На пути», скитавшийся и телом и духом, перечисляет довольно продлинновенно, чему он верил и во что перестал верить; сюда входит чуть ли не все, начиная со славянофильства. Хорошо известен отход Чехова от народников, еще влиятельных в его дни. С литературой народников он довольно явственно ведет полемику своими крестьянскими повестями — «Мужики», «В овраге», «Новая дача».[21] Он считает, что и народовольцев отвергнула история, — об этом можно узнать по «Рассказу неизвестного человека». Нужны другие способы борьбы со злом. В рассказе «Хорошие люди» (1886) изображается мелкий приверженец обветшавших либерально-демократических идей. Сестра его, неспокойная женщина, раздражает его своими поисками чего-то иного. Она проявляет интерес к доктрине Льва Толстого о непротивлении. Не видно, чтобы она принимала эту теорию; по всей вероятности, непротивление для нее только временный перерыв, отказ от устаревших способов противления (сопротивления) в ожидании перехода к новым. Очевидно, так оценивал толстовскую идею и сам Чехов. Народники и либералы громко обвиняли Чехова в безыдейности. Об этом же и при жизни Чехова и после по-своему писали символисты, хотя и признававшие безусловно высокую силу Чехова-художника. Таковы, например, отклики Чехову у Андрея Белого. Были и охотники удержать Чехова навсегда в этом промежуточном состоянии, от одних идей отошедшего и к другим идеям не пришедшего. Старые идейные программы вызывали у Чехова отвращение, он написал в письме однажды, что в слове «„идеал“ слышится что-то мармеладное» (XVII, 217). Замечательно, однако, письмо к Суворину, которое все целиком стоило бы цитированья и из которого приводим самое насущное — сравнение классических писателей с современными: «Лучшие из них (классики, — *Н. Б.*) реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (XV, 446). В другом письме к Суворину со всей решительностью Чехов отбрасывает тезис «жизнь для жизни», за которым он чует тезис обывательский: «цени то, что есть» (XV, 450—451). По Чехову, нельзя утрачивать цели; пониманпе цели может меняться, само же наличие цели есть вечная потребность в человеке. Свой период Чехов считал междуцарствием целей, по-своему плодотворным, ибо исподволь вырабатываются новые, более широкие, от решения «вопросиков» переходят к «вопросам», как говорится в том же рассказе «Хорошие люди». Рост и широта требований у зрелого, у позднего Чехова — симптомы приближения русской революции.

Люди, описанные у Чехова, его современники, утратили веру в свой мир и последовательно утратили веру в самих себя. Все шатко, все сомнительно, «все может быть», как говорит старик-маляр в повести «Моя жизнь». В повести «Дуэль» говорит дьякон: «А вот у меня есть дядька-поп, так тот так верит, что когда в засуху идет в поле дождя

[20] А. Л. Вишневский. Клочки воспоминаний. «Academia», Л., 1928, стр. 100.

[21] Соотношения Чехова с литературой народников рассмотрены в книге Г. П. Бердникова «А. П. Чехов, идейные и творческие искания». (Гослитиздат, М.—Л., 1961).

lib.pushkinskijdom.ru

просить, то берет с собой дождевой зонтик и кожаное пальто, чтобы его на обратном пути дождик не промочил. Вот это вера!» (VII, 407). Вера, заложенная на камне, именно то, чего лишены люди, описанные в повести. Именно в этой повести и слышно постоянное «никто не знает правды». Герой повести Лаевский ни в чем не тверд; когда он застает свою жену в самой подозрительной обстановке, то это не вызывает в нем прямого эмоционального отклика, он едва ли знает, как отнестись ему к увиденному; кажется, что он потерял собственную реакцию, как это случилось у Гоголя с гостями Чертокуцкого, когда они нашли его, хозяина, спрятавшимся от них в коляске: «„А, вы здесь...“ — сказал изумившийся генерал». В этой повести человек с непреклонными убеждениями — это ученый зоолог фон-Корен, исповедующий идеи социального дарвинизма, по природе своей злой и нравственно бездарный. Фон-Корен верует в дуэль, в право свое устранять из жизни людей, не выдерживающих критерия видового отбора, как например Лаевский, «макака», по определению фон-Корена. В повести Чехова плох Лаевский, еще хуже фон-Корен, настоящие люди не даны, но заданы, налицо есть материал для них — как в добряке дьяконе, в добряке докторе Самойленко.

Люди у Чехова уязвимы со стороны случая. В классической новелле человек овладевал случаем. У Чехова обратное: случай становится хозяином человека. Чехов — великий мастер показывать, как один человек меняется в присутствии другого, как люди окрашивают друг друга, исподволь, сами того не зная, дают направление один другому, поощряют, сдерживают, ограничивают. Рассказ «Соседи» (1892): помещик мчится к соседу-помещику, задыхаясь от оскорбленности; сосед, как он считает, соблазнил его сестру, нужны месть и скорая расправа. Соблазнителя он застает у дома, под мелким дождиком, соблазнитель без шляпы, в ситцевой рубахе, за ним несут молодцы ящик с гвоздями, собираются починить ставню. Ото всего веет скукой столь примирительной, что сразу же обвинения, дурные слова, драка, дуэль становятся невозможны.

Чехов ничуть не склонялся к тому, чтобы лелеять человека, слабого в своем самоопределении, растерянного перед лицом счастья, когда оно само идет к нему в руки. В рассказе «Верочка» (1887) как бы загодя, предваряя многие другие рассказы, вырабатывается у Чехова формула осуждения: бессилие души. Чехов людям своим не прощал робости, внутренней издержанности, тусклого сознания собственных своих прав, отказа от личной свободы, от любви, от красоты. Современники Чехова, как видим по его рассказам, изверившись в спасении человеческой личности, перестали доверять ей самой, не находя средств спасения, стали отрекаться от цели, и тут Чехов не делал современникам уступок, был тверд с ними. Нужно различать, где Чехов, где его персонажи. «Дама с собачкой» (1899) — превосходнейший рассказ, из чего не следует, что Чехов всецело на стороне двух главных персонажей, что их любовь и по Чехову идеал любви. В поведении их есть что-то рабское: над дамою с собачкой господствует муж, над ее возлюбленным господствует жена, оба они встречаются за спиной господ крадучись и прячась. В юности Чехов написал рассказ, где дается героический праобраз негероической истории Анны Сергеевны и Гурова. Рассказ назывался «Агафья» (1886). Агафья, молодая баба, приходит на свидание к Савке-пастуху, известному в деревне женскому любимцу, приходит в поле, майским вечером. Хорошо видна железная дорога, хорошо виден поезд, которым, как известно, возвращается домой на ночлег стрелочник, муж Агафьи. Но она остается с Савкой до утра, готовая потом принять на себя зверские побои стрелочника, от которого, как она знает, пощады не будет. — стрелочник способен убить ее. Агафья возвысилась до бесстрашия страсти, а Гуров с Анной Сергеевной не возвысились.

lib.pushkinskijdom.ru

По рассказам Чехова, самые широкие требования к жизни более всего сообразны сути ее. Широта входит в природу человека; когда взывают к широте, то взывают ко всему человеку, ко всему, что его составляет, и в ответ являются энергия, настоящая способность жить и действовать. Всякая узость идет против истинных масштабов жизни, и поэтому она кончается насилием над нею. Так в рассказе «Дом с мезонином» (1896): спор идет между узостью и широким отношением к вещам. Узость, догмат — это Лида, учительница. Чтобы одерживать идейные победы, ей нужно калечить себя, калечить судьбу сестры, художника, который осмелился повести с ней этот спор. Не случайно за интересы жизни стоит художник, искусство призвано опровергнуть бездарную и тираническую доктрину.

Весь Чехов в ожидании новых и свободных сил, которые овладеют положением. Пали и падают авторитеты; Чехов не верит в теоретиков больших и малых, которые доселе брались учить и направлять. Эти «хорошие люди» — вчерашние люди. Чтобы продлить свою власть над умами, они не откажутся насиловать умы. Чехов рассчитывал на так называемых «средних людей», обыкновенных, на водимых, не на ведущих, ожидая, что новая мысль и новая инициатива выйдут из этой среды, что новые необыкновенные родятся от обыкновенных, от простецов. С первых шагов его в литературе Чехова восприняли как писателя по темам своим не столичного, провинциального. Но провинциальные темы у Чехова имеют только предварительное значение; он совсем не собирался как писатель запереться в провинции — он там искал большое будущее России, материал для смены умов и душ. В писательстве своем Чехов поступает, как скифы с войсками царя Дария, — он заманивает нас в глубь страны; мы не заметили, как уже очутились в самой глубине России, и тогда Чехов дает нам понять, куда мы зашли, — обыкновенно по отрицательным знакам. В рассказе «На пути» описан какой-то трактир, где пережидают проезжающие, всякий люд из неведомой России. Подчеркнут портрет шаха Наср-Эддина, висящий на бревенчатой стене, удивительный здесь своей неуместностью, своей дальностью от трактира и его гостей. Этот портрет — знак того, сколь много верст от этих людей до официальной политики и цивилизации. То же самое в повести «Мужики»: в избе у старосты, отобравшего самовары у недоимочных мужиков, висит портрет Баттенберга; старик Чикильдеев входит в избу и крестится, как на икону, на Александра Баттенберга, болгарского князя немецкого происхождения. Тут есть сходство с одним из рассказов Хемингуэя («Трехдневная непогода»): мальчишки сидят в заброшенном доме в заброшенном краю и пьют водку, чокаются за здоровье известных писателей; от Нилса, который весьма не литературен, поступает предложение взять Честертона на рыбалку. Так отмечается расстояние от Честертона до мальчиков, до их быта, нравов, показано, как далеко отодвинулось все это от изысков городской культуры, от культуры столь аристократической, как английская (Честертон не американец, — англичанин).

Вероятно, следует начать обзор людей «глубокой России» с рассказа «Иван Матвеич» (1886). Ивану Матвеичу, собственно, не подобает еще по юности лет называться по имени и отчеству — ему лет восемнадцать. Так именует его старый профессор, к которому он ходит на дом, чтобы под диктовку переписывать набело профессорские сочинения. И вот в рассказе, как мы начинаем замечать, отношения перевернуты против обыкновенного: не профессор преобладает в разговорах и заманивает речами, а незаметным для обоих образом скромнейший и милейший Иван Матвеич. В рассказе этом Чехов выводит профессора ненужного, но добродушного; позднее будет он выводить ненужных, но злобствующих, как профессор Серебряков в драме «Дядя Ваня». Сообразно

lib.pushkinskijdom.ru

умонастроению Чехова рассказ на том стоит, что профессору нечего сказать этому юноше, занесенному в дом к нему с полей, с улиц, добравшемуся в науках не далее четвертого класса гимназии. А у юноши полон рот рассказов — рассказов с воли, о вещах одна прекраснее другой — как дома у них, в Донской области, весной тарантулов ловят и как осенью ловят птиц. Профессор заслушивается; Иван Матвеич для него — сама конкретная жизнь, сама природа, забытые им. Иван Матвеич описан весь с головы до ног, до сапогов с подстилкой, до того сапога с дырой, откуда выглядывает белый чулок. Конкретность Ивана Матвеича поддерживается способом выводить его, тоже конкретным. Когда же выводится профессор, то опущено описание наружности, жена профессора где-то в другой комнате, перед читателем она не показывается, профессор только издали переговаривается с нею. Профессор распустился в абстракции, все к нему относящееся тоже абстрактно, безвидно, дом его только и оживает, когда в переднюю входит Иван Матвеич, — вещи становятся вещами, люди — человеками.

Профессор, как явствует из текста, по специальности экономист, социолог, один из тех, кого печатали в либеральных тогдашних журналах, что потолще. В письме к брату Александру Чехов предостерегал его против «продлинновенных словоизвержений политико-социально-экономического свойства» (XIII, 214) — тут как бы имелся в виду профессор из этого рассказа. Диктант профессора Ивану Матвеичу протекает так: «Суть в том... запятая... что некоторые, так сказать, основные формы... написали? — формы единственно обусловливаются самой сущностью тех начал... запятая... которые находят в них свое выражение и могут воплотиться только в них... С новой строки... Там, конечно, точка...» (IV, 175). Во фразе профессора туманный, трудный синтаксис и ни одного реального, жизнеподобно звучащего слова. Передача фразы через диктант разоблачает эту фразу, обнаруживает, насколько она по смыслу своему маломощна. Точка, запятая или красная строка, представленные графически, суть простые знаки, соединяющие или разъединяющие слова и сами словами, конечно, не являющиеся. Когда же они названы вслух, как при диктовке, то неизбежно из них делаются тоже слова, добавочные, лишние в предложении. Они получают равноценность с настоящими, основными словами, ставят их под сомнение, усиливают сомнение, под которым они и без того находились. Идет диктант, и фраза за фразой кажутся не больше как упражнением для голоса, все утопает в дикции и в фонетике, возрастает та подозрительность относительно содержания и смысла, которую вызывало профессорское сочинение с самого начала... Сквозь диктант, с его помощью получают свое выражение не столько мысли профессора, сколько чувство наше, недоверие наше к ним.

Другая встреча наша с диктантом как особой формой выразительности — в рассказе Чехова «Дом с мезонином»: заключительное появление строгой Лиды, гонительницы художника и его любви к младшей сестре. Она диктует девочке из басни Крылова: «Вороне где-то бог...» Все педантство Лиды просвечивает сквозь это превращение самого Крылова, его стиха, его вороны и вороньего сыра в материал по орфографии и пунктуации. Довольно медленно пропускает Лида стих Крылова через мясорубку диктанта; чем сильнее нажим, с которым выговариваются и повторяются отдельные слова, тем вернее освобождаются они от смысла, художественного, элементарно логического, всякого, и тем труднее соединяются потом снова друг с другом. Роковую роль играют повторения: кусочек сыру, кусочек сыру... Через них-то фраза и превращается в заводной механизм, который подкручивают и еще подкручивают. Когда диктуют, то отвлекаются от смысла, хотят только, чтобы друг за другом все слова и знаки пунктуации были начертаны, — смысл не дело дик-

lib.pushkinskijdom.ru

тующего в ту минуту, когда он диктует, ни того, кто пишет под диктовку. Поэтому диктант и становится у Чехова средством подчеркнуть бессмыслие, выказать его; специальное бессмыслие диктанта становится средством выразить бессмыслие вообще. У профессора, у Лиды, у каждого по-своему диктант — занятие, связанное с их профессиями. Чехов заставляет их диктовать, разумеется, не ради того, чтобы восполнить их профессиональный облик. Диктант у Чехова применяется не описания ради — описания профессионального быта, привычных занятий, но применяется метафорически. Так высветляется человеческая суть этих людей, стилистика диктанта как бы становится стилистикой их душ, раскрытием ценности их дум и дел, бедного смысла, а то и вовсе бессмыслия, царящих в их внутреннем мире.

Рассказ об Иване Матвеиче — образец юмора у Чехова, юмора, по природе своей лирического, сочувственного. Рассказы Чехова хорошо нам поясняют, что такое юмор: положительные силы жизни, обставленные, однако, комически, предстающие в комическом контексте, который изнутри затрагивает их самих. С юмором, сквозь юмор изображается Иван Матвеич, у которого бескорыстное доброе отношение к природе, к жизни, не отвечающих ему той же добротой. Он расхаживает полуоборванным, полуголодным, но без житейской его неустроенности не было бы и его беспечности, его способности созерцать вещи и радоваться им. Будь он при месте, будь кандидатом в дельцы, в чиновники, он бы душу свою потерял, а так она цела и невредима. Те же условия, что делают его смешным, немножко мешковатым, потерявшимся, они же поддерживают в нем поэтическую личность. Одно и то же играет в этом человеке и за и против; не будь комизма во всей фигуре Ивана Матвеича, профессору было бы не так легко допустить, чтобы Иван Матвеич поучал его и открывал перед ним мир, но комическому человеку многое прощается. Комизм ограничивает положительные силы, обкрадывает их, и он же их охраняет, им позволено существовать, покамест они заключены в свою комическую форму.

В рассказе «Злоумышленник» (1885) юмор проникает туда, где, казалось бы, для него нет места. Мы имеем здесь дело с юмором преступления, и даже серьезного. Судят мужика за отвинчивание гаек, которыми прикрепляются рельсы к шпалам. Это прямая угроза поездам, так происходят крушения. Мужику нужны были грузила для рыболовных снастей, гайки очень хороши для этого. Своей преступности обвиняемый понять не может, что ни внушает ему следователь. В рассказе сталкиваются мир с миром, техника с техникой. Замечательно, что обвиняемый, не представляющий себе, что такое железная дорога, отлично разбирается в другой технике — своей, деревенской. Он отлично разбирается в технике рыболовства, здесь для него всякая техническая деталь — живая, так как она входит в живое для него занятие. А железная дорога — мертвое дело, абстракция, мужики в поездах не ездят, поэтому ее не понимают и не могут понимать. Герой этого рассказа совершает преступление в непонятном ему мире, в котором он живет, не участвуя в нем. Он виноват перед железной дорогой, но прежде того железная дорога была виновата перед ним, исключив его из числа пользующихся ею. Обвиняемый говорит о своих рыбах как поэт и знаток, по качествам души он менее всего преступник. Его держат под судом, а по душе своей он сама несудимость. В самом своем преступлении он — смешное доброе дитя, не подозревающее, чтобы в его деяниях могло содержаться сомнительное и дурное. Он приучен жить в живом для него мире, и если угодно, вот социальная мораль рассказа: сделайте так, чтобы мир цивилизации с гайками и рельсами тоже стал для этого человека живым, тогда не придется применять к нему статью закона.

Рассказ «Ванька» (1886): Ванька Жуков, привезенный из деревни в Москву и отданный на выучку сапожнику, с Москвою плохо освоился,

lib.pushkinskijdom.ru

хотя и живет там три месяца. В жалобном письме, которое он шлет домой в ночь под Рождество, написано: «А Москва город большой. Дома все господские и лошадей много, а овец нету и собаки не злые. Со звездой тут ребята не ходят и на клирос петь никого не пущают, а раз я видал в одной лавке на окне крючки продаются прямо с леской и на всякую рыбу, очень стоющие, даже такой есть один крючок, что пудового сома удержит» (V, 261). Очень странно начинать описание Москвы с описания животного мира в ней, что в нем есть и чего в нем нет. Да от животного мира Ванька и далее не отрывается: после рыб Ванька опять возвращается к тетеревам, рябчикам, зайцам, которых видел он в мясных лавках. Ванька духовно так и остался в деревне. Животные, рыбы, птицы — те же подробности домашнего хозяйства деревни, рыболовства и охоты. Преимущество Москвы в большем выборе принадлежностей для рыболова — крючки прямо с леской. Москва — гигантская и странная метаморфоза леса, поля, реки, возле которых вырос Ванька. В письме Ванька просит, чтобы золоченый орех с елки спрятали для него в зеленый сундучок. Подробность о зеленом сундучке важная, она говорит, насколько Ванька весь принадлежит своей деревне, все помнит там, ничего не забыл. И ясно отчего это: в деревне над Ванькой не было хозяина — сапожника, зверской нескончаемой работой Ваньку не тиранили, выволочек не устраивали, по ночам он спал, а не баюкал хозяйское дитя. Деревня — воля и приволье, ванькина душа и память там, где была воля, сама душа — жизнь на воле. «Иван Матвеич», «Злоумышленник», «Ванька» — все рассказы о живых душах, притаившихся в глубине России, в глубине русской жизни. Ни тот, ни другой, ни третий — никто из них не стал приспособляться. Каждому была отпущена его мера страданий и неудобств за это, но в награду они располагали каждый внутренней свободой, пусть малой, пусть маленькой. Все они ропщут по-своему, и, должно быть, Ванька Жуков — громче всех, на всю Россию. Ванька надписывает свое письмо, через которое, как он надеется, будет он услышан и спасен: «На деревню дедушке». По представлениям Ваньки, существуют одна только деревня и один только единственный дедушка. С адресом Ванька сделал печальнейший промах, зато в этом адресе сказала о себе, как и во всем остальном, ванькина конкретная душа — все мы любим Ваньку не только за его письмо, но и за наивный адрес. До дедушки Константина Макарыча письмо не дошло, до нас — дошло.

Рассказ «Мечты» (1886) — о бродяге, которого ведут через лес сотские. Вся жизнь у него была несчастная, мальчонком без вины попал на каторгу, бежал оттуда и вот теперь сказывается бродягой, чтобы получить плети и поселение, а не снова каторгу. Поселение в Сибири он сотским описывает как светлый рай — это и есть его мечта. В Сибири у него будут и удивительная природа, и дом, и хозяйство, и семья и дети. Страшный юмор: размечтался о будущем человек тщедушный, слабый, которому, как он знает, дадут не то тридцать, не то сорок плетей. Мысль о счастье — перед плетьми, перед трудной многоверстной дорогой, которую после плетей тоже нужно выдержать. Это рассказ о неувядаемости человеческой души, об особом юморе ее несоответствия внешним обстоятельствам. Человеческая душа способна устоять, удержаться в самом трудном, косом положении, в какой-нибудь ложбинке, в тесном месте, когда нужно подбородком уткнуться в собственные колени и когда неизвестно, что делать с руками. Чеховский бродяга как будто умеет жить и дышать свернувшись. Похоже на детей в доме людоеда, спрятавшихся от хозяина, чтобы их не было слышно. Юмор живой души, при обстоятельствах, всесторонне ее отрицающих, — это и есть юмор рассказа «Мечты». Крохотная свобода — и та хороша; бродяга старается прильнуть к ней всей душой, расширить ее. Рассказать о такой угнетенной и

lib.pushkinskijdom.ru

загнанной, но не сдавшейся душе — это и значит расширить ее права, подоспеть к ней на выручку. Рассказ Чехова — укрупнение того, что бывает в действительности.

Рассказ «Душечка» (1898), как известно, очень трогал Льва Толстого. В послесловии к «Душечке» Лев Толстой писал, что Чехов в этом рассказе отказался от своего первоначального намерения и поступил вопреки ему; хотел осмеять героиню, а чувство художника велело ее прославить, и он прославил.[22] Мы теперь знаем, что это подтверждается и самой историей написания рассказа. В первом проекте рассказа Чехов склонялся к фарсу, потом фарс вытравил, но в основе рассказа остался комизм, по сути рассказа необходимый в нем. История душечки у Чехова рисовалась вначале так: сперва была за артистом, потом за кондитером (см.: IX, 602). Одного человека с эфемерной профессией сменял другой со столь же эфемерной, душечка оказывалась в малореальной, водевильно-фарсовой среде. В окончательной редакции мужья у душечки более прозаические, зато и более солидные люди, с их приходом растет в рассказе правдоподобие: антрепренер, дровяник, ветеринар. Профессии очень важны, ибо каждый раз душечка через своего нового мужа влюбляется в его деловые интересы и предмет этих интересов: то в театральные предприятия, то в дрова, то в искусство врачевания скотов. Глубокое содержание рассказа — в непрестанной борьбе с комизмом; нежнейшая лирика все время здесь соседствует с комизмом, опаснейшим для нее. По Чехову, в жизни как она есть лирическое и прекрасное возможны только в чуть-чуть скептических формах, даже двусмысленных. Прелестные качества душечки возникают на комическом корне, она — существо почти безличное, поэтому так предается чужим делам и интересам, она хороша лицом и телом, она приносит людям собственное тело, чтобы те поделились с ней душой, которой ей не достает... Может показаться, что она — Манон или Ундина дровяных складов: как Манон, она забывает в одной любви другую, как Ундина, она ждет, кто бы вселил в нее личную душу. Но она несравненно лучше и добрее обеих, и многими преданностями она зарабатывает себе, наконец, настоящую жизнь души — была душечкой, маленькой Психеей, а стала душой, какую надлежит иметь взрослому человеку. Последняя история душечки, история о том, как опекала она чужого мальчика, маленького гимназиста, снимает с душечки всякий комизм. Тут она проявляет самоотверженность в чистейшем ее виде, без примесей низшего порядка, эгоистических и биологических. Со страниц рассказа она уходит возвышенною и просветленною.

Рассказ «Душечка» — как бы ответ Чехова другому его же собственному рассказу, написанному несколько раньше, рассказу «Ариадна» (1895). Ариадна — женщина, которая всем была сильна: происхождением, воспитанием, умом, образованностью, красотой, и при всем этом в ней скрывалась какая-то отвратительная тайна. Чехов вводит одну за другой подробности, очень странные, мало согласующиеся с обобщенным нашим представлением об Ариадне: оказывается, она нравственно весьма неряшлива, распутна без темперамента, впадает в вялые похождения с одним случайным господином; необыкновенно для женщины прожорлива, ест и ест перед сном, а ночью просыпается, чтобы опять потребовать еду. Загадка Ариадны, которую Чехов нам загадывает, очень проста, хотя и отгадывается не сразу. В этой как будто бы незаурядной женщине можно отыскать что угодно, кроме одного, — у нее нет обыкновенной человеческой, женской души. К этому рассказу особенно уместны легкие параллели с «Манон» и «Дамой с камелиями». Ведется он у Че-

---

[22] См.: Л. Н. Толстой о литературе. Гослитиздат, М., 1955, стр. 575—578.

lib.pushkinskijdom.ru

хова от имени молодого изящного господина Ивана Ильича Шамохина, московского помещика, профиль в профиль с кавалером де Грие и с Арманом Дюваль. Подобно Манон или Маргарите Готье, Ариадна уже издавна терзает его, он любит эту женщину и мучительно не понимает ни ее самое, ни ее поведение. Он не решается думать, что его возлюбленная, жена, невеста — кукла, изнутри отвратительно пустая, такой родилась и такой ходит. Замечательно, что отсутствие души Чехов считает самым странным из парадоксов, той игрой природы, которая более всего смущает.

Чехов очень дорожит живыми душами, найденными там, где их не всегда ищут, проявившими себя среди величайших трудностей. Старый мир распался, вплоть до отдельного человека в нем, обновление и восстановление тоже должны начаться с отдельных душ. В рассказе «Невеста» говорится о связи одряхления и новизны, выступающих вместе, как бы одним единым актом; новизна выглядывает непременно из-под старого, устаревшего, осуждает и отменяет его одним своим присутствием. Надя вернулась погостить в родной город, у родных, которых так стремительно и неожиданно покинула не так давно еще. «Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего» (IX, 449). Для Чехова чрезвычайно важны были в современной жизни задатки будущего, пусть робкие. Недоговоренное для него порою дороже сказанного всеми словами. Не было для Чехова вернейшего признания, что человек туп, омертвел умом и душой, если тот не способен был вообразить несходства дня сегодняшнего с днем завтрашним, если тот знакомое и привычное возводил в степень абсолюта. Страшный человек, описанный им под именем «печенега», совсем растерялся, когда услышал про вегетарианство: как же это свиней резать перестанут и как же будут обходиться без ветчины; свиньи и ветчина — навеки. Очевидно, рассказ «Человек в футляре» (1898) как бы назрел в среде других рассказов Чехова, должен был родиться с неизбежностью. Ужас застоя, боязнь движения и будущего так часто бывали описаны у Чехова в тех или иных своих подробностях, что все это должно было сосредоточиться где-то ради полного и окончательного расчета с ним, и так появился «Человек в футляре». Учитель Беликов всегда и всюду прибегает к футлярам и еще футлярам, гроб — последний его футляр, вернейшая гарантия против опасностей дышать и жить. Футляр — та метафора, которая бежит вслед за Беликовым, настигает этого человека, в любом эпизоде его истории годится, соответствует, и так до самого конца — до описания похорон его. Веянье педантизма и смерти присутствует уже в этом пунктуальнейшем равенстве темы и образа.

Живые души, тронутые будущим, носящие его в себе, — это поэзия, это лучшая эстетика Чехова. Рассказ «Красавицы» (1888) — своеобразнейшее введение в эстетику, поэзия по поводу поэзии, как бы декларация Чехова по поводу основ прекрасного. Феномен красоты и то, как он переживается, описаны у Чехова с глубиной и достоверностью, напоминающими Льва Толстого. Как у Льва Толстого это бывает, перед нами не чья-то мысль, но изнутри ее же самой прояснившаяся природа вещей. Сама природа вещей благоволит раскрыться и изложить перед нами, что же в ней заложено. Перед нами тот единый внешне-внутренний опыт, удивительные образцы которого так хорошо известны через Льва Толстого.

По рассказу Чехова красота разбросана и здесь и там, но собрана красота в изображении двух девушек — «красавиц». Уже то обстоятельство, что в русском языке (впрочем, не в одном русском) красота грамматически женского рода, уже оно одно побуждало русских писателей —

lib.pushkinskijdom.ru

от Гоголя и до Чехова — выводить красоту в образе женщины. Описание одной, потом другой у Чехова равносильно целому трактату о двух типах в мире прекрасного.

Чехов, как все русские художники, подчеркивает внутреннюю духовно-душевную природу красоты. Где отсутствует это начало, там обман, грубый или тонкий, там, быть может, подкупают вас, но ненадолго. В его повестях попадаются совсем иные красавицы, чем описанные в этом рассказе; тут настоящие, там мнимые; добрые звери, как Фекла в «Мужиках», злые и опасные, как Аксинья в повести «В овраге», с душой из камня или из железа. Красота заложена внутри вещей, поэтому и постигают ее только на внутренних путях, ее нельзя присвоить, ее можно только усвоить, через собственную духовную работу. Можно находиться рядом с красотой и остаться чуждым ей, если в нас не заговорит внутренняя жизнь, встречная внутреннему миру красоты. Такое состояние духовной разрыхленности, вспаханности и изображает Чехов в этом рассказе; оно у всякого, кто созерцает красоту, вбирает ее в себя. «Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома, отсвечивает в реке и в лужах, дрожит на деревьях; далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток... И подпасок, гонящий коров, и землемер, едущий в бричке через плотину, и гуляющие господа — все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет в чем тут красота» (VII, 133). По Чехову, переживание красоты есть нечто очень личное, малопонятное, интимно затрагивающее человека, отдельно взятого, и в то же время нечто непременное, обязательное для всех без исключения. Это и высшая субъективность, и высшая объективность, и величайшее самоуглубление человека, и величайшая его связанность с другими. В самом заветном своем «я», переживая красоту, человек в себе находит всех других, как свойственно это явлениям совести.

В рассказе Чехова очень хорошо передано действие красоты: она как бы подымает высоко свод, тяготеющий над жизнью людей. По Чехову, тут налицо и восторг и, что может казаться загадкой, тут и чувство потери, грусть. Чехов пишет: «Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон... Как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем» (VII, 134).

Возле этих строк, ближе к концу рассказа говорится, о чем же эта грусть: человеку красота указывает на утраченное им в себе же самом. Красота, однажды осветившая мир, так изменяет все, что нам становится боязно за наше место в мире: мы красоту признали, неизвестно, признает ли нас она. Наконец, в человека входит грусть о самой красоте. Она могущественна и в то же время, как говорит Чехов, «не нужна»; люди немеют перед нею и все же требуют, чтобы ее перед ними оправдывали: к чему она и какие у нее права.

По поводу девушки, внучки армянина, говорится в рассказе: «...вам кажется почему-то, что у идеально красивой женщины должен быть именно такой нос, как у Маши, прямой с небольшой горбинкой, такие большие, темные глаза, такие же длинные ресницы, такой же томный взгляд...» (VII, 133). Вместе с красотой канонизуется ее носитель, все в нем делается нормативным, все его качества, все его свойства, которые, собственно, красотой и не являются. Думается, это связано с происхождением красоты. Красота должна иметь широкое основание. У Чехова, у русских писателей основание по-особому широко, они очень многое забирают вокруг красоты. Цветок втягивает в себя целый метр почвы, ее ресурсов; нужен целый метр почвы, чтобы возник один-единственный цветок. Именно потому, что по происхождению своему красота гораздо шире красоты в собственном смысле, именно поэтому мы и чтим

lib.pushkinskijdom.ru

в красоте решительно все к ней относящееся, канонизуем ее носителя всего как есть и часто идем еще дальше, канонизуем всю его жизненную почву и все его жизненное окружение. Ведь и на самом деле все это повинно в красоте, содействовало ей, произвело ее. У Чехова есть «святые из Фирсанова» — художнику нужно захватить все Фирсаново, чтобы святые получили свой настоящий смысл. В рассказе «Учитель словесности» описывается лирический восторг героя, влюбленного в свою невесту, но мы должны вместе с героем воспринять и его в высшей степени прозаического приятеля, соседа и сослуживца, Ипполита Ипполитовича, да и семейство невесты, да и самое невесту, в которой немало прозы. Такой рассказ похож на лирическое стихотворение, потерявшее свою строго монологическую форму, в котором автор позволил бы возле собственного своего голоса звучать еще и иным голосам, из мира прозы, то по-своему полезных для лирики, то разрушительных. Проза, окружающая поэзию, питала и питает ее, но она же может уничтожить поэзию в конце концов, после начального ей попустительства. Так и случилось в рассказе «Учитель словесности».

В рассказе «Красавицы» каждая из девушек неотделима от своей среды — почвы. Внучка армянина вся погружена в степное хозяйство этого старика, вся в хлопотах по дому, в заботах о множестве предметов: заботам она предается с легкостью и грацией, но ведь будет некогда в добрый час, дом и хозяйство будущего мужа съедят эту необыкновенную красоту. Вторая девушка, на станции, тоже слита со станционной обстановкой, с людьми, которые здесь живут, с их бытом и занятиями. Для всех проезжающих эта девушка — праздник, празднество, но выплыла она из станционной повседневности и там останется. О девушке с армянского двора Чехов говорит, что красоту ее художник назвал бы классической и строгой. О девушке со станции у Чехова сказано, что красота ее мотыльковая, быстро облетающая и блекнущая. Классическая красота врезана в черты, мотыльковая не столь выявляется вовне, классическая прочнее, мотыльковая кажется наносной, не пробившейся к сильной жизни. Но у Чехова и та и другая находятся под угрозой, обе требуют культуры, ухода, борьбы за них. В красоте мотыльковой больше обещания, она больше тревожит нас, мы должны удерживать ее, иначе она уйдет. Быть может, красота мотыльковая — переход к высшему типу, к красоте классической, в классическом типе мотыльковая красота получает свое окончание, она успокаивается в нем. Девушка со станции — точно солнце, показавшееся в небе, по действию ее на людей. Поезд отходит от станции, где появилась перед проезжающими та «мотыльковая» девушка. «Было грустно и в весеннем воздухе, и на темневшем небе, и в вагоне» (VII, 139). И далее, последняя фраза рассказа, с абзаца: «Знакомый кондуктор вошел в вагон и стал зажигать свечи» (VII, 139). Очень лаконично и точно передана перемена: над людьми было солнце той девушки, теперь солнца нет, вместо него — свечи.

Красота, которую Чехов мог находить вблизи себя, по типу своему, конечно, сродни была мотыльковой, лишь отчасти обнаружившая себя, лирически затаившаяся, в окружении прозаизмов и комизмов. Много писалось и пишется о Чехове-импрессионисте.[23] Эпизоды импрессионистические, конечно, налицо в прозе Чехова. Тем не менее Чехов был и остается великим мастером классического реализма, по общей системе своей далеким от искусства импрессионистов, хотя по частностям у Чехова и встречаются совпадения с ними. Начались они еще в ту пору,

[23] Более новая попытка представить Чехова как писателя-импрессиониста предпринята Д. Чижевским (Dm. Tschiževskij. Über die Stellung Čehovs innerhalb der russischen Literatur-entwicklung. In: Anton Čechov. 1860—1960. Some essays. Ed. by T. Eekman, Leiden, 1960).

lib.pushkinskijdom.ru

когда, по всей вероятности, импрессионизм не был известен Чехову даже по имени. Импрессионизм тоже есть красота «мотыльковая», если говорить языком самого Чехова. Главный признак импрессионистической красоты, полагаем мы, тот, что она не рождается изнутри явления, из его недр, а приходит извне, из постороннего источника. Реалист Жюль Ренар написал в своем дневнике: «Чего только солнце не может сделать со старой облезлой стеной!»[24] Не из старой облезлой стены родилась красота в эту минуту, а от счастливых случайностей освещения. У того же Жюля Ренара по совсем иному поводу мы читаем запись, характерную для принципов художественного реализма: «Чтобы описать крестьянина, не следует пользоваться словами, которых он не понимает».[25] Реализм держится локального принципа — он все извлекает из данных местных условий, он усиливает местный характер, а не отвлекается от него. Когда солнце светит на старую стену, то это равноценно эпизоду с человеком, которого описывают словами, чуждыми его собственному языку. Импрессионизм равнодушен к локальным краскам, его занимает лишь то, в какие одежды одевают предметы воздух и свет. Импрессионизм забывает о старой облезлой стене и видит перед собой одно — что сделало с нею освещение. Импрессионизм либо вовсе отходит от качеств предмета как он есть, либо воспринимает их, но ослабленно, а для реалиста этическая природа предмета, внутриприсущая ему характерность всегда и всюду будут обязательны и вполне отчетливы. Если художник-реалист широк подобно Чехову, то он не станет пренебрегать игрою света на изображаемых им вещах по той причине, что свет идет извне. Ведь и солнце светит нам извне, а солнце — величайшая надежда, пусть безотрадны сами по себе предметы, все же человек бывает счастлив, когда оно прогуливается по их поверхности. У реалиста Чехова вырисован сполна весь трудный, некрасивый мир, который опустили бы импрессионисты, но Чехов не забудет и о том, что свет и солнце посещают этот мир и ведут с ним время от времени свой веселый разговор. Так уже в очень раннем произведении Чехова, в «Драме на охоте». В романе этом очень душная среда, мрак распада, беспутств, предательства и преступлений. Почти все люди — темные, как мужчины, так и женщины. В целом своем роман этот — роман нравов и интриг, роман сюжетный и разоблачительный, тронутый, однако, в разных местах лирико-импрессионистическими описаниями, подробностями, метафорами. Первое появление следователя, одного из самых отвратительных героев романа: «За дверную ручку или за шляпу он берется, как за бабочку: нежно, осторожно, слегка касаясь пальцами» (III, 304). В этом описании жеста содержится нечто неожиданное: изящество, грация присущи этому человеку. Но нет, он ими пользуется, чтобы тем вернее предавать и убивать тайно, ускользая от суда и ответа. Оленька, играющая в романе столь двусмысленную роль, описана так: «Она была в ярко-красном, полудетском, полудевическом платье. Стройные, как иглы, ножки в красных чулках сидели в крошечных, почти детских башмачках» (III, 326) В этих людях — в следователе, в будущей любовнице его Оленьке — высказано нечто, хотя бы отчасти свободное от их характеров, от роли, которую они играют или станут играть в жизни. Эти описания как бы окружены воздухом. Домик лесничего: «Митька с шумом, сопя, дуя и громко чиркая спичками, зажег две свечи и осторожно, как молоко, поставил их на стол» (III, 331). Сравнение «как молоко» сразу же разрежает мрак в картине; среди мрака и бед, уже надвигающихся, дается минута отдыха, свободы.

---

[24] Жюль Ренар. Дневник. Изд. «Художественная литература». М., 1965 стр. 365.

[25] Там же, стр. 244.

lib.pushkinskijdom.ru

Эпизод импрессионизма в рассказе «Счастье» (1887): «Объездчик закурил трубку и на мгновение осветил свои большие усы и острый, строгого, солидного вида нос. Мелкие круги света прыгнули от его рук к картузу, побежали через седло по лошадиной спине и исчезли в гриве около ушей» (VI, 164—165). Весь образ обновляется и омолаживается через игру света. В этом эпизоде очень видно, сколь свободная стихия — свет, свободная от предмета, который он освещает. Там же описано утро в степи, когда все радостно пестреет, «принимая свет солнца за свою собственную улыбку» (VI, 169). В этом все дело, по Чехову: свет и радость не твои собственные достижения, но они кажутся твоими, они подают тебе надежду, что ты и сам из собственных сил способен на них, раз ты умеешь на них откликаться. Реалист Чехов стоит за подлинную, реальную реформу вещей в светлом смысле, но эта их реформа через блики огня и солнца имеет значение ободрения, напутствия, пред-игры, пролога к реформе, которая и на самом деле будет проведена. В повести «Мужики» описан пожар в деревне: «Ольга, вся в свету, задыхаясь, глядя с ужасом на красных овец и на розовых голубей, летавших в дыму, бегала то вниз, то наверх» (IX, 207). Можно бы сказать, что в этом эпизоде открывается нам, насколько письмо реалистическое и письмо импрессионистическое не покрывают друг друга, насколько один способ писать и видеть не сходится с другим. Здесь импрессионизм возможен ценою отказа от серьезности — от той серьезности, которую Чехов, художник-реалист, всегда считал основой дела. Да, очень живописны и необычайны красные овцы и розовые голуби в дыму, если думать только о цвете, но это картина несчастья, и это первое, главное, о чем забывать никому не позволено.

Краски положены на предметы, но ненадолго; чуть повернется время, и краски сбегут. Нечто схожее и в сюжетах тех новелл Чехова, которые именовали мы новеллами-сопоставлениями. Рассказу «На пути» предпослан эпиграф из Лермонтова: «Ночевала тучка золотая На груди утеса великана...» Старый, очень истрепанный всякой непогодой и не павший духом человек встретился на пути, в ночь под Рождество, с юной девушкой, которая добирается до отцовского хутора. У них удивительный ночной разговор, вернее, говорит этот человек, а девушка умеет его слушать. Они-то оба и соответствуют эпиграфу: «утесу» и «тучке золотой». Мелькнуло что-то, сулящее счастье им обоим, мелькнуло и тут же рассыпалось, ибо очень уж они различны и по годам, и по настоящему своему и прошлому. Время их дружбы — один этот единственный разговор. Девушка собирается к утру продолжать свою зимнюю дорогу. Когда она приехала, описывалось ее раскутывание из дорожных одежд, сейчас она укутывается, происходит «превращение живого человека в бесформенный узел». В этом содержится своя символика: какие-то часы человек побыл человеком, открылся другому, и вот он снова дорожная кладь, багаж, снова он существует перед другим по образу вещи.[26]

Рассказ «На подводе» о том же, с некоторой переменой ролей: он счастливее, она несчастнее. Невесело живущей молодой учительнице померещилось в холодный, весенний вечер, когда на подводе она добиралась к себе в деревню, что жизнь прекрасна. Помогли весна и встреча в дороге с мимоедущим в своей карете помещиком Хановым, красивым, богатым, свободным, молодым. Эта девушка, заеденная нуждой, работой, как будто бы повстречалась с самой свободой, с простором жизни. Мы сказали: ей померещилось. Это не совсем точное слово, ибо, по Чехову, такая встреча, такой вечер не напрасны, они оставляют след, и им посвящается целый рассказ.

[26] Рассказ Чехова, музыкальный по мысли своей, послужил программой для молодого С. В. Рахманинова, в 1893 году сочинившего фантазию для оркестра под названием «Утес» (название определил взятый Чеховым эпиграф к рассказу).

lib.pushkinskijdom.ru

Обычно в рассказах люди бывают соединены друг с другом общим бытом, действенно, через практику жизни в тех или иных ее формах; дело, семья, любовь, дружба — вот что связывает их. Чехов имеет смелость сочинить рассказ, где ничего этого нет, где суть в негласном, без слов, влиянии, которое оказал на минуту один человек на другого, сам о том не ведая. Человек влияет на человека издали, одним своим присутствием, одним светом лица и глаз. Увидеть человека — это уже значит испытать влияние; такое влияние и составляет тему рассказа. Взгляд пересекается со взглядом — довольно, можно считать, что произошло событие. Значит, жизнь людей не так уже бедна, но это же говорит нам, как, по Чехову, ответственны люди друг перед другом, даже когда они не подозревают об этом. Движение глаз есть уже поступок.

Как своеобразные рассказы о «влияниях», о духовном действии людей друг на друга издали можно рассматривать и те — «В сарае», «На святках». Мальчишка — свидетель непостижимого для него события, самоубийства из-за любви. Вероятно, как от далекой звезды, смысл этого события дойдет до него через годы и годы — если дойдет («В сарае»). Деревня входит в город через малограмотное, но внятное читающим его письмо («На святках»).

Внутри большой повести «Моя жизнь», наполненной реальными событиями, связующей всех лиц, в ней выведенных, так или иначе явственными отношениями, есть лицо очень важное, однако же оставленное в резерве; оно присутствует где-то в последней глубине рассказанного, действует издалека и тайно, не называясь, и в практическую связь событий так и не вступает до самого конца включительно. Это Анюта Благово, девушка-Диана, красивая, строгая, молчаливая, великодушная; она любит героя и не смеет его любить, тайно помогает ему и сестре его в их бедствиях; он только догадывается каждый раз, чья дружеская рука здесь действует, но речей об этом нет. Очевидно, герой не делает никаких попыток приблизиться к Анюте, потому что связь с ним, человеком, выбывшим из общества, была бы для Анюты гибелью. И сам герой и автор щадят Анюту Благово, не унижают ее объяснением, почему живет она так, как живет. Скорее всего над Анютой имеют власть предрассудки общества, или же она считается с предрассудками родительского дома, не хочет наносить ему удары. Если и напрашивается объяснение, как-то и в чем-то роняющее Анюту, то Чехов все же его не выговаривает. Чехов подает примеры рыцарского отношения автора к своим персонажам. Так, в «Скучной истории» Чехов позволил нам прочесть в письме, которое писал Михаил Федорович, только полслова: «страстн. . .» Читать это слово до конца было бы безжалостным поступком. Михаилу Федоровичу совсем не пристало объясняться в любви, да еще в страстной. Ведь перед той же Катей он громил и отрицал весь мир, выходило, что нет ничего для него в этом мире. К тому же он стар, а Катя юная, и вот он пишет Кате письмо непочтенного содержания, показывающее, что все его прежние пессимистические речи и сарказмы были только средством угодить Кате, смотревшей на вещи мрачно. У Михаила Федоровича совсем седая голова и черные брови — в письме его к Кате заговорили одни только черные брови. Владимир Благово, доктор, брат Анюты — личность чрезвычайно эмансипированная, без предрассудков, и, однако, он неизмеримо слабее, ниже, чем Анюта, он даже пошловат со своими речами в пользу прогресса. Собственно, доктор Благово хочет, чтобы от предрассудков отказывались другие, когда это для него полезно. Он не позволяет сестре героя ссылаться на предрассудки, ибо тогда не состоялся бы роман его с этой девушкой. Чехов внимательно обходится с Анютой Благово, так как она — существо чистоты необычайной и чистота ее держится более глубокими и долговечными мотивами, чем те, на которые могла бы ука-

lib.pushkinskijdom.ru

зать она сама или же окружающие. Анюта Благово — обещание лучшего устройства жизни среди современного.

В повести этой веет воздухом времен еще не наступивших, но ожидаемых. В ней хотят найти влияние идей Льва Толстого. Герой повести как будто бы стоит за толстовское опрощение. Но опрощение в повести Чехова только тема и вовсе не проповедь. Опрощение у Чехова — частность, центр тяжести не в нем. Ни Чехов, ни герой его вовсе не собираются отменить высокий тип современной цивилизации, они хотят еще повысить этот тип через социальное и нравственное переоборудование ее. Чехов и герой Чехова против искусственной иерархии в обществе, основанной на сплошных случайностях и несправедливостях, на данных, на наследственных правах, вернее — привилегиях, на черных грехах против интересов общества в целом, которые, однако же, хотят узаконить навсегда. Герой Чехова стоит за естественную иерархию, основанную на призваниях, на качествах человека, на природе дарований и степени их. Герой повести, дворянин, сын богатого архитектора, становится маляром вопреки всем насмешкам, возражениям и даже угрозам. Он выбрал ремесло маляра не потому, чтобы отрицал другие более высокие и сложные профессии. Нет, он решил только за самого себя — малярное дело именно то, какое он будет делать хорошо. И что не менее важно — дело это имеет свой очевидный смысл. Его могли бы бросить куда-нибудь по письменной части, но он презирает канцелярии за ненужность их. Антагонист героя — собственный его отец, городской архитектор, изуродовавший весь город зданиями, которые он построил. Сын не отрицает искусство, он отрицает только бездарное искусство, он ненавидит узурпацию бездарностей, захвативших дело, которое должно бы передать в руки других. Отца своего, с его ужасными, лишенными воображения и подлинной мысли проектами домов и дач, герой считает преступником перед людьми, перед здравыми вкусами их, перед самим искусством. От старого городского архитектора, чего бы он ни коснулся, исходит насилие — он дал детям своим нелепые, претенциозные имена Мисаила и Клеопатры и тем самым совершил над ними насилие на всю жизнь, запятнал своих потомков собственным безвкусием. Герой этой повести гнушается продажности, которая царит вокруг него, он не может закрыть глаза на взятки, подкупы, открытый грабеж, совершаемый с полной безнаказанностью, широтой и даже живописностью, как это, например, он наблюдает в инженере Должикове. Странность повести «Моя жизнь» именно в этом: в городе, где все посредственно и грязновато, проживает некто, как бы заброшенный сюда из будущих времен человеческой честности и чистоты. Вокруг этой странной личности царит особый «микроклимат», чудо и соблазн для прочих, по-прежнему дышащих воздухом обманов, фальшивых репутаций, навязыванья миру плодов собственной непризванности и тупости. Когда в повести появляется старик-архитектор, мы замечаем между строк авторскую ярость. «Взгляни! — говорил он сестре, указывая на небо тем самым зонтиком, которым давеча бил меня. — Взгляни на небо! Звезды, даже самые маленькие, — все это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной!» (IV, 102). Не сам по себе жест с зонтиком компрометирует речь старого отца. Этот прозаический мотив врывается в уже готовую брешь. Возвышенные речи этого человека — сплошное пустословие. Человек, которому неведомы ни возвышенные мысли, ни возвышенные чувства, весьма охотно артикулирует возвышенные слова. Жест с зонтиком только подчеркивает это — пустое небо над архитектором, тусклые звезды. Весь контекст тут скрытно прозаичен, поэтому вступающая в дело прозаическая подробность усиливает прозу вокруг лежащую, вступает с нею в опасный союз, выявляет ее. Зонтик, попав в литературный текст, уже не есть вещь; он становится мотивом, одной из сил литературного стиля, которая и сама

lib.pushkinskijdom.ru

движет, и движима другими через их совместное воздействие. В повести «Три года» Лаптев, влюбленный, просидел целую ночь под раскрытым зонтиком Юлии Сергеевны, что было чуть-чуть смешно, а более — лирично, через этот прозаический предмет лирика откупалась от сентиментальности. Зонтик, которым архитектор целит в звезды, убивает и самого архитектора, и все слова, им произнесенные. Чехов — великий мастер пользоваться realia, они служат ему с необыкновенной верностью и разнообразием. Чувство отдельных realia у него почти столь же точное, как у Пушкина.

Чехов, по примеру Пушкина, Тургенева, Гончарова, Льва Толстого, держится в прозе своей той картины мира, какая была у него перед глазами, а также перед глазами всех. Настоящее во всей его полноте, вся зримая поверхность жизни, какова она сегодня, изображены у Чехова с величайшей точностью. Соблюдается соотношение сил, как оно дано в самом объекте, без передвижек, без перестановок, без бросающихся в глаза усилений или преуменьшений. И, однако же, Чехов ни в малейшей степени не рабствует перед этой картинной вещей как они есть. Он проверяет их, старается освоить их мыслью. Он дает свою оценку им, воспроизводя и ту оценку, которая общепринята. Какие-то малозаметные акценты, какой-то особый прием повествования — и вещи принимают вид, нужный Чехову в его художественных и идейных целях. Нет никаких деформаций, повседневная, сегодняшняя оболочка жизни сохраняется. Работа на пользу новых оценок, новых осмыслений и переосмыслений ведется у Чехова на значительной глубине и прямо этой оболочки не затрагивает. Чехов весь в сегодняшнем дне, а если очень присмотреться, то оказывается, что Чехова не в пример больше заботит день завтрашний. Не выходя из рамок сегодняшнего дня, Чехов тем не менее умеет держать тонкие и многосторонние связи с днем завтрашним, у него многое, что кажется только наличностью, какой располагает современная жизнь, на деле является сдержанным, осторожным указанием на будущее. В зрелых произведениях Чехов не прибегает ни к гротеску, как это бывало у него вначале, ни к утопии, которая и с самого начала была чужда ему. Он не разрушает картины сегодняшнего дня, как это делают писатели, склонные к гротеску и сатире, и он же не строит утопических образов дня, которого он ждет. У Чехова та ровная манера письма, какая известна нам по опыту Пушкина, Льва Толстого. Нет гипербол ни в одну, ни в другую сторону, ни в сторону добра, ни в сторону зла. И все-таки у Чехова, как и у прежних русских классиков, изображение современной жизни в целом своем изнутри подвергнуто решительным оценкам и переоценкам, все осмыслено заново и, где можно, указано, каковы ее средства и в чем ее надежды, чтобы выйти к лучшему и высшему. Как все русские классики, Чехов отклоняет и натурализм и визионерство, он отклоняет и живописание как цель в самом себе, и безмерную преданность мечтанию, и чересчур навязчивое выдвижение наружу внутреннего смысла, как это после него делали экспрессионисты. Чехов изучает внутреннее движение современной жизни — что оно такое, что оно обещает, — всегда помня о том, как выглядит ее поверхность, напоминая нам об этом всей своей поэтикой, всеми приемами своего художественного письма. Точно, до иллюзии, переданная картина жизни в ее сегодняшнем, актуальном виде служит проверкой, настолько истинен внутренний анализ: скрытое, глубинное должно же иметь соответствия в том, что существует открыто, что вышло на поверхность, что видно всем. Если сегодняшний день пишется во всем его наличии, если перед нами зримый образ его и в то же время внутри этого образа идет постоянная работа осмысления, то она должна быть чрезвычайно тонкой, более того — утонченной. Художник связан изображением жизни в ее наличном виде, нужны необыкновенное умение, дар, чувствительность

lib.pushkinskijdom.ru

при всем том, чтобы довести до нас и все, незримое простым глазом, предстающее как внутренний закон, как указание на будущее. Такое искусство, как у Чехова, как у русских классиков, обладает сразу же двумя как будто бы отрицающими друг друга свойствами: оно и очень утонченно, но и в высшей степени популярно, вседоступно. С большими человеческими массами его соединяет именно изображение жизни как она есть сегодня, как она представляется на глаз, — все здесь знакомо, узнаваемо, а если и незнакомо, то знакомство завязывается быстро и легко. Сохранение этого образа мира в его наличности делает искусство художника и очень точным — точным при всех заходах вглубь — и оно же приводит его к массам. Художественный реализм, изобразительный, жизнеподобный, воссоздающий чувственный образ времени, является как бы новым фольклором, новой фольклорной формой, его поэтика фольклорна в том отношении, что на нее откликаются все и каждый. Этот вседоступный видимый образ косвенно делает вседоступной и очень сложную внутреннюю суть, скрывающуюся за ним. Русские писатели XIX века много сделали для этого великого фольклора, и среди них — Чехов.

Экскурсы в жизнь наивных и даровитых душ, закрепление хотя бы беглых, ускользающих намеков на свободное существование — это еще не все способы, какими Чехов добивается для себя и для современников своих выхода в большее, в лучшее. Остается еще ландшафт, который был для Чехова огромнейшей живописной и смысловой силой.[27]

Жизнь у Чехова делится как бы на две части: есть меньшая, «земля людей», область, завоеванная ими, освоенная, и есть другая, несравненно большая область, лежащая перед нами для освоения, не имеющая ни конца, ни предела, область, которую собственно называем мы ландшафтом, природой. Экзюпери с высоты самолета очень хорошо почувствовал великое деление — где лежит «земля людей» и где начинаются Земли, еще закрытые человеку. Чехов усмотрел то же самое с полнейшей художественной рельефностью, не сходя с безрессорной брички, покатившей в хороший день в нескончаемую степь. Ландшафт у Чехова — не безгласный фон, не декорация, приданная к изображению людей. Ландшафт у Чехова скрытно активен, он ведет речи к человеку и о человеке, зазывает его. Ландшафт — образ задач, предстоящих человеку и для него неисчерпаемых, ландшафт говорит о том, чего человеку недостает, что он хотел бы иметь, порою мог бы иметь и чего не имеет. Собственно, у Тургенева, у Льва Толстого, у Бунина, в стихах Тютчева и Фета значение ландшафта то же. Но Чехов создал целый эпос с коллизиями между человеком и ландшафтом, с изображением того, сколько счастья и сколько трагизма скрыто для человека в этих коллизиях. Мы уже коснулись чеховского эпоса природы, повести «Степь», написанной в 1888 году и сразу же возвысившей литературную репутацию Чехова. Были критические замечания к «Степи», однако же никогда позднее Чехов не слышал столь веских похвал, как те, что произносились по поводу этого произведения. «Степью» восхищались Салтыков-Щедрин и Гаршин, Плещеев и Михайловский, люди очень разных вкусов в литературе. И те, кто считал, что литературе подобают только аскетизм, поучительность и черные цвета, и те отступили перед этим произведением, совсем по-иному дышавшим.

Сочиняя «Степь», Чехов писал Д. В. Григоровичу: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми, и как еще не тесно русскому художнику» (XIV, 14). Надо бы дописать фразу Чехова:

[27] Многочисленные замечания о природе у Чехова см.: З. Паперный. А. П. Чехов. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1954.

lib.pushkinskijdom.ru

«Степь» доказывает, сколько еще непочатого пространства осталось не одним художникам, но и на долю всякой жизни, в чем бы и как бы она ни проявлялась.

Повесть «Степь» — огромное, порою оглушительное по своему великолепию празднество пяти чувств. Ворота их раскрыты настежь, и льются, перегоняя друг друга, зрительные впечатления, описания запахов, звуков, земного зноя, речного холода. Уже к одному человеческому восприятию, если оставить в стороне остальные человеческие способности, степь, изображенная Чеховым, предъявляет требования много и много выше обычных. Кажется, они обращены не к ординарному человеку, но к человеку, помноженному не однажды на самого себя. После зрительных образов всего сильнее у Чехова образы слуховые, того, что звучит в степи и как оно звучит. Среди описаний, как поется песня и как она слышится, описание Чехова в «Степи» одно из самых поразительных, наравне с тем, что нам дано у Гоголя и у Тургенева. В самый зной баба что-то просеивает сквозь решето и поет свою песню, которая неизвестно когда началась и, можно думать, вовек не кончится, которая как бы перешла с певицы на природу вокруг, так что кажется, будто поет сама степная трава. Чеховская степь по генеральному своему признаку — пространство в его необозримости, и признак этот подчиняет себе все прочие стихии поэтического описания. Время бесконечно удлиняется заодно с пространством — «точно и оно застыло и остановилось», говорит Чехов, — удлиняется и песня, она становится многоверстной. Пафос протяженности овладевает изображением этого гигантского ландшафта, всякой жизни, проявляющейся в нем.

Чехов — писатель предметный, слово у него предметно, живет связями от предмета к предмету.[28] Известный рассказ Чехова «Лошадиная фамилия» так и построен: хотят вспомнить фамилию акцизного, который умеет зубную боль заговаривать, и перебирают: Кобылин, Жеребцов, Жеребятников, Кобылицын, Кобылятников и т. д. и т. п. — целая серия фамилий, и все не та. Наконец, нашли: фамилия врачевателя — Овсов. Фамилия у него и в самом деле лошадиная, наткнуться на нее потому не умели, что искали по цепи чисто словесных ассоциаций — Кобылин, Кобылицын, а надо было иначе: вместо поисков от слова к слову, надо было искать от предмета к предмету — от лошади к овсу, к Овсову. Лошадь и овес — слова без родства друг с другом, предметная же близость между ними велика. И так всегда у Чехова. Как стилист, как автор тропов, метафор и сравнений, он следует не импульсам слов, но импульсам вещей, цель его стилистики — обнажение природы вещей, приближение к ней через слово.

В описательных частях повести «Степь» наблюдается в сильнейшем развитии обычная метода Чехова подчинять слово интересам предмета, стоящего за ним. «... Мягко картавя, журчал ручеек» — характерно чеховская метафора: картавя, следовательно, запинаясь на пути, запинаясь о камешки. Необычность сравнения позволяет лучше почувствовать вещи, захватить все подробности. Ручеек сквозь камешки звучит по-особому, с одинкой, рябовато — картавя. Когда картавят, то для нашего слуха (русского слуха, непривычного к картавому произношению) всякое «р» кажется запинкой, неточностью, выделяется. Так и для ручейка всякий встречный камешек — заметное преткновение. Рифма требует, чтобы совпадали звуки начиная с последнего ударного; когда же совпадение достаточно широко затрагивает и звуки, предшествующие ударному, то рифму называют богатой, глубокой. По аналогии можно бы говорить о глубоких

[28] О «прозрачности» прозаической речи, о ее способности пропускать сквозь свою среду предметы см.: В. В. Кожинов. Основы теории литературы. Изд. «Знание», М., 1962, стр. 32.

lib.pushkinskijdom.ru

метафорах, о глубоких сравнениях, когда совпадают не один, а многие признаки сопоставляемых вещей. Такова стилистика Чехова. Тропы у Чехова очень подробно освещают вещи, в состав сравнения входит не только тот признак, который навел сравнивать, но еще и многие другие, дополнительные. Ручеек картавит — это рисует его интимно-человеческим, ласковым, простым, доступным, не совсем правильным, как картавость, не отвечающая правилам орфоэпии.

Чехов держался тропов домашнего, бытового происхождения; слова, взятые из этой сферы, применялись к сферам совсем иного характера — к сферам возвышенного, к явлениям природы, к космической жизни в ее бурных и порою высоко драматичных эпизодах. Бытовые метафоры несут у Чехова службу при описании великой грозы в степи, они действенны по той причине, что появляются неожиданно, поражают, воспринимаются как художнический парадокс. Тихие, скромные, короткорукие, они должны обхватить огромную природу, наводящую ужас и трепет. У них рук не хватает, между ними и предметом, который имеется в виду, остается диспропорция, и она-то указывает, как велик предмет, как несоизмерим с этими бедными словами. Тут есть свое маленькое соответствие между словом и предметом и свое крупнейшее несоответствие, и оно-то по-настоящему дает представление об истинных масштабах предмета, в рост и объем которому слова так и не подобрались. Поэтический троп можно рассматривать как своеобразный измеритель, приложенный к явлениям жизни; он как бы показывает, во сколько раз явления эти значительнее, крупнее, сильнее, чем содержание тропа.

Описание степной грозы: «Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» (VII, 91). «Загремел сердито гром, покатился по небу справа налево, потом назад и замер около передних подвод». «Это был дождь. Он и рогожа, как будто поняли друг друга, заговорили о чем-то быстро, весело и препротивно, как две сороки» (VII, 93). «„Траах! тах, тах! тах!“ — явственно отчеканивал гром, катился по небу, спотыкался и где-нибудь у передних возов, или далеко сзади, сваливался со злобным, отрывистым — „трра!“» (VII, 94). Дождь ходит по железной крыше, как босиком, гром замирает перед подводами, потом он слышен снова где-то у передних возов и сваливается где-то сзади — все эти метафоры со стихией запанибрата; нелокализуемое, безвидное локализуется, наблюдается с самой обыденной точностью, — перед возами, позади возов. Метафоры у Чехова сопоставляют обыденное с необыденным, маленькое с грандиозным, интимно-человеческое с тем, что едва ли одушевлено, прирученное со стихийным. При этом способе связывания слова с его предметом предмет оказывает жесткое сопротивление, в котором лучше всего и раскрывается его сущность. Между словом и предметом происходит полезное трение, проскакивают искры, освещающие предмет. Оставайся Чехов при вяло найденных сходствах, не пойди он на этот художнический риск сопоставлять несопоставимое, все его описания, сойдя с пера, тут же стали бы умирать медленной смертью. Дерзкие тропы дали им душу, масштаб и энергию. Без них Чехов не мог бы передать дикую, бесконечную жизнь природы, вырывающуюся из рамок всех скромно бытовых представлений, с которыми обычно живет человек, житель городов и сел, домов и изб. Чеховские тропы заставляют его переместиться на время в живую природу. Думаем, что чеховские тропы и описания отозвались не в одной русской прозе, но и в поэзии. Так, например, они — первоисточники Пастернака. Гроза и гром в «Степи» — не слишком отдаленные предки дождям и грозам в стихах Пастернака начиная уже с книги его «Поверх барьеров».

lib.pushkinskijdom.ru

Коллизия между степью и человеком, природой и человеком, сводится к коллизии между бо́льшим и меньшим, широким и стесненным, богатым и бедным, свободным и несвободным, драматическим и лишенным права на драму. Повесть — история деловой поездки. Кузьмичов и отец Христофор едут через степь продавать шерсть в городе, а заодно и определить Егорушку в начальный класс гимназии. Кузьмичов — скучный человек, ему даже во сне снится овечья шерсть, он торгует и в сновидениях. Коммерческая тема тянется через всю повесть. И прекрасная графиня Драницкая также причастна к делу покупок и продаж. На постоялом дворе у еврея Кузьмичов с отцом Христофором считают деньги — семь тысяч восемьсот для Варламова. В повести разыгрывается особый конфликт: степь и барыши. Конфликт между великолепием природы, данным нам через пять чувств, через смелое художественное слово, ослепительным, вдохновляющим, и тем, чем заняты люди, кочующие по степи. Степь и барыши: конкретно-чувственное против абстрактного, горячая жизнь, горячий дух против цифры. В деньгах забыто все конкретно-чувственное, забыты те тюки с шерстью, которые везли через степь, в тюках еще до того забыты были овечьи стада, пастбища, пастухи, сторожа и сверх того все мимоедущие и мимоидущие. Пастбища и овцы перешли в цифры, в денежные знаки, они свелись к толстому бумажнику, который везет домой в заключение товарооборота отец Христофор, впрочем только притворяющийся, как тот герой рассказа «Холодная кровь», что ездил в эту поездку ради коммерческой пользы. Главное лицо в деловом мире, богач Варламов, пропадает где-то в степи, как поэтический фантом. Когда же, наконец, он найден, то нет ничего прозаичнее, нежели этот человек. Варламов — серая, хотя и повелительная личность. Он безлик, невыразителен, как сам шерстяной бизнес, во главе которого он стоит (см.: VII, 86). Проза бизнеса в повести обострена очень особой, уголовной романтикой. В дороге к вечеру у костра ведутся длинные разговоры о разбойниках, льстившихся на большие чужие деньги, грабивших и резавших купцов, проезжавших по степи. Деньги сами создаются душегубством и преступлениями, поэтому накопленные деньги снова вызывают их, воровство и разбой ходят за ними, как тень. Позднее Чехов напишет на эти темы рассказ «Убийство» (1895), где уже совсем отпадает романтика таинственного шептания перед меркнущими углями и преступление предстает в собственной своей природе, в трезвом освещении, нагое и в наготе своей отвратительное.

Работные люди при шерстяных тюках, описанные Чеховым, в большинстве своем биты жизнью, искалечены трудом, который им приводилось нести. У них бо́льшая отзывчивость на жизнь, чем у хозяев, которые их нанимают, и все же свобода, возможность жить вполне, как видим, у них похищены. Чехов ищет людей под стиль степи, под масштаб ландшафту — людей «громадных, широко шагающих» (VII, 54), как он говорит; людей этих нет, он хочет вызвать их. Весь ландшафт — призыв к громадной жизни, к громадной деятельности, к громадным радостям и наслаждениям. Ландшафт со всеми его богатствами вливается в человека, человек воспринимает его; значит, есть в душе человека соответствие ему. Нужно, чтобы человек не ограничивал себя переживанием ландшафта, неясными откликами, ему нужно, чтобы сообразно ландшафту он действовал и в самом деле жил.[29]

Когда только появилась «Степь», брат Александр уже сообщил Чехову мнение Буренина: «...из каждого печатного листа можно сделать

---

[29] О сопоставлении человека и природы в повести «Степь» см. статью Г. А. Бялого о Чехове в «Истории русской литературы» (т. IX, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 368—369).

lib.pushkinskijdom.ru

отдельный рассказ».[30] Мнение неверное, хотя потом не однажды твердили, что повесть вся распадается на мало чем связанные друг с другом фрагменты и эпизоды. «Степь» — целостное произведение, описание грозы и придает ему целостность, оно находится в центре повести; сначала идет подготовка к нему, а кончается повесть неким послегрозовым умиротворением. Говорится много о зное, о страшно застоявшейся жизни в степи — о «скуке жизни», как и здесь ее называет Чехов. Первые страницы передают тоску бездействия, тоску связанных сил, тоску окаменелости. Песня женщины в степи — томительная песня, лучшее выражение того, как велики силы степной жизни и как они подавлены. Но природа умеет выходить из собственного застоя. Гроза, описанная Чеховым с такой отважностью стиля, является в этом описании самоискуплением, самоочищением природы, возвращением ее к самой себе. Идет рассказ о первых опытах грозы. «За холмами глухо прогремел гром; подуло свежестью... Еще бы, кажется, небольшое усилие, одна потуга, и степь взяла бы верх» (VII, 35). По Чехову, гроза эта — бунт степи, выход ее из колдовства в полную жизнь после того, как все печати сорваны; гроза — это победа степи, свержение ига, под которым она находилась. И если степь велит человеку подражать ей, то гроза — высшее из ее велений. И в человеке лежат онемевшие силы, и он может большее, чем ему позволено проявить, и он в каменном сне, — так пусть он тоже сделает могучее усилие и вернется к самому себе. Есть один человек в повести, который отчасти мог бы поравняться со степью. Это Осип Дымов, молодой парень, озорник, красивый, злой. В нем кипят и бунтуют силы, от чрезмерного здоровья он припадочный, ему надо же девать свои силы куда-нибудь. У Дымова потребность мучить других и потребность, чтобы другие тоже мучили его. Дымов в бесстрашии своем, в своем самозабвении как бы ставленник степи и степной жизни. Идет рассказ об исступлении, в которое впал Дымов, а после того следует описание степной грозы: Дымов начал, степь продолжила, они нужны друг другу.

Если человек понимает степь, то отсюда следует, что он ей сродни, что он может сбросить с себя всякую мелочность и душевно может поравняться с нею. В природе, по Чехову, лежит то, чего недостает человеку и что доступно ему тем не менее.

В повести «В овраге» описывается лунная ночь с толкующими словами от автора: «И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (IX, 400). Природа у Чехова — описание, проповедь, призыв, образец.

Надя в рассказе «Невеста» приезжает в родной город и опять перед нею серые заборы повсюду. Гуров приезжает в губернский город Саратов, отыскивает дом Анны Сергеевны, «дамы с собачкой», и видит забор против дома, серый, длинный, с гвоздями. Серые заборы — символика, у Чехова они отделяют человека от природы, от других людей, от истинного содержания жизни. Он описывает заборы с тем, чтобы сказать нам: их давно пора снести.

Современники спрашивали у Чехова, где его программа, где указания, что делать и как делать, как готовиться к завтрашнему дню. Указаний у Чехова не было, он не брал на себя ответственности этого рода. Он не указывал, а только показывал: есть в человеке такие-то и такие-то могучие задатки и потребности, устройте жизнь так, чтобы все они вышли когда-нибудь на простор. Тысячелетняя Россия умирала, нужна была перспектива опять на целое тысячелетие. Чехов решился только намекнуть

[30] Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. Соцэкгиз, М., 1939 стр. 198.

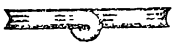
lib.pushkinskijdom.ru

на нее. Он мог заглядывать в будущее, тем более в отдаленное будущее, лишь в меру того, как косвенными средствами оно поддавалось художественному выражению. В последней драме своей, как увидим, он в этом отношении действовал смелее. То целомудрие художника, с которым Чехов трактовал вещи, еще не принявшие осязаемую и зримую форму, именно оно и побудило некоторых его истолкователей уверять, будто Чехов отрицает всякое будущее, — они не умели услышать скрытую музыку будущего в сочинениях Чехова.

Классически неверную формулу творчества Чехова дал в свое время философ Лев Шестов, чья давняя статья о Чехове довольно часто поминается и сейчас за рубежом. Шестов писал: «Итак, настоящий, единственный герой Чехова — это безнадежный человек. Делать такому человеку в жизни абсолютно нечего, — разве колотиться головой о камни».[31] В том же смысле, хотя и менее решительно, твердили о Чехове и многие не философы.

Известный писатель и друг Чехова А. И. Эртель в письме к Чехову писал, что в даровании его сошлись вместе едкость и меланхолия.[32] Если бы Эртель сказал, что и это далеко не все, что едкость у Чехова соединяется с бесконечным лиризмом будущего, то вся правда была бы в его словах. Меланхолия же у Чехова не потому, что незачем надеяться, а по той причине, что лучшее он и его современники считали не слишком близким, хотя и находились в ожидании его.

(Окончание следует)



[31] Лев Шестов. Начала и концы. СПб., 1908, стр. 39.
[32] См.: Письма А. И. Эртеля. М., 1909, стр. 351.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. ГУЖИЕВА

ДРАМАТУРГИЯ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА 1910-х ГОДОВ

Леонид Андреев-драматург известен прежде всего как автор нашумевших в свое время пьес «Жизнь человека», «К звездам», «Анатэма» и другие, которыми автор дебютировал в области драматического творчества. Именно к пьесам 1905—1909 годов с их «космическими» темами — мировая справедливость, человек и его судьба, дьявол и мессианство и т. п., с их новой драматической формой, с их нарочитым схематизмом и условностью — обращаются исследователи творчества Андреева, желая выявить самое существенное в его художественных поисках.[1]

Драматическое наследие Андреева 1910-х годов, обширное и сложное, в течение многих лет продолжает оставаться в тени. Между тем оно весьма характерно для творческой эволюции писателя. Андреев отошел от больших социальных проблем, что вызвало явное понижение интереса читателя и зрителя к новым исканиям драматурга. Сам автор, художник достаточно строгий в своих приговорах, писал незадолго до смерти, подводя итоги своему творчеству: «...я остановился, уперся в потолок и не падаю, и не поднимаюсь — почему? Вкус мой стал строже. Средний уровень моих вещей значительно выше, и есть вещи замечательные, как хотя бы „Реквием“ или „Собачий вальс“, но великих нет».[2]

Драматизм положения, осознанный в конце жизни самим художником, в данном случае заключается в том, что именно в 1910-е годы Андреев много и упорно работает над проблемой создания нового театра, возлагая особые надежды именно на те пьесы, которые оказались так основательно забытыми следующими поколениями и которые в большинстве случаев были встречены недоброжелательно современниками драматурга.

О том, что Андреев, работая над такими произведениями, как «Собачий вальс», «Екатерина Ивановна», «Мысль» и другие, стремился достигнуть каких-то новых высот, свидетельствуют многочисленные рассуждения автора о театре будущего, содержащиеся в обширной переписке с Вл. И Немировичем-Данченко, в статьях «Письма о театре» (1912), в дневниковых записях.

Свою основную задачу Андреев видит теперь в том, чтобы изобразить действительность более живыми красками, отмечая не только отрицательные, но и положительные ее стороны. «Я постепенно, долгим путем шел к идее разрушения, — говорит он в интервью с В. Базилевичем. — И я чувствую, что теперь я на новом пути: я подошел к созиданию, и моя трагедия „Океан“ — начало нового пути».[3]

Человеческая душа объявляется — в противоположность абстрактно-философским проблемам творчества более ранних лет — главным объек-

---

[1] См.: Александр Дымшиц. О пьесах Леонида Андреева. В кн: Леонид Андреев. Пьесы. Изд. «Искусство», М., 1959, стр. 5—21; А. Рубцов. Из истории русской драматургии конца XIX—начала XX века. Изд. Белорусского университета, Минск, 1960, стр. 138—287 и др.

[2] Вадим Андреев. Детство. «Советский писатель», М., 1963, стр. 234.

[3] В. Базилевич. Леонид Андреев. «Всеобщий журнал искусства, науки и общественной жизни», 1910, № 1, стр. 88.

lib.pushkinskijdom.ru

том, который должно обследовать искусство будущего. Оживить «художественный символизм»,[4] приблизить к действительности свои прежние абстрактно-экспрессионистские темы, облечь их в более реалистические формы, подать через призму психологических конфликтов — так ставится вопрос Андреевым.

Осуществляя на практике свои положения о необходимости создания театра «панпсихе», театра психологического реализма, Андреев обращается либо к проблемам интимной, глубоко внутренней жизни личности («Екатерина Ивановна», «Собачий вальс»), либо к традиционным для русской литературы темам — теме мещанства и власти денег, индивидуализма, художника и толпы («Профессор Сторицын», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины»). Героями пьес Андреева становятся в большинстве случаев современные люди; драматург обращается к фактам собственной биографии и к фактам современной ему жизни. Так, в «Младости» (1916) обыгрывается эпизод покушения юноши на самоубийство, имевший место в жизни самого Андреева, о котором ему должна была напомнить возникшая в эти годы эпидемия самоубийств. Пьеса «Милые призраки» (1916), построенная на материале жизни и творчества Достоевского, возникает в явной связи с дискуссией вокруг статей Горького «О „карамазовщине“», «Еще о „карамазовщине“» (1913), к которым Андреев отнесся отрицательно. В плане чисто литературных связей тяготение к более традиционному реалистическому письму сказывается в желании опереться на творчество Чехова, которого Андреев в «Письмах о театре» называет своим предшественником. Возникает даже попытка использовать какие-то стороны творческого метода Островского, несомненным влиянием которого отмечена пьеса «Не убий» (1913).

Все эти факты свидетельствуют о субъективном устремлении драматурга к реализму, о его неудовлетворенности прежним намеренно схематичным, абстрактным методом изображения действительности, о желании усложнить и обогатить его. Подчеркиваем, речь шла для Андреева именно об усложнении, а не отказе полностью от своих прошлых художественных принципов. Отсюда — сосуществование в пьесе «Не убий» характеров в стиле Островского с символическими фигурами-марионетками, удивительно напоминающими персонажей «Жизни человека»; отсюда почти одновременное появление произведений, резко отличных по стилю, — условного «Реквиема» и вполне реалистической «Младости»; отсюда желание говорить о душе человека как таковой — о «голой» душе, дающее о себе знать в «Письмах о театре». Все это приводит к внутреннему раздвоению произведений Андреева, где сталкиваются лицом к лицу герои в его частной жизни и вечные проблемы, где те или иные вопросы всемирного масштаба автор пытается разрешить в плане сугубо личных, интимных, житейских отношений героев.

Устремление к изощренному психоанализу отмечается у многих драматургов 1910-х годов. К их числу относятся С. Найденов, А. Сумбатов-Южин, С. Юшкевич, драматургия которых заметно становится более интимной. Вопросы потайной, скрытой жизни личности привлекают внимание художников. Драматургия явно теряет масштабность, присущую таким пьесам, как «Враги» или «Король» (1906), столь характерным для искусства периода первой русской революции. Драматурги уводят своих читателей в такие удаленные от главных магистралей жизни уголки, где как будто никто не слышал ни о каких революциях, где герои в частных отношениях открывают для себя вечные проблемы любви, жизни, смерти. Характерно, однако, что сами драматурги воспринимали свое творчество этих лет как продолжение разработки на новой основе своих прежних социально-политических тем, как попытку по-

[4] Вадим Андреев. Детство, стр. 224—225.

lib.pushkinskijdom.ru

вернуть их по-новому, приблизив к внутренней жизни людей. В этом отношении наиболее ценен автокомментарий С. Юшкевича, который писал о своей лирической пьесе «Miserere», трактующей тему любви и смерти, что она «рисует настроение масс после революционного разгрома. Революции в пьесе нет никакой, — но в переживаниях массы, как радостных, так и скорбных, чувствуется влияние этого большого несчастья».[5]

Отказ от непосредственно политических и обнаженно-социальных тем, стремление в рамках психологических драм вести разговор о больших философских проблемах приводило зачастую к явному делению образов и тем произведений на абстрактные и житейские, на интимные и отвлеченно-философские. Не избежал этого и Горький («Старик» и «Фальшивая монета»).

В драматургии Андреева противоречия развития искусства этого периода сказываются с особенной силой в связи с противоречивостью его общественной и литературной позиции. Это вызывалось расплывчатостью политических взглядов писателя, его поисками свободы от ограничений, налагаемых принадлежностью к той или иной партии или литературной школе. Говоря о своих отношениях с Горьким и его окружением, от которых он отходит в эти годы, и с символистскими кругами, к которым он никогда не был близок, Андреев писал в 1913 году А. В. Амфитеатрову: «...я не реалист. Как же я? Мистик? — не знаю. А в конце концов я просто не понимаю и — простите — не принимаю этого деления, оно мне кажется смешным».[6]

Основная тема его пьес — тема коренного несоответствия современной жизни высоким нормам этики, красоты, разумности и человечности — получает в них весьма противоречивое выражение. Андреев проявляет явный интерес к современной реальной жизни, в то же время он стремится прежде всего показать, в какую форму облечены теперь вечные общечеловеческие идеалы. Все, что принадлежит сущности положительных, представляющих авторское мнение героев, принадлежит и вечности, современна в них только внешняя оболочка. Объясняя драму Екатерины Ивановны — главной героини одноименной пьесы — Вл. И. Немировичу-Данченко, Андреев писал: «Несомненно, что время дало ей характер танца, как и прическу, но и во все другие времена она осталась бы среди других танцующей, подчиненной все тому же, одной ей слышимому ритму».[7]

Дуализм современной формы и вечного содержания, внутренне чуждых друг другу, раскрывается в произведениях Андреева по-разному. Но в большинстве случаев именно этот дуализм служит одним из главных, но скрытых источников бед героев, их неспособности к сопротивлению. Отсюда неизбежно должно было вытекать представление о внутренней неподвижности жизни и отражающей ее драматургии, утверждаемое в «Письмах о театре». В настоящей статье основное внимание уделяется этому вопросу.

1

Самым непосредственным образом дуализм этот сказался на конфликте андреевских пьес, утрачивающих свою драматургическую специфику. Для подкрепления своих тезисов о правомерности существования бездейственной драмы Андреев обращается к Чехову, по-своему истолковывая его пьесы. «Профессор Сторицын» (1912), в котором по-

[5] ЦГАЛИ, ф. 95, оп. 1, № 933 (письмо к М. Рейнгардту 1914 года).
[6] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. «Федерация», М., 1930, стр. 260
[7] Музей МХАТ, ф. В. И. Немировича-Данченко, № 3145/2. Далее в ссылках на на этот фонд указывается только шифр.

lib.pushkinskijdom.ru

казано «заедание» интеллигента мещанской средой, полная неспособность к сопротивлению у людей утонченной духовной жизни, — ближе всех к миру чеховских идей, но тем очевидней различие. Оно связано с попыткой Андреева ввести в реалистическую драму символистскую трактовку темы красоты и нравственной чистоты. Отсюда — резкое различие в обрисовке героев реалистических и символических и почти полная неподвижность драмы, выясняющей в первую очередь соотношение вечных, неизменных ценностей с реальным миром.

Чеховские персонажи потому так беспомощны, что все время как будто теряют почву под ногами, опережая в своем внутреннем росте медленное течение внешних событий. Герои Андреева не растут вовсе, это исключается самой их природой. Их пассивность перед мещанами — следствие такого полного и законченного раскола действительности на мир действительных, «реальных», мещанских отношений и мир идеальный, что он почти полностью исключает даже самую возможность действенной борьбы между ними. Отсюда заданная неизменность пассивной позиции героя на всех этапах развития конфликта. Завязка: в сцене Сторицын—Телемахов, выявляющей неблагополучие в доме Сторицыных, негодует один Телемахов; Сторицын отступает, спасаясь бегством от вторгающихся в его кабинет Саввича и Елены Петровны Сторицыной. Кульминационная сцена: признания жены и сына Сторицына, раскрывающих ему свою низменную мещанскую философию; повторность откровений матери и сына здесь как бы подчеркивает внутреннюю статичность сцены, полную невозможность каких бы то ни было связей двух полярных миров жизни. Наконец, развязка: в доме доктора Телемахова, ставшем последним прибежищем умирающего Сторицына, организуется полное изобличение Саввича. Сторицын не принимает никакого участия в этом, до конца играя роль пассивной жертвы. Но что знаменательно — главный вдохновитель своеобразного отмщения Саввичу, Телемахов, пеняющий Сторицыну за его инертность по отношению к мещанам, в свою очередь в собственных личных делах выступает в той же роли жертвы. Вскользь упомянутый автором факт биографии Телемахова еще более заостряет проблему неразрешимости трагедийной ситуации силами непосредственно заинтересованного лица. Телемахов потому так и боевит, что в истории с Саввичем он действует в качестве лица стороннего; коснись это его самого, он так же отступил бы, как отступил Сторицын.

Для Андреева первостепенную важность имеет сам факт катастрофического несовпадения стимулов жизни в различных слоях общества. Это резко и даже грубо подчеркивается противопоставлениями низменных, почти патологических черт характера мещан возвышенным чертам характера интеллигентов. Андреев только как бы указывает на наличие трагедийной ситуации, показывая беспомощность главного героя. Это объясняется отсутствием у Андреева четкого представления о конкретном развитии социальной жизни. Он чувствует глубину и катастрофичность назревших общественных противоречий, которые уже не разрешить мирными или временными средствами, он способен проникать в психологию представителей старого мира, но очертания будущего ему не ясны. Сам автор достаточно хорошо сознавал свои слабости и свою силу. «...Я изменил себе, изменчески изменил, — писал он в 1918 году. — Рожденный проклинать, я занялся раздачей индульгенций. — Немножко проклятий и тут же целая бочка меда и патоки. Ведь только уксус и желчь у меня настоящие, а вместо сахару — патока. Сладко, но противно. И что такое желчь с патокой?» [3] Основные «положительные» персонажи у Андреева слишком абстрактны и надуманны. Их неспособность к борьбе приводила к снижению критического пафоса произведений. Второстепенные лица, на

[3] Вадим Андреев. Детство, стр. 234—235.

lib.pushkinskijdom.ru

которых менее должно было сказаться отсутствие действенности в драме, начинали приобретать гораздо более ярко выраженную индивидуальность, чем эти герои, а отношения внутри лагеря противников, наступающих на главного героя, — большую сложность и художественную убедительность по сравнению с отношениями центрального персонажа с его окружением.

К числу несомненных удач Андреева относится изображение мещанства как сложного явления, звенья которого неоднородны. Здесь есть свои угнетатели и угнетенные. Драматург особенно убедительно проводит мысль о неодинаковости вины перед Сторицыным Саввича, активного, цельного в своем роде мошенника, и Елены Петровны Сторицыной, невольного орудия и жертвы Саввича. Здесь налицо некоторая гротескность и даже патологичность психологического рисунка. Автор обычно концентрирует внимание на одной несколько утрированной черте персонажа, стараясь обнажить самое скрытое ядро его души. Это ему тем более важно, что, по его же собственным утверждениям в «Письмах о театре», вся современная жизнь стала психологичнее прошлой, ушла в глубины человеческого духа. Психологическая драма для Андреева — повод поговорить о самых основах мира и души, о неполадках в «мировой конституции».

Представление о том, что причину всех трагедий, в том числе и социальных, надо искать в глубине человеческой души, отличает позицию Андреева от позиции Горького, даже в самых реалистических андреевских пьесах.

«Милые призраки» — по видимости бытовая пьеса, насыщенная жанровыми сценками с благодарным для актеров на характерные роли материалом. Но пронизывающая всю пьесу специфическая философия искусства самый быт окрашивает в чисто андреевские тона. Пьеса, использующая факты жизни и творчества Достоевского, построена на своеобразном разграничении мира художника и мира бедных людей, чуждых друг другу, но не могущих существовать один без другого. В интерпретации Андреева, художник — существо особого духовного склада, призванное болеть за все человечество, но жизненное назначение которого заставляет его быть равнодушным, почти жестоким по отношению к конкретным личностям, к близким ему людям.

Андреев как будто соглашается с горьковской оценкой Достоевского как жестокого таланта. Да, Достоевский жесток, но..., и тут следует весьма существенная поправка: Достоевский не потому таков, что, обладая особым даром проникать в самую глубину скрытых, темных инстинктов человека, решается беспощадно открывать их перед всеми, создавая почву для появления реакционных, пессимистических теорий; Достоевский таков потому, что он художник, и как всякий художник он не может не быть жестоким по отношению к живой, конкретной личности, поступаясь ею ради блага всемирного человечества. В трагедии Достоевского, по мысли Андреева, лишь более резко проступает то свойство извечной «мировой конституции», по которому люди могут принадлежать к одному из двух взаимно исключающих хотя и недостаточных друг без друга миров — мира искусства и мира жизни.

Персонажи «Милых призраков» обрисованы достаточно реалистически и психологически убедительно, но сама расстановка их, отсутствие конфликта и явное стремление драматурга отодвинуть главного персонажа в сторону, как бы очертить вокруг него невидимый круг, за пределами которого — реальная, обыденная жизнь, выдает своеобразную андреевскую «добавку» к реалистической трактовке вечного противоречия между художником и толпой.

В пьесе более широкого замысла — «Тот, кто получает пощечины» — тема интеллектуальной, творческой личности приобретает явный симво-

lib.pushkinskijdom.ru

лический смысл в сравнении с более частным и локальным характером ее решения в «Милых призраках». Это ощущается в обрисовке главных персонажей: Тота, представляющего замкнутый в себе мир высоких и отвлеченных идей, и Консуэллы — воплощения самой земной красоты, дополняющих друг друга и в то же время разобщенных. Очерчены они очень обще; драматург не сообщает нам ни настоящего имени, ни национальности главного героя. Ему важно только всячески подчеркнуть, что Тот олицетворяет интеллектуальное, творческое начало, что герой его проникнут стремлением слиться с миром земной красоты, с миром действительности.

В отличие от «Милых призраков», в пьесе «Тот, кто получает пощечины» Андреев стремится рассмотреть драму своего героя в нескольких ракурсах — в его отношениях с Консуэллой и с преследующим его мещанством, представленным символической фигурой Господина — посланца мира, откуда герой ушел.

Этому большому и страшному миру противостоит цирк «папы Брике» — маленький замкнутый мирок со своим патриархальным укладом жизни и духом сердечности и простоты в отношениях между его членами. Идеализированный мирок «папы Брике» представляет один из немногих уголков, где еще имеется основа для нормальных человеческих связей, для сохранения красоты; большой мир — безраздельное царство пошлости и мещанства. «...Я знаю их книги, я сам читал, они только и учат, что разврату, да как потом убивать себя... Поверьте мне, друзья мои, о том, что там, нам надо совсем забыть. Разве мы можем когда-нибудь понять, что там делается?» [9] — говорит Брике.

Воплощением всего злого и мещанского являются барон Реньер, стремящийся купить красоту и молодость Консуэллы, и в особенности Господин, который украл и опошлил лучшие мысли Тота, приспособив их для толпы, за что толпа делает его своим кумиром. «Твоя книга, — говорит Господину Тот, — имеет ошеломительный успех, ты славен, ты знаменит, нет бульварной газеты, где не приводилось бы твое имя и... твои мысли. Кто знал меня? Кому нужна была моя тяжелая тарабарщина, в которой не доищешься смысла? Ты—ты, великий осквернитель! — сделал мои мысли доступными даже для лошадей... И куда я ни пойду, вся улица кривляется на меня тысячами рож, в которых — о насмешка! — я узнаю черты моих родных детей».[10] Легионы мещан большого мира, вознесшие Господина на вершину славы, делают его фигуру значительной и зловещей. Он силен силой стоящей за ним толпы как посланец и слуга мещанства; как личность же он — ничто.

Образ Господина уточняет и конкретизирует рассуждения Брике о большом свете, еще сильнее подчеркивая границу между разными мирами и указывая на Тота как персонажа, на судьбе которого наиболее драматично сказывается этот распад. Жизнь как бы со всех сторон побивает Тота; удары настигают его и в творческой работе — плоды его деятельности опошлены, и в его попытке вырваться из замкнутого круга своих идей к живым людям, к действительности.

Андреев ставит здесь вопрос о разобщенности и раздвоенности современного ему мира не только опосредованно, в связи с разговором о глубоких, внутренних, скрытых противоречиях в отношениях людей толпы и людей искусства, но и в прямой форме, указывая на наличие разных обособленных уголков и мирков в обществе, каким является цирк «папы Брике». Этой более широкой и обнаженной постановкой вопроса «Тот, кто получает пощечины» разнится от «Милых призраков».

---

[9] Леонид Андреев, Собрание сочинений, т. XVII, М., 1917, стр. 84.
[10] Там же, стр. 125—126.

lib.pushkinskijdom.ru

В «Милых призраках» символическая тема внутреннего разноречия жизни и предопределенности судеб героев остается где-то в глубине произведения. В пьесе «Тот, кто получает пощечины» она выходит на первый план, т. к. автор ставит задачу показать, что судьба выдающейся интеллектуальной личности, не нашедшей примирения с жизнью, — лишь особенно резкий показатель мирового неустройства.

Отвлеченная трактовка темы начинает сказываться и на образах мещан, служивших в «Профессоре Сторицыне» своеобразными реальными противовесами абстрактным положительным персонажам. В пьесе «Тот, кто получает пощечины» они выступают в качестве представителей всемирного зла, настигающих героя, куда бы он ни устремлялся.

Драматург как бы говорит, что дело не только в личной слабости и неприспособленности героя; Тот гораздо активнее профессора Сторицына. Заставляя Тота сталкиваться то с Господином, то с бароном Реньером, прямо дублируя сцены его объяснения с Консуэллой во II и III действиях, Андреев настойчиво ведет читателя к мысли, что существуют не зависящие от героя причины, обесценивающие его действия, что какая-то невидимая стена все время вырастает между ним и его целью. Концовка пьесы, где показывается, как непрекращающаяся борьба Тота с мещанством переносится в потусторонний мир, поскольку раздробленный, расколотый мир жизни не дает достаточно широкой арены действия, недвусмысленно указывает на дисгармонию мира, его противоречивость как причину, сталкиваясь с которой теряет свою действенность воля героя.

Знаменательно то обстоятельство, что для Консуэллы, олицетворяющей собою красоту (подобно тому, как образ княжны в «Профессоре Сторицыне» — олицетворял нравственную чистоту), подобное устройство мира — тоже источник глубочайшей трагедии. Андреев показывает хрупкость и ненадежность ее убежища в цирке Брике перед лицом мещанского мира.

Андрееву случалось высказываться, что истинным героем своей драмы он считает не Тота, а Консуэллу, ее тягу к иной, более глубокой жизни.[11] Колебания автора в определении центра своей пьесы показывают, что ему важно было не столько проследить судьбу тех или иных персонажей, сколько начертить общие контуры мира, в котором они существуют.

Драматург настолько поглощен своей общей задачей, что жизненное явление, которое, видимо, послужило непосредственным импульсом возникновения пьесы, оказывается оттесненным в сторону и затемненным благодаря своим символистским одеждам. Речь идет о конфликте Тота и Господина, раскрывающем взаимоотношения художника с его последователями, эпигонами и профанаторами его идей. Тема эта имела особую остроту для Андреева, поскольку его собственная судьба давала богатейший материал для размышлений по этому поводу. У Андреева было немало последователей, широко использовавших найденное им. Критика писала, что эти последователи значительно упростили художественные принципы своего учителя и сделали более заметными его недостатки. Это не могло не волновать писателя, но раздумья по этому поводу привели его к созданию крайне абстрактных персонажей.

В 1910-е годы Андреев совсем не так далеко ушел от драматургических принципов «Жизни человека», как это, может быть, ему самому казалось. В упоминавшемся нами интервью В. Базилевичу писатель указывает на абстрактность мышления или, по его словам, умничанье и сознательность как на свойство, которое ему хотелось бы в дальнейшем смяг-

[11] Леонид Андреев. Пьесы, стр. 581.

lib.pushkinskijdom.ru

чить. Пример пьесы «Тот, кто получает пощечины» наглядно показывает, в каких пределах это было для него возможно.

Действуя в соответствии со своей программой — обрисовывать жизнь не только в отрицательных, но и в положительных сторонах, Андреев тем не менее приходит к выводу о возможности полного исчезновения красоты. Это происходит потому, что основу ее он ищет в душе отдельного, «голого» человека, а место — вдали от больших исторических магистралей. Идея разрушения в результате получает гораздо более убедительное выражение, чем идея созидания. Андрееву в большей степени удается показать читателю, как глубокие противоречия проникают в самые удаленные от центральных области жизни, как в самых маленьких клеточках общественного организма начинает отражаться весь мир с его неблагополучиями, чем указать выход из этого положения. Действительность предстает в его пьесах как бы застывшей в своей мозаичной раздробленности.

2

В другой группе пьес — о больных душах — Андреев стремится возместить отсутствующую в вышеназванных драмах динамичность и действенность, обращаясь к анализу процессов и изменений, происходящих в душе человека. Но характерно уже то, что для писателя это прежде всего процессы искажения, умирания души, что само по себе свидетельствовало о невозможности для драматурга найти какую-то твердую положительную основу мира. «Екатерина Ивановна», открывающая цикл пьес о больных душах, трактует все ту же проблему судьбы красоты в современности, подводя все к тем же неутешительным результатам.

Вечная женственность и красота избирает теперь своим пристанищем обычную буржуазно-интеллигентную семью, являясь в образе современной женщины — жены крупного чиновника. Драма Екатерины Ивановны — сугубо интимная, частная: будучи заподозрена мужем в неверности и оскорблена им в лучших чувствах, она начинает из мести изменять ему, падая все ниже. Резкое несоответствие сущности вечной красоты оболочке, в которую заключает ее автор, пытаясь заземлить ее, вынуждает его снимать все сколько-нибудь естественные мотивировки действий героини, живущей по своим неведомым законам. Это приводит к тому, что вся пьеса воспринимается как одна из вариаций на сугубо сексуальные темы в духе Арцыбашева, к творчеству которого Андреев относился в высшей степени отрицательно. Андреев пытался внушить современникам, что падение Екатерины Ивановны изобличает современную жизнь, но так как поступки героини не были достаточно мотивированы психологически, современники не увидели в пьесе желаемое автору. Она вызвала весьма противоречивые оценки.[12]

В «Екатерине Ивановне» Андреев также приходит к выводу о гибели красоты в современном мире, но теперь он все же более многообразно выявляет причины гибели героини. С одной стороны, Екатерина Ивановна — жертва мещанской среды, а с другой — автор всячески подчеркивает, что после разразившейся катастрофы ее действиями начинает управлять некая невидимая сила, как бы исходящая из ее души и в то же время ей чуждая. Уже примирившись с мужем, Екатерина Ивановна рассказывает ему, что она вступила в связь с Ментиковым, чтобы отомстить ему, мужу, и высказывает опасение, сможет ли она вернуться после случившегося к прежней чистой жизни. Это опасе-

[12] См.: Пьеса «О Женщине». Два толкования пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна». Изд. «Театр», М., 1913. Здесь под одной обложкой объединились статьи, содержащие в себе прямо противоположные суждения о намерениях драматурга.

lib.pushkinskijdom.ru

ние оказалось основательным, Екатерина Ивановна падает все ниже. Автор подводит к выводу, что из каких бы соображений ни было совершено преступление против морали, это не может пройти для человека бесследно, и самое беспощадное из наказаний будет исходить от него самого.

Обращает на себя внимание преднамеренная, подчеркнутая необычность завязки «Екатерины Ивановны», позволяющая сосредоточить внимание зрителя на интересующей автора проблеме разных, так сказать, силовых линий, под воздействием которых находится личность. Самая напряженная, кульминационная точка пьесы — в ее начале: при открытии занавеса слышен приглушенный спор за сценой двух (мужского и женского) голосов, создающий атмосферу вот-вот могущей произойти катастрофы; далее, уже на сцене, Георгий Михайлович пытается убить Екатерину Ивановну; затем, по ремарке автора, «все сразу становится криком, шумом и беготней». После этого акцентированного события все остальное происходит спокойнее и малозаметнее. Завязка пьесы совпадает, таким образом, с кульминационным ее пунктом. Эта особенность пьесы не осталась не замеченной. Как любопытное новшество она была отмечена в статье С. Глаголя «„Екатерина Ивановна“ и „Профессор Сторицын“ Л. Андреева».[13]

Драматургу чрезвычайно важно создать впечатление внезапности, неожиданности и мгновенности разыгравшейся в начале драмы, чтобы показать, что современная пошлая жизнь лишена настоящих мощных страстей, что неприметное течение событий лишь иногда и внезапно прерывается вспышками, больше похожими на припадки истерии, что в результате слишком сильных потрясений возникают силы инерции, самостоятельно определяющие ход последующего. Все усилия раскаявшегося Георгия Михайловича исправить содеянное, вернуться к прежнему оказываются тщетными, а болезнь — лишь загнанной внутрь.

Любопытно в этом отношении построение II акта пьесы — сцены примирения Екатерины Ивановны с мужем. В I акте разговор шел об измене Екатерины Ивановны с ничтожным Ментиковым, которую героиня решительно отрицала. Когда же открывался занавес во II действии, зритель с удивлением видел на террасе дома, где живет Екатерина Ивановна, того самого Аркадия Просперовича Ментикова, о котором речь шла ранее. В первую минуту думается, что предположения Георгия Михайловича были основательны, но к концу акта выясняется, что это впечатление обманчивое, так как Екатерина Ивановна, когда муж стрелял в нее, была совершенно невинна, но после этого действительно вступила в связь с Ментиковым, которую теперь разрывает.

Вынесение за пределы сценического действия факта измены героини можно было бы объяснить причинами эстетического порядка, если бы с ней не была органически связана система многократных «обманов» драматургом читателя и зрителя, с помощью которых он добивается ощущения того, что хотя Екатерина Ивановна внешне действовала по собственной воле, ее поступки обусловлены некоей железной закономерностью и направлены прежде всего против нее самой.

Это ощущение еще более усиливается, когда драматург начинает вести повествование об опущенных в пьесе событиях при помощи эпизодических лиц. Роль очевидца и свидетеля происшедшего играет Лизочка — младшая сестра Екатерины Ивановны, рассказывающая художнику Коромыслову, другу Георгия Михайловича, о переменах, обнаружившихся у Екатерины Ивановны после примирения с мужем.

Рассказ невинной девушки, не понимающей, что же собственно и почему происходит, да еще человеку, который является одним из любов-

[13] «Маски», 1912 (на титуле — 1913), № 3, стр. 48—58.

lib.pushkinskijdom.ru

ников Екатерины Ивановны, как это выясняется позднее, должен особо подчеркнуть запутанность и сложность психологии героини и происходящих с ней событий.

Сам драматург придавал исключительное значение художественному приему «недоговоренности». В ответ на замечание Немировича-Данченко о слишком большом количестве пропусков событий и психологической неубедительности присутствия Ментикова у Екатерины Ивановны во втором действии и их разговора о прекращенной связи Андреев писал: «Он — сообщник Е. И-ны, ее невольный и единственный поверенный, и такие разговоры у них всегда, не сегодня только, и другого разговора у них нет. И всегда так: он плачет и жалуется, и деликатно упрекает, а она с ужасом разглядывает его гнусную рожицу, с ужасом молча слушает и молча уходит — чтобы назавтра повторить то же. Ей нужна казнь, и она ищет казни, а находит только отраву, каждый раз уходит все более грязной и опозоренной, теряющей всякую надежду. В этом смысле Ментиков фатален: его присутствие и терпимость к Ментикову безнадежно осуждают не только Е. И-ну, но и всю ту жизнь, в которой может он безнаказанно существовать. (Я убежден, например, что ленских рабочих расстрелял Ментиков и не столько от жестокости, сколько от страху за себя).

В этом смысле факт беременности Е. И-ны от Ментикова является безусловно важным для драмы и для психологии ее, и для общественности. Можно сказать о нем как-нибудь еще мягче (хотя слово «клиники» я употребил для мягкости, чтобы не останавливать внимания на грязи внешнего), но изъять этот камень без разрушения всей постройки — невозможно. Тут важно и то, что Е. И-на отдалась честно и наивно, и самые ее переживания при беременности и выкидыше, и отношение мужа».[14]

Это высказывание Андреева весьма интересно. Обращает на себя внимание настойчивость, с которой драматург защищает свое право выносить за пределы сценического действия те или иные события, создавая у зрителя впечатление их повторяемости, обобщения (разговор Екатерины Ивановны с Ментиковым происходит на сцене только один раз, но сам драматург говорит о нем во множественном числе, и это не случайно). Из письма видно, какое большое значение придавал Андреев интимной личной жизни людей, непосредственно переходя от нее к заключениям общественного порядка. Здесь наглядно видно, как бьется мысль автора в поисках разрешения сложной задачи: с одной стороны, отъединить интимную жизнь от общественной, с другой — указать на их связанность, на единство исходных и заключительных их пунктов.

Драматург ставил цель показать мещанство как темную удушающую силу, выходящую за пределы быта и интимной жизни, но тема эта осталась не раскрытой до конца, так как и образ главной героини, и образ Ментикова, обрисованные в письме к Немировичу-Данченко и воплощенные в пьесе, не соответствовали друг другу. Таким образом, получается разговор о соотношении разных сил, берущих начало из одной общей точки и приводящих героиню к гибели.

Андреев ведет читателя к мысли, что за внешним обыденным течением событий скрываются сложные явления, что то или иное событие порождает множество причинно-следственных явлений, из которых более страшными оказываются те, что вначале были незаметны, что стремление загнать обнаруживающуюся болезнь внутрь при таком положении вещей чревато тяжелыми последствиями.

Сама по себе ориентация на изучение сложности жизни, которая порою приводила Андреева к фаталистическим концепциям, говорит об

[14] Музей МХАТа, № 3145/2.

lib.pushkinskijdom.ru

известном углублении взгляда художника на мир и историю, о попытках проанализировать различного типа воздействия на личность в буржуазной среде. Заметим, кстати, что подобная же задача стояла перед С. Найденовым в пьесе «Работница», в которой он стремится объяснить гибель героини множеством разных причин; однако у Найденова различие между личными и общественными причинами смерти героини показано очень прямолинейно.

Андреев возлагал большую надежду на пьесу «Екатерина Ивановна», это был его опыт раскрытия сложности современной души. Но большинством критиков пьеса не была признана удачною.

Тема судьбы, общая в «Екатерине Ивановне» с «Жизнью человека», исказила изнутри психологический конфликт, привела автора к неясности конечных выводов о степени личной виновности каждого из участников происшедшей драмы.

Именно эту неясность пытается снять Андреев в пьесе «Мысль», написанной явно с ориентацией на предшествующую, «невытанцевавшуюся» драму. В противоположность Екатерине Ивановне, главный герой «Мысли» — интеллектуалист, «головной», так сказать, человек. «Головным», экстравагантным характером отмечен и сюжет пьесы, в основе которой подчеркнуто исключительный случай: герой сходит с ума при попытке симулировать сумасшествие, чтобы безнаказанно свести счеты со своим противником. Некоторая искусственность, «придуманность» сюжета в данном случае — естественное следствие все того же интереса автора не столько к конкретным людям, сколько к причинно-следственным рядам, управляющим действиями людей. Духовная смерть главного героя «Мысли» Керженцева вызвана и крахом его теории о всемогуществе самодовлеющего, самостийного разума, не нуждающегося ни в каких внешних опорах, и крахом его индивидуализма.

В 1910-е годы Андреев все время пытается подойти к проблеме «вочеловеченья» — более сложного, подвижного и гибкого изображения происходящего в жизни. Но дуализм реалистической формы и абстрагированного содержания, отсутствие четкого социального критерия при оценке действий героев уводили драматурга от поставленной цели.

Но и в эти годы Андрееву удавалось создавать вполне реалистические произведения. Тема «больных душ» ставится им в драме «Младость», написанной, по словам самого автора, «с великолепным молодым настроением» [15] и имевшей оптимистическое звучание. При этом здесь использованы те же драматургические принципы: вынесение наиболее острых моментов действия за сцену, резко оборванные, как бы усеченные концовки актов, драматургические «обманы». Однако болезнь души, отъединяющей себя от не устраивающего ее мира, рассматривается здесь как временная болезнь роста, через которую проходит каждый человек в юности. Игра жизненных обстоятельств, подчас жестоко обходящихся с замкнувшейся в себе личностью, обогащает здесь человека, давая ему более широкое представление о людях, действительности и своем месте в жизни.

Двойственность позиции Андреева-драматурга обнаруживается, таким образом, не только в попытках объединить реалистическую и символистскую трактовку отдельных тем, но и в соотношении отдельных самостоятельных произведений, наглядно показывающем метания Андреева от одного полюса к другому.

Андреев не видит социальные силы в их движении и развитии, для него возможен либо довольно отвлеченный разговор о соотношении интеллигенции и мещанства, людей жизни и людей искусства, либо не ме-

[15] Там же, № 3146/7.

lib.pushkinskijdom.ru

нее отвлеченное рассуждение о взаимоотношении различного рода процессов, приводящих героев к гибели.

Абстрактность художественного мышления Андреева отчетливо вырисовывается даже при беглом сопоставлении его пьес с пьесами Чехова, от драматургии которого он стремится в 1910-е годы вести свою родословную. Многогеройность и «равноправие» героев пьес Чехова, вынесение ряда важных событий за сцену, развитие конфликта по принципу — «герои только пьют чай, а в это время ломаются их судьбы», наконец, наличие своеобразных подводных течений, так называемого «подтекста», помогают автору сложно и дифференцированно отразить неравномерное движение жизни. У Андреева, в отличие от Чехова, все герои явственно делятся на тех, с которыми происходят события, и тех, которые эти события только комментируют, что дает ему возможность выдвинуть на первый план разнообразие отвлеченных причин, определяющих судьбу отдельной личности, взамен разнообразия конкретных судеб людей, влияющих друг на друга. Несовпадение стимулов жизни интеллигенции и мещанства начинает казаться у Андреева катастрофически неразрешимым их собственными силами, требующим вмешательства лиц, не находящихся в прямой связи с данным конфликтом. Разочарования, которыми сопровождается жизнь чеховских героев, имеют реальную основу. В пьесах Андреева тема власти иллюзий приобретает символистский отвлеченный смысл, а подтекст нередко заменяется схематическими обобщениями. Автор равнодушен к конкретно-социальной судьбе своих героев, его прежде всего интересует их разобщенность, их «одинокость» в этом мире, их беззащитность перед лицом ими же порожденных явлений. Все это объясняет, почему так пассивны герои Андреева, несмотря на его сильное влечение к трагедии,[16] почему идея созидания уступает в его пьесах дорогу идее разрушения.

3

Лучшим своим произведением в 1910-е годы Андреев считал «Собачий вальс», в котором идея разрушения и отрицания составляет основу замысла. Пьеса, работу над которой Андреев начал в 1913 году и которая впервые была напечатана лишь после его смерти в парижском журнале «Современные записки» (1922, № 10), как бы объединяет в себе темы предшествующих пьес драматурга. Андреев ставит в центр пьесы личность, которая не только не несет в себе какой-то особой духовной красоты, но, наоборот, отмечена подчеркнутой прозаичностью склада мышления. Это обрусевший швед Генрих Тиле, банковский служащий, человек, любящий во всем точность и аккуратность. Банальна и драма героя, которому изменяет невеста Елизавета, выходящая замуж за богатого. Необычна и экстравагантна только неожиданная реакция героя, который из мести хочет решительно изменить свой образ жизни — ограбить банк, где он считается одним из самых неподкупных и честных работников, и предаться кутежам и разврату. Пережитое, но невыполненное преступление против себя и общества — основная тема пьесы, строящейся на нарочитых психологических передержках.

На судьбе вполне ординарной личности проверяется мера внутреннего неблагополучия жизни, которое даже таких обыденных и размеренных людей, как Генрих Тиле, выбивает из их узкой жизненной колеи, освещая на какой-то миг трагедийным светом. Как велика должна быть

---

[16] Свидетельства этому имеются и в письмах Андреева к В. И. Немировичу-Данченко и в воспоминаниях современников (см. воспоминания В. Беклемишевой о Л. Андрееве в кн.: Реквием, стр. 195—276).

lib.pushkinskijdom.ru

мера неблагополучия, как бы говорит Андреев, если оно могло поставить столь инертную личность в неестественное для нее положение мстителя за поруганную любовь, заставив испытать неведомые ранее муки одиночества.

Неблагополучие жизни раскрывает также фигура Карла Тиле — брата Генриха и его злейшего врага, злодея по призванию, нарисованного утрированными черными красками. Мрачный этот господин не грабит и не убивает явно, он только стремится добиться личного благополучия невзирая на средства. Так, Карл пытается через вторых лиц заставить брата застраховать свою жизнь, мечтая затем ускорить его гибель и завладеть по поддельному завещанию страховой суммой. Блага цивилизации и их оборотная сторона — когда можно заложить или продать саму человеческую жизнь и братские чувства — обрисованы здесь довольно метко.

В то же время Андреев стремится подчеркнуть, что жизнь не так уж часто изобилует острыми столкновениями. В «Собачьем вальсе» конфликт между героем и его противником отменяется, не начавшись. Генрих умирает, даже не узнав о готовившихся против него кознях. Карл же не успевает получить страховую квитанцию. Между ними не только не происходит ожидаемых столкновений, но они почти не встречаются на страницах пьесы, и пространство каждого акта делится на мир героя и мир его противника. Подобным же образом резко подчеркивается необычность и временность позиции Генриха, оказавшегося как бы заключенным в тесные и непривычные для него рамки глубоких, внутренних переживаний.

Тема глубокой внутренней разобщенности людей, определяющей место и границы действия каждой личности, объединяется автором в «Собачьем вальсе» с темой больной души. Она возникает в первом же акте после известия о разрыве Елизаветы с Генрихом. Уходят собравшиеся к Генриху гости, и он остается один. Автор вставляет здесь ремарку, назначение которой гораздо больше ее эмпирического смысла: «Тиле остается один, ходит по комнате. Он высокого роста, грузный, в темном сюртуке с круглыми фалдами, в серых брюках с твердой, крепко наглаженной складочкой...» [17] В этой обычной ремарке необычно только то, что дается она почти в конце акта, а не при первом появлении Генриха на сцене, где она была бы уместней: ведь зритель должен был получить представление о внешности героя в момент его выхода на сцену. Автор позволяет себе такую «несообразность», чтобы остановить, задержать внимание зрителя на фигуре героя в переломный момент его существования, как бы осветить его ярким лучом прожектора, выявить даже через такие детали, как костюм, кажущуюся «крепость» героя. (Заметим, кстати, что такого рода «несообразностями» изобилует также пьеса «Океан»). Дальнейшее движение темы еще более усиливает акцентирующую роль этой ремарки. Последующий обширный монолог Тиле об одиночестве идет в сопровождении таких ремарок-замечаний автора: «Тиле бродит по комнате, заходя в неожиданные углы... Постепенно сливается с нарастающим мраком»; затем: «Молчание. Внезапное движение темной фигуры, торопливые шаги»; и наконец: «Безмолвие. И в темноте тихий тоскующий голос: Какая долгая ночь, какая темная ночь, Лиза!..» [18] Зрительный эффект постепенного растворения героя в темноте, изменение характера ремарок (внешняя конкретность заменяется психологическим пояснением) как нельзя лучше передает мысль автора о происшедшем здесь душевном переломе.

---

[17] Леонид Андреев. Собачий вальс. «Современные записки», 1922, № 10, стр. 16.

[18] Там же, стр. 17, 18.

lib.pushkinskijdom.ru

Как и в предшествующих пьесах, Андреев не стремится в «Собачьем вальсе» к полноте изображения героев. Каждый из них призван раскрыть только одну из сторон современной жизни, быть носителем определенной идеи. Основная мысль «Собачьего вальса» — человек неволен коренным образом переделать себя. Добропорядочный Генрих Тиле пытается жить по-иному, он хочет разыграть из себя злодея и прожигателя жизни, но все эти попытки оказываются тщетными: женщины не пленяют, к вину не тянет, а разработанный план ограбления банка увлекает только в мечтах. В пьесе возникает тема маскарада, тема танцующих собачек. Всем ходом своего анализа Андреев приводит к мысли, что жизнь может поставить рядового ограниченного человека в необычное для него положение мстителя за поруганные человеческие чувства, но это несет ему гибель, так как он теряет почву под ногами. Финальный монолог Генриха особенно подчеркивает это обстоятельство.

Призрачным оказалось не только освобождение Генриха из пут размеренно-мещанской жизни (вспомним его мечты о жизни с Елизаветой в благоустроенной квартире), призрачна и победа преуспевающего героя — Карла. Карл заключает против брата союз с близкими тому людьми, но этот союз непрочен. Он скреплен страхом и мнимой близостью сообщников. Феклуша, собутыльник и товарищ Генриха, стремится не столько помочь Карлу, сколько извлечь из этого союза собственную выгоду.

Союз Карла, Елизаветы и Феклуши — союз людей, ненавидящих друг друга, по-разному относящихся к своей жертве. Так, Феклуша в последнем действии, парируя ироническое замечание Карла о том, уж не жаль ли ему Генриха, заявляет: «Да и жаль — отчего же не жалеть».[19] Их ненависть друг к другу, желание обмануть, провести, вырастает именно из того, что они занимают разные позиции по отношению к Генриху, что причины, толкнувшие их друг к другу, совсем не равнозначны. В последнем монологе Елизаветы наедине — любовном признании Генриху — вдруг, совершенно неожиданно, возникает мотив, несколько оправдывающий и смягчающий ее вину перед ним. Таким образом, здесь, хотя и в другом освещении, вновь затрагивается вопрос о неравноценности вины людей, от суммы усилий которых зависит исход дела.

В драматургии 1910-х годов Андреев приходит к утверждению всеобщей и полной изжитости норм буржуазного общества. Красота для него — один из критериев проверки жизненных принципов. В «Собачьем вальсе» показано ее поругание. Герой пьесы способен овладеть исполнением лишь «собачьего вальса», не более. Люди начинают представляться драматургу марионетками, танцующими собачками, которых кто-то дергает за ниточку, мир кажется лишенным опоры и висящим в пустоте.

Андреев нарочито подчеркивает условность своих персонажей; Генрих и Карл лишены живых конкретных красок. Но один из персонажей позволяет сказать, что Андреев продолжал владеть реалистической манерой изображения. Речь идет о Феклуше, обделенном талантами человечке, преклоняющемся вначале перед кажущимся ему ослепительным Генрихом Тиле.

Ничтожество и добровольное самоунижение делает Феклушу удобным для Генриха собеседником в тяжелые часы одиночества. «И ты мне нравишься, Феклуша: я с тобой могу говорить, как будто я один. Но я не один — потому что у тебя есть уши. Но я один, потому что это уши осла»,[20] — адресуется к нему Генрих, и Феклуша вначале не возражает против такого отношения. Но постепенно картина меняется. В Феклуше просыпается чувство личного достоинства, искривленного ложью совре-

[19] Там же, стр. 54.
[20] Там же, стр. 28.

lib.pushkinskijdom.ru

менного общества. «Нет, я не зайчишка. Я человек. Это он меня зайцем сделал, а я человек, у меня только способностей нет, а я человек»,[21] — так в III действии, будучи пьяным, высказывается Феклуша в присутствии Генриха. Разрешается история взаимоотношений Феклуши и Генриха великолепной сценой в IV акте, своим психологическим рисунком напоминающей Достоевского. Приведем самый последний эпизод, когда Феклуша, догадываясь о том, что Генрих близок к самоубийству, пытается выпытать у него его тайну.

Феклуша. Прощайте. Можно мне сказать? Всех я понимаю и могу с лица угадывать, кто к чему склонен, а вот смотрю я на вас... строги вы очень. И не знай я ваших мыслей...

Тиле. Тсс!

Феклуша (*с внезапной яростью*). Нечего цыкать, мы люди свои! Эка! Я и сам как цыкну!..

Молчание

Феклуша. Извините, Генрих Эдуардович! (*Идет*).

Тиле. Дверь запирается сама.

Феклуша. Я знаю, Генрих Эдуардович.

Идет. Тиле смотрит ему вслед, вдруг останавливается.

Тиле. Постой. Идет сильный дождь, вот тебе на извозчика. Бери же.

Феклуша. Спасибо... ну зачем так много? Мне совестно, ей-Богу!

Тиле. Ничего, ничего, иди.

У двери Феклуша останавливается и смотрит на свою ладонь.

Феклуша. Генрих Эдуардович!.. Смотрю я себе на руку и думаю: дали вы мне двадцать пять рублей — а отчего я не радуюсь? Конечно, деньги уж не такие большие, а все-таки будь это прежде, я бы колесом ходил. А сейчас смотрю и... Или это после слез так кажется? Будто за мои слезы и побольше бы следовало? Или так по расчету выходит? (*Не поднимая глаз*). Извините.

Выходит. Слышно, как стукает дверь, закрываясь. Тиле один.[22]

Драматизм этой сцены заключается в том, что Тиле, решившийся на самоубийство, как бы откупается от Феклуши, отказываясь открыть ему настоящую правду о своих намерениях. Все, что было, было лишь игрой, перед лицом же настоящего Феклуша оказывается ненужным Генриху, и в этом для того — источник особого унижения.

Отсутствие прямого конфликта между главным героем и его противником, своеобразное разграничение миров, в которых живут Генрих и Карл, при всей своей драматургической недостаточности позволяет тем не менее наметить те полюса, те вехи, между которыми движется Феклуша, играющий роль своеобразного связующего звена.

Из забитого и жалкого неудачника (таким он кажется вначале), стоящего в ряду традиционных маленьких людей, Феклуша превращается к концу пьесы в отчаянного мошенника, особенно опасного тем, что он перестает дорожить и собой, и всем светом. Его союз с Карлом, которого он по-прежнему ненавидит и которого начинает превосходить силой, изворотливостью и злобностью, не сулит последнему ничего хорошего.

«Месть» Генриха оказывается в пьесе психологически непроясненной. Неизвестно, была ли она вызвана «прозрением», осуждением собственной ограниченности и тяготения к покою. Андрееву важна сама постановка вопроса о возможности подобного «бунта», а не реалистическое разрешение его.

«Месть» Феклуши социально мотивирована, и это позволило драматургу создать впечатляющий образ. Когда в конце пьесы Феклуша сооб-

[21] Там же, стр. 47.
[22] Там же, стр. 62—63.

lib.pushkinskijdom.ru

щает о своем уже претворяющемся в действие желании обмануть Карла с поддельным завещанием или начинает в полубреду мечтать о том, что хорошо бы подложить бомбу под весь Петербург, мы чувствуем, что он сумеет отомстить за свое унижение, за свою незначительность, что его руками будет воздано Карлу за все его злодейства по отношению к тому же Генриху. Бездейственность главного лица восполняется активностью побочного, который берет на себя то, что не в состоянии выполнить Генрих.

К своему выводу о всеобщей и полной изжитости норм современного общества Андреев идет в «Собачьем вальсе» путем действительно сложных сопоставлений героев, без излишней прямолинейности в столкновении людей разного типа жизни, как это было в пьесах «Профессор Сторицын», «Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины».

Болезнь души, обличая современное общество, поскольку человек логикой вещей выталкивается из нормальной жизненной колеи и не может уже действовать в согласии с нравственными законами, перестает в «Собачьем вальсе» быть привилегией людей особой моральной чистоты и требовательности. В результате критический пафос этой пьесы становится более острым. Но отсутствие у драматурга ясного представления о конкретном развитии русской действительности резко обнаруживает себя и здесь. Андреев умел чувствовать глубину и сложность противоречий жизни, но для доказательства их всепроникновения он обращался не к воспроизведению самой жизни, а к абстрактной разработке избранных проблем.

В 1910-е годы Андреев-драматург отходит в сторону от прямых социальных проблем своего богатого событиями времени, и это тотчас же сказалось на его творчестве. Попытки создать психологический театр, тяготеющий к анализу «голой» души, и противопоставить этот театр социальному театру Горького потерпели поражение. Как мы видели, сам Андреев мужественно и трезво признал, что его произведения уже лишены творческой силы, и приблизился к пониманию причин этого неутешительного факта.

«Чистый» психологизм или «панпсихологизм», по выражению драматурга, не был основой, на которой мог вырасти высокий трагедийный театр современности, а именно о нем мечтал Андреев. Герои его пассивны, не способны к активной борьбе, состояние их душ, лишенное реальных жизненных мотивировок, часто неубедительно. Пьесы Андреева теряют действенность и остроту конфликта, приближаясь к прозаическому произведению.

lib.pushkinskijdom.ru

С. БОБРОВ

СИНТАГМЫ, СЛОВОРАЗДЕЛЫ И ЛИТАВРИДЫ

(ПОНЯТИЕ О РИТМЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ЭФФЕКТИВНОМ И О ЕСТЕСТВЕННОЙ РИТМИЗАЦИИ РЕЧИ)

В наши дни стиховедение в СССР возрождается и, весьма вероятно, переживает новый расцвет. Сейчас настало время всерьез обсудить важнейшие задачи нашей будущей теории стиха, а следовательно, изучить возможно более подробно основные направления этой теории. Современные опыты все чаще приводят нас к убеждению, что между ритмом стиха и художественной прозы, невзирая на все их расхождения, все-таки очень много общего. Поэтому, говоря о стиховедении, мы отдадим немало внимания ритмическим особенностям прозы.

1

Рассмотрим сперва, что возможно сделать по части привлечения к изучению стиха тех или иных синтаксических конструкций. Мы ныне исследуем живое искусство примерно так, как это делает естествоиспытатель по отношению к тем или иным явлениям природы, и полагаем, что законы явлений надлежит добывать из опытов над живым материалом. Наш материал — словесность, и преимущественно художественная. С этой точки зрения мы и судим.

Однако сперва необходимо сказать несколько слов вообще о художественном методе, ибо вопросы такого рода у нас нередко не то что забываются, а просто выпадают из рассмотрения, а также коснуться в предварительном порядке некоторых важных подробностей.

Особенности и своеобразие поэтического стиля иной раз проявляются в самых скромных явлениях, которые только под искусным пером стихотворца приобретают свою удивительную художественную значимость и активность (вне зависимости даже и от таких простых явлений, как синтаксические или грамматические конструкции). Казалось бы, что может быть проще перечисления? Но в руках Пушкина даже простой порядок слов приобретает особый и очень серьезный смысл. В «Полтаве» читаем:

Катятся ядра, свищут пули;
Нависли хладные штыки.

И сама эта скромная последовательность видов убийственного оружия дает совершенно определенную картину *сближения с врагом*. Это и есть метод чисто художественного внушения, которое действует с неоспоримой убедительностью «демонстративной логики». Суровое немногословие этой резко очерченной картины придает ей еще вящую убедительность. С точки зрения риторической приведенное построение можно отнести к так называемому «нарастанию» (риторический климакс), но здесь дело не в красноречивой форме, не в ораторском приеме, а преимущественно в том, что это построение создает картину без всяких подсказок и объяснений. Впечатление начинается как бы само по себе; оно возникает почти

lib.pushkinskijdom.ru

самопроизвольно, двигаясь проторенным путем общежизненного опыта, подчиняясь внутренней логике ощущения. В этом и заключается метод искусства, которое почти всегда предпочитает говорить с читателем, не столько рассказывая, сколько показывая, указывая, напоминая, уподобляя, тревожа, трогая... Искусство пользуется привычными и общепонятными признаками наших эмоций (и сопутствующими им выразительными явлениями) наподобие того, как действовала актерская маска в античном театре, запечатленная гримаса которой сразу «настраивала» зрителя на определенную гамму ощущений (разумеется, влияние поэтических намеков — тоньше, рассудительнее и осторожнее). Сама последовательность отдельных картин дает развитие действия, но ведь это только пример и не более того — не надо забывать, а на самом деле в искусстве существует целая система таких совершенно живых и прозрачных для внимания читателя недомолвок.

Именно метод известных сопутствий, соответствий, привычных соотношений и есть метод искусства. Ритмическая сторона словесного искусства есть раньше всего его орнаментально-музыкальная часть, без которой художественное слово не было бы искусством, а затем идет существенно-психологическая часть, которая и находит выражение в содержательно-эффективном ритме. Он, в свою очередь, может осуществляться двояко: либо как ритмическое подчеркивание, усиление, либо как имитация ритмов особенной речи (взволнованной, задумчивой, рассудительной и т. п.). Конечно, все это осуществляется в виде извечной игры параллелизмами и контрастирующими вариациями. Ритмоусиления и ритмоимитации не всегда отчетливо различимы и легко переходят одни в другие. Вполне возможно, что ритмоусиления неосуществимы были бы без ритмоимитаций.

Наше учение о ритме тесно связано с понятием стопы, но основатель русского статистического стиховедения А. Белый ввел замечательное новшество — *словоразделы* (или, сокращенно, слоры), характеризующие в общем соотношения между словами и стопами. При изучении различных форм русского неметрического стиха (или стиха с ослабленной метрикой, т. е. менее жесткой, чем в обычном, «правильном» метрическом стихе) пишущий эти строки предложил вместо стопы пользоваться понятием *комплекса*,[1] который представляет собой ряд неударных слогов, заключенных между двумя ударными (неударный промежуток между двумя ударными слогами). Комплексы отличаются друг от друга длиной неударного промежутка, но так как в русском языке каждое слово (кроме особых случаев) несет ударение и комплекс вообще, очевидно, состоит из двух слов, то, кроме длины неударного промежутка, мы отличаем комплексы друг от друга еще и по месту *междусловесного перерыва* (который и называется слором или словоразделом).

Место перерыва может меняться, очевидно, в связи с длиной неударного промежутка: если неударный промежуток равен нулю, то место слора, конечно, не меняется; если промежуток равен одному неударному слогу, то слор может оказаться либо *перед* неударным слогом, либо *после* него, т. е. может быть двух родов (как оно и бывает в двусложных размерах — ямбе и хорее); если неударный промежуток равен двум слогам, слор может быть трех родов (как в трехсложных размерах), и т. д. Способ комплексов даст возможность изучать стих любого строения и ритмическое строение прозы (рассматривая комплекс, образованный каждой *парой слов*, стоящих рядом). Изучение комплексов, само собой разумеется, равносильно изучению стоп. Ясно, что первое слово (левое) входит в комплекс своей *заударной* частью, второе (правое) — наоборот, своей *доударной* частью (опыт показывает, что эти части слова в русском

[1] См.: «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

языке, во всяком случае ритмически, не совсем равносильны). Если стих построен так, что в нем употребляется один неизменный неударный промежуток, — это стих метрический (правильно метрический); если стих допускает *два* значения неударного промежутка — это стих стопозаменный; если несколько — это стих вольный. Если в вольном стихе имеются правила, которые связывают длины соседних комплексов, мы можем говорить о стихе с *переменным* комплексом (или переменной стопой).

Чтобы в дальнейшем не возвращаться к вопросу о смысле и строении комплексов и слоров, приведем примеры.

1) Нулевой комплекс (не имеющий неударных слогов); схема его будет:

— —

Возможен только один слор, мужской, обозначаемый латинской буквой *a*, например:

*Яд кап*лет... — | —

2) Единичный комплекс (с одним неударным слогом, как в ямбе или хорее), схема:

— ∪ —

Возможны два разных слора, мужской и женский (т. е. либо *a*, либо *b*), например:

...ува*жать себя*... — |∪ —
...поки*дала край*... — ∪| —

3) Двойной комплекс (с двумя неударными слогами, как в любом трехсложнике — трехсложной стопе — дактиле, амфибрахии, анапесте), схема:

— ∪ ∪ —

Возможны три разных слора — мужской, женский и дактилический (т.е. *a*, *b* или *c*), например:

...вое*вать басурма*нов... — |∪∪ —
За ре*кою густые*... — ∪|∪ —
Зане*сенная в о*зеро... — ∪∪| —

Далее идет тройной комплекс, соответствующий четырехсложной стопе, где возможны четыре разных слора: *a*, *b*, *c* и *d*, т. е. добавляется еще гипердактилический слор, как например в пиррихизованном ямбе «Мои хлад*еющие ру*ки» — со схемой:

— ∪ ∪ ∪| —

остальное вполне аналогично. Итак, комплекс отличается по схеме от стопы только тем, что в нем имеется один лишний ударный слог (который, разумеется, при подсчете стоп в сумму не входит) — и это дает возможность изучать неметрические стихи и прозу.

Один из наших серьезных знатоков русского стиха, С. М. Бонди, настойчиво, доказательно и нередко блестяще (на интереснейших примерах из лучших русских стихотворцев) показывает, что вся ритмическая и гомофоническая (звукопись, «словесная инструментовка», как говаривал А. Белый) часть стиха служит одной единственной цели — *выразительности* стиха, его экспрессии, создавая и усиливая его эмоционально-художественную значимость, поясняя и подчеркивая трагические, тристийные, лирические мотивы поэзии. Это положение в общем кажется почти бесспорным. И, опираясь на него, можно рассуждать так: то именно в стихе значительно, интересно и достойно нашего внимания, что эту выразительность поддерживает и усиливает.

Выявить (и даже наметить!) общие принципы выразительности художественного слова пока еще очень трудно; приходится удовлетворяться

lib.pushkinskijdom.ru

находками С. М. Бонди (отдельными частными случаями), да еще попытками (иной раз довольно плодотворными) двигаться далее по его следам. Если сопоставить все до сих пор найденные и бесспорные образцы связи текста с ритмическими изменениями, то можно заметить, что последние разнятся друг от друга как по своей длительности, так и по интенсивности. Случаются резкие ритмические подчеркивания текста, ограничивающиеся чуть ли не одним единственным словом, существуют такие, которые распространяются на несколько стихов, затем на части целого стихотворения (или небольшой поэмы), наконец такие, которые захватывают большие отрывки. В общем вполне возможно, что чем длительнее этот параллелизм текста и ритма, тем он менее интенсивен (и выявляется только статистически). Иные ритмические усиления тонко и осторожно имитируют повадки живой речи, другие представляют собой образцы чисто артистического ритма, совершенно оригинального. Иные, краткие и интенсивные, напоминающие литавровый бой в знаменитой симфонии Гайдна (их можно назвать *литавридами*),[2] сразу останавливают внимание, другие заметны не сразу, а некоторые — почти неуследимы. И вполне возможно, что именно малозаметные ритмические усиления, распространяющиеся на сравнительно длительные временные промежутки (как бы накопляя или кумулируя свое воздействие на читателя) и являются художественно наиболее значимыми.

В высшей степени эффективные примеры литаврид дали нам возможность обнаружить немало интересного, а некоторые наши попытки выявить определенную *регулярность* в этом явлении кажутся весьма обнадеживающими (см. ниже, § 8).

Современные работы по стиховедению доказывают, что ударный ритм является одним из наиболее важных компонентов русской художественной речи, пронизывающих всю ее в целом и в важнейших подробностях. Однако было бы полезно говорить не только о ритме вообще, но еще и о ритме художественно отличительном, ритме выразительном или содержательно-эффективном. Трудно сомневаться в том, что строение художественного произведения в общем обладает (должно обладать в идеале) неоспоримой целостностью и органичностью, но этого еще мало, ибо и в таком аспекте надлежит различать стороны более важные и определительные. Важнейшее в ритме — его связь с содержанием, а чаще, вероятно, и со всей богатой орнаментальной и изобразительной частью поэзии.

К сожалению, стиховедческие труды С. М. Бонди до сих пор все еще не опубликованы и излагаются им только в виде университетских лекций, но мы, пользуясь исключительной любезностью нашего глубокоуважаемого исследователя, позволим себе далее привести несколько примеров соответствий ритма и текста, отысканных неутомимой артистической наблюдательностью ученого.

2

За последнее время немало усилий отдается рассмотрению синтаксиса языка художественной словесности. Предполагается, что именно синтагматика в значительнейшей степени строит всю словесную ткань в ху-

[2] Термин «литаврида» был предложен пишущим эти строки. С. М. Бонди, принципиальный противник всевозможных нововведений в терминологии, относится к этому словообразованию с глубоким равнодушием. Но все-таки лучше иметь одно простое имя для явления, которое только что начинает рассматриваться. Последовательное изучение всех явлений этого типа встречается с затруднениями в первую голову по той причине, что явления эти чрезвычайно разнообразны. В дальнейшем имя литаврид в наших исследованиях получили все случаи содержательно-эффективного ритма, и в данном сообщении мы придерживаемся этой терминологии.

lib.pushkinskijdom.ru

дожественном произведении. Некоторые исследователи говорят о прозе, а иные и о стихе.

Чтобы сделать эту гипотезу сколько-нибудь реальной, необходимо сперва тщательно и последовательно изучить то, что по этому поводу уже опубликовано в научной прессе. История вопроса начинается с нескольких примечательных указаний А. Х. Востокова,[3] которые были восприняты и творчески развиты Б. В. Томашевским.[4] Затем своеобразно и, возможно, даже вне влияния Востокова, под воздействием старинных правил Буало, были созданы примеры Л. В. Щербы,[5] после этого все сделанное было подытожено В. В. Виноградовым,[6] а вслед за ним выступил недавно В. М. Жирмунский.[7]

Востоков вводит понятие «просодического периода», изложение которого начинается (стр. 98 и сл.) с указания, что «когда слова занимают свое место в периоде или в стихе», случается что «они (слова, — *С. Б.*)... усиливают свое ударение на счет близьстоящих... прочие же слова... лишаются... своих ударений». В подтверждение этого далее говорится: «Так и целое предложение или период, когда изображает одну нераздельную купу мыслей, приемлется как бы за одно большое сложное слово...» Вот эту-то «подчиняемость ударений в известном ряду слов» Востоков и называет «просодическим периодом», который имеет определенный слоговой состав: величиной до «7-ми слогов, много что 8-ми» (стр. 100). Судя по этим указаниям, речь идет о *прозаическом* периоде, во-первых — потому, что для стиха 8-сложный период непомерно велик,[8] а во-вторых, — потому, что через несколько страничек разговор начинается снова, но на этот раз уже с определенным указанием, что речь идет именно о стихе (русском старинном, песенном, сказочном, былинном). Кроме того (на стр. 100), Востоков указывает, что его период еще длиннее восьми слогов, так как он «не считал... предшествующие ударению слоги»; так что в данном случае речь идет даже не о восьми, а о девяти-десяти слогах.[9]

Далее (стр. 105—106) Востоков излагает то, «что собственно принадлежит до русской пиитики, и следовательно, до нашего предмета: что на сем же самом действии просодическом основана мера русских стихов. В них считаются не стопы, не слоги, а *просодические периоды*, т. е. ударения, по которым и должно размерять стихи старинных русских песен. Таким образом, сказав, что в сем размере слышны только два либо три долгие слога (т. е. ударения), разумеем мы под сим то, что стих русский состоит из двух либо трех просодических периодов».

Востоков поясняет, что по части ударений в русском языке надо различать по крайней мере три случая: ударный, слабоударный и неударный (стр. 101), т. е. замечает то, что впоследствии Белый назвал полуударением.

---

[3] А. Востоков. Опыт о русском стихосложении. Изд. 2-е, СПб., 1817, стр. 91 и сл. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

[4] Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 254—318.

[5] Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. Изд. 2-е, Учпедгиз, Л., 1939 (с 4-го издания глава XIV — «Основные принципы французской версификации» — печатается с сокращениями; см. указания в предисловии к 4-му изданию редактора М. Матусевич).

[6] В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка. Сб. «Вопросы синтаксиса современного русского языка», Учпедгиз, М., 1950, стр. 183—256.

[7] В. Жирмунский. 1) Стихосложение Маяковского. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 3—26; 2) Русский народный стих в «Сказке о рыбаке и рыбке». В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 129—135.

[8] Трехударный стих с таким «периодом» заключал бы в себе двадцать четыре слога, тогда как даже наш шестиударный простирается всего лишь на семнадцать слогов («Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос...» — Жуковский).

[9] Отметим, что Востоков всюду пишет «прозодический» период, но мы не видим надобности сохранять это старомодное написание.

lib.pushkinskijdom.ru

Затем непосредственно за приведенной (со стр. 106) цитатой следует важное разъяснение: «Мы определили объятность просодического периода до 7-ми или 8-ми слогов; однако же *в русских стихах никогда он так велик не бывает* (курсив наш, — *С. Б.*), а по самой большой мере имеет до 6-ти слогов, обыкновенно же по 4, по 3, нередко и по два только слога; так что самый большой стих русский о 3-х ударениях имеет редко более 13-ти слогов, и следовательно, величиною будет с шестистопный ямбический. Стих же о двух ударениях соответствует четырехстопному». Отсюда снова явствует, что разговор о 8-сложном периоде был предварительным,[10] а период этот привлекался для сравнения.

Дальнейшие объяснения Востокова недостаточно систематичны: перечисляя различные виды «русского» стиха, автор по отдельности говорит о месте трех ударений, причем упоминаются различные случаи, но не дается указаний, существует ли какое-нибудь общее правило для соотношения меж тремя ударениями в стихе или нет. Вот одно из замечаний (стр. 144—145): первое ударение может переходить с 1-го слога на 2-й вплоть до 5-го; второе отделяется от первого по крайней мере одним слогом (примечание отмечает, что бывает так, что и одного слога нет), но может отделяться четырьмя, пятью и даже шестью слогами, в зависимости от длины стиха, а третье, отсчитывая на этот раз от конца, — либо дактилическое, либо гипердактилическое.

Поскольку Востоков всюду говорит о народном (былинном) стихе, нередко приходится считаться еще с необычностью некоторых его ударений (как например, «утéшенье») и со своеобразным, очень сильным атонированием в сложных краезвучиях, где иной раз атонируются существительные (как например, «за белы́ руки» или «в терему́ солнце» и т. п. — см. стр. 148). Некоторые из указанных им ударений друг с другом несопоставимы и не могли бы встречаться вместе, в одном стихе.[11]

Итак, у Востокова две основных темы: 1) прозаический период длиной в 7—8 (или 9—10) слогов, в котором есть основания допустить известное синтаксическое единство и в котором имеются элементы атонирования, что Востоков подчеркивает для обоснования своего утверждения, что и в прозаическом периоде есть *одно* и притом главное ударение; и 2) стихотворный «просодический период», по поводу которого нет указаний ни на синтаксическое единство, ни на атонирование (они нужны были Востокову только для пояснения известного *единства* его новой просодической единицы), о котором говорится, что в стихе, примерно в 13 слогов, этот «период» может занимать от 2 до 4 и «даже» до 6 слогов, и который попросту сравнивается по длине с 6-стопным ямбом. Востоков не смог обнаружить в самой стихотворной строке «русского» стиха общего единства (кроме тройственности ударений) и ограничился описа-

---

[10] В. В. Виноградов ссылается на эту, 106-ю страницу, но не цитирует ее.

[11] Впрочем, эта тенденция в известной мере сохранилась и в наши дни в сложных (составных) рифмах, где сильное краезвучное ударение проявляет свою мощь с особенной силой, как например у Асеева, который рифмовал: «винтики — ...синь, теки», где повелительное от «течь» лишается своего естественного ударения (и запятая не может этому помешать). Еще более острые ритмические эпизоды (но, так сказать, «в противоположном» направлении!) имеются у Маяковского:

И эту секунду,
бенгальскую
громкую,
я ни на что б не выменял,
я ни на...
А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.

Разумеется, ни в каких иных случаях словесный комплекс «я-ни-на» не мог бы иметь собственного ударения.

lib.pushkinskijdom.ru

нием отдельных случаев, оговариваясь, однако, что в «русском» стихе все-таки просодически имеется *какое-то* единство, примерно наподобие прозаического периода.

Пытаясь подытожить свои наблюдения, Востоков (стр. 134) замечает, что «размер сей основан не на равносложности и не на порядке стоп», но «изустное предание», которое его повторяет, не имеет возможности «нарушить *числа ударений*, сей неотъемлемой основы, на коей учреждается гармония стихов русских», причем «чем стариннее песня, тем чище и правильнее в ней соблюлась сия форма *ударятельного* или русского *стихосложения*». В примечании тут же это стихосложение отличается от «тонического и стопосложного». По мнению Востокова, в старинном русском стихе есть некоторый размер, своя собственная правильность, которая до известной степени напоминает правильность плавного течения прозы, но просодические элементы этого стиха (слоговой состав) короче прозаических расчленений, а по части числа слогов и места ударений в «русском» стихе царствует пестрое разнообразие, которое Востоков даже и не пытается сводить к какой-либо общей схеме, кроме указания на тройственность ударений и примерный размер стиха в 13 слогов.

Стиховедческую концепцию Востокова по народному стиху можно коротко изложить следующим образом. Автор указывает, что этот вольный стих делится на некоторые сегменты, которые исследователь не решается отождествить со стопой, ибо она, в его представлении, есть (по завету древних грамматиков) нечто *постоянное* и неизменное. Существенно важно однако, что Востоков даже пытается намекнуть на то, что слоговой состав стопы может быть переменным, указывая на сходство вольного стиха с гексаметром (другой причины для этого сравнения, которое сперва кажется неожиданным, нет), где дактиль нередко превращается в хорей, т. е. основная стопа меняется, уменьшаясь. Однако на этом автор останавливается, ибо вольный стих, кроме уменьшения стопы, показывает и ее увеличение, а этого гексаметр не знает. Вот тут-то Востоков и привлекает для объяснения этого явления прозу, говоря, что здесь можно наблюдать *нечто подобное*, с тем, однако, существенным отличием, что в прозе сам сегмент принимает более значительные размеры (8—9 слогов вместо 2—4, как это наблюдается в стихе), тогда как главенство единого ударения поддерживается некоторым атонированием, которое (в прозе) может объясняться и не ритмическими причинами.[12] Вот, в сущности, и все, что говорит Востоков. Нам ныне, после замечательных трудов Белого и Томашевского, обладая всепроницающим инструментарием математической статистики, оценить и рассмотреть все это гораздо легче и проще, чем Востокову.

3

Когда Б. В. Томашевский заинтересовался изучением ритма художественной прозы, он обратил внимание на первый (прозаический) период Востокова. В своей работе он сделал довольно краткое упоминание о востоковском (первом) периоде, процитировав одну фразу Востокова о том, что слоговой состав «просодического периода» (в прозе) измеряется 7—8 слогами.[13] Все это укладывается на одной страничке, и

[12] Ссылку на атонирование подсказало Востокову то необычайное обилие всевозможных неметрических (дополнительных) ударений и метрических инверсий (т. е. спондеев, хориямбов, кретиков, антиспастов), которыми во множестве изобилует вольный народный стих (тогда как литературный метрический стих в этом отношении очень скромен). Востоков вообще говорит о стихе, а не о прозе.

[13] Б. Томашевский. О стихе, стр. 267. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

тут же в примечании Томашевский сопоставляет свой «речевой колон» и «просодический период» Востокова с «синтагмой» Л. В. Щербы, известной в те времена (20-е годы нашего века) еще только по докладам и лекциям автора, определявшего тогда свою синтагму как «простейшее синтаксическое целое».

Томашевский, изыскивая способы изучения прозаического ритма, пытается найти некую элементарную единицу для этого. Он начинает с *предложения*, но по причинам малоосновательным отказывается от него и переходит к иному, более краткому образованию, т. е. вводит понятие «речевого колона», известное еще из древности (в довольно неопределенной форме); В. В. Виноградов[14] ссылается при этом на Дионисия Галикарнасского, ритора времен императора Августа. Этот колон, по рассуждению Томашевского, должен быть заметно *меньше предложения* и составляет примерно около восьми слогов (8,33 в среднем); автор приводит и кривую распределения.[15] Кривая довольно правильная, хотя в самом центре она показывает небольшое понижение против «нормальной» кривой ошибок (см. табл. 1).

Таблица 1

Число слогов «речевого колона» в «Пиковой даме»	Число случаев (в %)	Выравненное число случаев по «нормальной» кривой
3	1	2
4	2	4
5	9	7
6	12	12
7	14	16
8	16	17
9	14	16
10	13	12
11	10	7
12	5	4
13	3	2
14	1	1

Разумеется, считать число случаев по «нормальной» кривой какой-то нормой нельзя, однако важно то, что если, по словам Томашевского, на

[14] В. В. Виноградов. Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка, стр. 205—208, 211.

[15] Томашевский сам обращает внимание читателя на значение распределения, говоря: «...постараемся наблюдать не средние только значения, а ряды цифр, показывающие распределение частных случаев» (стр. 286). Читатель должен принять во внимание, что кривые распределения рассматриваются в статистике преимущественно с двух точек зрения: 1) насколько симметрична кривая относительно своей максимальной численности (моды), соответствующей в симметричном случае средней арифметической признака; 2) каково строение вершины кривой? В последнем случае надо иметь в виду, что в «нормальной» кривой распределения (построенной в предположении случайных отклонений от средней, равновероятных в ту или в другую сторону, т. е. либо в сторону преуменьшения, либо в сторону преувеличения) вес (доля) наибольшей численности равен примерно 40% всего числа случаев. Если число случаев заметно выше этой доли, говорят, что распределение *пиковершинно*, если явственно ниже — что оно *плосковершинно*. Пиковершинность, увеличиваясь, приближается постепенно к стандартности, когда колебания в обе стороны минимальны; плосковершинность, наоборот, подчеркивает расплывчатость, неопределенность. Асимметрия (скошенность) показывает некую неравномерность распределения, когда, например, очень часты отклонения от средней в сторону преуменьшения и они компенсируются небольшим числом крупных отклонений в сторону преувеличения. Нередко встречаются кривые распределения, отмеченные и скошенностью, и своеобразием по части строения вершины.

lib.pushkinskijdom.ru

промежуток 6—10 приходится 69% случаев, то по выравненным данным на него приходится 73% случаев, так что отклонение строения вершины от нормы незначительно и его можно считать несущественным. Томашевский ссылается на Востокова (стр. 267 и 274) и на понятие синтагмы, введенное Л. В. Щербой (см. стр. 267; см., сверх того, стр. 309—310, 311 и 314). По всей вероятности, эта величина, равная примерно *восьми слогам,* действительно довольно близка в слоговому составу синтагмы русской прозы начала XIX века.

Однако именно «правильность» этой кривой распределения и ее «нормальность» внушают определенные подозрения. Дело в том, что немного ранее, на стр. 263 указанного сочинения, Томашевский приводит кривую распределения длины *предложения* в слогах из двух первых глав «Пиковой дамы». Кривая распределения получается явственно асимметрическая, с длинным «шлейфом» вправо. В табл. 2 мы приводим ее в перегруппировке (с увеличением интервала — у Томашевского кривая дана с интервалом в один слог).

Таблица 2

Число слогов в предложениях «Пиковой дамы» (I и II главы)	Число случаев (в %)
От 3 до 6	17
» 7 » 10	40
» 11 » 14	38
» 15 » 18	30
» 19 » 22	26
» 23 » 26	21
» 27 » 30	15
» 31 » 34	11
» 35 » 38	5
» 39 » 42	5
» 43 » 46	9
» 47 » 50	5
» 51 » 54	1. . и т. д

На следующей странице Томашевский пишет, что хотя максимальная численность (мода) попадает на 11 слогов, «это число совершенно не характерно для длины предложения», так как средняя длина равняется 20 слогам или «вдвое больше этого максимума». Отсюда делается неожиданный вывод, что «предложение — явление сложное» и для анализа прозаического текста малопригодное, после чего вводится «речевой колон». Рассуждения эти об асимметрии основаны на чистейшем недоразумении, ибо теоретическая статистика учит, что в асимметрических кривых распределения именно *представительна* (репрезентативна) *мода* (значение признака, соответствующее максимальной численности), но отнюдь не средняя арифметическая. Расстояние между модой и средней арифметической (разность между ними) даже иногда называется «радиусом асимметрии» и является одной из характеристик кривой распределения Добавим, что в серьезной работе Г. А. Лесскиса [16] приведено немало кривых распределения длины предложений (в словах или слогах) и все они отмечены той же самой резкой асимметрией с правым «шлейфом», что наблюдалось и другими исследователями. Асимметрия — характерная черта данного распределения, и теоретическая статистика положила немало труда на разработку довольно сложных средств для выражения асимметрических кривых с помощью приближенных математических

[16] Г. А Лесскис. О размерах предложения в русской научной и художественной прозе 60-х годов XIX в «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 78—95

lib.pushkinskijdom.ru

формул.[17] Что касается симметричной кривой для «речевого колона», полученной автором, то она вызывает подозрения, не является ли сам этот «колон» чем-то *крайне искусственным*, имеющим очень мало отношения к естественному делению прозы на искомые гипотетические сегменты. И это настолько далеко от художественного существа прозы, что проза сама по себе по отношению к этой сегментации представляет собой просто набор случайностей. Далее мы вернемся к этому вопросу (см. § 7).

Переходя к отличиям между ритмом стиха и прозы, Томашевский с самого начала утверждает, что «стих обладает всегда *внесинтаксическими* средствами членения на конструктивные единицы — стихи» (стр. 312; курсив наш, — *С. Б.*), так как «ритмическое задание»[18] стиха является независимым от речи и «предопределяющим ее построение». Ритм стиха, по словам автора, не просто «факт» (речи), не «следствие» (подобных фактов), как в прозе, но «эстетическая *осознанная* норма».

После этого Томашевский утверждает, что «речевой» или «ритмический колон» в стихе вообще не существует; вместо него возникает стиховой колон (как мы бы сказали) — «стиховая строка, единица *метрическая*». В стихе синтагма «совершенно не обязательно совпадает с ритмической единицей — стихом», хотя, «правда, обычно синтагма *стремится совместиться со стихом* или метрически подчиненным ему более дробным членом (*полустишием*)» (стр. 314; курсив наш, — *С. Б.*). Неоднократно Томашевский ссылается на работу Тынянова (и, в частности, на тыняновскую «тесноту» стиха). Поспелов в своем исследовании синтаксиса пушкинского стиха довольно близко следует за Томашевским и Тыняновым.[19]

Итак, Востоков, говоря о своем «просодическом периоде», рассуждал о различных явлениях: 1) о «речевом» или «ритмическом колоне» Томашевского (который, быть может, близок к тому значению колона, которое имел в виду и древний ритор Дионисий Галикарнасский), т. е., проще говоря, о «прозаическом колоне», равном в среднем восьми слогам для русской речи, и 2) о «просодическом периоде» вольного русского стиха, который всего ближе подходит ко введенной автором этих строк «переменной стопе» и равен 2, 3 или 4 слогам.[20] Первый случай действительно довольно близок к синтагме Л. В. Щербы, второй — не имеет к ней отношения.

Справедливо ли основное утверждение Томашевского, что «ритм прозы воспроизводит синтаксис» (стр. 310) или что «ритм письменной

---

[17] В иных случаях возможно так преобразовать абсциссу кривой распределения (горизонтальную шкалу диаграммы), чтобы элиминировать (устранить, снять) асимметрию (например, путем логарифмирования абсциссы). Это может дать важные указания на характер изменения признака (а иногда даже навести на более строгие соображения по части *закона* явления в смысле, близком к физическим законам природы, — примерно в том же смысле, в каком логарифм рассматривается в известном психологическом законе Вебера- Фехнера; не следует, впрочем, толковать это распространительно). Мы в данном случае приводим все эти соображения только для того, чтобы оттенить серьезное значение асимметрии.

[18] Ср. свидетельство Г. О. Винокура: «...стих есть ритмическая единица непременно внеязыковая, заданная языку и принципиально независимая от синтаксиса» (цит. по: Р. М. Цейтлин. Г. О. Винокур. Изд. МГУ, М., 1965, стр. 35).

[19] Н. С. Поспелов. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 9, 10, 13; Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924, стр. 47. Полемизируя с Жирмунским (стр. 31), Тынянов говорит: «...далеко не все формы свободного стиха подходят под понятие *упорядочения* их синтаксического строения (ср. Маяковский)» — и далее с цитатой из Вундта: «...параллелизм частностей вовсе не заменяет ритма..., но сопровождает его как усиление, которое... уже предполагает его наличие».

[20] С. Бобров. К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». «Русская литература», 1964, № 3, стр. 127; «Теория вероятностей и ее применения», 1964, № 2, стр. 262.

lib.pushkinskijdom.ru

прозы» предопределяется «смысловым и синтаксическим строем речи» (стр. 309), пока еще довольно трудно сказать. *Значение словоразделов в прозе* гораздо серьезнее, чем это мог допустить Томашевский (пользуясь элементарными статистическими приемами), а выразительное значение слоров вообще очень велико. Воздействие соотношений (корреляций) грамматических форм тоже нельзя упускать из внимания.[21]

4

Заслуги Л. В. Щербы в построении понятия синтагмы, разумеется, очень серьезны и бесспорны. Что же касается до его попутных замечаний по поводу русского стиха, то среди них имеются пункты, во всяком случае довольно неясные.

Сколько можно понять из весьма скупых замечаний учебника фонетики, автор имел главным образом в виду пояснить студентам своеобразие французского стиха, но при этом для «доходчивости» примеры приводятся не только из французской поэзии, но и из русской также... Обсуждать вопросы французского стиховедения здесь неуместно, и Л. В. Щерба имел, конечно, право воспользоваться этой темой (в интересах «доходчивости» и упрощения) по-своему именно потому, что он руководился вполне похвальным желанием оказать своим ученикам необходимую помощь. Вопросы стихотворного размера во французском стихе были оставлены им почти без рассмотрения,[22] и вся задача в целом сведена к синтаксису французского стиха. Вероятно, это для Л. В. Щербы имело еще особый смысл, так как именно на тяжеловесном логическом упражнении он и смог отточить свое представление о вновь вводимой синтаксической единице — *синтагме*. Но для того чтобы оценить некоторые его указания, надо принять во внимание, что смысл примеров для уяснения принципов французского стихосложения, которые автор берет из русской поэзии, заметно расходится с самыми элементарными правилами русской версификации. Отдавая должное этой оригинальной попытке крупного лингвиста, нельзя все же пройти мимо некоторых искажений основных положений теории русского стиха, ибо они не дают возможности использовать иные меткие замечания Л. В. Щербы для стиховедения.[23]

---

[21] Это исключительной важности структурно-семантическое явление — отрицательная корреляция *глаголов* и *прилагательных* в художественной русской прозе (XIX век) — обнаружено Г. А. Лесскисом («Вопросы языкознания», 1964, № 3, стр. 110—116). Суть этого открытия заключается в том, что в художественной прозе то глаголы вытесняют прилагательные, то прилагательные теснят глаголы, т. е. постоянно сменяются образы движения, развития с образами картинного типа, где преобладает не изменчивость, но живописующий эпитет. Естественно, что научная проза этого явления не знает. Любопытно наблюдение Лесскиса, что педагогическая проза Льва Толстого тяготеет скорее к научной прозе, тогда как «История Пугачева» у Пушкина — скорее к художественной. Такого рода альтернации очень важны в художественном письме в смысле его апеллятивности (как удачно назвал Н. С. Трубецкой обращение к читателю в своей книге «Основы фонологии» (М., 1960, стр. 22, со ссылкой на К. Бюлера)). В последнее время Лесскис, продолжая эту свою интересную работу, вычислил коэффициенты корреляции между числом глаголов и прилагательных для восьми пушкинских прозаических произведений. Коэффициенты изменяются от — 0,31 («Гробовщик») до — 0,80 («Станционный смотритель») Данные эти говорят сами за себя; явление очень отчетливо, и нет сомнений в его важности.

[22] На стр. 163 его учебника «Фонетика французского языка» читаем: «Числом слогов в стихе определяется его тип и целый ряд свойств этого типа». Вслед за этим приводится несколько примеров, а далее мельком упоминается четырехударный французский 15-сложник с женской цезурой на 8-м слоге (в качестве редкостного образца). И это все.

[23] Например, на стр. 174: «...чем длиннее ритмическая группа, тем короче входящие в нее слоги и следовательно тем быстрей в ней темп речи и обратно...»;

lib.pushkinskijdom.ru

В учебнике Л. В. Щербы, вследствие его смелого педагогического эксперимента, не имеется ни одной ссылки ни на одного автора, писавшего о русском стихе (в противность укоренившимся в нашей научной литературе обычаям), а из французских упоминается лишь краткий учебник французской версификации М. Граммона.[24] В предисловии указывается, что о французской версификации даются «лишь самые необходимые сведения для понимания ее отличия от русской». Приведем некоторые не совсем убедительные утверждения Л. В. Щербы.

1) «По-русски мы воспринимаем как стих всякую фразу, в которой так расставлены слова, что словесные ударения будут стоять либо только на нечетных слогах фразы (хорей), либо только на четных слогах (ямб), либо только через два слога на третьем (дактиль, амфибрахий, анапест)» (стр. 161).

Обычно говорят, что стих отличается от прозы метром (стихотворным размером), здесь же это всем известное и общедоступное объяснение как бы повернуто к читателю обратной стороной в том смысле, что не то важно, как идут в стихе ударения, а важно, как расставлены слова внутри фразы, причем не дается никаких указаний на то, имеется ли хоть какой-нибудь принцип или повод для подобных расстановок. Однако подобные расстановки слов на практике вообще неосуществимы, ибо при сочинении стихов ритмическое чувство стихотворца (нечто вроде того «музыкального слуха», который необходим музыканту) само отбирает слова для стиха. И без такого отбора стиха вообще не было бы. Определение Л. В. Щербы придает понятию стиха какое-то механическое толкование, которое, ничего не упрощая и не поясняя, сводит все к формальному моменту, отнюдь не существенному для стиха.

2) Утверждается (стр. 161), что фраза «приезжай скорее домой» «сама по себе никак не воспринимается как стих»; между тем как ничего не стоит раздобыть в качестве примеров целый ряд совершенно иден-

---

«...различия в скорости могут быть использованы для *выразительных* целей» (курсив наш, — *С. Б.*). Приводимые примеры и самому автору не кажутся особенно убедительными, однако «самый факт возможности семантического использования различий в скорости темпа речи... кажется несомненным» (стр. 175). Далее: «...как будто можно утверждать, что чем короче ритмическая группа, тем значительнее будет казаться понятие, ею выражаемое... односложные слова, сами по себе составляющие ритмическую группу, оказываются особенно сильно подчеркнутыми...» Далее: «...если роль одинакового ритмического элемента стиха будет выполнять в одном случае *синтагма с двумя ударениями,* а в другом, соотносимом с первым, *синтагма с одним ударением,* то понятие, выражаемое одноударной синтагмой, выиграет в значительности...» (курсив наш, — *С. Б.*). Таким образом, вводя в свою синтаксико-семантическую единицу волей-неволей элементы чистого просодизма, автор несомненно приближается к задачам стиховедческого характера. По-видимому, правило отрицательной связи семантической силы и числа ударений было заимствовано им непосредственно из разностопного стиха басен, например некоторых басен Лафонтена, которым имеются показательные аналогии и у Крылова. Но, как хорошо известно актерам, именно басенный стих отличается непритязательным, резко прозоподобным ритмом и наполнен имитирующими прозу конструкциями, из-за чего он так и мил актерам. Давным-давно, во времена нашей юности. Н. Н. Асеев, хорошо читавший стихи, задумал проверить свое искусство на экзамене юных актеров в студии Московского Художественного театра; экзаменовал его не кто-нибудь, а сам Москвин. Асеев прочел ему Блока. «Хмм... — протянул Москвин, — ни-че-го, недурно. Но ведь это что? Лирика! Нет, вы, молодой человек, нам басенку прочтите». Но когда Асеев стал читать басню, то лицо Москвина быстро вытянулось, после десятка строк он сказал: «Довольно!» — и экзамен был окончен. Тынянов справедливо замечает, что нередко семантика подчиняется ритму, а не наоборот (см. его книгу «Проблема стихотворного языка», стр. 41).

[24] В любительской книжечке Граммона нет ничего, кроме общих «впечатлений» от французского стиха и совершенно произвольных количественных оценок ударений в стихотворной строке, нет даже и скромных попыток какого-либо методического подхода к задаче. Это ряд общих рассуждений, ничем всерьез не подкрепленных. Книжка эта может нравиться или не нравиться, но объективное ее значение совершенно незначительно.

lib.pushkinskijdom.ru

тичных стихов, хотя бы из паузников Блока.[25] Слова «сама по себе» имеют в виду подчеркнуть, что в окружении других строк (каких?) эта фраза могла бы быть стихом, но уверенности у читателя в этом быть не может, ибо через семь строк говорится, что «во французском о стихах... можно говорить лишь тогда, когда их несколько». Следует ли из этого вывести, что в русском стихе этого не бывает, неясно. Особенные затруднения возникают после того, как читатель внезапно узнает, что Л. В. Щербе известно брюсовское переименование *паузника* («дольник» — стр. 175 и 177). Если в русском стихе не может быть стихов, которые решительно меняются от строки к строке, то «Сказка о рыбаке и рыбке» написана не стихом, если же, напротив, она написана стихом, то нет оснований утверждать, что фраза «приезжай скорее домой» не может восприниматься как стих. Если Л. В. Щерба думал говорить только о правильно-метрическом русском стихе, то оговорка в этом отношении многое бы упростила, а эти непонятные умолчания могут подать повод к недоразумениям самым неожиданным. Разумеется, стих иногда вкрапливается в самую неприглядную прозу (известное типографское выражение «Замеченные опечатки» представляет собой строку 4-стопного ямба!), но это явление само по себе ничего полезного о существе стиха нам пояснить не может.

3) О французском стихе говорится (стр. 162), что в нем обязательно «синтаксическое» распадение на части — «предложения, синтагмы или группы синтагм», а в конце стиха обязательная «значительная синтаксическая пауза», тогда как в русском языке это (из-за метра) «менее обязательно». Но затем, когда мы начинаем рассматривать пример транскрипции пушкинского «Памятника», приводимый Л. В. Щербой, то видим, что все полагающиеся во французском стихе синтаксические паузы в стихотворении Пушкина налицо, т. е., по-видимому, обязательны (см. транскрипцию на стр. 21, причем объяснение значков отнесено на стр. 82). У читателя снова возникает сомнение, не следует ли это понимать в том смысле, что, невзирая на замечание на стр. 162, все правила французского стиха полностью применимы к русскому стиху?

4) На стр. 167 читаем: «...нормально цезура должна совпадать с границей синтагмы или еще более крупной синтаксической единицы», причем из контекста как будто очевидно, что речь идет о французском стихе. Между тем в указанном выше примере на стр. 21, не довольствуясь тем, что каждый раз цезура отмечена синтагмой, Л. В. Щерба отменяет пушкинскую цезуру в стихе «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», — там цезуры, по-видимому, не может быть, ибо нет синтагмы... Читатель снова в крайнем затруднении: ему было бы гораздо легче рассуждать в совершенно противоположном смысле, т. е. поскольку у Пушкина цезура есть, а синтагмы даже и сам Л. В. Щерба в данном случае отыскать не может, то значит в русском стихе цезура и конец синтагмы не имеют оснований совпадать; но из примера французской фонетики получается как раз наоборот: не живая пушкинская цезура опровергает синтагматику, а синтагма, рассудку вопреки, отменяет цезуру (предполагается, что читатель, почуяв заранее, что синтагмы нет, должен поостеречься и не сделать цезурной паузы!). Нет сомнения, что, кроме обильных и разнообразных недоразумений, ничего из такого загадочного помалкивания и безмолвных намеков получиться не может.

5) Еще более убедительное свидетельство того, к каким неожиданным последствиям может привести принцип, согласно которому стих отождествляется с «расстановкой слов во фразе», заключается в утверж-

[25] Например, «Я стоял один у дверей...» из стихотворения «Говорили короткие речи...» и множество других в том же роде.

lib.pushkinskijdom.ru

дении, что в том самом незадачливом стихе, у которого Л. В. Щерба отнял цезуру, самое сильное ударение, оказывается, стоит не на краезвучии, а на первом слоге слова «памятник», так что строку надлежит читать так:

Я па́мятник себе воздвиг нерукотворный...

на что, пожалуй, не всякая даже актерская читка (принципиально «расстиховывающая» стих!) решится пойти. Несомненно, цезура до известной степени близка к краезвучию по части усиления ударения (однако в несравненно более слабой степени), но в данном случае надо еще для достижения эффекта атонировать двусложное слово «себе», допуская два пиррихия подряд (на 2-й и на 3-й стопе) в первом полустишии 6-стопного ямба — и все это до того сложно и требует стольких особых примечаний и пояснений, что трудно решить, что, собственно, здесь имеется в виду показать или доказать.

Разумеется, весь этот из ряда вон выходящий педагогический эксперимент было бы неосновательно рассматривать как нечто вроде попытки построить новую «теорию» русского стиха, опирающуюся не на ударный ритм, но на синтагматические деления, тем паче, что, по мнению многих вполне серьезных исследователей французского стиха, основа его — в конце концов тоническая[26] (этой точки зрения держались Веррье, Ландри и др.). Ясно, что *смысловые* единицы речи основой *метрики* быть не могут. Однако неопределенность, с которой Востоков пытается формулировать понятие *переменной стопы* (и это ему не удается), вместе с буквально истолкованными примерами Л. В. Щербы могут повести к довольно досадным недоразумениям.

5

В. В. Виноградов в своей большой статье о синтагме, ссылаясь на Дионисия-ритора и на Востокова, дал широкую разработку тезиса Б. В. Томашевского о родстве «просодического периода» и синтагмы. Статья посвящена вопросам синтаксиса и вносит ряд уточнений в учение Л. В. Щербы. Однако именно здесь вкралось одно противоречие: на стр. 206 В. В. Виноградов говорит о «просодическом периоде» Востокова, повторяя утверждение последнего, что число слогов в таком периоде простирается «до 7—8 слогов», а на стр. 216 читаем, что для синтагмы «слоговой состав», в сущности, безразличен.

Возможно, В. В. Виноградов и прав, утверждая, что для синтагмы, как для явления преимущественно семантико-синтаксического, слоговой состав, в сущности, безразличен. Однако синтагма (если она существует) состоит не только из своей «сущности», у нее, вероятно, есть и некая вещественная форма — и нельзя не считаться с тем, что Томашевский не только допустил, что она реальна, но и попытался выяснить, какова она. Замечания Л. В. Щербы о числе ударений в синтагме, очевидно, от-

[26] Т. Де-Банвий, французский поэт, критик и автор «Маленького трактата о французской поэзии» (1872), утверждает, что, кроме Буало, никто из французских поэтов никогда не придерживался правила разрубать стих на два полустишия (по смыслу) и обязательно оканчивать фразу вместе с отдельным стихом. Это «убийственное» правило выдумал Буало, и только он один его и придерживался (см. «Маленький трактат...» в издании Шарпантье, Париж, 1915, стр. 88—90). Ни Корнель, ни Расин, ни Мольер, ни Лафонтен этого правила не признавали. На чем же основывал свое драконовское правило («осадное положение в стихе») Буало? — спрашивает Де-Банвий (стр. 92) и отвечает: *ни на чем*. Де-Банвий, правоверный парнасец, был весьма осведомленным знатоком французской поэзии и первоклассным стихотворцем, что же до церемонного Буало, то Пушкин замечал, что его даже Вильнев и тот считал подлинным аристократом. Кстати сказать, тот же Граммон упоминает книгу Де-Банвийя в качестве учебного пособия в том же самом учебнике, на который ссылается Л. В. Щерба.

lib.pushkinskijdom.ru

посятся к тому же кругу соображений. Таким образом, допускается с этой точки зрения, что вкруговую, околицей «слоговой состав» некоторых теоретически значительных речевых образований через свою допустимую выразительную функцию примыкает втайне и к смыслоразличительности, может быть — только в ее особом аспекте, т. е. в качестве эмоционально-художественной выразительности.[27]

Одним из наиболее ценных вкладов В. В. Виноградова в учение о синтагме является указание на *аритмичность синтагмы,* которое, к сожалению, осталось не всеми понято и усвоено.[28]

Несколько советских лингвистов дружески согласились помочь нам в вопросах синтагматики и разобрали для нас начало лермонтовской «Тамани» (первых 22 абзаца), где насчитывается всего 365 синтагм (около трех тысяч слов). Средняя величина синтагмы оказалась равной 7,48 слога, круглым числом *семь с половиной* слогов. Это довольно близко и к числу Востокова, и к числу Томашевского и подтверждает их вычисления. В среднем на синтагму приходится 2,8 ударения, круглым числом — три. Кривая распределения асимметричная, но с весьма умеренной длины «шлейфом». Вариации от одного слога до 22 (есть один случай в 27 слогов). Обращает на себя внимание очень высокая корреляция длины синтагмы с числом ударений: коэффициент корреляции = + 0,89 Колеблемость высока и равна примерно четырем слогам в среднем.

Работы по теории автоматического перевода (на электронных вычислительных машинах) показали (с точки зрения некоторых ученых), что попытки определить синтаксическую структуру предложения, опираясь на порядок слов, структуру фраз и т. п., попадают в порочный логический круг,[29] ибо не синтаксис определяет содержание предложения, а смысловое содержание определяет синтаксис («мы исходим из понимания смысла данного слова, когда говорим, что оно является подлежащим предложения»). В результате этих попыток пришли невольно к необходимости строить особые «тезаурусовые» словари, которые, наподобие иероглифических словарей, классифицируют слова по смыслу.[30]

---

[27] Особняком стоит вдумчивая и своеобразная книжка Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (Пб., 1922). Автор, опираясь преимущественно на немецкого исследователя Э. Сиверса, развивает на русском материале его теорию «ритмических мелодий», связанную с особым истолкованием поэзии как декламации главным образом (к этому направлению примыкали отчасти Ф Саран и экспериментатор-инструменталист Э. Скрипчюр, близкий по направлению к П. Веррье и А. Ландри; последние работали с фонетической записью произнесенного стиха: у нас — Ф. Богородицкий). Возможно, что вопросы «приема», столь дорогие Опоязу, сильно мешали Эйхенбауму, но тем не менее в книжке есть ряд очень тонких и метких наблюдений по части риторически-ритмического течения стихотворения Особое внимание Эйхенбаума привлекают различные виды параллелизмов. Что касается синтаксиса, то здесь автор останавливается исключительно на тех (сравнительно редких) случаях, когда ритмическое течение настолько энергично, что целиком подчиняет себе синтаксическое строение без особых нарушений его. Здесь, касаясь специального «стихо-ритмического чувства» (наподобие музыкального), Эйхенбаум справедливо замечает (стр. 19): «Мы заранее предугадываем эти места (ритмико-синтаксические совпадения, — *С. Б.*), потому что в сознании нашем есть ритмико-синтаксическая схема строфы» (важно, что речь идет, как и у Поспелова, о *строфе* и о специально поэтических инверсиях синтаксиса). В высшей степени ценно отмеченное Эйхенбаумом явление «мелодики, которая... порождается ритмом» и создает «как бы отвлеченный, не зависящий ни от смысла слов, ни от синтаксиса напев» (разбор стихов Лермонтова, стр. 95).

[28] Впрочем, Томашевский находил некоторый просодический смысл в своем «речевом колоне»; возможно, что в дальнейшем выяснятся какие-нибудь явственные подробности.

[29] Ср.: М. Таубе. Вычислительные машины и здравый смысл. Изд. «Прогресс», М., 1964, стр. 43—44. Книжка вообще довольно сумбурная, но есть любопытные замечания.

[30] См. сборник «Математическая лингвистика» (изд. «Мир», М., 1964), где имеются переводные статьи американских авторов о тезаурусе: М. Мастермана — «Тезаурус в синтаксисе и семантике» и др. В статье И. Ламбека высказывается на-

lib.pushkinskijdom.ru

Синтаксис в целом является таким существенным свойством речи, которое ее, так сказать, *армирует* (составляет ее каркас, ее скелет); частично, преимущественно в том, что касается *предложения,* он в заметной мере участвует и в художественных построениях; сохраняя своеобразие своих особенностей, он остается непоколебленным и в тех случаях, когда эти построения не связаны со смыслом (знаменитые примеры Л. В. Щербы!), однако все это касается преимущественно сравнительно длительных образований. Но этого никак нельзя сказать о синтаксической «элементарной» единице, синтагме, характер которой еще тем отличается от скелетных синтаксических построений, что он по определению связан со смыслом. Авторы, пытающиеся опереться на гетерогенность синтаксиса при выделении его основной единицы, тем самым вынуждены отречься от смысла, но вводя заново смысл, они нарушают основные синтаксические свойства — и получается нечто межеумочное, крайне неопределенное. Известная доля полезного синкретизма, вероятно, остается в синтагме, но трудности, связанные с формулировкой понятия, доказывают, что в самих определениях дело еще далеко от прозрачности и необходимой простоты и синкретизм этот скорее остается чем-то желанным, труднодостижимым, но не построенным.

В деле машинного перевода (оговоримся!), разумеется, синтаксис играет бо́льшую роль, чем в художественной речи, ибо в переводе важно не утерять (в погоне за точностью, за смыслом) общие рамки естественной, плавно текущей речи; а сверх того, в изложении своеобразных (малоизвестных или просто новых) научных фактов, наблюдений и концепций важно облегчить читателю проникновение в суть дела, — синтаксис во всех подобных случаях может оказать помощь. Однако все эти скромные задачи, связанные с *изложением,* невзирая на их относительную важность в деле научного перевода, не могут быть принимаемы во внимание с той же серьезностью в художественной словесности, где непосредственный смысл излагаемого в частностях отступает перед эмоциональным значением текста, картин, ситуаций, положений и т. п., где элемент *внушения, намека,* характерной *подробности* легко может оттеснить непосредственный смысл. С. М. Бонди на примере длинного ряда вариантов из «Тазита» показывает, с какой упорной и требовательной настойчивостью ищет Пушкин нужных ему звукосочетаний в стихе для точного описания волн и кувшина горянки — и как эта отчасти звукоподражательная сцена (немного программная по-музыкальному!) создает поразительную живость всей картины в целом. В том, что касается художественной речи, существует множество задач, неизмеримо более жизненно важных, чем синтаксис, более острых и «душемутительных» (как говорил Баратынский), а та легкость, с которой синтаксис уступает ритму (превосходные примеры приводил Томашевский, и синтаксист Поспелов их повторил!) доказывает, что требования художественной речи имеют почти неограниченные возможности *оттеснять* синтаксические скелетообразные нужды далеко от переднего плана.

Читателя пушкинских стихов трогает в этой картине[31] именно та

дежда, что окажется возможным получить математический способ отличить предложение от простого набора слов, хотя «пограничная линия» между тем и другим может показаться читателю «очень расплывчатой» (стр. 48). Ср. довольно показательный пример Ревзина — фраза, лишенная смысла, но не лишенная формальных «правильностей»: «идея яростно спит».

[31] Вот варианты:

С кувшином звонким у скалы...
И в волны глиня‹ный› кувшин
Склонясь потопляла...
И [тихо] медный свой кувшин
Струею звонкой наполняла...

lib.pushkinskijdom.ru

необычная художественная точность, которая воссоздает перед ним девичьи печали над горным ручьем, а отнюдь не что-нибудь иное.

В своих двух статьях В. М. Жирмунский, не заметив случайно того, что все рассуждения В. В. Виноградова нигде не выходят за пределы *прозаического* (8-сложного) периода Востокова, но ссылаясь именно на эту статью Виноградова, распространяет его суждения о прозаическом периоде на *стихотворный* 2—4-сложный период Востокова. Вследствие этого, не обращая внимания на разницу между двумя периодами Востокова (которая точно охарактеризована на основании свидетельства самого Востокова в нашем § 2), В. М. Жирмунский уже без всяких оговорок, полностью отождествляет этот «период» с синтагмой, причем так и пишет — «просодический период (т. е. синтагма)», а в другом случае обходится даже и без «т. е.». При этом все это говорится отнюдь не о прозе, а именно о стихе — однажды о стихе Маяковского, а другой раз даже и о вольном стихе Пушкина.

Обе эти разновидности русского свободного стиха, как доказано ныне советскими стиховедами, являются разновидностями русского *ударного* стиха, с тем лишь характерным отличием от его классических, чисто метрических форм, что их строение сложнее, как по части соотношений меж числом ударных и неударных слогов, так и по части строения самой стихотворной строки. Догадки Жирмунского о «синтагматическом» строе того и другого стиха представляют собой нечто неясное. Из того, что стих, как и всякая речь, имеет известное отношение к синтаксису, не следует, что можно отождествлять метрическую единицу со смысловой единицей и рассматривать франко-русские «педагогические модели» Л. В. Щербы как законченную «теорию» русского стиха. А впрочем, с точки зрения Жирмунского, стих Пушкина «Говорит незнакомый прохожий...» представляет собой три синтагмы, тогда как с точки зрения Томашевского, Щербы, Поспелова и Виноградова это одна синтагма. Именно В. В. Виноградов, которому следует довериться в вопросе о синтагме, утверждает (стр. 211), что синтагма — «понятие не столько фонетическое, сколько синтаксическое и семантическое», что это — «простейшая смысловая единица», и далее (стр. 221): «синтагму не следует смешивать с единицей ритмической или чисто фонетической». Целый ряд наших статистических опытов ни в каком случае не расходился с этим авторитетным указанием В. В. Виноградова. Интерес к синтаксической стороне стиха, конечно, вполне уместен и понятен, однако всякие прямолинейные отождествления синтаксиса с ритмом мало того что отчасти бесплодны, но еще и вводят во все вопросы о *выразительном* в словесном искусстве элементы крайней неясности.

Нередко создается впечатление, что при обсуждении вопросов поэтического синтаксиса у иных авторов дело решается не доказательным

И ‹в волны› кованый кувшин
С хрустальным звоном погружала...
И тихо пела, ‹и кувшин›
Струею звонкой наполняла...

а кроме того, еще ряд необычайно привлекательных вариантов в набросках (Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1948, стр. 360—361). В конце концов в тексте получилось (там же, стр. 79):

Или у вод когда стояла,
Текущих с каменных вершин,
И долго кованый кувшин
Волною звонкой наполняла.

Следить за этими тончайшими исканиями поэта — истинное наслаждение! И по ряду этих попыток Пушкина (тех самых, которые он в «Евгении Онегине» называл «упорным трудом»!) можно представить себе, чего именно ищет крупный поэт в своем сочинении и насколько его «вдохновенье умиленное» (как он сам говорил) далеко от формальных усложнений, лишенных художественного смысла.

lib.pushkinskijdom.ru

суждением, а прямой привязанностью именно к данной теме, в обход стороны ритмической. Явление стихотворного «переноса» (enjambement, которое Божидар-Гордеев по-старинному именовал *переступом*) создается с помощью некоторого ритмического разрыва между двумя соседними строками стиха. Стих (стихотворная строка), как указывали очень многие осведомленные стиховеды (Тынянов, Томашевский, Винокур, Бонди, Белый и др.), является ритмической единицей не только не менее целостной, чем стопа, диподия и т. п., но иерархически даже так сказать «старшей», т. е. более мощной, чем стопа или диподия, — и это статистически не только доказуемо, но уже и доказано. Именно в силу этого важного ритмического обстоятельства синтаксические связи между двумя соседними стихами (как заметили Тынянов и Поспелов) *резко ослабляются.* Когда же в условиях такого ослабления фраза (предложение) пытается обойти это ритмическое единство стиха, то ритмическая энергия (словно в отместку за насилие) немедленно усиляет свое краезвучное ударение — и сама фраза *разрывается,* как это очень легко заметить на строках «Медного Всадника»:

Его стегали, потому
Что он не разбирал дороги...

где обычное «потому что» разорвано на две части, что даже и при всем своеобразии стиха является очень редким исключением, ибо обычно мы и в стихе читаем:

Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

Явление переступа со всеми его особенностями не раз служило основанием для многих довольно изящных стихотворных шуток, как например у Иннокентия Анненского:

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг крылатый эпиграмм Пэ-
—она третьего размер.

Вы играли уж при мер-
—цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные химер.

Не менее забавная шутка на тот же ритмический мотив имеется и у Бодлера:

Ce truc-là
Mène à l'A-
—cademie.

Здесь ритмический разрыв переступа уже никакой синтаксической казуистикой изъяснить не удастся. Стихотворец делает это, конечно, вполне сознательно, однако заботливые синтаксисты по призванию, обходя истинные причины явления, сводят дело к тому, что тут «ритм изнутри взорван синтаксисом...» — как образно выражается Поспелов, явно допуская, что оковы ритма являются для стиха чем-то... *внешним.*

Символисты пытались использовать это самое обстоятельство именно в смысле Поспелова; у Федора Сологуба есть строки:

Один взойду на помост
Росистым утром я,
Пока спокоен дома
Строгий судия...

в надежде на такое чтение

Пока спокоен дома ст-
—рогий судия...

lib.pushkinskijdom.ru

так что слова «помост/дома ст...» образовывали бы «точную» рифму. Однако это не получилось (невзирая на то, что из-за этих усложнений обычный трехстопный ямб прерывается хореической строкой!), так что никакие «хитрости» одолеть ритмическую значимость краезвучного ударения и краезвучной паузы не в состоянии.

Изложенные выше соображения, по-видимому, приводят к неизбежному заключению, что *синтагма*, «простейшая смысловая единица», представляет собой *образование ритмически нейтральное*.

6

Одним из элементарных поводов для возникновения недоразумений с синтагмой в стихе является еще и следующее обстоятельство. Как известно, самое сильное ударение в стихе приходится на краезвучие (рифму, клаузулу), т. е., попросту говоря, находится в конце стиха. Так как, по гипотезе Л. В. Щербы, синтагматическое ударение тоже находится в конце синтагмы, то отсюда и происходят всевозможные недоразумения и суетные толкования, а это сходство нигде толком не оговаривается, ибо не замечается. Много более проницателен был Г. О. Винокур, приводивший в своей работе «Понятие поэтического языка» следующий поучительный пример: «В „буквальном“ смысле сочетание форм без сказуемого, „не доведенное до точки“, имеет смысл предложения незаконченного, но в то же время, например, занимая цельный стих или составляя иную соответствующую ритмическую группу, оно звучит, *как если бы* было законченным синтаксическим целым...» (курсив наш, — *С. Б.*).[32] Совершенно естественно, что крупный стихотворец, для которого вопросы стихотворной «техники» не представляют заметных затруднений и которому приятно «поиграть с трудностями», может легко сочетать конечное усиление ударения и в краезвучии и в синтагме, но из этих «стихотворческих вариаций» нет никакого смысла делать широкие выводы касательно значения синтагмы в стихе.[33] Стих без ритма неосуществим, однако стих, нарушающий обычные нормы, вещь самая обыкновенная («Тень-тень-потетень! Выше города плетень...» — и т. п.), словесная игрушка, которой серьезные стихотворцы не только пользуются чаще, чем это замечают их ученые читатели, но еще и учатся у нее искусству живого стиха. Даже у Пушкина в исключительном по тончайшей звукописи стихотворении мы читаем:

...Обняла и колесница...

где самый старательный педант не обнаружит тех «правильностей», которые так льстят ему своей общедоступностью.

Впрочем, и в этом вопросе есть свои тонкости. Дело в том, что сильнейшее краезвучное ударение — просим внимания! — во многом зависит

[32] «Доклады и сообщения Филологического факультета МГУ», вып. 3, 1947, стр. 6.

[33] В стихе правильно то, что подтверждается не единичным случаем, а целым их множеством, т. е. *распределением* (свойства которого должны быть рассмотрены и поняты). Сколь бы ни были эффектны отдельные примеры синтаксической выпуклости стиха, они несущественны сами по себе, а хороши только в том случае, если ложатся, так сказать, как бы в некоторое подобие ритма («в пандан», как говаривали в старину декораторы, пользуясь французским выражением об эстетической симметрии). Но ритм, разумеется, и сам может нарядиться синтаксическим оборотнем. Однако никаких общих выводов из этого делать нельзя, ибо орнаментика стиха, как бы она ни была затейлива и изящна, все-таки к прямой его сути не относится. Синтаксические вариации представляют собой «свободные импровизации» речи на заданную ритмическую тему, а последняя осуществляется независимо от того, тяжел ли или комедийно-легок вписанный в нее синтаксис. Частные случаи, редкостно-удачные примеры могут быть доказательны уже не в обычном логическом смысле, а в смысле образной высокохудожественной критики. Но это уже совершенно иная сфера.

lib.pushkinskijdom.ru

от ритмического строения данной строки. Обычно (и, пожалуй, даже нормально) в 4-стопных двусложниках у нас основной ритмический рисунок опирается на диподию (двоестопие), и тогда вторая диподия естественно несет и сильнейшее ударение. Речь идет преимущественно о троесловном стихе (в двусложнике — с одним ускорением), однако такое троесловие может иметь различный ритмический характер. Если в вольном стихе мы встречаемся с гибридом (паузником), где слова по числу слогов дают примерно тип (3—3—4), то корреляция среднего слова сильнее с последним словом (краезвучием), если же нам дан тип (3—4—2), то среднее (второе по порядку) слово сильнее коррелирует с первым словом (зачином). В 4-стопном двусложнике получается аналогично нечто в том же роде: первый тип соответствует ускорению (пиррихию) на третьей стопе («Когда не в шутку занемог»), второй — ускорению на второй стопе («Причудницы большого света»). В последнем случае второе слово тянется к зачину, и в силу этого краезвучное ударение несколько (относительно) *ослабляется,* так что ударение на первой стопе хотя и не уравнивается с краезвучным, но заметно усиливается. Это легко показать на примерах из Державина и Пушкина:

Царевича младого Хлора...
На лаковом полу моем...
И Страсбурга пирог нетленный...
Взлелеяны в восточной неге...
Красавицы не долго были...
Над ним, как начинает капать...
Которую воспел Назон...
Преследовать любовь — и вдруг...
Призрак невозвратимых дней... и т. п.[34]

В иных случаях Пушкин пользуется своеобразием этого хода для того, чтобы выделить и подчеркнуть отдельную строку (а иной раз — и

[34] В общем правило корреляционных связей внутри стиха можно формулировать так: 1) граничные слова теснее связаны с соседними, чем те, которые не соседствуют с граничными; 2) бóльшая стопа (с бóльшим числом слогов) создает и бóльшую тесноту связи. Возможна еще и следующая формулировка: чем дальше отстоит слово от границ стиха (зачина и краезвучия), тем слабее оно связано с соседними (не упускать из вида, что цезура при своем постоянстве может играть тоже роль граничную!), т. е. тем более свобода слова приближается к его прозаической свободе. Для примера: в 4-стопных ямбах «Евгения Онегина» для строк с ускорениями на третьей стопе (разумеется, троесловных) получаем (по первоначальным данным Томашевского) такие коэффициенты корреляции: слова № 1 и № 2 дают нам — 0,56, тогда как слова № 2 и № 3 дают — 0,80; иначе говоря, там, где сама стопа, разрезаемая слором, *больше,* там и корреляция *выше.* Общее правило, по-видимому, включает в себя еще важное значение границ стиха. Если (по тем же данным) взять метрические строки, то корреляции с крайними стопами больше, нежели в случае средних слов. В метрической строке 4-стопного ямба имеется четыре слова, а корреляции таковы: слова № 1 и № 2 — коэффициент — 0,67; № 2 и № 3 — коэффициент — 0,41; слова № 3 и № 4 — коэффициент —0,67. Слова, которые попадают на второе место с краю (того или другого), связаны именно с крайними словами, но не друг с другом. Очевидно, что при ускорении на второй стопе сильнее будет связь с зачином, а так как ускорение-пиррихий в двусложнике усиливает предыдущее ударение, то ударение первого слова подчеркивается, а тем самым усиливается и значение первого слова (Тынянов говорил о важной роли границ стиха). Стоит отметить, что метрические строки менее спаяны воедино, нежели строки с ускорениями, первые держатся именно границами, да и в общем спайка их относительно слабее. Проверка общего правила на многостопных стихах вроде гексаметра подтверждает это. Поскольку на опыте троесловий выяснилось, что в случайных прозаических троесловных выборках значение зачина (для всей организации слоров внутри данного троесловия) сильнее значения краезвучия (а в стихе как раз наоборот!), становится ясным, что пушкинская реформа 4-стопного ямба с подчеркиванием ускорений на третьей стопе (но отнюдь не на второй) была отказом от инертных прозоподобных стремлений стихотворцев XVIII столетия и открыла русскому стиху его собственный (по преимуществу) путь, поистине сообразный с тем, что подсказывал поэту наш народный стих.

lib.pushkinskijdom.ru

слово). Это служит доказательством того, что ударное строение стиха (в целом) находится в первую очередь под влиянием *ритма*.[35] А в силу этого явления «синтагматически-ударный эффект Щербы» может наблюдаться в стихе только в определенных случаях (попросту сказать: когда ритм это позволяет!). В самородных трехсложниках (опыт с искусственными троесловиями) среднее слово скорее сближается с зачином, так что и в прозе «синтагматические нормы» весьма далеки если не от совершенства, то по крайней мере от... действительности.

Давным-давно очень талантливый и тонкий критик-толстовец Н. Н. Страхов писал отзыв на сборники слабеньких стихов Голенищева-Кутузова (некоторые стихи, однако, послужили темой для замечательных романсов Мусоргского); рецензия писалась для Академии наук по случаю присуждения Голенищеву-Кутузову Пушкинской премии. Так или иначе Страхов должен был писать отзыв положительного характера. Однако хоть по названию, но все-таки премия была как-то связана с Пушкиным. И Страхов, похваливая будущего академического лауреата, как бы мимоходом ввернул, что, «невзирая на все достоинства», у Голенищева-Кутузова чего-то в стихотворстве не хватает. Чего же именно? А вот как раз того, мягко замечал Страхов, что есть у Пушкина в стихах:

Альфонс садится на коня;
Ему хозяин держит стремя.
«Сеньор, послушайтесь меня:
Пускаться в путь теперь не время...»

ибо живой и простой язык превосходной прозы лег в ритм этих стихов так, словно это для него самые точно изготовленные ножны, самое уютное гнездышко! Читатель не замечает ни малейшего насилия над языком, стих бежит, будто ручей, — и это потому так прекрасно, что не только как бы «так и должно быть», не только эта стихотворная речь словно *самоестественна*, но вдобавок и читатель это превосходно слышит, ибо он давно уже привык встречать в стихе самые тяжкие, самые громоздкие синтаксические конструкции, и они его не удивляли и не беспокоили, а здесь нежданно (в качестве такого особенного подарка читателю) перед ним живая и простая речь, которая настолько выделяется среди других, что само это (как будто скромное) обстоятельство является для него как бы новым, неожиданным источником эстетического наслаждения.

Об этом особом явлении поэтического языка (в нем есть что-то от ласкающего душу воспоминания о какой-то где-то и когда-то слышанной правдивой и очень искренней речи...) тонко говорил Эйхенбаум и на него намекал смутно Тынянов. Это примерно то самое, о чем говорил

---

[35] Пушкин иной раз ставит в 4-стопном ямбе такие (особенные) строки (с ускорением на второй стопе) три раза подряд! А ведь эта формация ямба у него — избегаемая формация, ибо она отдает, в его представлении, XVIII веком. Вот этот пример из «Евгения Онегина» (глава I, строфа XXVII):

Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят...

Это тонкое отступление, где «радуги на снегу» как бы начинают праздничное убранство усеянного горящими плошками желанного дома, от которого и сам автор был «без ума» — по его собственному признанию, эти три особенных стиха подряд оттеняют атмосферу нетерпеливо-жадного ожидания и внимания к изящным поэтическим «мелочам», которые мягко, осторожно и — в силу необычности ускорений на второй стопе — как бы в виде какого-то «примечания» к общей картине создают ласкающую глаз примету того, что вот сейчас начнется праздник. Цейтлин в указанной выше брошюре справедливо подчеркивает: «Винокур на ряде примеров показал, что язык как произведение искусства представляет собой всегда внутреннюю форму особого рода, которая *не нужна для обычного языкового общения*...» (стр. 62; курсив наш, — *С. Б.*).

lib.pushkinskijdom.ru

Делакруа, записывая в своем дневнике, что когда смотришь на картину Рембрандта, то ничто не отвлекает тебя от чистого созерцания — будто смотришь на чудесный живой пейзаж в натуре.[36]

Русский стих, как это единогласно признавали все писавшие о нем, основан на вариациях *ударений* (в каком бы то ни было их разнообразии); с этой точки зрения он на протяжении столетия и изучался, с этой же точки зрения он изучается и ныне советскими стиховедами, которых объединяет в общем и целом *применение математических вероятностных методов* в стиховедческих *исследованиях*. Важнейшие работы прошлого, труды Ф. Е. Корша (1898), Андрея Белого (1910) и Б. В. Томашевского (1918), нимало не отвергаются, но служат основанием для современного развития. Всевозможные надуманные отклонения от основного принципа *ударного ритма* в русском стихе, пытающиеся заменить этот принцип иными «правилами», для стиха заведомо второстепенными,[37] до крайности нежелательны, ибо, кроме пышной путаницы и велеречивого произвола в толковании строения художественных произведений, они ни к чему не приводят.

(Окончание следует)

---

[36] Примеры особо стройных ритмико-синтаксических совпадений приводят С. М. Бонди и Г. О. Винокур (см. работу последнего о стихе Грибоедова в кн.: Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 290 и сл.) вроде: «И черти, и любовь, и страхи, и цветы...» — или: «Да невзначай! да как проворно!» — и т. п. В этих случаях, однако, дело облегчается комедийной имитацией обычной речи, которая в силу этих-то особенностей и приобретает такую живость. Нечто подобное привлекало внимание Батюшкова в стихах «Опасного соседа» В. Л. Пушкина: «Панкратьевна, садись; целуй меня, Варюшка!» и т. п. Однако все эти примеры слишком элементарны для тонких сложностей подлинно лирической поэзии, где простая имитация живой речи скорее исключение. Белый, однако, отмечал, что именно такого рода прозаизированная поэзия и дает наиболее богатый ритм, т. е. обилие пиррихиев-ускорений в 4-стопном ямбе; одическая поэзия склоняется скорее к обилию метрических строк. Гончаров справедливо заметил о стихе «Горя от ума», что «проза и стих слились здесь во что-то нераздельное...» (см. книгу Г. О. Винокура, стр. 293 со ссылкой на т. VII сочинений Гончарова).

[37] Понятие синтагмы тем особенно туманно, что очень трудно выявить отчетливо, какова связь синтагмы со словом. Обращаясь к учебнику Л. Р. Зиндера «Общая фонетика» (Изд. ЛГУ, Л., 1960, стр. 275—278), мы получаем указания по крайней мере не совсем друг с другом сопоставимые. Сперва говорится о «единстве смысловой и звуковой стороны языка» и как будто под это единство подпадает и синтагма; затем разъясняется, что «звуковая сторона» в данном случае исчерпывается одним усиляемым ударением. Далее указывается, что невозможна пауза внутри синтагмы (ср. с вышеприведенным примером из Анненского...), и отсюда делается вывод: «слово, если оно не является одновременно и синтагмой, в интонационном отношении несамостоятельно», но тут же идет оговорка, что в русском языке ударение в слове сохраняется... Следовательно, подразумевается некое расчленение ударности и интонации — какое же именно? А на стр. 279 указывается на общепонятную разницу в звуковом отношении между «вывезли» и «вывез ли?», где даже такая скромная частичка, как «ли», получает известную самостоятельность. И В. В. Виноградов, и В. М. Жирмунский, и Л. Р. Зиндер — все жалуются на неразработанность теории синтагмы. Им, как говорится, и книги в руки. Но зачем же тогда с такой решительностью говорить о синтагме и при помощи этого по крайней мере «недостаточно разработанного» понятия анатомировать художественные произведения?

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. МОРОЗОВ

К ИСТОРИИ НАДПИСЕЙ М. В. ЛОМОНОСОВА «К СТАТУЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО»

Ломоносов сочинил пять стихотворных надписей «К статуе Петра Великого», относящихся к распространенному в то время поэтическому жанру.[1] Надписи, которые составлял или переводил Ломоносов, обычно предназначались для помещения на транспарантах во время придворных празднеств, фейерверков и иллюминаций. По миновании празднеств они исчезали как предмет и становились достоянием литературы. Сохранить свое первоначальное назначение могла только надпись на памятнике, рассчитанном на века, который, по выражению Ломоносова, не боится «грызенья вечности». Первым случаем, который представился Ломоносову, была надпись для раки Александра Невского, отлитой из «первообретенного» на Алтае серебра. Изготовление этого великолепного сооружения с декоративной трехъярусной пирамидой, щитами и барельефами было сопряжено с техническими трудностями и потребовало серьезных усилий русских литейщиков и чеканщиков. Горельефы на самой гробнице представляли сцены Ледового побоища, освобождения Пскова и другие эпизоды из жизни Александра Невского. По сторонам гробницы стояли тумбы с отлитыми из серебра воинскими доспехами и оружием, бердышами и знаменами. Работы по изготовлению раки начались с ноября 1746 года и с разными доделками продолжались до 1753 года. 28 февраля 1750 года Кабинет предложил Синоду озаботиться представлением проекта надписи на раке. Представленные Синодом к 9 июля 1750 года прозаические надписи, а также копии с прежних надписей, бывших на раке, не удовлетворили Кабинет, после чего составление их было поручено Ломоносову, по-видимому, непосредственно через кабинет-секретаря И. А. Черкасова. Ломоносов быстро справился с этим поручением, и на представленном им проекте было помечено Черкасовым: «От ея императорского величества аппробована и послана советнику Шлаттеру июля в 16 день 1750 года».[2] При этом в архивном деле, где находится представленная Ломоносовым надпись к раке Александра Невского, ей предшествуют пять составленных им надписей «К конной статуе Петра Великого». Это обстоятельство и послужило основанием для комментатора VIII тома полного собрания сочинений Ломоносова датировать эти надписи, так же как и надпись к раке Александра Невского, «промежутком времени с 9 по 16 июля», полагая, что они «написаны почти одновременно».[3] Однако одновременное представление текстов надписей, написанных «на такой же бумаге» и «подобным же каллиграфическим почерком», еще не свидетельствует об одновременности написания. Предлагаемая в полном собрании сочинений датировка не согласована ни с текстом надписей Ломоносова, ни с реальным памятником, к которому они предназначались. В примечаниях говорится: «Неизвестно, по какому поводу и к какой именно статуе Петра Великого сочинены публикуемые надписи. Неизвестно также, рассматривал ли он их как пять вариантов, предложенных им на выбор, или как пять самостоятельных надписей, из которых одну он думал поместить непосредственно под статуей, а четыре остальных на четырех сторонах пьедестала». Далее все же высказывается предположение, что надписи предназначались для конной статуи Петра, поставленной впоследствии перед Инженерным замком. «Ее автор К.-Б. Растрелли начал работу над ней еще при жизни Петра, затем надолго прервал ее и закончил модель в натуральную величину только за год до своей смерти — в 1743 г. Статуя была отлита из меди уже после кончины Растрелли, в 1745—1746 гг., скульптором А. Мартинелли, после чего долго оставалась в сарае и лишь

---

[1] Собрание разных сочинений в стихах и в прозе Михайла Ломоносова, кн. I, СПб., 1751, стр. 175—178; Собрание разных сочинений в стихах и в прозе коллежского советника и профессора Михайла Ломоносова, кн. I, М., 1757, стр. 157—159.

[2] П. Пекарский. История имп. Академии наук в Петербурге, т. II. СПб., 1873, стр. 460—461; С. Г. Рункевич. Александро-Невская Лавра. 1713—1913. СПб., 1913, стр. 768—771.

[3] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 966.

lib.pushkinskijdom.ru

при Павле I, в 1800 году, установлена на теперешнем ее месте».[4] Сведения эти неполны и недостаточны. Длительная, исполненная многих превратностей история памятника Петру I может послужить для уяснения различных моментов, связанных с появлением и содержанием надписей Ломоносова.

Сооружение монумента Петру I было задумано еще при его жизни. Изготовление его было поручено скульптору Карло-Бартоломео Растрелли (старшему), прибывшему в Россию весною 1716 года по контракту, заключенному с ним на три года, и оставшемуся здесь до конца жизни.[5] Как сообщал сам Растрелли в «росписи» произведенных им работ, приложенной им к челобитной, поданной Анне Иоанновне 21 октября 1732 года, Петр Великий по прибытии из Ревеля 15 апреля 1720 года изволил «указать сделать модель маленькой своей персоны, верхом, со подстольником, украшен барсели (!) его и персоною монаршескою со многими торжественными украшениями». В той же росписи пунктом 4 следует: «Еще сделал я, по указу его и. в-ва в 722 г. января 1 дня один рисунок, чтоб в ней (!) репрезентовать персону или фигуру его в-ва, стоя над подстолбником, украшен барелив всякими торжественными украшеньми мирными; видев рисунку, указал мне сделать из оного образец моделю, который тотчас сделал и апробовал в некоторое время, по силе его в-ва...»[6] Так писал Растрелли в 1732 году. Но по справке, наведенной после более ранней челобитной, поданной Растрелли 16 октября 1727 года на имя Петра II, значилось, что «до того 719 года», т. е. когда еще был в действии заключенный с ним контракт, «был он у работ в Стрельне и у дела модели персоны его императорского величества, седящей на великом коне».[7]

Эти колебания в датах легко объясняются. В 1727 году Растрелли добивался выплаты жалованья за весь срок пребывания его в России, с 1719 года, ссылаясь на волю Петра I, который «самонзустно» «приказывать изволил» о выдаче ему жалованья, а заинтересованные ведомства доказывали, что жалованье Растрелли просить «не в праве», ибо ему было в свое время объявлено, чтобы по истечении контракта «делать с торгу, а не из жалованья», «брать поштучно». После долгой переписки и наведения справок Верховный тайный совет 15 ноября 1727 года Растрелли отказал, «и чтоб он впредь не имел причины о том бить челом, того ради дать ему из коллегии иностранных дел абшид».[8] Однако Растрелли «абшид» не взял и остался в России. В 1732 году он уже просил оплатить его произведения в отдельности, и потому о работах, сделанных в те годы, когда ему еще шло жалованье, естественно умалчивал.

«Освидетельствовать в сущую правду» и оценить поштучно работы Растрелли после 1719 года было поручено Канцелярией от строений «архитектам» Трезини, Еропкину и Земцову, а также «резным мастерам» Кондрату Оснеру и Кондрату Гапу. И хотя часть вещей комиссия не видела и оценивала их согласно свидетельским показаниям (советника Нартова и др.), но «модели» монументов Петра I ей были предъявлены, ибо приведено их подробное описание.

Первая — конная статуя Петра «сделана из воска вышиною $2^1/_2$ фута, шириною $3^1/_2$ фута, на ней портрет на лошади и под лошадью зависть, при том статуев, являющих 6 добродетелей, на одном краю внизу статуя, изъявляющая реку с четырьми купиды, на другом краю глобус с четырьми купиды, на пьедестале четыре

---

[4] Там же. Со ссылкой на следующие издания: Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. М.—Л., 1951, стр. 324; В. Курбатов. Петербург. СПб., 1913, стр. 37 и 447.

[5] В челобитной, поданной 29 сентября 1724 года Петру I, Растрелли исчислял срок своей службы с 15 мая 1715 года (М. С. Померанцев. Граф Растрелли Старший и его челобитные. «Русская старина», 1918, июль—сентябрь, стр. 69). См. также: Г. М. Преснов. К. Б. Растрелли. В кн.: История русского искусства, под общей редакцией акад. И. Э. Грабаря, т. V. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 460—486 (в дальнейшем: Г. Преснов); Каталог произведений выставки «К. Б. Растрелли-старший (1670—1744)». Вступительная статья Г. М. Преснова. Л., 1939. В контракте указано, что граф Растрелли обязывается «в службе царского величества» работать «в всех художествах и ремеслах, которые он сам умеет», в том числе приглашен «для лития и вылиания всяких фигур таковой величины, как пожелают, в меди, свинце или железе» и «для делания портретов из воску и в гипсе, которые подобны живым людям», и «для тесания фигур и кумиров в мраморе и камне» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 59, л. 1212—1213 об. — цит. по: Г. Преснов, стр. 460). Копия контракта опубликована также в «Сборнике имп. Русского исторического общества» (т. 69, СПб., 1889, стр. 758—759; в дальнейшем: Сб. РИО). О приезде Растрелли в Россию см.: [Голиков]. Дополнения к Деяниям Петра Великого, т. XI. М., 1794, стр. 105—107.

[6] Сб. РИО, т. 108, 1900, стр. 239.

[7] Там же, т. 69, стр. 756. В особом «реестре» указываются «2 портрета медные его императорского величества», за которые уплачено 600 рублей, «да из Канцелярии от строений на счет тех портретов» выдано 200 рублей (стр. 754).

[8] Сб. РИО, т. 69, стр. 515, 576, 749—750.

lib.pushkinskijdom.ru

басерлева и вкруг цокола басерлев, покрыта маметалью». Оценена эта «модель» была в триста рублей.

Вторая статуя — «пешего» Петра. «Оная модель сделана из воску и алебастру и местами позолочена и брунзована, при которой фама и гениус и два басерлева на пьедестале с трофеями, внизу 4 статуи, изображающие 4 добродетели, т. е. мудрость, мужество, правосудие, умеренность; вся модель шириною в диаметре 4 фута, вышиною 5 фут.». Оценена в триста пятьдесят рублей.[9] Из приведенных документов видно, что еще при жизни Петра были не только задуманы, но и выполнены модели двух монументов «с торжественными украшениями». Как указывает Г. М. Преснов, «в связи с работой над памятником Петру архитектор Микетти получил от папы римского разрешение на снятие слепка на „отлитие статуи императора Константина" в Риме».[10]

Состоявший в свите герцога голштинского Карла-Фридриха (жениха дочери Петра Анны) камер-юнкер Ф. В. Берхгольц упоминает в своем «Дневнике» о работах Растрелли. 25 апреля 1723 года Растрелли приехал представиться к герцогу голштинскому и просить его «пожаловать когда-нибудь к нему и взглянуть на модели бронзовых статуй, которые он должен сделать для его величества в большом виде и из которых одна будет 40 футов вышиною. Одна будет изображать императора пешего, другая на коне; первую предположено поставить на Васильевском Острову (где собственно будет город), а последнюю на лугу, против дома его высочества. Государь, говорят, был недавно у графа и остался очень доволен моделями».[11] Позднее (8 февраля 1724 года) Берхгольц записал, что Растрелли снова посетил герцога голштинского, которому преподнес «своей работы бюст императора, сделанный из особенного рода гипса и окрашенный металлической краскою». «Этот Растрелли, — продолжает Берхгольц, — говорят, изготовляет две большие металлические статуи императора, одну пешую, другую конную, и они будто бы будут больше статуи Людовика XIV в Париже. По окончании их он, как я слышал, сделает еще большую колонну, на которой будут изображены все победы императора. Конную статую он надеется кончить еще до возвращения государя из Москвы, если только его величество не очень поспешит им».[12] В добросовестности и достоверности этих записей не приходится сомневаться. Из них, пожалуй, явствует, что Растрелли не только получил апробацию Петра I, но и стал делать приготовления к отливке монументов. 29 февраля 1724 года Берхгольц, писавший до сего времени с чужих слов, занес в дневник, что он посетил Растрелли, который показывал ему «три модели, именно конной статуи императора, которая будет иметь 54 фута вышины, пешей статуи императора, вышина которой предполагается в 64 фута, и колонны... Все эти три вещи предположено вылить из металла. Обе первые модели в особенности очень хороши».[13] В этой записи Берхгольца обращает на себя внимание уточнение размеров воздвигаемых монументов.

После смерти Петра I судьба обоих монументов долго была неопределенной. В ближайшие три царствования о них не вспоминали. Только после восшествия на престол Елизаветы Петровны 22 июля 1743 года было повелено «архитектору графу Растрелию по апробованным от ея императорского величества моделям, блаженныя и вечнодостойныя памяти государя императора Петра Великого два портрета медные сделать, а к тому что надобно будет каких людей, меди и других припасов, то все по его требованию отпускать из канцелярии от строений без удержания».[14] 21 января 1744 года было указано принять в службу «к деланию из меди портретов» «италианца штукарного дела мастера Александра Мартелия» «с жалованьем по шестисот, да на квартиру, дрова и свечи по сту, итого по семисот рублей в год».[15] Растрелли-старший, как будет видно из дальнейшего, привлек и своего сына архитектора Варфоломея Растрелли. В «Санктпетербургских ведомостях» стали появляться объявления, вызывающие купцов и подрядчиков на поставку материалов. 5 марта 1744 года было дано такое объявление: «На дело моделей к выливанию из меди двух портретов блаженныя и вечнодостойныя памяти его величества госу-

---

[9] Сб. РИО, т. 108, стр. 244—245. Имеются сведения, что 4 сентября 1717 года А. Д. Меншиков и Я. В. Брюс посетили «хоромы», где была начата отливка «персоны» Петра I «на коне, с изображением Полтавской баталии» (А. П. Глаголева. Повседневные записки князя А. Д. Меншикова. В кн.: Проблемы источниковедения, вып. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 179).

[10] Г. Преснов, стр. 470.

[11] Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721-го по 1725-й год. Перевел с немецкого И. Аммон. Ч. III, 1723-й год. М., 1862 (изд. 2-е), стр. 84.

[12] Там же, ч. IV, 1724-й и 1725-й годы, стр. 20—21.

[13] Там же, стр. 29.

[14] Из доношения в Сенат начальника Канцелярии от строений В. Фермора (1700—1771) от 5 декабря 1755 года (Сб. РИО, т. 17, 1876, стр. 326). В этом доношении указана дата 23 июля 1743 года. Правильная дата приведена в доношении той же Канцелярии от 1 декабря 1761 года (там же, стр. 327).

[15] Сб. РИО, т. 17, стр. 327.

lib.pushkinskijdom.ru

даря императора Петра Великого потребно воску красного чистого сто пуд; и ежели кто оной воск поставить желает, те б для окончания торгу явились завтра в Канцелярии от строений».[16] 31 мая 1744 года было объявлено, что для той же цели «потребно меди зеленой 1300 пуд, меди красной 130 пуд, олова аглинского 13 пуд, кирпичу белова, которой делается в Москве из гжельской глины, подового, стенного, клинчатого двух рук 4000, глины белой андольской 500 пуд, дров березовых и ольховых плашных 200 сажен».[17] И хотя оба объявления, повторяя слова елизаветинского указа, говорят о «двух портретах», работы в первую очередь велись по изготовлению конной статуи Петра. Это ясно из сообщения «Для известия», помещенного в «Ведомостях» уже 21 июня 1745 года: «По публикации о поставке ко отливанию из меди портрета... Петра Великого, сидящего на коне, земли черной 25 сажен, плитного камня 10 сажен, уголья соснового мореного 1000 четвертей, охочие люди хотя и явились, токмо просят высокими ценами; того ради через сие объявляется, чтоб желающие поставить те припасы явились конечно сего дня в Канцелярии от строений».[18]

Можно не сомневаться, что эти объявления попадали на глаза и Ломоносову, не перестававшему интересоваться сооружением монумента Петру I.

18 ноября 1744 года скульптор Растрелли умер. Завершить начатое им дело взялся его сын, архитектор Варфоломей Растрелли, который и раньше принимал участие в сооружении монумента. В позднейшем перечне своих работ В. Растрелли указывал: «Я сделал рисунок плана пьедестала для установки конной статуи императора Петра Великого, равно как и модель из дерева, по которой названная статуя была отлита из бронзы под руководством моего покойного отца».[19] 22 ноября 1745 года В. Растрелли писал, что Мартелли «при оном деле обретается осьмой месяц, а Канцелярия от строений жалованье ему за ту бытность... не выдает».[20] Растрелли требовал, чтобы «оному Мартелию» было незамедлительно выдано жалованье и «до окончания б оного портрета с тем же жалованьем ему быть». Отливка конной статуи Петра была завершена к осени 1747 года. Но выполненное в основной части дело застопорилось. Возникли затруднения денежного, а может быть, и художественного порядка. Наступила надолго затянувшаяся нерешительность. Все уперлось в архитектурное оформление монумента, изготовление для него «торжественных украшений» согласно «апробованным» моделям.

Как мы уже знаем из записи Берхгольца, Петр предполагал поставить свою конную статую на площади перед зданием Двенадцати коллегий, которая в то время представляла болотистое место, требовавшее предварительной осушки. Мысль об этом не была оставлена и в середине XVIII века. В описании Петербурга, составленном А. И. Богдановым, говорится о площади «на Васильевском острову перед коллегиями»: «На сей площади определил государь Петр Великий быть соборной церкви, которой и модель имеется, также и статуи медной вылитой поставленой быть намерено» и по распоряжению Елизаветы Петровны «из меди вылить указано, что и исполнено, и сей изваянный образ по вылитии поставлен по набережной улице у церкви Воскресения в палатке артиллерийской».[21]

На первом листе «Плана столичного города Санктпетербурга», изданном в 1753 году Академией наук, изображена конная статуя Петра, установленная перед зданием Двенадцати коллегий. Никакого памятника в то время на этом месте не было. На плане 1753 года были обозначены не только существовавшие тогда здания и застроенные места, но и такие, «где должно быть такого рода строенью, также и где публичным площадям быть».[22] Он был составлен после опустошительных пожаров в Петербурге 1736—1737 года и в известной части был проектным. Естественно, что на вступительном декоративном листе оказался «монумент» Петру I. Внешний вид этого изображения долгое время вызывал недоумение. П. Н. Столпянский, знавший о существовании модели, писал: «На этом плане в левом углу его, в числе других украшений, помещено изображение и памятника Петру Великому. Зависть в виде змеи еще лежит под лошадью, но „купиды" исчезли, и их заменили какие-то четыре фигуры — может быть, они должны изображать

---

[16] «Санктпетербургские ведомости», 1744, № 19, 5 марта, стр. 152.

[17] Там же, 1744, № 44, 31 мая, стр. 352.

[18] Там же, 1745, № 49, 21 июня, стр. 391.

[19] «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1, 1940, стр. 27 (перевод Д. Аркина). Впервые опубликовано: Z. Batowski. Architect Rastrelli o swojch pracach. Lwow, 1939.

[20] Сб. РИО, т. 17, стр. 328.

[21] Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, от начала заведения его, с 1703 по 1751 год, сочиненное г. Богдановым... а ныне дополненное и изданное... Васильем Рубаном. Изд. 1-е, СПб., 1779, стр. 125—126. За литейным двором и находилась упомянутая церковь Воскресения христова, в бывшем дворце царевны Наталии Алексеевны (там же, стр. 313 и 325).

[22] См. предисловие П. Столпянского к книге «Виды и планы городов» (в издании: Выставка «Ломоносов и елизаветинское время», отдел XV. Изд. 2-е, СПб., 1912. стр. 8; см. также стр. 30—31).

lib.pushkinskijdom.ru

проектированные графом Растрелли „статуи добродетелей“».[23] Установленные по трем углам постамента (четвертый не виден) фигуры представляли собой условные изображения «рабов» или «пленников» с вывернутыми назад, связанными или скованными руками, полуобнаженные, с бритыми головами, на которых оставлен небольшой чуб, совершенно однотипные и не индивидуализированные. На изображение «добродетелей» они никак не походили, что объясняет недоумения Столпянского, который даже предположил, что художник Махаев, «как это он неоднократно делал, сам от себя присочинил украшения Петру Великому, ибо они не соответствуют ни первоначальному описанию памятника, ни сделанной отливке».[24]

Однако подобных же «склавов» встречаем мы и на других изображениях памятников Петра. На еще более поздней гравюре, приложенной к описанию фейерверка на новый 1760 год, помещен «Храм Петра Великого» с его бюстом. По сторонам пьедестала мы видим две фигуры «склавов», из которых одна (с чубом) близка к изображению на плане Махаева 1753 года.[25] Что это? Традиция аллегорического изображения триумфов Петра? Или эти изображения так или иначе связаны с проектом памятников, готовившихся Растрелли? По нашему мнению, и то, и другое. На изданной Академией наук «Карте Ингерманландии и Карелии»[26] в левом верхнем углу помещен картуш с памятником Петру I, на котором Петр изображен «пешим», с «гениушом», стоящим на облаке, упирающимся в постамент и держащим венок над непокрытой головой Петра. Над пьедесталом надпись: «Петру Великому, императору, основателю, сохранителю». Справа и слева от нее по углам две фигуры военных в мундирах, отчетливо индивидуализированные. Руки у обоих связаны за спиной. Один понуро смотрит перед собой, голова другого с некоторым испугом обращена к Петру. Аллегорический смысл этих фигур не вызывает сомнения. Необходимо отметить, что хотя на картуше видны все четыре угла монумента, изображены только эти две фигуры. Наверху над картушем вьется надпись в виде ленты, поддержанной двумя амурами:

Когда он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях.

Энеиды I

На заднем плане справа — вид Петропавловской крепости, слева — три корабля. Картуш подписан художником Иоганном-Элиасом Гриммелем (1703—1758), работавшим в течение многих лет в Рисовальной палате Академии наук. Стихи же, помещенные на картуше, принадлежат Ломоносову и включены в его первую «надпись» к статуе Петра. Получить это двустишие для картуша Гриммель мог только от Ломоносова. Конечно, эти строчки из «Энеиды» могли быть переведены Ломоносовым и независимо от этого, но вероятнее всего, двустишие сперва было подобрано, а затем переведено для картуша, а может быть, и послужило толчком к составлению «надписи». Было ли это «поручением» Ломоносову или он проявил тут свою инициативу, мы не знаем.

Когда был выполнен картуш Гриммелем? На карте обозначено, что она «печатана при имп. Академии наук», но год выпуска ее в свет не указан. По мнению В. Ф. Гнучевой, карта была сделана «до 1742 года».[27] Однако следует различать время составления и время издания карты. Кроме того, картуш мог появиться еще позднее, на что указывает существование оттисков карты без него. Крайний срок *составления* карты будет июнь 1743 года, так как на ней изображены старые гра-

[23] П. Столпянский. В старом Петербурге. — Памятник Петру I. «Старые годы», 1913, июль—сентябрь, стр. 209. Совершенно непонятно, где П. Столпянский увидел «змею», олицетворяющую «зависть», на совершенно чистом постаменте.

[24] П. Столпянский. В старом Петербурге. — Памятник Петру I, стр. 209.

[25] Beschreibung der Feuer-Werks auf das Neue Jahr 1760. St.-Petersburg, 1759 (экземпляр отдела редкой и рукописной книги Библиотеки АН СССР). Ставшее традиционным изображение монумента Петра I «со склавами» с гравюры на «Плане» Петербурга 1753 года, по-видимому, повлияло на произвольное изображение «конной статуи» Петра в книге Ф. И. Дмитриева-Мамонова «Слава России или собрание медалей дел Петра Великого и еще некоторые» (М., 1770; изд. 2-е — М., 1783).

[26] «Карта Ингерманландии и Карелии» (61 × 46) хранится в отделе картографии Библиотеки АН СССР (здесь имеется семь экземпляров, из них три иллюминованных). Существует также латинский вариант этой карты — «Ingria et Carelia», также без указания года издания. Обе картографически повторяют друг друга и снабжены одинаковыми картушами (при перегравировке возникли незначительные изменения в трактовке лица Петра I). Обе карты подписаны Гриммелем. Надпись на картуше: «Multum ille terris jactatus et alto Multa quoque et bello passus dum conderet urbem. Aeneid. I» (экземпляры в отделе картографии Библиотеки АН СССР).

[27] В. Ф. Гнучева. Географический департамент Академии наук XVIII века. Изд. АН СССР, М.— Л., 1946, стр. 240.

lib.pushkinskijdom.ru

ницы Карелии, существовавшие до заключения мира в Або, когда к России были присоединены Кюменегор с крепостями Фридрихсгам и Вильманштранд, крепость Нейшлот с дистриктом и др. Трудно предположить, что на карту, составленную после 1743 года, не попали бы эти новые приобретения. Что же касается картуша Гриммеля, то он мог быть составлен только после 31 января 1741 года, когда художник был принят на службу в Академию наук и с ним был заключен контракт.[28] В течение 1741—1742 годов Гриммель был загружен множеством работ, однако упоминания об исполнении им картуша для карты «Ингерманландии и Карелии» мы не нашли. Наличие на картуше изображения памятника Петру I указывает на царствование Елизаветы Петровны и притом на первые годы, когда вспомнили о «монументах». Поручение Растрелли было дано 22 июля 1743 года, но весть о том, что памятник Петру будет воздвигнут, могла разнестись раньше. Около этого времени могла быть подготовлена и карта уже с картушем. Издание ее могло быть осуществлено и после заключения мира, так как нужда в таких картах была велика. Есть основание предположить, что она перепечатывалась и во второй половине XVIII века.[29]

Рисунок Гриммеля получил некоторую известность и помимо «Карты Ингерманландии и Карелии». Известен гравированный лист с изображением памятника «пешего» Петра с картуша Гриммеля. Он занимает верхнюю половину листа. Под ним подпись:

Отечество мое, наук последуй свету,
Последуй моему примеру и совету.

Петр

Когда он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях.

Ломоносов

Внизу листа в общей декоративной рамке помещено пять «медальонов». Над первым надпись: «Из камня». Скульптор, по-видимому сам Петр, высекает из мрамора статую России со скипетром и державой. Следующие медальоны представляют виды Петербурга, Сарского села, Петергофа и Кронштадта.[30]

«Склавы», изображенные на картуше Гриммеля и на плане Махаева, не были досужей выдумкой художников. Они засвидетельствованы в документе, непосредственно относящемся к истории памятника Петру I. 31 декабря 1753 года Мартелли особым доношением потребовал «ко украшению... сделанного портрета для выливания медных четырех скляв, и при них кракштейнов барлевых и прочих украшений, что к тому принадлежит меди, мрамора и прочих материалов и инструментов, по учиненным справкам по цене на сорок тысяч на девятьсот тридцать семь рублей».[31] В этом документе речь идет уже не о «добродетелях», а о «склавах», символизирующих военные победы Петра! И притом предназначенные для украшения постамента конной статуи, которая в то время прочеканивалась. Когда появилась эта художественная идея? Была она новой (по сравнению с «моделью», описанной в 1732 году)? Принадлежит ли она Растрелли-старшему или предложена по «инвенции» его сына Варфоломея Растрелли, который и сам писал, что принимал участие в подготовке к сооружению монумента и сделал рисунок пьедестала? Некоторый свет на это проливает сохранившийся рисунок с проектом конного памятника Петру, с приложенной к нему объяснительной запиской за подписью Растрелли.[32]

---

[28] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 55, лл. 213—227; № 700, л. 131 и об. Умер Гриммель 16 января 1758 года (там же, № 228, л. 113).

[29] На это указывают филиграни голландской бумажной фабрики Яна Кооль, относящиеся к концу XVIII века, имеющиеся на некоторых экземплярах карты в собрании Библиотеки АН СССР (см.: H. Voorn. De papiermolens in de provincie Noord-Holland. Haarlem, 1960, p. 333). Не лишено интереса, что иллюминование этой карты производилось и довольно поздно (три экземпляра были раскрашены в Рисовальной палате в 1753 году; см. счет Гриммеля от 5 января 1754 года — Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 185, л. 50 и об.).

[30] Собрание отдела гравюры Русского музея в Ленинграде, инв. № 14558. Размер изображения 16,9 × 9,5 (Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. III. СПб., 1888, стр. 1738, № 759). Указано нам Г. М. Пресновым.

[31] Сб. РИО, т. 17, стр. 328.

[32] ЦГАДА, ф. 150, д. 1, лл. 18, 19. Рисунок пером (17 × 22). Подпись на плинте: «Disegnio di me contte de Rastrelli». Воспроизведен в книге: Н. И. Архипов, А. Г. Раскин. Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744. Изд. «Искусство», Л.—М., 1964, стр. 23. Рисунок датируется авторами 1716—1717 годами. Объяснительная записка к наброску принадлежит Растрелли-старшему. Публикуем ее (впервые) с сохранением орфографии: «Dessein Von einer Figur esqueté, welcher Ihr Majes-

lib.pushkinskijdom.ru

«Рисунок, эскизный, фигуры, которая должна представить его величество на коне. Литера А. Баталия под Полтавою, барельеф, с позолоченной бронзой. В. Четыре невольника из бронзы, которые представляют народы, подчинившиеся его величеству, все оружие из позолоченной бронзы. С. Надпись на черном мраморе с золотыми буквами. D. Медаль из бронзы, барельеф, представляющий историю, которую прикажет ‹исполнить› его величество. Е. Пьедестал из пестрого мрамора (с прожилками) со всеми украшениями из позолоченной бронзы. F. Эскиз украшения, которое увенчивает фигуру. Ежели сие не понравится его величеству, то ожидаю милостивого повеления».

Последние слова Растрелли указывают на ранний вариант проекта. Изображенная на этом рисунке конная статуя Петра отвечает отлитой впоследствии для монумента, но все остальное оформление не похоже на описание модели, составленное в 1732 году. Над статуей виден «геннус», но нет «зависти». Вместо «добродетелей» и «купидонов» — скованные фигуры «склавов». По-видимому, в 1743 году Растрелли предпочел остановиться на этом варианте, но так как первоначально предполагалось отлить статуи сразу для двух монументов, то окончательное оформление постаментов еще не было решено. Вот почему «склавы» появляются при изображениях и «конной статуи» и «пешего» Петра. Компонируя новые «торжественные украшения» для пьедестала, отец и сын Растрелли руководствовались лишь общей идеей и художественной традицией, а не придерживались прежнего проекта, погребенного в архиве. Этим, конечно, объясняется, несходство «склавов», помещенных на рисунке Растрелли и на картуше Гриммеля, который, вероятно, является отзвуком более позднего замысла, хотя не исключена возможность, что Гриммель, как и Махаев, изобразил их понаслышке. Помещение «склавов» у подножия «пешего» Петра все же указывает на довольно раннее происхождение картуша, относящегося к началу 1740 года (но уже после воцарения Елизаветы), когда еще не определилось, какой из монументов будет сооружен в первую очередь и к какой статуе будут приданы эти фигуры.[33]

В рукописи, представленной Ломоносовым в 1750 году, в пятой надписи также упоминаются фигуры «склавов»:

Взирая на Него, Перс, Турок, Гот, Сармат
Величеству лица Геройского чудится
И мертвого в меди бесчувственной страшится.

Ломоносов называет исторических противников Петра I, в том числе Швецию («гот») и Польшу («сармат»), которая была вынуждена воевать на стороне его противников. Таким образом, он был осведомлен не только о том, что фигуры «склавов» предназначены для монумента Петра, но и что их будет четыре; знал он и кого они будут представлять. Что же касается изображения «склавов» на плане 1753 года, то здесь надо принять во внимание некоторые обстоятельства его издания. Готовилось оно исподволь и тянулось долго. Но в 1753 году с ним заторопились в личных целях тогдашний правитель академической канцелярии И. Шумахер и его зять Тауберт. Шумахер был женат на дочери придворного повара Петра I Фельтена, жене которого в свое время было пожаловано в аренду имение в Ливонии. Шумахер был обеспокоен состоянием здоровья своей тещи, со смертью которой аренда должна была прекратиться. В марте 1753 года он выхлопотал у президента Академии К. Разумовского разрешение отправить в Москву, где находился двор, Тауберта, чтобы представить «План» Петербурга, а вместе с тем и подать просьбу, чтобы аренда осталась в его семье. Опытные чиновники знали, чем привлечь благоволение императрицы. При представлении плана подчеркивалось, что он «работан исключительно одними русскими учениками».[34] Казалось уместным и

täten zu pferde Presentiren muß. Lettre A. Die Bataille von Poltava, en Barlieve, mit vergüldfen Bronze. B. 4 Esclaven von Bronze. welche die nation die Ihr Majestäten befehlen Presentieren, alle waffen von vergüldten Bronze. C. Eine überschrifft auf schwartzen marbré, mit goldnern buchstaben. D. Eine Medal von Bronze. Von einer Barlieve presentirende, die Histori so Ihr Majest. befohlen. E. Pieddestal welcher von geaderten marbré und alle ornemens von vergüldten Bronze. F. L'árnomé, welche krönend die Figure esquesté. Solte dieses Ihr Majesté nicht gefallen, so erwarte mein gnädigen befehl. Contte Bo. Rastrelli» (л. 23).

[33] «Конная статуя» Петра на гравюре Маттарнови в издании «Палаты Санктпетербургской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры» (1741) носит еще условный характер. Петр изображен на вздыбленном коне, над поверженными знаменами. «Склавы» отсутствуют. Прямую связь этого изображения с проектом Растрелли установить невозможно.

[34] Поездка Тауберта не возымела успеха. «Я уже давно предчувствовал и почти убежден, что план очень мало поможет для нашей цели», — писал 22 апреля 1753 года Шумахер Тауберту. «План» был представлен, но «ливонская аренда» им улыбнулась (П. Пекарский. Дополнительные известия для биографии Ломоносова. СПб., 1865, стр. 54—55. Ходатайство Тауберта напечатано в «Русском архиве», 1904, кн. III, № 10, стр. 296—297).

lib.pushkinskijdom.ru

помещение на вступительном листе монумента Петра I. Чертил это изображение с оригинала Махаева адъюнкт Академии Иван Трускотт (1719—1786). Фигура Петра на монументе восходит к проекту Растрелли. «Склавы» приданы уже не «пешей», а «конной статуе» Петра, но носят условный характер, так как в отношении оформления пьедестала все же существовала неясность. Однако в Академии были несомненно хорошо осведомлены о работах по сооружению памятника. Изображение на «махаевском плане» Петербурга 1753 года даже опередило новое представление Канцелярии от строений, состоявшееся в декабре того же года.

Маленький, тесный мирок петербургских художников, граверов, рисовальщиков, скульпторов и литейщиков был связан между собой тысячами нитей. Создание памятника Петру I было крупнейшим художественным событием. Интересовали и технические детали и трудности, начиная от отливки и кончая сооружением пьедестала и украшений к нему. Можно не сомневаться, что малейшая новость тотчас же разносилась по всей Академии и, конечно, достигала и слуха Ломоносова, которого больше всех волновала судьба монумента его излюбленного исторического героя.

Академия наук поддерживала тесную связь с опытным пробирером и металлургом Иваном Андреевичем Шлаттером (1709—1768), занимавшимся монетным и медальерным делом. А проектирование медалей было полностью возложено на Академию наук. В 1739 году Шлаттер представил один из вариантов проекта для изготовления медалей в память различных событий царствования Анны Иоанновны (другой вариант был подписан академиком Х. Гольдбахом), а в 1740 году предложил Академии наук свой труд, являющийся первым опытом систематического описания русских медалей.[35] Примерно с 1754 года в проектировании памятных медалей деятельное участие принимал и Ломоносов. Но и помимо Шлаттера Ломоносов, пробирер и металлург по своему первоначальному образованию, полученному во Фрейберге, располагал различными путями, которые позволяли ему быть в курсе дел, связанных с отливкой памятника Петру.

Когда же были сочинены надписи Ломоносова? При полном отсутствии прямых указаний для датировки мы вынуждены прибегать к цепи косвенных доказательств. Прежде всего несомненно, что наличие двух строк из «Энеиды» на картуше «Карты Ингерманландии и Карелии», включенных в первую надпись Ломоносова, не позволяет ограничить их творческую историю периодом с 9 по 16 июля 1750 года, как это сделано в комментариях к полному собранию сочинений.

В 1750 году Ломоносов представил пять надписей под общим заглавием «К конной статуе Петра Великого». Но это говорит лишь о том, что в то время он уже был осведомлен, что отлита только эта статуя и что в первую очередь будет поставлена именно она. Помещая эти же надписи в собрание сочинений 1751 года, а затем и 1757 года, Ломоносов озаглавил их более глухо — «К статуе Петра Великого». Значит ли это, что он питал надежду, что впоследствии будут поставлены оба монумента, или надписи с самого начала предназначались для обоих памятников? Рассматривая эти надписи, мы видим, что две из них (первая и четвертая) содержат одинаковые мотивы, связанные с апофеозом Петра I.

К СТАТУЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО

Се образ изваян премудрого Героя,
Что ради подданных лишив себя покоя,
Последний принял чин и царствуя служил,
Свои законы сам примером утвердил,
Рожденны к Скипетру простер в работу руки,
Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки.
Когда Он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях,
Художников сбирал и обучал солдатов,
Домашних побеждал и внешних сопостатов;
И словом се есть Петр, отечества Отец;
Земное божество Россия почитает,
И столько олтарей пред зраком сим пылает,
Коль много есть Ему обязанных сердец.

НАДПИСЬ 4 К ТОЙ ЖЕ

Зваянным образом, что в древни времена
Героям ставили за славные походы,
Невежеством веков честь божеска дана,
И чтили жертвой их последовавши роды,

[35] Е. С. Щукина. Ломоносов и русское медальерное искусство. В кн.: Ломоносов. Сборник статей и материалов. IV. Изд. АН СССР. М.—Л., 1960, стр. 240—241.

lib.pushkinskijdom.ru

Что вера правая творить всегда претит.
Но вам простительно, о поздые потомки,
Когда, услышав вы дела Петровы громки,
Поставите олтарь пред сей Геройский вид;
Мы вас давно своим примером оправдали:
Чудясь делам Его, превышшим смертных сил,
Не верпли, что Он един от смертных был,
Но в жизнь Его уже за Бога почитали.

Если первая «надпись» объявляет Петра Великого «земным божеством» России, то четвертая пытается объяснить и оправдать условно-аллегорическое «обожествление»Петра. Указывая на античную традицию обожествления «героев», Ломоносов называет это «невежеством», порождением суеверия древних язычников. «Олтари», воздвигаемые Петру, лишь дань признательности «отцу отечества». Петр — не небесное, но «земное божество», которого чтят «обязанные» ему сердца. Однако Ломоносов прибегал в своих одах к более смелым уподоблениям. Такой характер носит типичное для поэзии барокко[36] смешение античных и христианских представлений и образов в «Оде на день тезоименитства великого князя Петра Феодоровича» 1743 года:

Нептун познал Его державу,
С Минервой сильной Марс гласит:
Он бог, он бог твой был, Россия,
Он члены взял в тебе плотския,
Сошед к тебе от горьних мест...

В таком виде ода была напечатана впервые в «Сочинениях» М. В. Ломоносова 1751 года.[37] Первоначальная редакция этой оды до нас не дошла, но, судя по рукописи, подготовленной Ломоносовым для издания 1751 года, и тексту «Сочинений» 1757 года, редакция этой строфы была устойчивой и Ломоносов ею не поступился. «Разъясняющий» характер четвертой надписи позволяет предположить, что она была написана после оды 1743 года, вызвавшей толки и недоумения, по-видимому, не только у старообрядцев, прямо обвинявших Ломоносова в кощунстве.[38] Скорее всего эта надпись была сочинена вскоре же после того, как ода стала известной в Петербурге, а не спустя долгое время, и Ломоносов ввел ее в «Сочинения» как необходимый разъяснительный противовес оставленной им смелой строфе. Но вместе с тем возникает вопрос: предназначалась четвертая надпись для украшения реального монумента или являлась чисто литературной?

Число надписей (даже принимая во внимание, что две из них варьируют друг друга) слишком велико, чтобы отнести их к одному монументу. Вряд ли Ломоносов мог рассчитывать, что на одном памятнике, при наличии хотя бы одной прозаической надписи, могло поместиться еще четыре стихотворных. Все пять надписей повторяют один и тот же мотив «изваянности», установления памятника, что само по себе странно для *одного* памятника: «Се образ изваян» (первая надпись), «зваянным образом» (четвертая), но об этом же говорят и вторая и третья надписи:

НАДПИСЬ 2 К ТОЙ ЖЕ

Елисавета здесь воздвигла зрак Петров
К утехе Россов всех, но кто он был таков,
Гласит сей град и флот, художества и войски,
Гражданские труды и подвиги Геройски.

НАДПИСЬ 3 К ТОЙ ЖЕ

Металл, что пламенем на брани устрашает,
В Петрове граде се Россиян утешает,
Изобразив в себе лица Его черты;
Но естьли бы его душевны красоты
Изобразить могло притом раченье наше,
То был бы образ сей всего на свете краше.

---

[36] А. А. Морозов. Ломоносов и барокко. «Русская литература», 1965, № 2, стр. 70—96. См также: М. В. Ломоносов. Избранные произведения. М.—Л., 1965 (Библиотека поэта, большая серия). Вступительная статья А. А. Морозова.

[37] В рукописи 1751 года (Архив АН СССР, ф. 20, оп. 3, № 45) лишь незначительные отклонения от позднего текста; в последней строке: «Ступив к тебе от горьних мест».

[38] См.: «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских», 1863, кн. 1, Смесь. стр. 60—61.

lib.pushkinskijdom.ru

В пятой надписи обращает на себя внимание мотив смерти, упоминание гроба героя, которого былой враг и мертвого в меди бесчувственной страшится.

НАДПИСЬ 5 К ТОЙ ЖЕ

Гремящие по всем концам земным победы,
И Россов чрез весь свет торжествовавших следы,
Собрание наук, исправленны суды,
Пременное в реках течение воды,
Покрытый флотом понт, среди волн грады новы
И протчие дела увидев смерть Петровы,
Рекла: «Сей человек предел мой нарушил,
И доле в мире сем Мафусаила жил».
Так, лета по делам считая, возгласила
И в гроб великого сего Героя скрыла.
Но образом Его красуется сей град.
Взирая на Него, Перс, Турок, Гот, Сармат
Величеству лица Геройского чудится
И мертвого в меди бесчувственной страшится.

Такая надпись приличествует скорее надгробию. Конечно, тема смерти отвечает напряженной и склонной к резким противопоставлениям поэзии барокко. И все же трудно предположить, что эта надпись предназначалась именно для конной статуи Петра! Примечательно, что ни в одной надписи Ломоносов не использует и не метафоризирует образ коня — ступающего, попирающего, летящего от победы к победе. Какой же памятник имел в виду Ломоносов? Или он предполагал, что с воцарением Елизаветы последует серия монументов, увековечивающих Петра, в том числе и его надгробие? Думать о проекте пышного надгробия, предложенном Ломоносовым в январе—апреле 1758 года для Петропавловского собора, преждевременно.[39] Эта идея возникла позднее, когда была организована фабрика смальт в Усть-Рудицах и после того, как в ночь на 30 апреля 1756 года молния ударила в собор, рухнул шпиль, выгорела часть внутреннего убранства и возникла необходимость его обновления и перестройки.[40] И если Ломоносов действительно, как мы думаем, приготовил надписи для обоих монументов, то ориентировался он, как и картуш Гриммеля, прежде всего на «пешего» Петра.

Составление надписей, по нашему мнению, должно быть отнесено к первому периоду работ по сооружению «монументов», может быть, еще до начала отливки и по крайней мере до ее завершения, т. е. приходится на время с конца 1743 по 1746 год. Это годы напряженной творческой работы Ломоносова. Он пишет и представляет несколько диссертаций на различные темы по физике и химии, работает над первым вариантом составляемой им «Риторики». Получив 25 июля 1745 года профессорское звание, он с большой настойчивостью хлопочет об открытии научной химической лаборатории в России. 1 июля 1746 года последовал указ, разрешавший построить лабораторию. Приступив к организации лаборатории и собиранию для нее материалов и приборов, Ломоносов не оставил в покое ни одного ведомства. Особенно часто приходилось ему иметь дело с Канцелярией от строений, с архитекторами и мастерами, химиками и литейщиками. Это был круг людей, причастных к сооружению памятника или осведомленных о его ходе. Надо полагать, что к тому времени у Ломоносова уже были наготове и надписи к памятнику, которые он собирался предложить, когда приспеет удобное время. Но время это не наступало.

Нет никаких оснований относить надписи Ломоносова к 1750 году и делать их современниками надписей к раке Александра Невского. В 1750 году, судя по дошедшим до нас документам, вокруг памятника Петру I установилось «затишье». Дело не двигалось с места. Естественно, что Ломоносов лишь воспользовался случаем и, представляя надпись на раку Александра Невского, приложил имевшиеся у него и давно составленные надписи, а не сочинил их наспех в «промежуток времени с 9 по 16 июля 1750 г.». В сложившейся обстановке представление Ломоносовым надписей к статуе Петра было напоминанием о ней. И здесь надо предположить личную инициативу Ломоносова.

Необходимо сказать о дальнейшей судьбе памятника. 5 декабря 1755 года Канцелярия от строений снова сделала представление в Сенат об изготовлении медных «портретов» Петра, из коих «сидящий на коне отлит которой ныне чеканною работою росчищается», но к нему еще надлежит «по апробованной модели» сделать мраморный пьедестал «с разными приличными украшениями», для чего

[39] В. К. Макаров. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 74—76 и 189—204.

[40] Записки артиллерии майора Михаила Васильевича Данилова, написанные им в 1771 году. М., 1842, стр. 90.

lib.pushkinskijdom.ru

«мастером Мартелием заготовляются ныне разные модели, а стоящий портрет еще и делать не начат». Доношение, подписанное В. Фермором, повторяет смету, представленную в свое время Мартелли (40 937 рублей), указывая, что «из положенной на канцелярию... суммы... вышеописанного исправить не из чего».[41] Просьба осталась без последствий. Напоминая о ней в новом доношении, Канцелярия от строений уже 1 декабря 1761 года меланхолически заключает — «токмо... резолюции и поныне не последовало». Одновременно докладывалось, что даже построенный для отлитой статуи «анбар за ветхостью надлежит вновь переделать». На это испрашивалось четыреста рублей, но денег нет и анбар «исправить не из чего».[42] Между тем жалованье Мартелли, которого «повелено» было «содержать до окончания... дела», выплачивалось исправно, и по 1 мая 1761 года он получил 12 076 рублей 94 копейки, так что особенно унывать ему не приходилось. Канцелярия от строений занимала его время от времени другими работами. Так при жизни Елизаветы монумент и не был сооружен.

О нем все же не забыли и в первые годы по воцарению Екатерины II. Но дело шло скорее по инерции. 9 августа 1763 года И. И. Бецкий дал поручение Академии наук «учинить прожекты со мнениями 1. пьедесталу для постановления вылитого из меди портрета государя императора Петра Великого, седящего на коне, 2. о выливке вновь его ж величества иным образом другого портрета с пьедесталами и со всеми принадлежностями».[43] Из этого обращения Бецкого явствует, что статуя «пешего» Петра не была отлита, так как вскоре была оставлена мысль даже об установлении «конной».[44] Распоряжение это было получено одновременно с поручением составить проект памятника самой Екатерине II, и почти очевидно, что о памятнике Петру I, отлитом Растрелли, вспомнили скорее из приличия. Разработка проектов была поручена Я. Я. Штелину и архитектору И.-Я. Шумахеру.

Проекты пьедестала конной статуи Петра I были поданы Шумахером 29 января 1764 года, а Штелиным 2 февраля того же года.[45] Штелин представил тогда же и два варианта к проекту статуи пешего Петра. Авторов обоих проектов больше всего занимали фигуры «склавов». Шумахер на представленном рисунке «вместо скованных невольников» назначил «четыре моря с знатнейшими реками, показующими пространство сего государства. Они украшены тростником, морскими и речными цветами, травами и листьями». Штелин предлагал поставить такие «украшения», какими сам Петр I «монумент сей снабдить был намерен», для чего использовать находящееся в Кунсткамере собрание медалей. По углам же вместо «четырех невольников» поместить «аллегорические статуи», представляющие «четыре страшныя в цепи скованныя чудовища, которые Петр Великий, трудившийся много лет в поражении оных, наконец с неустрашимою храбростию благополучно низложил, а именно:

Грубое невежество,
Безумное суеверие,
Нищенствующая леность и
Злобный обман или Несправедливость».[46]

Таким образом, идея скованных и низложенных «фигур» осталась, только была переосмыслена Штелиным. В другом проекте, названном «Расстановление аллегорических фигур около статуи Петра Великого пешего», Штелин писал: «Для такого здания, сооружаемого по новому изобретению, дабы оное представляло оригинал, каков точно был Петр Великий, а не копию по примеру многих в Европе находящихся статуй, которые обыкновенно одна на другую походят, можно было бы

[41] Сб. РИО, т. 17, стр. 326.

[42] Там же, стр. 328—329.

[43] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 277, л. 70.

[44] Н. Н. Врангель утверждал, что Мартелли отлил конную статую Петра только в 1764 году («Старые годы», 1907, июль—сентябрь, стр. 259—260). Это основано на недоразумении, вызванном тем, что Мартелли, по-видимому, около этого времени отлил статуэтку Петра I на коне (в настоящее время находится в фондах Русского музея) и в пандан к ней статуэтку Екатерины II, также на коне (там же). Какая-то статуя Петра I стояла в Летнем саду в Петербурге. В 1771 году она еще значилась в «описи складов», где упоминается «свинцовая золоченая статуя самого основателя сада Петра I (2 аршина 3 вершка высоты)». Ж. Мацулевич высказала предположение, что «это, вероятно, была та статуя Петра, сделанная Растрелли, о которой дважды упоминает Берхгольц» (Жаннета Мацулевич. Летний сад и его скульптура. [Л.], 1936, стр. 115). Принять это предположение можно только в отношении восковой модели «пешего» Петра, которая, как указывал Берхгольц, достигала 5 футов вышины, и по ней могла быть отлита из свинца статуя Петра для Летнего сада.

[45] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 277, лл. 18 об. и 20 об.

[46] Там же, л. 28 и л. 29 (перевод XVIII века). В оригинале Штелина перечислены: «Die grobe Unwissenheit, Die alberne Aberglaube. Die darbende Faulheit, Die boshafte Betrug oder Ungerechtigkeit» (там же, л. 26 об.).

lib.pushkinskijdom.ru

употребить слоистые дикие каменья и их к верху скласть пирамидою». Далее он считал, что Петра нужно представить «в римской одежде или еще лучше в своем колете и мантии». Штелин подробно и вместе с тем неуверенно говорит о статуях у пьедестала, которые, по его мнению, должны представлять четыре добродетели:

«1. Благоразумие или проницательный разум, попирающий ногами Невежество и Суеверие.

2. Трудолюбие и к ногам его Леность и Скупость.

3. Темис или Правосудие и к ногам ее Неправда и Обман.

4. Победа и к ногам ее Зависть и Несогласие».

Штелин оговаривает, что «вместо столь многих фигур к ногам реченных добродетелей» можно положить «знаки пороков или противных им и от них побежденных, как то к ногам Мудрости маску, яко знак лицемерства и суеверия, к ногам Победы главу медузину и змеями обвитое сердце, знаки несогласия и зависти», причем эти «пороки» можно «расставить внизу здания по четырем углам скованные вместо невольников, которые обыкновенно поставляют при статуях». Кроме того, предусматривалось восемь постаментов «с трофеями» и статуями, глобусами и инструментами и пр.[47] Эти рассуждения Штелина, пожалуй, указывают на то, что он еще помнил о первоначальном замысле Растрелли и варьировал его на все лады. Но он уже смутно представлял себе судьбу «пешего» Петра. Будет ли монумент сделан по совершенно «новому изобретению», или оно коснется только пьедестала? По определению Академической канцелярии от 9 февраля 1764 года, подписанному также Ломоносовым, «прожекты» Шумахера и Штелина были отосланы Бецкому.[48] О каком-либо проекте, представленном самим Ломоносовым, в журнале Академической канцелярии не упоминается. Однако сохранилась его черновая запись, содержащая проекты монументов Екатерине II, Елизавете Петровне и Петру I. Последний озаглавлен «Проект пиедестала для конной статуи блаженныя памяти государя императора Петра Великого». Проект Ломоносова составлен лишь в общих чертах и содержит предложение избрать для монумента «место пространное, чтобы издалека, со всех сторон видеть можно было, и при том середи города в честь первого оного основателя». По мнению Ломоносова, «всех пристойней» поставить памятник Петру «на средине каменного мосту, который бы построить на Неве-реке и самый середний бык сделать прочих много долее и шире, так, чтоб проезд около статуи разделился на две части, как для удобного смотрения монумента, так для свободного проезду». В это время через Неву существовал один только деревянный понтонный мост. Таким образом, Ломоносов предлагал сочетать памятник с новым и трудным по тому времени техническим сооружением. «...Пиедестал, с народною пользою соединенный», надо «украсить многими статуями», расположив их «по обеим сторонам от одного берега до другого, и назвать Петровским мостом». В заключение Ломоносов указывает: «Надписи, хотя мною давно сделаны, однако, за много лет уже напечатанные, кажется, не годятся. Можно сделать новые. Материя к тому так богата, как необъятны дела сего героя».[49]

Почему же старые надписи кажутся Ломоносову не вполне пригодными? Полагал ли он, что они не понравятся при дворе? Или собирался сделать их более конкретными, отвечающими окончательному виду памятника, вместо неопределенных надписей, пригодных и для «конной статуи», и для «пешего» Петра? Возможно, он считал необходимым изложить если не новое, то более глубокое понимание исторической деятельности Петра и придать надписям характер политической и экономической программы развития России. Сенат, находясь в неизвестности, будет ли угодно Екатерине, чтобы памятник был окончен и поставлен, попросил Бецкого доложить об этом императрице. 16 октября 1764 года Бецкий сообщил сенату, что вылитый из меди «портрет» Петра Великого царица «апробовать не соизволила, в рассуждении, что не сделан искусством таким, каково б должно представить великого монарха и служить к украшению столичного города».[50]

Грозная торжественность конной статуи Петра не отвечала новым вкусам. Вот что писал в своем «Описании Петербурга» И. Георги об этой статуе, помещенной «повыше моста на берегу Невы под деревянным строением»: «Император в Римском, орлами украшенном одеянии, держит в правой руке булаву. Лошадь в таком положении, как будто тропом идет. Сие изображение отлито чисто и тонко, но гораздо уступает памятнику на Петровской площади, находящемуся..., как в рассуждении образа представления, так и в рассуждении выразительности и изящности вообще».[51]

---

[47] Там же, л. 22—22 об.

[48] Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, № 534, лл. 61 об.—62.

[49] М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 162—163.

[50] С. М. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. VI. Изд. «Общественная польза», СПб., [б. г.], стлб. 278.

[51] И. Г. Георги. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794, стр. 115. Георги сообщает о монументе: «Сначала определено было стоять оному на площади, что на Васильевском острове пред Коллегиями и Академическими зданиями...»

lib.pushkinskijdom.ru

Гениальное произведение Растрелли разделило судьбу всех художественных начинаний елизаветинского времени, отмеченных печатью барокко. Был отставлен и ломоносовский проект пышного надгробия в Петропавловском соборе.

Надписи, сочиненные Ломоносовым «К статуе Петра Великого», остались достоянием литературы, послужив примером и образцом для многочисленных подражаний.[52]

М. ГИЛЛЕЛЬСОН

ПИСЬМА ЖУКОВСКОГО О ЗАПРЕЩЕНИИ «ЕВРОПЕЙЦА»

В 1896 году в «Русском архиве» П. Бартенев напечатал три письма Жуковского, два из которых имеют непосредственное отношение к запрещению «Европейца»: одно из них адресовано Бенкендорфу, а второе — Николаю I.[1] В конце своей публикации П. Бартенев сообщал: «Письмо это, равно как и два предыдущие, черновые; они сохранились у сына Жуковского, Павла Васильевича, и ему обязаны мы этим украшением „Русского архива“».[2]

Рассмотрение архивных материалов, хранящихся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом), дает возможность ввести в научный оборот еще одно письмо Жуковского к Николаю I о запрещении «Европейца», а также позволяет опубликовать беловой текст письма Жуковского к шефу жандармов.

В беловой редакции письмо Жуковского к Бенкендорфу значительно более пространно и затрагивает более общие вопросы, нежели в черновике. Вот полный текст автографа Жуковского:

«Представляя Вашему Высокопревосходительству письмо, полученное мною от Киреевского, издателя журнала „Европеец“, считаю необходимым присоединить к нему и собственные объяснения, на кои прошу Вас обратить Ваше внимание.

Журнал „Европеец“ запрещен за две статьи, кои были одобрены цензурою, но от правительства найдены вредными. Полагают, что в одной из них: „Девятнадцатый век“, под выражениями, употребленными самим автором, скрывается тайный смысл, дающий им иное и вредное значение; полагают, что в другой статье автор явно нападает на всех русских подданных, имеющих не русскую фамилию, и оскорбляет их своими насмешками. Если бы спросили у автора, что разумел он в статьях своих, то, вероятно, он нашел бы средство оправдать свои выражения; но этого не сделано; журнал запрещен, и автор лишился своей собственности.

Если прочитать статью Киреевского так, как читал ее цензор, то есть не предполагая в ней двойного смысла, а принимая употребленные автором выражения в их буквальном значении, то она всякому покажется не только не предосудительною, но вообще написанною с здравым умом и талантом и разве только в некоторых местах темною. Такою показалась она мне и всякому, кто читал ее без предубеждения. Если же, вместо выражений автора, вставить другие, имеющие смысл противный, будучи наперед уверенным, что автор человек злонамеренный, то весьма естественно, что статья его должна показаться вредною и достойною осуждения. Но будет ли то *его статья*? Нет! Она будет *новое* произведение, принадлежащее по всем законам справедливости тому, кто, заменив находящиеся в ней выражения *собственными*, дал им и *свой собственный* смысл, а чрез то и всю статью *себе присвоил*. Но с такой методой чтения нет и не может быть строки невинной; нет молитвы, которая тайным образом не могла бы быть обращена в богохуление.

Итак, *сама* статья Киреевского не дает никакого повода находить ее злонамеренною. Чтобы найти ее такою, надлежит ее *изменить*, отвергнуть то, что в ней *видимо* заключается, быть наперед убежденным, что в ней скрыто нечто *тайное* и иметь к этому тайному *ключ*. Но кто же может иметь этот ключ? Один только автор, или тот, кому он сам объявил на словах или письменно о своей тайне. В противном

---

[52] Одно такое подражание («Монарха росских стран металл сей представляет...») Н. Г. Курганов включил в свой «Писмовник» ([Н. Г. Курганов]. Российская универсальная грамматика или Всеобщее писмословие. СПб., 1769, стр. 247). Три надписи Ломоносова, наряду с другими (неломоносовскими), «К памятнику собранныя для удовольствия любопытных читателей Матвеем Комаровым» (изд. 1-е, Петру» приведены были и в книге М. Комарова «Разныя письменныя материи, М., 1791, стр. 2—5).

[1] «Русский архив», 1896, № 1, стр. 109—119.

[2] Там же, стр. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

случае, для кого может быть написана статья, в коей читаешь одно, а должен понимать другое. Спрашивается, открывал ли кому-нибудь автор, что его выражения должны иметь тот именно смысл, в каком изъяснены они перед правительством? Если не открывал, то и вредное толкование ни на чем не основано и есть произвольное действие толкователя, не могущее подать повода к осуждению.

Но нечто другое может подать если не право, то хотя причину находить правдоподобными сии произвольные толкования: прошедшая жизнь автора, его беспорядочное поведение, какие-нибудь его возмутительные мысли, уже известные правительству. В таком случае можно предполагать, что автор способен и в сочинениях своих быть столь же предосудительным, как и в жизни. Следовательно, должно спросить: подал ли автор своею прошедшею жизнью какой-нибудь повод подозревать его в той злонамеренности, прикрытой маскою притворства, на которой основывается его осуждение? Решительно говорю, что не найдется ни одного человека, который мог бы указать хотя на один дурной его поступок, который бы слышал от него какое-нибудь предосудительное мнение. Кто ввел на счет его в заблуждение правительство, не знаю, но уверен, что то был личный враг, который никаким доказательством не подтвердит своего показания, есть ли только должен будет обвинить автора в лицо. Врагов же иметь он должен и врагов *литературных*, ибо известны некоторые критические статьи его, в коих он резко выразился на счет сочинений, возбудивших внимание публики. Но это уже не касается до правительства и не имеет в себе ничего предосудительного.

Итак, кто бы ни был обвинитель Киреевского, но я смело утверждаю, что он не укажет ни на один дурной поступок его и не приведет в свидетельство ни одного предосудительного слова им сказанного, на которых бы по справедливости можно было основать мнение, что он человек беспорядочный или буйный: а вследствие сего никто не может доказать, что он, писавши статью свою, имел намерение говорить одно, а подразумевать другое. Но журнал его запрещен. Что же было следствием сего запрещения? Произошло именно то, от чего хотели предохранить читателей. Во-первых, всякой был поражен неожиданностию запрещения, основанного на произвольных толкованиях, кои автор не может взять на свою ответственность, тем более, что от него не потребовано ответа. Во-вторых, статья Киреевского, в которой слишком много метафизического, осталась бы никем не замеченною, ибо она хорошо написана весьма для немногих читателей, для остальных же темна и даже скучна. Но запрещение обратило на нее общее любопытство; и теперь она прочтена не только подписавшимися на журнал, но и множеством неподписавшихся, кои, зная, что правительство находит в ней двойной смысл, толковали ее каждый по-своему, и она конечно возбудила в читателях не те мысли, кои хотел возбудить в них автор. Но должно ли это приписывать самому автору?

Но это частное обвинение объемлет круг более обширный. Может быть статья Киреевского, сама по себе, не возбудила бы никакого внимания, если б предварительно уже не было распространено мнение, что против правительства существует *оппозиция*, составленная из некоторых известных писателей, старающихся распространять мнения разрушительные и что с другой стороны есть другие, более благонамеренные, защитники существующего порядка. Я думаю так по одной догадке, основанной на некоторых слухах, в разное время до меня дошедших, и даже на некоторых фактах, кои могу представить в свидетельство. Может быть, я и ошибаюсь, но из этих немногих фактов я должен был заключить, что нашлись люди, кои для собственных выгод и из вражды личной мало-помалу оклеветали намерения некоторых других, а себя выставили благонамеренными защитниками порядка. Им удалось; но всеми выгодами своего вымысла пользуются одни они; а все настоящие невыгоды на стороне правительства. Предубежденное ложными показаниями, оно видит *оппозицию* там, где ее нет, причисляет к ней некоторых перед ним обвиненных людей, тревожит их умы, отталкивает их от себя и чрез то, если не обращает их в своих действительных противников, то отымает у них всякую деятельность, лишая одних средства сделаться людьми полезными, а другим, менее твердым в правилах, давая направление действительно вредное. Но такая *оппозиция* не есть ли произведение самого правительства? Как бы то ни было, смело утверждаю, что Киреевский, по чистым своим правилам, по тихому, скромному характеру, по своей осторожности, доходящей иногда до излишества, не способен принадлежать ни к какой оппозиции. Положим даже, что и были пересказаны какие-нибудь слова его, коих смысл, в *отдельности*, мог представить что-нибудь предосудительное: столь же смело утверждаю, что такие слова ничего не свидетельствуют против человека, коего целая жизнь беспорочна. Нет человека, который в своей жизни не произносил бы подобных: в этом отношении праведник стоит на одной доске со всяким развратным. Дело не в *отдельных словах*, столь редко повторяемых с точностию, а в *целой жизни*, в ее постоянном направлении, в ее общем характере.

Теперь вопрос, почему *я*, именно *я* вступаюсь за Киреевского и выставляю себя защитником людей, коих правительство заметило как подозрительных или вредных. К несчастию, в этом случае, говоря за других, я говорю и за самого себя. Во-первых, не могу не стоять особенно за журнал Киреевского, ибо его запрещ<ен>ие некоторым образом падает и на меня. В первых двух № напечатаны мои две пьесы,

lib.pushkinskijdom.ru

под одною выставлено мое имя, под другою не выставлено, ибо пиеса слишком шуточная, но многие знают, что она моя. Имя мое, и по моей литературной известности, и по месту, мною занимаемому, должно бы возбудить в правительстве предубеждение в пользу, а не во вред журнала; напротив, он запрещен, и вместе с издателем, новым для публики, некоторым образом обижен и я, а со мной и мое место: я давно уже ничего ни в каком журнале не печатал, вдруг выхожу на сцену в „Европейце", желая своим участием дать ему ход, и именно этот журнал, в котором публика видит меня, объявлен противным правительству. Но этого мало; я должен, наконец, сказать самому себе, что и меня считают принадлежащим этой мнимой *оппозиции*, которой привидение тревожит правительство. Считаю неприличным говорить что-нибудь в свое оправдание: невероятность такого обвинения очевидна. За меня свидетельствует вся моя прошедшая жизнь, известная лучшим людям в России, все мои сочинения, в коих не найдено строки предосудительной, мое место при наследнике престола, на котором стою так, как велит мне долг, моя бескорыстная любовь к государю, которую он знает, и самые мои мнения, которые всякой беспристрастный найдет не только чистыми вообще, но и совершенно согласными с настоящим порядком гражданским в России, кои может обезобразить только клеветник, который перетолкует их с злым намерением, или тот, кто поймет их иначе и ошибется в своем изъяснении. Если такие свидетельства недостаточны, то не для чего и заботиться о других. Несмотря на то, я в действительной опасности. Тому уже два года, как я обвинен был перед государем как участник в каких-то литературных сплетнях; узнав об этом случайно, я представил письменное объяснение его величеству. Теперь слышу со стороны, что, по случаю запрещения „Европейца", люди, всегда доступные государю как блюстители общественного порядка, называют меня одобрителем тех *предполагаемых* мнений, кои подали повод к сему запрещению. Итак, очевидно, что уже два года лежит на мне подозрение в каком-то сообществе с людьми, неприязненными правительству. Одной твердой душе государя обязан я тем, что еще не пало на меня его негодование. Но государь человек; обвинения, часто повторяемые, *должны* наконец на него подействовать, тем более, что, с одной стороны, они доходят к нему от людей, имеющих всю его доверенность и достойных ее совершенно, и что, с другой стороны, мой голос ему не слышен, ибо, занимаясь своим делом, я и не подозреваю, чтобы мне нужно было в чем-нибудь оправдываться. Я чист совершенно; но спокоен быть не могу, ибо вижу, что вдали угрожает мне величайшее несчастие: утрата лучшего моего сокровища, милости государя. Могу ли даже иногда не приходить в совершенное уныние, видя, что при всей своей непорочности, я должен быть, наконец, жертвою происков клеветы, которая предубеждает против меня людей, достойных моего уважения, а через них и самого государя, и что меня опутывает мало-помалу какая-то волшебная сеть, которой невидимых нитей никакая сила разорвать не может. И что можно противупоставить такой силе? Бороться с нею было бы безрассудно. Такая борьба только испортит жизнь, которую можно употребить гораздо лучше, оставив развязку ее на волю провидения. То я и сделаю.

Но, не считая приличным оправдывать ни мнений моих, ни поступков, нахожу необходимым сказать мысли мои на счет того, что меня, бог знает почему, выставляют главою какой-то партии. На это можно дать самое простое объяснение. Моя авторская репутация давно сделана; уже более двадцати пяти лет, как я с именем писателя стою на своем месте и смею быть уверенным, что мое влияние на умы было благотворное. Молодые люди с талантом искали и продолжают искать со мною сношения; и тем из них, кои остались со мною в связи, конечно, было это полезно и в нравственном, и в литературном отношении. Россия знает меня; насчет моей жизни один голос: он весь в мою пользу. Правительство, вместо того чтобы оскорблять меня незаслуженными мною подозрениями, видя, что моя репутация привлекает ко мне молодых писателей, должно бы само желать, чтобы они искали связи со мной; вместо того чтобы опасаться, что я, достигнув почти пятидесяти лет с чистым именем, могу как ребенок испортиться от влияния на меня неопытной молодежи, оно должно бы, напротив, предполагать, что молодые люди от меня могут заимствовать добрые правила и что те именно, кои войдут со мной в сношение более тесное, должны быть потому более надежными людьми, ибо, смело скажу, никакой развратник (мнениями или жизнию) не останется в кругу моем и сам от меня удалится. Но в этом-то и главная, тайная причина падающей на меня клеветы и злобы. Моих врагов надобно искать в числе тех, кои, почувствовав, что не могут ни по чему принадлежать к моему обществу, должны были вследствие того меня возненавидеть. Я против них не имею и не могу иметь никакой вражды, ибо между нами нет ничего общего; я просто не знаю их и не хочу знать. Но с их стороны должна быть за это против меня ненависть. В этом отношении случилось со мною то же, что с Карамзиным. Около Карамзина в течение полувека теснились все, более или менее отличные в литературе; немногие остались его особенными друзьями: большая часть остальных сохранили к нему уважение как к писателю и учителю; но некоторые от него удалились или его чуждались, завидуя его прекрасной славе, которою наградило его отечество и Европа: они сделались его врагами и провозгласили его главою партии; но в самом деле составили партию сами

lib.pushkinskijdom.ru

и начали нападать на него тайными клеветами и явною бранью: он презирал клеветы, не отвечал на брань и дожил свои дни прекрасно, оставив славное имя России. Но его век был золотым веком нашей литературы, если сравнить его с тем, что делается теперь. Тогда в писателях вообще было направление благородное: вообще искали нажить прекрасное имя и ничего другого не искали; ссорились, бранились, но характер сих публичных ссор был не столь отвратительный, как теперь; читатели ими забавлялись, но не были оскорбляемы их неблагопристойностию. Теперь совсем иное. Никогда наша литература не была в подобном унижении. Поприще ума и таланта обращено в торговую площадь, на коей несколько торгашей хотят одни завладеть прибытком, и, опасаясь совместников в корысти, чернят и осыпают ругательствами всякого, кто попытается выйти на посрамленную ими сцену с другими, более благородными намерениями. Они окружили нашу словесность густою стеною, сквозь которую трудно пробиться. Честный человек с талантом должен бросить перо и отказаться от мысли. Если он осмелится выйти на сцену, на него посыплются ругательства и вооружится тайная клевета: авторская жизнь его будет отравлена бранью перед публикою; а жизнь гражданская очернена перед правительством. И метода вражды теперь переменилась. Прежние враги Карамзина, завидуя одной литературной славе его, нападали в клеветах своих на один *нравственный* характер его, а в письменных ругательствах на один только его *слог*. Нынешние литературные бойцы оспаривают уже не одну славу (есть ли только может тут вмешиваться какая-нибудь слава), но и деньги; и чтобы решительнее опрокинуть своих совместников, опасных им по таланту, уже нападают на *политические* мнения, пользуясь благоприятными для них событиями нашего времени, кои способствуют им возбуждать подозрение в правительстве, и успех их от сего решительнее и быстрее. И действительно, стоит только произвести *предубеждение* отдаленными, искусными клеветами (против коих и правительству остеречься трудно, тем более, что ему в наше время бдительность необходима), тогда все главное сделано. Не нужно представлять в свидетельство ни действий, ни фактов; довольно того, чтобы представить вообще *намерения* зловредными, тогда и весь человек опрокинут, тогда слова его получат смысл враждебный, а в сочинениях найдутся правила возмутительные: ибо не из слов его, повторенных с беспристрастною точностию, не из его сочинений, прочтенных без предубеждения, будут выводить общее мнение о его правилах и намерениях; но из общего о нем мнения, предварительно и без всякого основания уже о нем составленного, будут выводить и зловредность его слов и злонамеренность его сочинений. К моим сочинениям привязаться было невозможно — ибо с самых тех пор, как я нахожусь при его высочестве наследнике, я уже не стою на авторской сцене и ничего почти до нынешнего года не печатал — это их не остановило: меня представили главою литературной партии, а этой партии дали направление политическое. Но то, что случилось с „Европейцем", еще разительнее. Тому два года, как Киреевский написал критическую статью, в которой было сказано несколько резких слов на счет сочинения, возбудившего в то время общее внимание. Оскорбленный автор, нашедший способ иметь доступ к правительству, которое не знало и не могло знать его тайного, истинного побуждения, спешит, отмщая своему критику, представить его человеком, имеющим вредные правила и намерения, и решительный удар нанесен: на Киреевского обращено внимание подозрительное и с этой минуты, что бы он ни сказал, что бы ни сделал, все будет истолковано в смысле первого обвинения, которого источник, и самому правительству неизвестный, ведом одному только обвинителю. Так, по крайней мере (основываясь на одних догадках и некоторых фактах), я все это себе изъясняю и иначе изъяснить не умею, ибо знаю, что Киреевский никаких личных врагов не имеет, кроме немногих литературных. Обвинить же его перед правительством не мог никто, кроме личного врага, ибо никакой беспристрастный не найдет ничего предосудительного в его жизни. Итак, первый удар нанесен клеветою; все остальное должно быть необходимым следствием сего первого, данного направления. Киреевский является на сцену с журналом, в котором, конечно, не увидели бы никогда того, что так отвратительно в главных наших журналах, ни площадной брани, ни дерзких личностей; но этот журнал, по таланту издателя, может иметь успех и его будут покупать; скорее надобно уничтожить его, и это легко; все уже издали приготовлено; против издателя существует уже предубеждение, вследствие коего весьма легко найти и вредное направление в журнале его, и двойной смысл в его выражениях. И журнал запрещен. Таким образом человек, едва начинающий жить и ничем не заслуживший еще нареканий, вдруг отброшен в толпу людей развратных и неприязненных правительству, и вся его деятельность умерщвлена, и главное несчастие с ним совершается как с преступником: он теряет доброе мнение своего государя. И все это от того, что он когда-то оскорбил раздражительное самолюбие автора и мог быть опасен на поприще литературном для тех, кои *одни* стараются владеть сим поприщем не для общей пользы, не для славы отечества, а просто для собственной корысти. Что же наконец должно выйти из нашей литературы, теперь совершенно униженной? Литература есть одна из главных необходимостей народа, есть одно из сильнейших средств в руках правительства действовать на умы и на их образование. Правительство должно давать литературе жизнь и быть ей другом,

lib.pushkinskijdom.ru

дабы она с своей стороны с ним сдружилась и действовала благотворно в его смысле: итак, должно ее *направлять* с кроткою, отеческою заботливостию, а не *утеснять* с подозрительностию враждебною. Но какое же у нас будет действие литературы и какое произойдет от того образование, если этою литературою овладеют торгаши, которые будут в ней видеть один только способ наживаться, и когда всякой, имеющий талант и нравственное благородство и честолюбие возвышенное, будет оттеснен, обруган, представлен злонамеренным и, наконец, выброшен из круга деятельности как вредный правительству? — Скажу, наконец, опять о себе: правительство, вместо того чтобы оскорблять меня своими подозрениями, вопреки общему голосу, который давно ясно выразился на счет мой, должно бы было, если уже полагает, что я в отношении литературном могу иметь на умы некоторое влияние, потребовать от меня содействия и через меня дать надлежащее направление нашей словесности. Хороший *журнал литературный и политический* есть для нас необходимость. Я не могу взять на себя издание такого журнала: не имею для того времени, но я мог бы быть *наблюдателем за изданием согласно с видами правительства.* Около меня могли бы собраться и наши лучшие, уже известные писатели, и все те, кои еще неизвестны, но имеют талант, и, начиная писать, желают выйти на сцену, им приличную. В такой журнал могло бы войти и все европейское, полезное России, и все русское, достойное ее внимания: с деятельною *помощию* правительства и с его *покровительством* журнал сей мог бы иметь влияние обширное и решительно полезное. Журнал, издаваемый под моим влиянием, обратил бы общее внимание публики, которая имеет ко мне доверенность; и наши надежнейшие писатели, по той же доверенности, согласились бы все в нем участвовать. Таким образом, их умственная деятельно‹сть› была бы употреблена с пользою, и они, без всякого принуждения и опасения, действовали бы в смысле правительства: а литература получила бы направление более благородное и, будучи в одно время и голосом публики, и голосом правительства, сделалась бы необходимо деятельным способом теснейшего соединения между ими».[3]

Как бы искренно ни был убежден Жуковский, что ни он, ни другие передовые дворянские писатели не являются в какой-то мере противниками существующего строя, остается непреложным историческим фактом то, что просветительская идеология была объективно несовместима с деспотическим самодержавным строем Николая I. Вне зависимости от субъективных стремлений передовых дворянских писателей, объективно их литературно-общественная позиция отражала оппозицию правительству.

Если сравнить данный автограф Жуковского с черновым текстом, напечатанным в «Русском архиве», то легко убедиться, что в первоначальном варианте письма Жуковский в основном писал о личных достоинствах и беспорочности И. В. Киреевского, указывал на беспочвенность обвинений, выдвинутых против него как издателя «Европейца», и лишь мимоходом затрагивал вопрос о засилии «торгового направления» в русской литературе и журналистике.

Значительным отличием краткой и пространной редакции письма Жуковского к Бенкендорфу является и то, что в последней Жуковский, дав отрицательную оценку «торговому направлению», излагал свой план создания нового журнала, идейным вдохновителем которого был бы он сам; тем самым письмо Жуковского, помимо защиты издателя «Европейца», ставило общий вопрос о состоянии русской журналистики и предлагало изменить ее направление.

В то же время необходимо отметить, что приведенное нами письмо Жуковского к Бенкендорфу сохранилось в двух вариантах: автограф, в конце которого Жуковский писал о проекте нового журнала, и писарская копия, в которой конец письма отсутствует. Судя по разделительной черте, проведенной в автографе перед словами «Скажу, наконец, опять о себе...», Жуковский заказывал копию письма без заключительных фраз. Какая же из двух редакций была им прочтена Бенкендорфу (о том, что Жуковский не передал, а лично читал свое письмо Бенкендорфу, явствует из письма Жуковского к Николаю I, которое публикуется ниже)? Ответить на этот вопрос затруднительно, хотя нет сомнений в том, что Жуковский серьезно думал об издании журнала под своей эгидой. На черновом автографе первого варианта письма к Бенкендорфу, которое начинается словами: «На сих днях запрещен журнал...», Жуковский написал столбцом перечень писателей и литераторов, которых он предполагал привлечь в сотрудники проектировавшегося им журнала. Вот этот перечень: «Одоевский, Краевский, Сербинович, Вяземский, Плетнев, Пушкин, Базили, Шевырев, Киреевский, Баратынский, Козловский, Тургенев, Тепляков, Бажанов, Павский, Муравьев, Бенедиктов, Гоголь, Розен, Хомяков, Карамзин, Карамзин, Небольсин, Арсеньев, Языков, Вельтман, Даль, Погодин, Крылов, Ишимова, Зонтаг, Елагина, Ростопчина, Миклашевичева, Шишкина, Башилов, Сологуб, Глинка, ‹2 нрзб.›, Давыдов, Инокентий, Бек, Базили, Викулин, Козлов, Раич, Стурдза, Фовицкий, Шульгин, Энгельгардт, Смирнов».[4] После закрытия в середине 1831 года

[3] ИРЛИ, 27764/CXCVIIIб. 35, лл. 13—15.

[4] ИРЛИ, 27764/CXCVIIIб. 35, л. 10. Базили по ошибке упомянут Жуковским дважды.

lib.pushkinskijdom.ru

«Литературной газеты» передовые дворянские писатели лишились своего печатного органа и единственным журналом, в котором они могли печататься, стал «Телескоп». Однако подобное положение вещей их не устраивало. Пушкин начинает хлопотать об издании газеты «Дневник»,[5] И. В. Киреевский приступает к изданию «Европейца». Закрытие последнего немедленно вызывает желание Жуковского создать новый журнальный орган. Показательно, что ряд писателей, включенных Жуковским в его список, впоследствии, как и он сам, сотрудничали в пушкинском «Современнике» (Е. Баратынский, П. Вяземский, Гоголь, Д. Давыдов, П. Козловский, А. Краевский, А. Муравьев, В. Одоевский, П. Плетнев, М. Погодин, Е. Розен, А. Тургенев, Н. Языков).

Как писал Жуковский, помимо известных писателей, в его журнале могли бы принять участие «все те, кои еще неизвестны, но имеют талант, и, начиная писать, желают выйти на сцену, им приличную». Действительно, молодых имен в списке Жуковского — большое количество. Так, например, в нем фигурируют: В. А. Соллогуб, который впервые выступил в печати лишь в 1837 году; Е. П. Ростопчина, напечатавшая свое первое стихотворение «Талисман» в альманахе «Северные цветы на 1831 год»; «однокорытник» Гоголя по Нежинскому лицею К. М. Базили, автор книги «Архипелаг и Греция в 1830—31 г.» (СПб., 1834) и др.; В. Г. Бенедиктов, первая книга стихов которого вышла в свет в 1835 году; фрейлина О. П. Шишкина, автор книги «Князь Скопин Шуйский, или Россия в начале XVII в.» (СПб., 1835) и др.; Г. П. Небольсин, редактор «Коммерческой газеты» в 1829—1859 годах; племянница Жуковского, детская писательница А. П. Зонтаг, вступившая в литературу в 1830 году; поэт И. А. Бек, стихи которого впервые были напечатаны в «Библиотеке для чтения» в 1834 году; В. И. Даль, издавший в 1832 году книгу «Русские сказки. Пяток первый», за которую, по доносу Ф. Булгарина, автор был арестован, но сразу же выпущен благодаря энергичному заступничеству Жуковского. В списке Жуковского значатся два сына Карамзина — Андрей и Александр, — которых он стремился привлечь к литературной деятельности. В число сотрудников журнала Жуковский включил своих коллег по обучению наследника: историка, статистика, географа К. А. Арсеньева и известного филолога, протоиерея Г. П. Павского. Не забыл Жуковский Е. А. Энгельгардта, директора Царскосельского лицея в 1816—1823 годах, и профессора того же лицея И. П. Шульгина. В перечне Жуковского представлен также круг писателей «Московского вестника» (М. Погодин, А. Хомяков, С. Шевырев). Как мы видим, список Жуковского разнороден по своему составу: наряду с Пушкиным, Гоголем, Вяземским, А. И. Тургеневым, В. Ф. Одоевским, Баратынским, в него включены писатели, занимавшие более умеренные и даже консервативные позиции. Однако основное ядро этого списка составляют передовые дворянские писатели и молодые литераторы, тяготевшие к ним.

Проект Жуковского по изданию журнала не был претворен в жизнь: то ли Жуковский в создавшихся условиях не рискнул посвятить правительство в свои планы по изданию журнала, то ли Николай I и Бенкендорф не сочли возможным пойти навстречу желанию Жуковского.

В письме к Бенкендорфу Жуковский усиленно отводит от себя обвинение в том, что он является главой оппозиции в России. Спрашивается: почему начиная с конца 20-х годов и на протяжении 30-х годов Жуковский должен был неоднократно оправдываться в том, что он не является главой литературной партии, враждебной правительству? Нельзя же объяснять это широко распространенное мнение о Жуковском исключительно происками Булгарина. Конечно, нет спора о том, что доносы Булгарина подливали масла в огонь. Однако не они были первопричиной суждений об оппозиционных настроениях Жуковского. Если бы Булгарин посмел без всяких оснований оболгать воспитателя наследника, то и Бенкендорф не был бы в состоянии спасти своего осведомителя от гнева Николая I, а особенно императрицы. Мнение о неблагонадежности Жуковского разделял и сам царь. Когда Жуковский поручился за благонамеренность И. В. Киреевского, то, как известно, он получил от Николая I недвусмысленный и враждебный ответ: «А кто за тебя поручится?»[6] Как передают современники, «между государем и Жуковским произошла сцена, вследствие которой Жуковский заявил, что коль скоро и ему не верят, то он должен тоже удалиться; на две недели приостановил он занятия с наследником престола».[7]

Что побуждало Жуковского, невзирая на настороженное отношение к себе со стороны верховной власти, быть неизменным ходатаем за лиц, осужденных за антиправительственные поступки? Декабристы,[8] Герцен — за всех них хлопотал «верноподданный» Жуковский. Можно ли интерпретировать исключительно в личном плане отставку Жуковского и отъезд его за границу?

---

[5] См.: Н. Пиксанов. Несостоявшаяся газета Пушкина «Дневник» (1831—1832). «Пушкин и его современники», вып. V, 1907, стр. 30—74.

[6] См.: Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 4. СПб., 1891, стр. 10.

[7] «Русский архив», 1894, кн. 2, стр. 337.

[8] См.: Н. Дубровин. Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам. «Русская старина», 1902, апрель, стр. 45—119.

lib.pushkinskijdom.ru

Обычная точка зрения на Жуковского как на верноподданного поэта[9] не дает ответа на эти вопросы.

Осторожнее к определению общественной позиции Жуковского подходит Н. В. Измайлов, справедливо утверждая, что, хотя «поэт и не выступал активно против крепостничества, но всегда относился к нему отрицательно, видя в нем моральное зло, несовместимое с гуманностью».[10] Н. В. Измайлов ограничивается этим — правда, весьма существенным — утверждением. В дальнейшем изложении исследователь не анализирует более подробно общественной позиции Жуковского, а акцентирует внимание на заслугах поэта как ходатая за декабристов и Герцена. Примерно такой же точки зрения придерживается И. М. Семенко: «Оставшись чужд декабризму, Жуковский и в 1830-х и в 1840-х годах оторван от общественного движения. Но по-прежнему ревностно он исполнял свою роль „просветителя" при наследнике и защитника тех, кто гоним или неправедно унижен».[11]

А какова была точка зрения современников Жуковского, как они расценивали близость поэта ко двору? Приведем авторитетное свидетельство А. И. Тургенева, который записал 14 ноября 1839 года в свой дневник: «Жук‹овский› читал нам письма свои к государю и к наследнику, и записку — мои замечания, с коими и он согласился. Чист, но так ли увидит его, не посвященное в таинства прекрасной души его, потомство?»[12]

Итак, оппозиционно настроенный А. И. Тургенев, который в своих дневниках не скупится на резко враждебные отзывы об Уварове и Блудове, действительно перешедших на сторону правительства, полностью оправдывает поведение Жуковского.

Как нам представляется, дружба с Пушкиным, близкие отношения с опальным А. И. Тургеневым, покровительство И. В. Киреевскому, ходатайства за декабристов и Герцена были не только проявлениями человеколюбия Жуковского, но и являлись следствием его общественной позиции в 1830-е годы. Уже из приведенного выше письма Жуковского к Бенкендорфу видно, что поэт, вопреки утверждению И. М. Семенко, не был оторван от общественного движения: резко выступив против «торгового направления» в русской литературе и предполагая издавать журнал, Жуковский дал ясно понять, что он готов принять самое деятельное участие в общественных делах. Для правильной оценки позиции Жуковского тех лет исключительно важное значение имеет его письмо к Николаю I о запрещении «Европейца», письмо, в котором Жуковский подробно излагает свое политическое кредо. Вот текст этого непубликовавшегося ранее документа:

«Необходимость заставила меня составить записку, которую я прочитал генералу Бенкендорфу, отдавая ему письмо от Киреевского (бывшего издателя «Европейца»), мною полученное и здесь прилагаемое в оригинале. Первая побудившая меня к тому причина есть та, что Киреевский есть самый близкий мне человек: я знаю его совершенно; отвечаю за его жизнь и правила; а запрещение журнала его падает некоторым образом и на меня, ибо я принял довольно живое участие в его издании. Всемилостивейший государь, сие запрещение конечно бы не последовало, когда бы от издателя потребовали ответа: не было никакого основания так истолковать его статьи, как они были истолкованы; это значило: сперва произвольно предположить преступление, а потом уже наказать за оное. Если Ваше Величество благоволите обратить на это Ваше особенное внимание, то конечно увидите сами, что издатель потерпел без вины: его доброе имя пострадало в общем мнении, и едва было большее бедствие с ним не случилось; несчастие сына так поразило мать, что она занемогла опасно горячкою, и теперь еще опасность не миновалась. Государь, будьте милостивы к молодому человеку, едва начинающему жить и ничем не заслужившему Вашего гнева; позвольте ему продолжать свое издание: это ему нужно не как автору, а как человеку, который, конечно, упадет духом при самом начале дороги своей, если будет думать, что навлек на себя Ваше неблаговоление. Если буду так счастлив, что Вы мне поверите, то готов взять на свою ответственность все, что ни напишет Киреевский, а Ваша милость исполнит душу его пламенною благодарностию: он оживет; теперь же он истинно несчастлив.

Другая причина составления записки моей есть уже личная. Государь, опять я слышу, что о моих мнениях и правилах стараются дать Вашему Величеству самое неблагоприятное для меня понятие. Не знаю, кто может иметь право говорить о них с Вами, ибо никому не могут они быть известны в точности. Я не либерал в том смысле, в каком это слово принимается. Смело скажу, что нет человека, который бы и по характеру и по убеждению был более меня привязан к законности и порядку. Так же точно не найдете человека, который бы искреннее меня был привязан к Вам, который бы решительнее меня был всякую минуту готов пожертвовать за Вас жизнию. Надобно судить человека по целой его жизни, по всем его правилам

[9] История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 388.

[10] В. А. Жуковский. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 21.

[11] В. А. Жуковский, Собрание сочинений в четырех томах, т. 1, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. XLVII.

[12] ИРЛИ, ф. 309, № 319, л. 19 об.

lib.pushkinskijdom.ru

и мнениям, составляющим целую систему, а не по отдельным словам, кои в своей отдельности могут иногда представлять и смысл неблагоприятный, иногда от того, что сказаны в быстрине разговора, иногда от того, что сказаны темно или недовольно объяснены от недостатка времени. Нет человека, который бы в жизни своей много раз не произносил таких слов. Стоит их подслушать глупцу, который повторит их не понимая, или злонамеренному, который идет ко всему привязаться и все отравить своим толкованием и умному, но предубежденному, и обвинение готово. Таких обвинений может скопиться множество, особливо если уже предварительно существует против человека подозрение; человек, самый чистый, может явиться чудовищем. Что же должно служить ему защитою? Вся его жизнь, все его действия. Отдаю себя на суд Вашего Величества. Сами скажите, какова была моя прошедшая жизнь и каковы были мои действия. Относительно же мнений моих благоволите подумать о том, какое место я занимаю, с кем я должен говорить и мыслить вслух. На моем месте и мнения, и слова мои должны быть решительнее, смелее и свободнее. То, чего не могу сказать в разговоре частном, то я должен говорить всегда наследнику престола. Много, что должно быть сказано Вашему сыну как будущему государю России, должно быть его особенною принадлежностию и, истинное само по себе, должно быть чуждо в своем применении для подданных. Я умею понимать это различие.

Мнения политические должны быть разделены на три категории. В первую входят одни общие истины, служащие всему основанием, служащие коренными правилами действий, но вообще не могущие быть применяемы ни к чему частному без ограничения потому именно, что они объемлют все времена прошедшие, настоящие и будущие, принадлежат всем вообще и именно потому не могут принадлежать исключительно ни которому в особенности. Сии коренные истины суть в особенности принадлежность государя и людей государственных: им они необходимы; между частными людьми могут они принадлежать только просвещенным, умеющим видеть границы; но никак не могут быть ходячею монетою в толпе. Ко второй категории принадлежат истины более практические и частные, принадлежащие тому времени, в которое мы живем, составляющие, так сказать, результат всех предыдущих времен и объемлющие все народы нашего времени: и сии истины суть более принадлежность государя и людей государственных именно потому, что, объемля все народы, они не могут принадлежать ни которому исключительно и, будучи неоспоримы вообще, должны быть весьма ограничены в своем применении к частному. Наконец, в третью категорию входят истины частные, принадлежащие в наше время каждому народу в отдельности, определенные, ограниченные всем его политическим бытом, его характером, состоянием его просвещения, его частными нуждами. Сии истины не могут быть общими для всех народов именно потому, что они принадлежат народам отдельным и, опираясь на общие, извлекаются уже из частной судьбы каждого народа в отдельности.

Таким образом, истины первой категории объемлют весь род человеческий, истины второй категории объемлют все народы нашего времени, истины третьей категории принадлежат каждому народу в отдельности, взятому нами в наше время. Первые неизменны, ибо извлечены из общих законов природы и человека. Последние, то есть принадлежащие второй и третьей категории, изменяются с ходом времени; мы — наследники веков прошедших и уже не те, каковы были предшественники наши; потомки наши будут не то, что мы; но они от нас получат в наследство то, что мы получили от наших предков, и уже получат его изменившимся, дабы изменить его в свою очередь и передать следующим для новых изменений. Все сии истины, взятые вместе, составляют в особенности науку государя; на своем месте, в свое время, будучи главою своего народа, он должен знать и общую необходимую судьбу рода человеческого, и нужды всех народов в свое время, и особенные нужды своего особенного народа. Все истины трех означенных мною категорий должны быть соглашены в голове его, дабы он мог действовать и правильно, и с успехом, и благотворно. Таким образом, зная к чему ведет провидение род человеческий, он будет знать равномерно и то, до чего дошли все народы в его время и до чего доведен в особенности народ его: тогда будет он иметь истинный масштаб, не будет прикладывать мерки современных народов к собственному, ни мерки собственного к современным; не скажет, что то, что делается в Англии или Франции, должно быть сделано в России, ‹т›о, что нужно России, должно быть нужно и Англии, и Франции; но в то же время он будет ясно видеть и то, что всем вообще в его время нужно, то есть он поймет общий характер своего времени, которым он необходимо должен властвовать, дабы не испытать над собою власти его; а для этого стоит только направлять его с твердою умеренностию, а не бороться с ним: направление производит порядок, борьба — противоборство и разрушение. Главная необходимость России в наше время, хотя она и целый век уже идет наряду с Европою, есть самодержавие. Но государь русский, самодержец неограниченный, есть в то же время питомец своего времени: ибо нынешняя Россия не есть уже Россия ни времен Петра, ни даже времен Екатерины. Вот основная мысль, из нее истекают сами собою все остальные. В России всякое благо народное и частное, и общее

lib.pushkinskijdom.ru

должно истекать от трона: избави нас бог от того, чтобы кто-нибудь, кроме государя, вступился в это дело; мы для этого никаких начал не имеем и с потрясением власти державной рухнет вся громада Империи, так что никакая сила уже не подымет ее. Таково мое искреннее убеждение для России. Но из сего местного мнения о моем отечестве должно ли следовать, что я должен находить самодержавие необходимым для Франции и Англии; и если я скажу, что конституционное правление необходимо Франции и Англии, будет ли следовать из того, что я проповедую конституцию для России. Нет, я просто сужу о каждом народе в его отношениях; и зная нужды моего отечества, готов по одному умственному убеждению положить свою жизнь за права моего государя, если бы к тому не обязывала меня и святость присяги, и личная любовь моя к государю и его сыну. Для подтверждения истины сказанного могу опереться на Вас самих, государь. Вы как человек просвещенный нашего времени, Вы знаете истинные общие нужды человечества и понимаете нужды всех народов в наше время; как государь вы самодержец России и знаете, что ей в особенности нужно; но Вы же как король Англии были бы верным хранителем конституции, и есть ли бы Вы стояли на троне жалкого Карла X, то никогда бы не достался он столь же жалкому Филиппу, и Европа была бы спокойна. Представив Вам искреннюю исповедь мою политическую, никак не умею понять, на чем основывается мое обвинение в либерализме. Очень вероятно, что кому-нибудь случилось какое-нибудь мое отдельное слово, которое было или выражено не ясно, или недосказано, или произнесено резко в жару спора, или могло, взятое в отдельности, показаться предосудительным — как бы то ни было, но верно только то, что все мои мнения, взятые вместе, чисты от всякого направления беспорядочного, и только тот может судить о них, кто их знает в этой необходимой связи. Я же вообще осторожен; говорю только с теми, кто знал все мои мысли и следственно не может некоторым отдельным дать превратного толка. На этот счет привожу в свидетельство Вас самих. Когда я имел честь представлять Вашему Величеству мое обозрение русской истории, написанное для великого князя, Вы сказали мне: хорошо бы напечатать его для общего употребления. Что же я отвечал? Нельзя, ибо здесь есть нечто такое, что годится для наследника престола, но что неприлично для всех. Благоволите обратить на страницы, отмеченные мною в приложенной книжке, Вы найдете в них некоторые мои политические идеи. В них нет ничего не могущего быть одобренным, но и те остерегся я сделать общими. Что же касается до отдельных выражений, кои никогда не повторяются с точностию и редко понимаемы совершенно, чему бывает виною и тот, кто говорит, и тот, кто слушает, то на них никакого обвинения основать не можно: надобно всегда спрашиваться с целою жизнию обвиненного, иначе все мы, сколько нас ни есть, будем преступниками. И здесь опять приведу в свидетельство Вас самих. Вот что благоволили Вы сказать мне в разговоре о великом князе: боюсь, чтобы он не начал слишком много думать о себе; в наше время нашему брату должно быть осмотрительным и готовым на все. Это собственные слова Вашего Величества — в них снова выразился для меня Ваш высокий характер, столь мне известный. Но что есть ли бы эти слова сказаны были мною и когда бы их услышал человек, уже против меня предубежденный? Какой бы смысл он в них увидел? А я эти золотые слова непременно повторю Вашему сыну.

Выразившись здесь искренно пред Вашим Величеством, умоляю Вас, государь, войти в мое положение и возвратить мне хотя одним ободрительным словом ту необходимую мне бодрость, которая падает при мысли, что Вы можете мною быть недовольны. Я знаю, что я представлен Вашему Величеству не таким, каков я есть, и имею на то доказательства; я знаю, что Вы должны быть на мой счет по крайней мере в сомнении. Могу ли снести такую мысль? Могу ли с такою мыслью действовать как должно на вверенном мне месте? Для сего мне мало одной чистой совести; мне необходима и вера в Ваше доброе мнение; а этой веры теперь иметь не могу. Что же будет следствием? Не должен ли буду в таком положении сделаться совершенно бесполезным и не способным исполнять вверенную мне обязанность: вот то, чего страшусь наиболее. Избавьте меня от такого несчастия. Благоволите дать мне Вашу руку, скажите просто: я тебе верю, и тогда я снова спокоен и счастлив; и дело мое пойдет как шло доныне».[13]

Основные положения этого программного документа, написанного Жуковским для разъяснения царю своей политической позиции, были, конечно, неприемлемы для Николая I. Не мог согласиться царь с понимапием Жуковского основных событий и результата развития в странах Западной Европы. Ведь даже наиболее дальновидные теоретики западноевропейского легитимизма, такие, как например Жозеф де Местр, настаивая на необходимости учитывать опыт революции 1789 года, считали в то же время свержение монархий и установление конституционного порядка не результатом общественного развития, а божьей карой за просчеты и ошибки коронованных властителей. В противоположность защитникам легитимизма, Жуковский полагал, «что конституционное правление необходимо Франции и Англии».

[13] ИРЛИ, 27764/CXCVIIIб.35, лл. 6—7. Писарская копия с незначительной авторской правкой.

lib.pushkinskijdom.ru

Как видно из дневника А. И. Тургенева, осенью 1826 года Жуковский вместе с братьями Тургеневыми — Александром и Сергеем Ивановичем — жил в Дрездене и совместно с ними изучал труды французских историков.[14] По всей вероятности, книга Минье о французской революции оставила заметный след в сознании Жуковского — 26 декабря 1826 года он писал П. А. Вяземскому: «Посылаю Миньетову „Историю французской революции"; об ней можешь написать замечательную статью в „Телеграф"».[15] Законность конституционного порядка была с блеском доказана в трудах Минье и Гизо, и поэтому имеются все основания полагать, что, излагая Николаю I свою точку зрения на историю Западной Европы, Жуковский находился под воздействием идей французской романтической историографии.

Исследованиями Гизо и Минье по истории революции 1789 года интересовался Пушкин — в письме к Е. М. Хитрово, написанном в середине 1831 года, он просил ее достать ему эти книги. Просьба Пушкина была ею выполнена — труды Гизо и Минье сохранились в библиотеке Пушкина. Как установил Б. В. Томашевский, труды представителей французской романтической историографии учитывались Пушкиным в его незавершенной работе по истории французской революции.[16] Под влиянием работ Гизо о судьбах феодализма во Франции Н. А. Полевой «начал писать „Историю русского народа". Пушкин резко выступил против Полевого. Он доказывал существенное различие между русским удельным строем и западным феодальным».[17] Исходя из разных предпосылок, Пушкин и Жуковский пришли к общему мнению о своеобразии русского исторического процесса.

Единственное положение, которое могло импонировать Николаю I в письме Жуковского, было признание монархической формы правления для России. Однако в понимании монархического принципа сразу же обнаруживается противоречие между царем и Жуковским. Россия, идущая по пути прогресса под властью просвещенного монарха, — таков политический идеал Жуковского. Россия, защищающая крепостнический правопорядок, — такова реальная политика Николая I.

Величайшей трагедией Жуковского было то, что он идеализировал Николая I, считая его в те годы просвещенным монархом. Именно поэтому он искренне недоумевал, каким образом его, сторонника монархического принципа, обвиняют в принадлежности к оппозиции. Между тем Николай I в данном вопросе был проницательнее поэта — он понимал, что теория просвещенной монархии, сторонником которой был Жуковский, значительно расходится с догмой самодержавия.

Следует подчеркнуть, что оценка политических учений должна производиться не абстрактно, а с учетом соотношения общественных сил в стране в тот или иной отрезок исторического развития. Если в первой половине 20-х годов, во время нарастания декабристского движения, теория просвещенной монархии не соответствовала политическим устремлениям дворянских революционеров, то после поражения на Сенатской площади положение резко меняется. В годы последекабрьской реакции просветительские идеи и, в частности, теория просвещенной монархии становится идеологическим оружием передового дворянства.

Будучи сторонником просвещенной монархии, Жуковский во многом расходился с официальной идеологией. Отсюда и непрерывные трения Жуковского с верховной властью, и его постоянное заступничество за лиц, попавших в политическую опалу; отсюда и упорные слухи в обществе, которые сам Жуковский по наивности приписывал лишь проискам Булгарина, слухи о том, что он, Жуковский, является главой либеральной партии; отсюда и отставка Жуковского, когда он понял тщетность своих усилий воспитать наследника в духе просветительства.

Письма Жуковского к Бенкендорфу и Николаю I о запрещении «Европейца» — документы первостепенного значения в истории русской литературы и общественной мысли первой трети XIX века.

В заключение приводим два письма И. В. Киреевского к Жуковскому:

‹1 февраля 1832 года›.

«Милостивый государь Василий Андреевич, я не помню, чтобы что-нибудь когда-нибудь удивило меня столько, сколько известие о запрещении моего журнала. Я до сих пор еще не могу понять, в чем и за что меня обвиняют. Одно несомненно,

---

[14] А. И. Тургенев. Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). «Наука», М.—Л., 1964, стр. 431—433, 458—460. «После обеда обыкновенно читаем мы все трое вместе: я чтец, а Жуковский и брат слушатели...» — писал 17 октября 1826 года А. И. Тургенев Николаю Ивановичу (Письма А. И. Тургенева к Н. И. Тургеневу. Лейпциг, 1872, стр. 8).

[15] В. А. Жуковский, Собрание сочинений в четырех томах, т. 4, стр. 590.

[16] Б. В. Томашевский. Пушкин и Франция. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 191—204.

[17] Там же, стр. 199—200.

lib.pushkinskijdom.ru

это то, что я прав и, следовательно, оправдаюсь. Но несмотря на то, признаюсь, что обвинение в неблагонамеренности есть одно из самых тяжелых. Конечно, люди, которые знают меня, не усумнятся в чистоте моей; но многие ли знают меня? — Я еще не успел заслужить общей доверенности, и большая часть людей равнодушных скажет: „он обвинен, следовательно виноват". — Меня утешает то, что Вы не сомневаетесь во мне; да! Вы лучше других можете знать меня, потому, что Вы знаете мою мать, которой вся жизнь есть прекрасное доказательство душевной чистоты, и я сам, как бы мало известен вам не был, но из уважения к ней вы не можете предположить во мне ни низкой двуличности, ни безумной злонамеренности. Я могу ошибиться в моих мнениях, но ошибиться откровенно, но не фальшивить, не прятать смысла тайного и вредного под наружностью благовидною. Это последнее обвинение всего больше оскорбляет меня. Я буду писать к генералу Бенкендорфу, как скоро цензурный комитет объявит мне о запрещении моего журнала; я буду писать от полного сердца, постараюсь высказать всю сущность моего образа мыслей, объясню откровенно цель, с которою я предпринял издание журнала, мысли, которые имел, писавши *19-й век,* и кого и что разумел, говоря о *пристрастии к иностранцам,* и не сомневаюсь в том, что оправдаюсь совершенно и полно, потому, что я никогда не имел мыслей вредных и противных общественному благоустройству; никогда не произносил ни одного слова с целью неблагонамеренною. Если меня обвиняют, то, конечно, потому только, что судят по отдельным фразам, прочтенным не в связи с целым и не соображенным со всею системою моих мыслей; — но есть ли книга на свете, в которой отдельных фраз нельзя бы было перетолковать во всех возможных смыслах? — Но положим даже, что в некоторых случаях я выразился не довольно ясно; но неясность есть порок литературный, а не преступление; недосказанное сегодня я досказал бы завтра; и если бы в самом деле слова мои имели два смысла, то я не понимаю, чем я заслужил толкование дурное, а не хорошее. Если бы спросили у меня объяснение, я бы дал его откровенное и полное. Но, впрочем, — нет худа без добра: я оправдаюсь, это несомненно, и от всего этого останется мне в жизни одно счастие: это то, что в минуту моего обвинения Вы верили моей чистоте и не сомневались в благонамеренности моих чувств. Как бы хотел я выразить Вам все, полноту того святого чувства, с которым я читал Ваше письмо! — Как нетерпеливо жду я возможности доказать, что человек, которого Вы почтили Вашим добрым письмом, не может быть ни изверг, ни предатель.

Ваш
Иван Киреевский»

На обороте: Его превосходительству милостивому государю Константину Яковлевичу Булгакову. В С. Петербург. Покорнейше прошу доставить его превосходительству Василью Андреевичу Жуковскому.[18]

‹23—24 февраля 1832 года›

«Спешу сказать Вам несколько слов, которые неловко говорить по почте. Я получил наконец запрещение оффициально. Меня обвиняют самым неслыханным образом, говоря, что под словом *просвещение* я разумею *свободу*, под словом *обязанность разума*, я разумею *революцию* и пр. Как оправдываться? — Сказать просто: я этого не разумел, — не поверят; доказать нелепость обвинения смыслом самой статьи, — и не поймут, и не прочтут. И каким тоном вступать в полемику с самим государем, которого имя на каждой строчке многоречивого запрещения? — Вот я думаю как сделать: напишу оправдание, как умею; посоветуюсь, с кем могу, и приплю к Вам. Если Вы не одобрите его, то напишите ко мне, что оно слишком длинно, что я мог бы сказать то же короче, что я не должен затруднять понапрасну людей, занятых важными делами, и пр. А между тем скажите Вяземскому, что и как я должен переменить. Он беспрестанно имеет случай писать не по почте. Журнала издавать я уже не буду. Но мне бы хотелось получить позволение снова издавать его для того, что эта уступка правительства была бы полезна для всей литературы. Непмоверно как она вдруг оттеснилась запрещением „Европейца".

Маминька не пишет к Вам потому, что нездорова. У нее желчная горячка. Вчера был кризис, и теперь ей немного лучше, хотя все еще она очень страдает.

Обнимаю Вас от всей души.

Ваш
И. Киреевский».

На обороте: Его превосходительству Василью Андреевичу Жуковскому.[19]

---

[18] ИРЛИ, 28081/ССІб.120, лл. 3—4. Датируется по почтовому штемпелю. Видимо, это письмо И. В. Киреевского Жуковский показывал Бенкендорфу и Николаю I.

[19] ИРЛИ, 28081/ССІб.120, лл. 5—6. Датируется временем получения официального извещения о запрещении «Европейца» — уведомление канцелярии Московского цензурного комитета на имя И. В. Киреевского помечено 22 февраля.

lib.pushkinskijdom.ru

Р. ДАНИЛЕВСКИЙ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В НЕМЕЦКОЙ КРИТИКЕ 1830-х ГОДОВ

30-е годы прошлого века явились для Германии, как и для всей Европы, началом нового подъема общественного движения. Выступления оппозиционных сил в германских государствах становятся более частыми и решительными. Вместе с усилением революционных настроений в народных массах возрастает общественная активность немецкой интеллигенции. К мартовской революции 1848 года передовая ее часть успевает пройти путь от довольно неопределенных демократических настроений до последовательного революционного демократизма и, наконец, до начал научного коммунизма.

Самым значительным общественным и литературным течением 30-х годов, оказавшим большое влияние на духовную жизнь немецкого общества, являлась «Молодая Германия» или «молодая литература». В отличие от конспиративного общества швейцарских интеллигентов и ремесленников, также называвшегося «Молодая Германия»,[1] немецкие младогерманцы не ставили перед собой каких-либо определенных политических целей. Они не были объединены организационно (хотя попытки создать такое объединение предпринимались); речь может идти лишь о комплексе социальных и эстетических идей, приверженцами которых являлись особенно молодые литераторы — К. Гуцков, Л. Винбарг, Т. Мундт, Г. Лаубе и Г. Кюне. Эти писатели видели в литературе могучую общественную силу, требовали от нее активного вмешательства в жизнь общества. Они даже считали, что литература одна сможет преобразовать взгляды людей, внушить им идеи справедливости и заставить их перестроить общественный порядок. Основным требованием младогерманцев к литературе было требование отражать политические проблемы дня, что составляло и достоинство и недостаток их произведений, так как сами проблемы дня понимались ими подчас очень поверхностно. Однако в 30-х годах младогерманцы всеми силами боролись с немецкой феодальной и церковной реакцией.

Писатели «Молодой Германии» и их многочисленные последователи придали новый вид немецкой оппозиционной публицистике и критике. Ведущие немецкие газеты, журналы, альманахи 30-х годов либо находились непосредственно в руках младогерманцев, либо были близкими им по духу. Деятели «Молодой Германии» пытались проповедовать свои идеи и в беллетристике, однако на этом поприще они далеко отставали от Г. Гейне, одного из своих учителей.

10 декабря 1835 года, напуганный брожением среди широких кругов населения и доносами реакционных журналистов (прежде всего небезызвестного В. Менцеля), заседавший во Франкфурте-на-Майне Союзный сейм запретил печатание и распространение в германских государствах произведений младогерманцев, присоединив к ним и имя Гейне.[2]

Характеризуя позднее «Молодую Германию», Ф. Энгельс, сам отдавший в это время дань ее идеям, писал, что жестокие меры, принятые сеймом, можно объяснить лишь «всеобщей неурядицей», царившей в немецком обществе.[3] Но Меттерних и прусские министры, организуя репрессии, прекрасно отдавали себе отчет в том, что «Молодая Германия» при всей неясности и противоречивости ее принципов вызвана к жизни революционными событиями 1830 года.

Л. Берне, воспринимавший младогерманцев критически, все же выступил в их защиту. В марте 1836 года он писал в своем парижском журнале «La Balance»: «Предъявленное господину Гуцкову и другим писателям, известным под именем „молодой Германии“, обвинение в том, что они якобы подкапывались под христианскую веру и развращали нравы, — это лишь лицемерный предлог... Преследования писателей „молодой Германии“ имеют совершенно иную причину. Франкфуртскому сейму важно убить то, что не удавалось уничтожить еще ни одному цензору в мире — дух (l'esprit)».[4]

Хотя ни Гейне, ни Берне не принадлежали к «Молодой Германии», они были ее непосредственными вдохновителями. Это дает основание некоторым исследовате-

---

[1] См.: K. Obermann. Deutschland von 1815 bis 1849. (Von der Gründung des Deutschen Bundes bis zur bürgerlich-demokratischen Revolution). 2. Aufl., Berlin, 1963, S. 103—108.

[2] См.: W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik. 3. Aufl., Berlin, 1962, S. 75.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 480. Энгельс дает «Молодой Германии» довольно резкую характеристику, но он имеет в виду деятельность ее эпигонов и тех ее участников, которые перешли в 40-х годах на позиции умеренного либерализма. Историческое значение выступления младогерманцев Энгельс не подвергает сомнению.

[4] L. Börne, Gesammelte Schriften, Neue vollst. Ausgabe, Bd. 7, Verlag der Börneschen Schriften, Hamburg und Frankfurt a. M., 1862, S. 405—406.

lib.pushkinskijdom.ru

лям рассматривать Берне, Гейне и «Молодую Германию» как нечто единое.[5] Подобная точка зрения (притом, что сама «Молодая Германия» не имела четких границ) упрощает сложную картину немецкой общественной и литературной жизни 30-х годов. Но во многих вопросах связь между младогерманцами и их жившими в изгнании учителями несомненно существовала.

Понятно, что Россия и русская литература, коль скоро эти проблемы обсуждались в немецком обществе этого времени, не были оставлены без внимания и младогерманцами. Именно в 30-х годах интерес к русской литературе в Германии возрастает. Поэтому представляется любопытным и важным для истории русско-немецких связей вопрос о том, какую позицию заняла «Молодая Германия» по отношению к России и русской литературе и какое влияние она оказала в этой области на немецкое общество.

Восприятие русской литературы в Германии 30-х годов было различным в разных слоях немецкого общества, а кроме того, в значительной мере зависело от тех представлений о русской литературе, какие пытались распространять в Германии русские официальные круги.

Правительство Николая I не жалело усилий для того, чтобы создать у западноевропейской интеллигенции представление о русском обществе как о монолитной опоре царского трона. Оно всячески поощряло переводы тех произведений русской литературы, в которых русская жизнь изображалась в этом духе. Не было недостатка и в ревностных переводчиках. На этом поприще трудился берлинский актер и журналист Л. Шнейдер, официальный корреспондент «Северной пчелы»,[6] офицер прусского генерального штаба Э. Ольберг,[7] немецкий журналист и русский цензор Е. И. Ольдекоп.

Еще в 20-х годах Ольдекоп издавал в Петербурге «Deutsche Zeitschrift», о котором не без иронии писал А. Бестужев: «Немцы уже давно живут только переводами из журнала г. Ольдекопа...».[8] В 1833 году Ольдекоп напечатал в типографии III отделения собрание своих переводов русских повестей — «Schneeglöckchen». Он же был, возможно, автором некоторых заметок о русской литературе в немецком словаре Брокгауза.[9]

Деятельность Ольдекопа способствовала заграничной славе Булгарина. В 1828 году Ольдекоп издал в немецком переводе четырехтомник его произведений — первое собрание сочинений русского автора на немецком языке. Через два года в переводе Ольдекопа появляется «Иван Выжигин».

Благодаря стараниям Ольдекопа и других переводчиков Булгарина в 30-е годы нередко считали на Западе единственным заслуживающим внимания представителем русской прозы.[10]

Распространению русской литературы подобного рода способствовали также и многие немецкие периодические издания консервативного или умеренно-либерального толка. Такими были, например, журнал «Das Ausland» и его приложение — «Blätter zur Kunde der Literatur des Auslandes». Источниками сведений о русской литературе служили для этих журналов суждения Н. Греча.[11] Подобной же ориентации придерживался полуофициозный «Magazin für die Literatur des Auslandes». В нем существовал постоянный отдел русской литературы, где отдавалось предпочтение Булгарину.[12]

Более самостоятельной была точка зрения на русскую литературу широко распространенного журнала «Blätter für literarische Unterhaltung». В течение многих лет здесь публиковались материалы о Пушкине, Грибоедове, Лермонтове и других

---

[5] Этот взгляд высказан, по нашему мнению, слишком категорически в работах: О. Корню. Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Жизнь и деятельность, т. I. Изд. иностр. лит., М., 1959, стр. 48—52; Г. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. Гослитиздат, М., 1962, стр. 85—86.

[6] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland. Berlin, 1964, S. 36—37.

[7] В 1837 году Ольберг выпустил сборник русских повестей под названием «Nordische Blüten» (Leipzig, 1837), куда вошли произведения О. Сенковского, Н. Загоскина и др.; в 1840 году он издал том своих переводов из Пушкина (см.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 73—74).

[8] Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Отв. ред. В. Г. Базанов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 499.

[9] См.: A. Rammelmeyer. Russische Literatur in Deutschland. In: Deutsche Philologie im Aufriß. 2. überarb. Aufl., hrsg. von W. Stammler. Berlin etc., 1960, S. 447.

[10] См.: E. Reißner. Die Rezeption der russischen Literatur in Deutschland zwischen 1813 und 1848 im Spannungsfeld von Fortschritt und Reaktion. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. VIII, 1963, H. 5, S. 692.

[11] См. обзоры русской литературы, основанные на материалах книги Греча («Das Ausland», 1828, №№ 347—360).

[12] Выступления Булгарина см., например: «Magazin für die Literatur des Auslandes», 1835, №№ 1, 19, 24, 61; в № 90 за тот же год — статья Греча.

lib.pushkinskijdom.ru

русских писателях.[13] Правда, чаще всего журнал судил о русской литературе с некоторым пренебрежением, как это было обычным для немецких либеральных изданий, веривших в булгаринско-гречевскую легенду об охранительном характере всей русской литературы в целом.

О русской литературе писали также журналы, издававшиеся на немецком языке за пределами собственно Германии. Такие журналы существовали и в Российской империи, например «Dorpater Jahrbücher für Literatur, Statistik und Kunst, besonders Rußlands», распространявшиеся и в Германии.[14] Большой русский отдел имелся и в пражском журнале «Ost und West», основанном в 1838 году литератором Р. Глазером специально с целью ближе познакомить немецкие либеральные круги с культурной жизнью славянских народов.[15]

После того как в начале 30-х годов русский царизм жестоко подавил национально-освободительное движение в Польше, немецкие демократы окончательно убедились в том, что надежды на социальное переустройство Германии с помощью России, возникшие в период антинаполеоновских войн, были иллюзорными Представители оппозиционных сил Западной Европы начали смотреть на русский царизм как на злейшего врага свободы. При этом буржуазные либералы были склонны отождествлять позицию царского правительства со взглядами русской интеллигенции. Народ же представлялся им пассивной массой, удовлетворенной своим крепостным состоянием и готовой по велению царя двинуться против западноевропейских демократов.

В это время в Германии во множестве появляются брошюры и статьи, предупреждающие о «крайне опасном для остальных стран Европы усилении России».[16] В 1839 году младогегельянский журнал «Hallische Jahrbücher» (№ 114), рецензируя книгу, разоблачавшую политику Николая I, враждебную немецким национальным интересам, выступил не только против идеи превратить Европу в «казацкое царство», но и против России вообще.

Традиция упорного предубеждения против русской культуры существовала в Западной Европе и позднее. Это возмущало деятелей русской литературы, хранивших заветы Пушкина. В отличие от некоторых из них (например, В. А. Соллогуба),[17] лишь язвительно высмеивавших зарубежных критиков России, А. И. Герцен стремился объяснить себе причины этого исторического недоразумения. Он писал в дневнике 1844 года: «Европа очень занимается нашей силой, потому что она в ней видит мощного раба под влиянием розги и бича, который готов на время разрушить великие плоды веков... они видят знамя..., написавшее яркими буквами „самодержавие"; они должны ненавидеть стан врагов и тот народ, который готов идти на гибель народам».[18]

Всей своей позднейшей деятельностью Герцен способствовал разрушению этого предубеждения, что ему в значительной степени удалось сделать.[19] Но во второй половине 30-х годов у него уже были некоторые предшественники.

Начало нового периода в восприятии русской литературы в Германии было положено трагической гибелью Пушкина. Слухи о смерти поэта проникли в Германию именно в тот период, когда реакция особенно яростно преследовала политических и литературных оппозиционеров.[20] Но, как писал Берне, дух протеста нельзя

---

[13] О Пушкине — «Blätter fur literarische Unterhaltung», 1829, №№ 238, 264; переводы его стихотворений — 1830, № 79; 1838, № 231; о Грибоедове — 1830, № 177; 1842, №№ 247—251, и т. д.

[14] Высокую оценку «Dorpater Jahrbücher» см. в журнале В. Менцеля «Literaturblatt» (1835, 7. Oktober, № 102). В «Dorpater Jahrbücher» участвовали русско-немецкий поэт, приятель Пушкина Е. Ф. Розен, переводчик, друг Н. Языкова К. фон дер Борг и др.

[15] См.: A. Hofman. Die Prager Zeitschrift «Ost und West». Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-slawischen Verständigung im Vormärz. Berlin, 1957.

[16] Название анонимной книги: Geschichtliche Darstellung über das höchst gefährliche Wachstum Rußlands für die übrigen Staaten Europas. Altenburg, 1832.

[17] См. его повесть «Тарантас» (1840) (В. А. Соллогуб. Повести и рассказы. Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 262).

[18] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 392.

[19] Особенно большое значение имела в этом отношении работа Герцена «О развитии революционных идей в России», впервые опубликованная на немецком языке (1851).

[20] О первых журнальных откликах на смерть Пушкина см.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 121; H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 48—51. Н. Мельгунов писал Шевыреву из Франкфурта-на-Майне 8 (20) февраля 1837 года: «Ты обещаешь мне подробное известие о смерти Пушкина. Это происшествие произвело здесь сильное впечатление, и в течение 2-х или 3-х недель все газеты, немецкие и французские, были им полны» («Русская старина», 1898, т. XCVI, № 11, стр. 321).

lib.pushkinskijdom.ru

было уничтожить, наоборот — идеи, которые проповедовались лучшими представителями «Молодой Германии», ее учителями Берне и Гейне, французскими социалистами-утопистами, все шире распространялись в немецком обществе.

Современный исследователь немецко-русских литературных отношений Э. Райснер считает, что именно деятельность младогерманцев в значительной мере способствовала усилению интереса немцев к русской литературе во второй половине 30-х годов. В истории немецкого общества известны и другие периоды, когда рост демократических настроений сопровождался ростом симпатий к русской реалистической литературе (например, начало XX века).[21] Тем не менее непосредственно сами писатели «Молодой Германии» не принадлежали к числу поклонников русской литературы, хотя и интересовались ею. Очевидно, причиной роста популярности русской литературы в Германии и других западных странах была не столько деятельность самих младогерманцев, сколько развитие взаимосвязей между национальными демократическими движениями, характерное для периода, предшествовавшего революционным событиям середины XIX века. Русская литература 30-х годов и последующего времени давала более чем достаточно поводов для того, чтобы на нее обратили внимание западноевропейские демократы.

Писатели «Молодой Германии» не были едины в своих взглядах на Россию и русскую культуру, как они не были едины в своих политических и эстетических убеждениях.

Непосредственные их предшественники и вдохновители Берне и Гейне если и касались в своих произведениях России, то занимались почти исключительно европейской политикой самодержавия.

После изгнания наполеоновских армий из Германии Берне еще надеялся, что царское правительство «поможет немцам разрушить всяческую тиранию, тиранию дворянской и чиновничьей аристократии особенно, которую можно победить не при помощи тысяч штыков, а лишь свободой печати, общественным мнением».[22] В одном из фрагментов, относящихся, очевидно, к концу 20-х годов, Берне очень высоко оценивает «Историю Государства российского» Карамзина прежде всего за то, что в ней показана жизнь русского народа до закрепощения. Доказательство того, что русский народ может не только рабски служить своим господам, но и бороться против тирании, Берне видит в борьбе России с Наполеоном. Вместе с тем он замечает, что русское правительство не хочет свободы, а народ еще не понимает ее необходимости.[23]

Но уже в статье 1814 года «Чего мы хотим» чувствуется недовольство Берне антидемократической политикой царизма в Германии. Позднее, в «Парижских письмах» (1832—1834), в статьях, написанных для журнала «La Balance» (1836), и в других работах 30-х годов Берне резко критикует царскую Россию, рассматривая ее в целом как оплот европейской реакции, как врага немецкого и польского народов.[24] Такое же мнение о России он высказал и в предсмертном памфлете «Менцель-французоед», который был политическим завещанием Берне.[25]

Не разделяя многих взглядов Берне, Гейне был солидарен с ним в оценке России. Одна из первых публицистических статей поэта была посвящена Польше (1823). Здесь Гейне попытался описать жизнь польского общества, видя в нем характерные черты жизни всей Российской империи. Он сделал ошибочные заключения о славянском характере, однако сумел распознать, как тяжело сказывается на жизни общества крепостное право.[26]

В позднейших произведениях Гейне не раз с гневной иронией писал о русском царизме. В памфлете «О доносчике», в книге о Берне (1840), в заметке из сборника «Лютеция» (от 31 января 1841 года) он рассматривает Россию Николая I как опасную контрреволюционную силу. В предисловии к книге «Кальдорф о дворянстве» Гейне отмечал, как резко — с точки зрения западноевропейских демократов — изменилась роль русского царизма: из «освободителя» 1813 года он превратился в душителя свободы французского, польского, немецкого народов.[27]

По мнению историка литературы Г. Рааба, в своем отношении к России Гейне в значительной степени опирался на суждения брата, Максимилиана Гейне, врача

---

[21] См.: E. Reißner. Die Forschung auf dem Gebiet der Rezeption russischen Literaturgutes in Deutschland, ihre Problematik, ihre Methodik und ihre Aufgaben. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. VII, 1962, H. 1, S. 44.

[22] L. Börne, Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 64.

[23] Там же, т. 7, стр. 50—53.

[24] Там же, т. 2, стр. 279; т. 7, стр. 195—196, 291; т. 8, стр. 130—133, 168—169, 174—175; т. 9, стр. 257—263; т. 11, стр. 167—172. См. также: Людвиг Берне. Парижские письма. Менцель-французоед. Гослитиздат, М., 1938.

[25] См.: L. Börne, Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 443—456.

[26] См.: Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 5, Гослитиздат, 1958, стр. 91—117.

[27] Там же, стр. 164—165.

lib.pushkinskijdom.ru

и посредственного литератора, служившего в Петербурге.[28] Но М. Гейне, как и все другие родственники, не пользовался авторитетом у поэта и едва ли мог в чем-либо решающим образом влиять на него. Отношение Гейне к России отражало настроения большинства демократов Западной Европы и было вполне справедливым в том, что касалось жандармской внешней политики царского правительства.

Наибольший интерес к России проявлял Теодор Мундт (1808—1861), представитель умеренного крыла «Молодой Германии».[29] В 30-х годах в Берлине Мундт встречался с К.-А. Фарнгагеном фон Энзе, ведущим берлинским литератором, имевшим многочисленных русских друзей.[30] Фарнгаген был постоянным гостем в доме Н. Г. и Е. П. Фроловых, где в 1837—1839 годах собирались русские слушатели Берлинского университета и их знакомые из ученого и литературного мира прусской столицы. Здесь бывали Н. В. Станкевич, Т. Н. Грановский, Я. М. Неверов, И. С. Тургенев, образовавшие своего рода «берлинский кружок», продолжавший традиции московского кружка Станкевича.[31] Возможно, Фроловых посещал и Мундт. Во всяком случае, Неверов, Мельгунов и другие русские сотрудничали в журнале Мундта «Freihafen» (1838—1843).[32]

Пропаганда русской литературы составляла одну из важных задач журнала Мундта. При этом литературная жизнь России освещалась отнюдь не с гречевско-булгаринских позиций. Примечательно, что появление журнала было с неодобрением встречено в «Blätter für literarische Unterhaltung» (1839, № 281, S. 1138), редакция которых также очень интересовалась русской литературой, но в общем доверяла сведениям, исходившим из булгаринского лагеря.

В первый же год существования журнала в нем была напечатана статья «Литературная культура в России», написанная, как теперь установлено, Неверовым и Фарнгагеном.[33] Основным автором являлся, очевидно, Неверов, так как его немецкий соавтор к этому времени еще недостаточно владел русским языком, чтобы самостоятельно разобраться в русской литературной жизни. Для первого номера журнала следующего года Фарнгаген (очевидно, не без участия Неверова) готовит перевод повести В. Одоевского «Сильфида».[34] Во втором номере за 1839 год появляется анонимная статья «Русские литературные интересы». В настоящее время известно, что она была первоначально написана Мельгуновым и Н. Павловым, а затем переработана для журнала немецким литератором Г. Кенигом.[35] Наконец, в журнале Мундта появляется в 1841 году первый немецкий перевод произведения Лермонтова — глава «Бэла» из «Героя нашего времени». Перевод был сделан Фарнгагеном, который пользовался советами молодого лифляндца Б. Икскюля.[36]

Одновременно с журналом Мундт издавал альманах «Der Delphin». Второй выпуск альманаха — на 1839 год — имел на титульном листе посвящение знатоку русской литературы Г. Кенигу. Следовательно, читатель мог рассчитывать на то, что в книге встретится материал, касающийся русской литературы. Действительно, в альманахе был помещен перевод пушкинского «Кавказского пленника», выполненный Р. Липпертом.[37] Альманах Мундта получил благожелательную оценку

---

[28] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 83—85; ср. также: M. Heine. Errinnerungen an H. Heine und seine Familie. Berlin. 1868, S. 99. М. Гейне (1805—1879) сотрудничал в «Dorpater Jahrbücher», а также, очень активно, — в пражском журнале «Ost und West» (см.: A. Hofman. Maximilian Heine. Ein Beitrag zur deutsch-slawischen Wechselseitigkeit. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. I, 1956, H. 3, S. 77—78).

[29] О Т. Мундте см.: W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik, S. 83—88.

[30] См.: H. Raab. Varnhagen von Ense und die russische Literatur. «Fremdsprachenunterricht», 1958, № 11, S. 568—573.

[31] См.: Я. М. Неверов. 1) Тимофей Николаевич Грановский, профессор Московского университета. «Русская старина», 1880, т. XXVII, № 4, стр. 731—764; 2) Иван Сергеевич Тургенев. «Русская старина», 1883, т. XL, № 11, стр. 417—422; И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 389—391.

[32] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 66. В официальном перечне участников журнала значились Фарнгаген и Г. Кениг, автор книги о русской литературе.

[33] Die literarische Kultur in Russland. «Freihafen», 1838, H. 2, S. 216—223 (см.: G. Ziegengeist. Varnhagen von Ense und V. A. Žukovskij. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. IV, 1959, H. 1, S. 7; H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 66).

[34] См. письмо Неверова Одоевскому от 13 (25) ноября 1838 года («Русская старина», 1904, т. CXIX, № 7, стр. 157).

[35] Russische Literaturinteressen. «Freihafen», 1839, H. 2, S. 263—268 (см.: G. Ziegengeist. Varnhagen von Ense und V. A. Žukovskij, S. 7).

[36] «Freihafen», 1841, H. 1, S. 45—86. См. также: K. A. Varnhagen von Ense. Tagebücher, Bd. 1. Leipzig, 1861, S. 195.

[37] «Der Delphin. 1839», ein Almanach, hrsg. von T. Mundt, 2. Jg., Altona, 1839, S. 305—334. Под переводом поэмы — помета, свидетельствующая о том, что он был

lib.pushkinskijdom.ru

в «Отечественных записках», где о нем говорилось как об издании «юной Германии». Там же было признано высокое качество перевода Липперта и перепечатан отрывок из него.[38]

Мундт и сам писал о русской литературе в переизданной им несколько раз «Общей истории литературы». Он считал Пушкина великим национальным поэтом, но вместе с тем видел в Булгарине и Грече самых значительных литераторов послепушкинской поры.[39] О Лермонтове Мундт сказал лишь несколько слов в позднейшем издании своей книги (1853), хотя к этому времени существовал не только перевод Фарнгагена, но были известны на немецком языке весь «Герой нашего времени», поэмы Лермонтова и основная часть его лирики.

Таким образом, взгляды Мундта на русскую литературу не во всем зависели от мнений Фарнгагена и его круга. Единственным вопросом, в котором влияние Фарнгагена на Мундта, по-видимому, все-таки имело место, является оценка творчества Пушкина. В этом отношении позиция Мундта резко отличается от точки зрения остальных участников и сторонников «Молодой Германии». Во всем другом Мундт разделял заблуждения немецких либеральных литераторов относительно современной русской литературы.[40]

Русская литература привлекала внимание и других младогерманцев. Генрих Лаубе (1806—1884), взявший в 1833 году в свои руки издание старой «Zeitung für die elegante Welt» (1801—1844), превратил ее в один из самых популярных органов младогерманской оппозиции.[41] В 1835—1842 годах, в период преследования «Молодой Германии», газетой руководил другой младогерманец — Густав Кюне (1806—1888). Газета Лаубе и Кюне также публиковала сообщения о русской жизни и литературе. В 1844 году (№ 32, стр. 475—506) там был напечатан перевод статьи В. Г. Белинского «Парижские тайны», взятой из «Отечественных записок». Статья благодаря этому стала известной немецким демократам и, в частности, возможно — К. Марксу.[42] Как свидетельствовал Н. В. Станкевич, в 1838 году Кюне встречался с ним и Неверовым.[43] В 1846—1856 годах Кюне редактировал журнал «Europa», где также публиковались русские литературные материалы.[44]

Карл Гуцков (1811—1878), самый крупный литературный талант «Молодой Германии», издал в 1836 году книгу «К философии истории». Эта работа была им написана во время тюремного заключения, которое явилось первой репрессией прусских властей против младогерманцев.

Рассматривая в этой книге политическую жизнь современной Европы, Гуцков не обходит и Россию: «Даже русский в длинном кафтане с кушаком вокруг полного тела улыбается с любопытством навстречу злободневным вопросам. Его здравый ум легко схватывает естественное и простое; подобно своему великому царю Петру, он все воспроизводит своими собственными руками...» [45]

Это несколько наивное изображение совершенно свободно, однако, от слепой неприязни к России и русским, распространенной среди немецких либералов. Более того, Гуцков предполагает, что русских волнуют те же самые общественные вопросы, что и «Молодую Германию».

Непосредственно к русской литературе Гуцков обратился в написанных вскоре «Очерках по истории новейшей литературы».[46] Материалом для главы о русской литературе, помещенной в этой книге, послужил роман М. Загоскина «Рославлев, или

окончен в Москве в день смерти Пушкина. В 1840 году Р. Липперт выступил в печати с двухтомником переводов из Пушкина.

[38] См.: [М. Н. Катков?]. Германская литература. «Отечественные записки», 1839, т. 11, отд. VII, стр. 201—202. Положительный отзыв о Мундте см. также в т. III (1839, отд. VII, стр. 202).

[39] См.: T. Mundt. Allgemeine Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bd. 3. Berlin, 1849, S. 398—399.

[40] О тенденциозных источниках, которыми мог пользоваться Т. Мундт и другие немецкие литераторы, интересовавшиеся русской литературой, см.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе, стр. 129.

[41] Гейне писал к Г. Лаубе в 1833 году: «Сохраните нам для будущего важную крепость — „Газету для любителей изящного“» (Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 9, стр. 540).

[42] См.: А. Дубовиков. Новое о статье Белинского «Парижские тайны». «Литературное наследство», т. 56, 1950, стр. 471—496.

[43] В письме к Фроловым из Эмса от 13 июня 1838 года (Н. В. Станкевич. Переписка. 1830—1840. М., 1914, стр. 679).

[44] См.: E. Reißner. Die Forschung auf dem Gebiet der Rezeption russischen Literaturgutes in Deutschland, ihre Problematik, ihre Methodik und ihre Aufgaben, S. 44.

[45] K. Gutzkow. Zur Philosophie der Geschichte. Hamburg, 1836, S. 113—114.

[46] K. Gutzkow. Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur, Bd. 2. Stuttgart, 1836, S. 49—53.

lib.pushkinskijdom.ru

Русские в 1812 году», переведенный на немецкий язык несколькими годами раньше.[47]

Гуцков далек от того, чтобы восторгаться Загоскиным. Ему претит верноподданническая позиция этого писателя. Однако его привлекли картины народной жизни периода Отечественной войны 1812 года, талантливо нарисованные в этом русском романе и во многом противоречившие выводам, которые предлагал читателю автор.[48] Гуцков обратил внимание на то, что главным препятствием развитию несомненных для него положительных качеств русского национального характера является крепостное право. Связанная с ним тяжелая общественная обстановка мешает, по мнению Гуцкова, и развитию русской литературы, которой не хватает «настоящего живительного воздуха».[49] Вместе с тем Гуцков предсказывал русской литературе большое будущее.

Впоследствии Гуцков продолжал интересоваться русской литературой. В 40-е годы он общался с людьми, которые могли ему сообщить подробности о жизни русского общества. Это была писательница Т. Бахерахт, жившая в 1839—1840 годах в Петербурге и видевшая там Лермонтова, П. Вяземского, А. Тургенева и других гостей салона Е. А. Карамзиной, который она посещала.[50] Кроме нее, Гуцков встречался с известным переводчиком Пушкина и Лермонтова харьковским профессором И.-А. Метлеркампом,[51] М. А. Бакуниным, знал драматурга Э. Раупаха, долго жившего в России.

Внимание Гуцкова-драматурга привлекла пушкинская «История Пугачева», вышедшая в 1840 году в немецком переводе Х. Брандейса.[52] Эта книга Пушкина послужила Гуцкову одним из источников материала для трагедии «Пугачев». Из нее Гуцков «почерпнул глубокое сочувствие к справедливым требованиям восставшего народа и уважение к его вождю».[53]

Несмотря на некоторые погрешности против исторической точности, пьеса Гуцкова имела большой успех на сцене. Ее премьера состоялась в Гамбурге в 1844 году, и злободневный смысл трагедии был, очевидно, хорошо понятен публике в год восстания силезских ткачей. Немецкая критика, унаследовавшая младогерманские традиции (Л. Шюккинг, Р. Готшаль), отмечала не только художественные, но и политические достоинства пьесы. Не случайно прусский король запретил ее постановку в Берлине. Вторая редакция «Пугачева» (1862) свидетельствовала о том, что эта тема привлекала Гуцкова в течение долгого времени. Драматург работал над тем, чтобы придать русскому вождю народного восстания более конкретные, исторически правдивые черты, однако он не смог достичь уровня пушкинской характеристики Пугачева.[54]

Гуцкову-журналисту также пришлось заниматься русской литературой. В журнале «Telegraph für Deutschland» (1838—1848), выходившем в Гамбурге под его редакцией, публикуются рецензии на произведения Пушкина и Лермонтова (1840, № 131; 1841, № 81, 73).[55] Уже в первый год своего существования журнал Гуцкова включился в полемику, которая развернулась вокруг книги Г. Кенига «Литературные картины России».[56]

Генрих Кениг (1790—1863) был довольно известным литератором и общественным деятелем либеральных убеждений. В 1836—1837 годах он часто встречался

---

[47] M. Sagoskin. Rosslawlew, oder Die Russen im Jahre 1812. Ein historischer Roman, aus dem Russischen übers. von E. Göring. 2 Teile. Leipzig, 1832.

[48] Гуцков мог знать и роман Загоскина «Юрий Милославский», переведенный в 1830 году, и «Ивана Выжигина» Булгарина, переводившегося несколько раз — всю эту официально поощрявшуюся литературу.

[49] K. Gutzkow. Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur, S. 50.

[50] См.: Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. «Советский писатель», М., 1964, стр. 16—28.

[51] И.-А. Метлеркамп (1810—1863) сотрудничал во многих русских и немецких журналах, хорошо знал не только Гуцкова, но и Л. Винбарга и других немецких оппозиционных литераторов (см.: Г. Ю. Ирмер. Иоганн-Август Метлеркамп как лирик. В кн.: Сборник статей в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков, 1914, стр. 254—276).

[52] A. Puschkin. Geschichte des Pugatschewschen Aufruhrs. Aus dem Russischen von H. Brandeis. Stuttgart, 1840.

[53] Т. П. Ден. Трагедия К. Гуцкова «Пугачев». В кн.: Международные связи русской литературы. Сборник статей под ред. акад. М. П. Алексеева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 328.

[54] Там же, стр. 336—339.

[55] См.: Ф. Думкейер. Лермонтов у немцев. В кн.: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, под ред. Д. И. Абрамовича, т. V, СПб., 1913, стр. 102—115; H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 85.

[56] Literarische Bilder aus Russland. Hrsg. von H. Koenig. Stuttgart und Tübingen, 1837. Русский перевод, сокращенный и неточный: Очерки русской литературы. Перевод сочинения Кенига «Literarische Bilder aus Russland». СПб., 1862.

lib.pushkinskijdom.ru

с П. А. Мельгуновым в курортном городке Ганау и беседовал с ним о русской литературе.[57] Эти беседы и дали основной материал для «Литературных картин». Впрочем, интерес к современной русской литературе мог возникнуть у Кенига не только благодаря Мельгунову: Кениг принадлежал к числу друзей Фарнгагена, в кругу которого именно в это время много говорилось о России. В 1838 году Кениг виделся с молодыми русскими друзьями Фарнгагена Станкевичем и Неверовым.[58]

Книга Кенига отражала мнения оппозиционных сил русской литературы (преимущественно — первоначальной группы «Московского наблюдателя») и поэтому вызвала, естественно, ожесточенные нападки со стороны булгаринского лагеря. В России против нее выступили Булгарин и Н. А. Полевой, Н. Греч — в публичных лекциях о литературе. Немецкие газеты «Literaturblatt» В. Менцеля и «Blätter für literarische Unterhaltung» приняли сторону Булгарина.[59] Греч и Мельгунов обменялись несколькими остро полемическими статьями и брошюрами на немецком языке, сделавшими немцев свидетелями русской литературной борьбы.[60]

Младогерманцы хотя и критиковали книгу Кенига, упрекая составителя в чрезмерном, по их мнению, увлечении русской литературой, однако считали нужным защитить его от нападок со стороны официозной и процаристски настроенной печати.[61] Их поддержали и младогегельянцы из «Deutsche Jahrbücher».[62] Наиболее решительно защищал книгу Фарнгаген, на которого она заметно повлияла в его дальнейших занятиях русской литературой.[63]

В одном из январских номеров «Telegraph für Deutschland» за 1838 год Г. Кениг выступил со статьей «Русские противники», направленной непосредственно против Булгарина. «Ни с какой другой литературой, — писал Кениг, — не случалось такого позора, когда ее юное оперение... подвергалось бы поношению с такой подлостью и низостью, с таким отрицанием и осмеянием всего великого и прекрасного, как это учинили Булгарин и его приятели русской литературе».[64]

Статья Кенига была адресована также и журналу «Magazin für die Literatur des Auslandes», солидарному с Булгариным. Через несколько номеров «Telegraph für Deutschland» (1838, № 30, стр. 240) вновь упомянул этот журнал, подобострастно относившийся к Петербургу, и подтвердил свое мнение о Булгарине, назвав его болтуном и шпионом.[65]

Но, публикуя статью Кенига, Гуцков поспешил в отдельной заметке отмежеваться от некоторых ее положений. Подобно другим младогерманцам, он скептически отнесся к увлечению Кенига литературой «северного колосса» и упрекнул писателя в том, что тот слишком полагается на мнения Мельгунова. Особенно недоверчиво Гуцков воспринял утверждение Мельгунова и Кенига о том, что русская литература все больше склоняется к сатире. В эти годы Гуцков еще считал, что русские не способны к «мрачно угрожающей оппозиции правительству», и в доказательство своей правоты ссылался на распространенные тогда в Германии представления о природной склонности славян к сентиментальной лирике. Другим, более серьезным для Гуцкова основанием недоверчиво относиться к «Литературным картинам» были жестокости царизма по отношению к полякам, не встретившие якобы осуждения внутри России.[66]

Из заметки Гуцкова тем не менее видно, что его предубеждения против русской интеллигенции были несколько поколеблены книгой Кенига. Самым ценным материалом книги Гуцков считает биографии русских писателей. От него не укрылось то, что в судьбах многих крупных деятелей русской литературы (он пишет о Ломоносове, Грибоедове, А. Бестужеве, Н. Павлове) так или иначе обнаруживается конфликт с общественными условиями. Имея в виду Грибоедова и Бестужева, Гуцков подчеркивает, что современных русских писателей подчас ожидает гибель-

---

[57] См: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе, стр. 125—128.

[58] См.: H. Koenig. Aus dem Leben, Bd. 2. Stuttgart, 1840, S. 155—232, а также: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе, стр. 125.

[59] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 56—57.

[60] См.: М. П. Алексеев. Пушкин на Западе, стр. 125—128. Копии хранившихся в берлинском архиве Фарнгагена материалов, связанных с этой полемикой, находятся в фонде И. А. Шляпкина в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ф. 865). См. также: Н. Мельгунов. История одной книги. М. 1839.

[61] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 56—57.

[62] «Deutsche Jahrbücher», 1841, № 32, S. 128 (H. Jung).

[63] См.: А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы, т. II. Изд. 2-е, дополненное, М., 1903, стр. 185.

[64] H. Koenig. Russische Feindschaften. «Telegraph für Deutschland», 1838, № 17, S. 129.

[65] Вероятно автором этой анонимной заметки был также Кениг.

[66] K. G[utzkow]. H. Koenigs «Literarische Bilder aus Russland». «Telegraph für Deutschland», 1838, № 17, S. 130—133.

lib.pushkinskijdom.ru

ная ссылка. Вполне вероятно, что здесь он молчаливо проводит параллель между судьбами русских писателей и младогерманцев.[67]

Журнал Гуцкова признал важность посредничества Кенига между двумя литературами. Он обращал внимание читателей на то, что обзоры немецкой литературы, которые Кениг посылал в «Московский наблюдатель», вызвали большой интерес в России.[68] В Москве, сообщал журнал (1838, № 19, стр. 151), под влиянием этих статей образовалась группа молодых русских литераторов, которые намереваются переводить немецкие книги.[69]

Кениг не принадлежал к «Молодой Германии» — напротив, он относился к ней с осуждением[70] и всячески старался опровергнуть заявление Греча, который в одной из своих немецких брошюр писал, что «Литературные картины» проникнуты младогерманским духом.[71] Однако книга Кенига несомненно находится в каком-то родстве с идеями «Молодой Германии».[72] Прежде всего их объединяет стремление отыскивать в литературе влияние «духа времени». Отсюда — особенное внимание Кенига к тем русским писателям, которые «ищут образы в истории или в движущейся жизни народа».[73] Эта оценка приложима, по мнению Кенига, к творчеству Пушкина, Гоголя и Н. Павлова.

А. Бестужев-Марлинский интересует Кенига не только как автор популярных повестей, но и как журналист, соратник Рылеева.[74] К декабристам Кениг возвращается в книге несколько раз. Он, в противоположность распространенному на Западе мнению о восстании на Сенатской площади как о бунте кучки обиженных царем родовитых дворян, утверждает, что участники восстания выступали не в защиту феодальных привилегий, а под влиянием идей французской революции. «Действительно, — пишет Кениг, — кроме, быть может, нескольких честолюбцев, в этом союзе состояли лишь бескорыстные мечтатели, что, правда, нелегко понять в странах, в которых можно наблюдать лишь консервативную роль дворянства, застывшего в привилегиях своего феодального происхождения».[75]

В современной русской литературной жизни Кениг подчеркивает усиление влияния демократических, «плебейских» элементов. В частности, он ставит очень высоко деятельность Н. Полевого и признает большое значение «Московского телеграфа» для России.[76] Кениг далек от того, чтобы объединять Полевого с журнальным «триумвиратом», которому достается немало ударов на страницах его книги.[77]

Заключая «Литературные картины», Кениг писал о том, что при всех своих многообразных связях с другими литературами русская литература, как об этом свидетельствует творчество ее лучших представителей — Пушкина, Грибоедова, Крылова, глубоко оригинальна. На взгляд Кенига, для нее характерно растущее стремление объективно изображать окружающий мир — и это особенно сближает ее с современной немецкой литературой.[78] Так же, как и незадолго до того Гуцков в своих «Очерках», Кениг приходит к выводу о том, что русской литературе предстоит вели-

---

[67] Там же, стр. 133.

[68] См.: «Московский наблюдатель», 1836, ч. VII, июнь, кн. 2, стр. 465—501; ч. IX, сентябрь, кн. 1, стр. 5—28; октябрь, кн. 2, стр. 459—480; 1837. ч. X, ноябрь, кн. 2, стр. 145—179.

[69] Так в журнале Гуцкова отразились слухи об исключительном внимании образованной московской молодежи конца 30-х годов к современной немецкой литературе.

[70] См. суждения Кенига в «Московском наблюдателе» (1836, ч. IX, октябрь, кн. 2, стр. 472).

[71] N Gretsch. H. Koenigs «Literarische Bilder aus Russland» in ihrem wahren Lichte dargestellt. Berlin, 1840.

[72] Вопрос о том, в какой степени Кениг был самостоятелен в своих суждениях о русской литературе, сейчас чрезвычайно трудно разрешить. Во всяком случае, едва ли Кениг стал бы высказывать мнения — особенно мнения общего порядка, которые противоречили бы его убеждениям.

[73] Literarische Bilder aus Russland, S. 136.

[74] Там же, стр. 201—202.

[75] Там же, стр. 287.

[76] Там же, стр. 279—301. Кениг в своей книге опубликовал, очевидно в собственном переводе, известную эпиграмму на пьесу Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла»:

Drei Wunder hat des Höchsten Hand getan:
Sie hat zuerst das Vaterland gerettet,
Dem Dichter dann gebrochen eine Bahn
Und hat zuletzt den Polewoy zerschmettert.

(S. 247)

[77] Literarische Bilder aus Russland. S. 302—321.

[78] Там же, стр. 331.

lib.pushkinskijdom.ru

кое будущее.[79] Но в книге Кенига, подкрепленное большим фактическим материалом, это предсказание звучало, конечно, более убедительно.

Попытка Кенига дать немецкому читателю впервые антибулгаринский очерк русской литературы нашла сочувствие и в России и в Германии. Первый из положительных откликов появился еще до выхода книги в свет в «Zeitung für die elegante Welt», выходившей под редакцией Г. Кюне. Книгу Кенига отметил и журнал Т. Мундта «Freihafen».[80] Первым упоминанием книги в русской печати был, очевидно, отзыв «Современника», в восьмом томе которого высказывалось пожелание, чтобы работа Кенига, известная пока лишь по слухам, попала в Россию и была переведена на русский язык.[81] Кроме того, о подготовке «Литературных картин» знали русские адресаты писем Мельгунова и А. Тургенева.[82]

Книга Кенига была благожелательно встречена «Отечественными записками». Через несколько лет после ее издания, когда уже появились и другие обзорные работы о русской литературе, анонимный критик (вероятно, В. П. Боткин) писал в журнале: «Германия лучше других стран знает нас и нашу литературу... „Очерки русской литературы" Кенига, несмотря на отчаянную и русскую и немецкую полемику издателей „Северной пчелы", имеют достоинство неотъемлемое: они сообщают систематическое и большею частию верное понятие о нашей литературе. Пруссия, ближайшая соседка наша, страна, можно сказать, родная нам, — взяла на себя труд сообщать о нас Европе сведения верные, положительные, основанные не на заметках туристов, а на собственных наших показаниях».[83]

Самым непосредственным и самым важным для истории русско-немецких литературных отношений следствием этой книги явилась статья Фарнгагена о творчестве Пушкина.

Как уже упоминалось, Фарнгаген имел широкий круг знакомств среди русских литераторов. С ним были близко знакомы и многие младогерманцы (Мундт, Кюне, Лаубе). Лишь с Гуцковом отношения были более прохладными, но и с ним Фарнгаген поддерживал переписку и считался с его литературным авторитетом.[84] Фарнгаген высоко ценил талант Гейне, и поэт отвечал ему неизменным дружеским чувством, хотя и несколько иронически относился к культу Гете, царившему среди берлинских друзей Фарнгагена.[85] В Берлине дом Фарнгагена был одним из центров, где собирались университетские профессора-гегельянцы, либерально настроенные чиновники, писатели, журналисты. Мнения Фарнгагена быстро становились поэтому известными в широких кругах немецкой интеллигенции. Возможно, близкие Фарнгагену деятели «Молодой Германии» прислушивались к его суждениям о русской литературе.[86]

Осенью 1837 года Я. М. Неверов начал давать Фарнгагену уроки русского языка. Одним из основных пособий служили при этом, по-видимому, произведения Пушкина, особенно «Евгений Онегин».[87] Занятия шли настолько успешно, что следующим летом Фарнгаген самостоятельно читал Пушкина,[88] а в октябрьских номерах берлинского гегельянского журнала «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik» за 1838 год появилась его статья о первых трех томах русского собрания сочинений поэта.[89]

Статья Фарнгагена составила своего рода развернутый комментарий к пушкинской главе из книги Кенига. Фарнгаген рассматривал творчество поэта на фоне современной русской литературы и европейской литературной жизни. По его мнению, пушкинский роман в стихах превосходит все, сделанное в подобном жанре западноевропейскими поэтами, в том числе и Байроном. В «Евгении Онегине» Фарнгаген видит «правдивое зеркало русской жизни», предвосхищая, таким образом,

---

[79] Там же, стр. 354.

[80] См.: А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы, т. II, стр. 172, 176.

[81] «Современник», 1837, т. VIII, отд. «Проза», стр. 313—314.

[82] «Хвалят очень Мельгунова и его книгу о русской литературе, которую издает немец Кениг» (из письма А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому из Берлина от 11 (23) июля 1837 года — см.: Остафьевский архив, т. IV. СПб., 1899, стр. 22).

[83] «Отечественные записки», 1843, т. XXX, отд. VII, стр. 53.

[84] См.: H. H. Houben. Gutzkow-Funde. Berlin, 1901, S. 41—83.

[85] См. многочисленные письма Гейне к Фарнгагену 1820—1840 годов (Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, тт. 9, 10).

[86] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 58.

[87] В 1854 году Фарнгаген писал в дневнике: «Что поделывает теперь мой добрый Неверов, с которым я впервые читал „Онегина"?» (K. A. Varnhagen von Ense. Tagebücher, Bd. XI. Hamburg, 1869, S. 273).

[88] K. A. Varnhagen von Ense. Tagebücher, Bd. I, S. 100—101.

[89] K. A. Varnhagen von Ense. 1) Werke von Alexander Puschkin. Bd. 1—3. St.-Pb., 1838. «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 1838, Bd. 2, №№ 61—64; 2) Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, 1. Aufl., Bd. V, Leipzig, 1840, S. 268—311

lib.pushkinskijdom.ru

точку зрения Белинского.[90] Так же высоко оценивает он и «Бориса Годунова», ставя его рядом с драмами Шекспира и Гете.[91] Фарнгаген развивает мысль Кенига об оригинальности поэзии Пушкина, о высоком патриотизме, пронизывающем все его произведения от поэм и драм до коротких лирических стихотворений.[92] Избегая говорить о политических вопросах, Фарнгаген тем не менее останавливается на стихотворениях Пушкина «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Он первый из немецких интерпретаторов Пушкина указал на то, что эти стихотворения были продиктованы отнюдь не ненавистью к полякам и западноевропейским демократам. Фарнгаген писал о Пушкине: «Весь его гнев обращен против иностранных ненавистников и расчетливых хитрецов, которым чужд и непонятен этот спор славян и которые в надменной забывчивости могут снова ступить на те снежные и ледяные поля, где ранее их уже постигла ужасная участь».[93] Пушкин выступал против европейских политиков, желавших использовать в своих целях сложное переплетение национальных и общественных проблем в Польше. Для него, по словам Фарнгагена, был «превыше всего вопрос об общем существовании славянских народов».[94]

Однако в статье Фарнгагена, в отличие от «Литературных картин», почти не затрагивались проблемы литературной и общественной борьбы. Фарнгаген рассматривает гибель Пушкина как чистую случайность и поддерживает версию о примирении поэта с царем. В этих местах чувствуются интонации Неверова, который, по крайней мере в своих публичных высказываниях, стремился обходить острые общественные вопросы. Современники, очевидно, не без основания подозревали, что Неверов участвовал в создании этой статьи.

Статья Фарнгагена о Пушкине приобрела известность не меньшую, чем книга Кенига. Мундт во «Freihafen» и Кюне в «Zeitung für die elegante Welt» встретили ее с одобрением. К ним присоединился берлинский литератор Л. Релльштаб в «Deutsche Jahrbücher» (1841, № 58, стр. 230). Гуцков, напротив, отнесся к статье недоброжелательно.[95] Вероятно, в этом сказалась не только его антипатия к русскому царизму, но и критическое отношение к самому Фарнгагену и умеренным младогерманцам.

Консервативная печать подошла к статье Фарнгагена с большей терпимостью, чем к книге Кенига, но ей было, разумеется, не под силу определить подлинное значение этой работы.[96]

Неверов писал В. Одоевскому из Берлина 13 (25) ноября 1838 года, что статья Фарнгагена «возбудила здесь живой интерес как содержанием своим, так в особенности именем Фарнгагена, и русская литература наряду с современными политическими вопросами составляла на несколько недель предмет общего разговора».[97]

В России статью перевели Полевой[98] и Катков.[99] Перевод Каткова сопровождался предисловием, в котором переводчик давал восторженную оценку Пушкину и Фарнгагену. Большое значение Катков придавал тому, что немецкая статья появилась в журнале гегельянцев: «В лице Гегеля подает нам руку Германия, в лице Германии вся Европа и целое человечество. Слышите ли? — Нас уже не называют учениками и подражателями... Слышите ли? — К нам взывают наши учители как равные к равным».[100]

Белинский, который критически воспринял «Литературные картины» Кенига, отзывался о статье Фарнгагена в переводе Каткова очень одобрительно.[101] Некоторые мысли в его позднейших статьях о Пушкине близки, как уже указывалось, наблюдениям Фарнгагена и возникли, возможно, не без учета немецкой статьи.

Взгляды Фарнгагена на русскую литературу получили развитие в его дальнейших статьях. Для первого тома нового берлинского журнала «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland», основанного Г.-А. Эрманом в 1841 году, Фарнгаген

---

[90] K. A. Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, Bd. V, S. 281—286.

[91] Там же, стр. 286—295.

[92] Там же, стр. 276—277.

[93] Там же, стр. 309.

[94] Там же.

[95] См.: H. Raab. Die Lyrik Puškins in Deutschland, S. 68.

[96] См. там же, стр. 64. Г. Рааб приводит в пример отзыв из «Magazin für die Literatur des Auslandes» (1838, № 122).

[97] «Русская старина», 1904, т. CXIX, № 7, стр. 158.

[98] К. А. Фарнгаген фон Энзе. Сочинения Александра Пушкина. «Сын отечества», 1839, т. VII, отд. IV, стр. 1—37.

[99] Отзыв иностранца о Пушкине. «Отечественные записки», 1839, т. III, Приложение.

[100] Там же, стр. 4.

[101] См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 261; т. III, стр. 182—185.

lib.pushkinskijdom.ru

пишет статью «Новейшая русская литература».[102] В этой статье он рассматривает русскую литературу после смерти Пушкина, называя имена Гоголя, Лермонтова, Белинского. Правда, некоторые вопросы, например различие между «Отечественными записками» и «Москвитянином», представляются ему смутно.

Статья в «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland», перевод которой поместили «Отечественные записки», вызвала ожесточенные нападки «Сына отечества» и «Северной пчелы».[103] Следовательно, несмотря на недочеты, она была воспринята в России как явление, родственное направлению «Отечественных записок».

Несколько ранее в журнале «Blätter für literarische Unterhaltung» появились две большие статьи, объединенные заголовком «Русская литература в ее нынешних направлениях» и подписанные цифрами 67.[104] Из письма Мельгунова к В. Одоевскому от 25 января (6 февраля) 1840 года известно, что статью с таким названием готовил для этого журнала он сам.[105] «Это статья полемическая, против немцев, в пользу России и русской литературы, — писал Мельгунов. — „Die Blätter" — у нас, кажется, не допущенные в продажу — для того выбраны для этой статьи, что в них всего больше и сильнее нападают на нашу словесность и на все русское. Сверх того, это один из самых суверенных критических журналов в Германии».[106]

Новейшее развитие русской литературы автор статей связывает с тенденцией, общей для духовной жизни всей Европы: писатели начинают уделять все больше внимания «практическим вопросам» общественной жизни, делу просвещения народных масс. «С этой точки зрения, — продолжает он, имея в виду литературу, — истину или то, что за нее принимают, предпочитают прекрасному».[107] В связи с этими наблюдениями автор вспоминает книгу Кенига. Близка Кенигу, в частности, оценка творчества Гоголя как продолжателя сатирической линии Фонвизина. Автор при этом ссылается не только на «Ревизора», но и на «Мертвые души», первый том которых Гоголь в это время заканчивал в Риме.[108]

Ведущим русским журналом названы в статье «Отечественные записки» — «орган всего благородного и талантливого в текущей литературе».[109]

Вторая статья этого цикла заслуживает внимания историков литературы прежде всего потому, что в ней, по-видимому впервые в немецкой печати, появляется имя Лермонтова. Автор статьи сообщает основные сведения о недавно изданном «Герое нашего времени» и восхищается правдивостью и яркостью картин русской жизни, нарисованных молодым писателем. Если Лермонтов будет придерживаться избранного направления, говорится в статье, он займет в будущем место рядом с Пушкиным и Гоголем.[110]

В 1840-х годах, благодаря работе многих переводчиков, русская литература получает сравнительно широкое распространение в Германии. Над переводами Пушкина работает Р. Липперт.[111] В 1843 году воспитанник Дерптского университета Р. Будберг-Беннингсгаузен издает полный перевод «Героя нашего времени»,[112] и тогда же появляется антология В. Вольфзона, последователя Кенига и Фарнгагена.[113] В лейпцигском журнале «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft» за 1843—1844 годы его издателем немецко-славянским демократом Я.-П. Иорданом

---

[102] K. A. Varnhagen von Ense. 1) Neueste russische Literatur. «Archiv für wissenschaftliche Kunde von Russland», 1841, Bd. I, H. 1, S. 231—238; 2) Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, 2. Aufl., Bd. V, Teil II, Leipzig, 1843, S. 742—750.

[103] «Отечественные записки», 1841, т. XVII, отд. VI, стр. 83—86. Защиту от нападок «Северной пчелы» см. там же, т. XVIII, отд. VI, стр. 68; см. также: «Сын отечества», 1842, № 5, отд. VII, стр. 43.

[104] Die russische Literatur in ihren gegenwärtigen Richtungen. 1. Artikel. «Blätter für literarische Unterhaltung», 1840, №№ 122—125; 2. Artikel — №№ 176—179.

[105] См.: А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы, т. II, стр. 183; В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд. МГУ, 1965, стр. 331—333.

[106] Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 538, оп. 2, № 758, л. 30 об.

[107] «Blätter für literarische Unterhaltung», 1840, № 176, S. 709.

[108] Там же, № 177, стр. 715; № 178, стр. 719.

[109] Там же, № 179, стр. 723.

[110] Там же, № 176, стр. 711—712.

[111] A. Puschkins Dichtungen. Aus dem Russischen übers. von Dr. R. Lippert. 2 Bde. Leipzig, 1840.

[112] Aus dem Kaukasus, von R. Frhrn von Budberg-Benningshausen nach Lermontowschen Skizzen. Berlin, 1843. В начале 40-х годов Будберг вступил в берлинское литературное общество «Туннель над Шпрее», приняв прозвище «Пушкин» (см.: Chr. Schultze. Theodor Fontanes frühe Begegnung mit der russischen Literatur. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. VIII, 1963, H. 3, S. 336—340).

[113] Die schönwissenschaftliche Literatur der Russen. Auserwähltes aus den Werken der vorzüglichsten russischen Poeten und Prosaisten älterer und neuerer Zeit, ins Deutsche übertr. von W. C. Wolfsohn. Leipzig, 1843.

lib.pushkinskijdom.ru

были опубликованы переводы первых двух статей Белинского о Пушкине.[114] В журналах переводились произведения Гоголя и других писателей.[115]

В письме В. А. Жуковскому из Германии от 5 (17) апреля 1840 года Мельгунов рассказывал: «С тех пор как я опять здесь, я имел не раз случай увериться, что число любителей русского языка и словесности беспрестанно увеличивается. В Франкфурте и даже в Ганау есть их несколько; не говорю уже о Берлине, Лейпциге, Стутгарте и пр. Многие редакции (des Auslandes, des Magazins der Literatur des Auslandes и пр.) начинают получать лучшие русские журналы; русские книги переводятся в большем против прежнего количестве, и необходимость завести в Германии русскую книжную лавку становится более и более ощутительною. Конечно, не Кенигова книга одна произвела это; но она, по крайней мере, тому содействовала».[116]

Кениг, Фарнгаген и многие их современники, в том числе, как мы видели, и писатели «Молодой Германии», способствовали распространению правдивых сведений о русской литературе в Германии 30-х годов XIX века и тем самым закладывали основы позднейшей популярности русской литературы у немецких читателей.

Г. ГАЛАГАН

Л. ТОЛСТОЙ И ПЕТРАШЕВЦЫ

Становление нравственно-эстетических взглядов молодого Толстого, его умственное и душевное формирование приходится на 40-е—начало 50-х годов XIX века. В это время им сделаны первые философские наброски, начат дневник, организующим стержнем которого становится проблема совершенствования. Решение оставить Казанский университет, потерпевшие крах практические начинания в Ясной Поляне, неожиданная поездка в Петербург и не менее неожиданное возвращение в Ясную Поляну — как отражение развития духовной жизни Толстого — неоднократно привлекали внимание исследователей. Эволюция его исканий, путь от практической деятельности, неразрывно связанной с ними, к литературе — тема ряда работ Б. М. Эйхенбаума, Е. Н. Купреяновой, Б. И. Бурсова.[1] Но до сих пор этот период жизни Толстого изучен менее всего.

Обращение к ранним дневникам и письмам писателя, анализ некоторых материалов из истории Казанского университета во многом объясняет логику духовной жизни молодого Толстого, свидетельствует о связи ее с отдельными сторонами общественно-литературного движения 40-х годов, помогает понять в определенной степени, почему с появлением «Детства» в девятом номере «Современника» за 1852 год в русскую литературу пришел совершенно сложившийся писатель, занявший едва ли не первое место в ряду лучших русских художников слова.

Полное осмысление приводимых ниже материалов возможно при учете всех моментов биографии молодого Толстого; в данной статье рассматриваются лишь некоторые факты, прямо или косвенно причастные к его нравственно-философским исканиям и не получившие достаточного освещения в литературоведении.

Идейная атмосфера юридического факультета Казанского университета во время пребывания там Толстого с 1845 по 1847 год во многом определялась незаурядной личностью Д. И. Мейера, профессора гражданского права. На основе статей и воспоминаний о Мейере-человеке и ученом,[2] а также свидетельства самого

---

[114] «Jahrbücher für slawische Literatur, Kunst und Wissenschaft», 1843, H. 4, 5; 1844, H. 3, 4. Позднее эти переводы были дополнены и изданы отдельной книгой: J. P. Jordan. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1846. См. также: М. Алексеев. Белинский и славянский литератор Я.-П. Иордан. «Литературное наследство», т. 56, стр. 437—470.

[115] О переводах Гоголя сообщал М. Катков («Отечественные записки», 1841, т. XV, отд. VI, ч. 2, стр. 17).

[116] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Онегинское собрание, № 28144/CCII.6.48, л. 1—1 об.

[1] Б. М. Эйхенбаум. 1) Молодой Толстой. Пб. — Берлин, 1922; 2) Из студенческих лет Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 69—84; 3) 90-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 216—221; Е. Н. Купреянова. 1) Молодой Толстой. Тула, 1956; 2) Просветительские истоки философии и творческого метода Л. Толстого. «Русская литература», 1964, № 2, стр. 40—54; Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. Гослитиздат, М., 1960.

[2] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 782—784; т. IV, 1948, стр. 286—288, 670—672; П. Пе-

lib.pushkinskijdom.ru

Толстого,[3] построена работа Б. М. Эйхенбаума «Из студенческих лет Л. Н. Толстого». Автор особенно подробно останавливается на статьях Н. Г. Чернышевского о Д. И. Мейере, из которых последний предстает человеком, продолжавшим традиции «старшего поколения — людей типа Белинского, Герцена, Грановского».

Ряд материалов, имеющих отношение к жизни Казанского университета тех лет, значительно дополняет общественно-историческую характеристику Д. И. Мейера, свидетельствуя о связи его с людьми круга Петрашевского, говорит о том, что он был не одинок в своем стремлении научить студентов самостоятельно мыслить, воспитать в них гражданскую непримиримость к общественному злу.

Весной 1845 года в Казанский университет из Петербурга прибывают три новых молодых преподавателя. Н. М. Благовещенский — по римской словесности — на историко-филологический факультет; Д. И. Мейер и Е. Г. Осокин — на юридический, первый — по гражданскому праву, второй — по финансовому праву, политической экономии и статистике. Все они — воспитанники Главного Педагогического института, направленные в Казань после усовершенствования по избранной специальности в Германии. Благовещенский и Мейер вернулись из Германии осенью 1844-го, Осокин — в июле 1843 года, и все трое пробыли в Петербурге до весны 1845 года. Один из их учеников, известный публицист и писатель В. В. Берви-Флеровский,[4] вспоминая о распространении идей петрашевцев в Казанском университете, пишет: «Когда я был студентом[5] в Казанском университете, к нам приехало три человека из петербургских кружков, основанных Петрашевским. Двое из них были весьма серьезными людьми и впоследствии сделались известными учеными. Они действовали так же, как Петрашевский; они распространяли учение Фурье. И тут результаты были те же, как в Петербурге. В самом скором времени они приобрели в университете большое влияние. Петербургские гости учили нас самостоятельно заниматься наукой... Под их влиянием и я взялся за самостоятельное изучение науки; однажды по особым обстоятельствам я пошел на экзамен финансового права, не заглянув в лекции профессора;[6] разумеется, я отвечал совсем не то, что было написано в тетрадях. „Какую ты врал чушь", — сказали мне товарищи, когда я возвратился на место, и очень удивились, узнавши, что мне поставлен был лучший балл. Лучший из профессоров юридического факультета, Мейер, воспользовался моими занятиями, чтобы сделать почин, до того неслыханный в университетах: он предложил мне оспаривать публично тезисы одного магистранта.[7] Все предсказывали мне полное фиаско, но вышло не так. После диспута профессор мог сказать мне в виде поощрения: „Вы оппонировали не как дилетант, а как человек науки"».[8] Далее Берви-Флеровский продолжает: «Во время обыска у Петрашевского найдены были письма из Казани, подписанные каким-то Благовещенским. Письма были самого обыденного содержания и в них не находилось ни малейшего указания на существование какого-либо заговора. Все-таки, не долго думая, сделано было распоряжение обыскать всех Благовещенских города Казани».[9] Именно Н. М. Благовещенскому была послана М. В. Петрашевским в 1848 году записка «О способах увеличения ценности дворянских или населенных имений»,[10] представляющая собой проект освобождения крестьян.

карский. Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере. В кн.: Братчина, ч. 1. СПб., 1859, стр. 209—242; Г. Ф. Шершеневич. Д. И. Мейер. В кн.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Казанского университета (1804-1904), ч. II. Казань, 1904, стр. 44—49 и др.

[3] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. Гослитиздат, М., 1959, стр. 148.

[4] Следует отметить, что Д. И. Мейер хорошо знал В. В. Берви-Флеровского. Неоднократные свидетельства этого сохранились в переписке Мейера начала 50-х годов. Так, в письме к К. С. Киндякову от 13 сентября 1853 года Мейер писал, что видит в Берви-Флеровском «весьма способного и добросовестного молодого человека» (Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее — ГПБ), ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 42, л. 18). В письмах Мейера к К. С. Киндякову от 1 ноября 1852 года и 5 января 1854 года читаем: «Кланяюсь всем общим знакомым и в особенности В. В. Берви», «Кланяюсь брату Вашему и Берви», и т. д. (ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 42, лл. 11, 20 об.).

[5] В. В. Берви-Флеровский был студентом Казанского университета с 1845 по 1849 год.

[6] Имеется в виду Е. Г. Осокин.

[7] Об этом же факте В. В. Берви-Флеровский вспоминает в своей краткой автобиографии: «Когда я был студентом с 1845 по 1849 г., я считался человеком выдающихся способностей. Профессор Мейер выбрал меня оппонентом магистранту. То был первый пример в Казанском университете» («Русская мысль», 1905, № 5, отд. II, стр. 138).

[8] «Голос минувшего», 1915, № 3, стр. 138.

[9] Там же, стр. 139.

[10] В. И. Семевский. Петрашевцы и крестьянский вопрос. В кн.: Великая реформа, т. III. М., 1911, стр. 215; Дело петрашевцев, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 111.

lib.pushkinskijdom.ru

О степени причастности Н. М. Благовещенского к движению петрашевцев в «Списке не арестованным лицам, которые, по показаниям некоторых обвиняемых и по другим сведениям, бывали на собраниях у Петрашевского и у других»,[11] где Благовещенский значится под № 2, сообщается: «Об нем упоминается в показании Есакова, что он видел его у Петрашевского. А Мадерский при словесных расспросах объявил, что Благовещенский писал для Петрашевского, а в формальных ответах показал, что Благовещенский познакомил его с Петрашевским и посещал собрания Петрашевского вместе с братом. Кроме разговоров, Петрашевский пригласил еще желающих и более других ревнующих к распространению фурьеризма участвовать в выписке книг, касающихся социальной системы и что Благовещенский бывал у него Мадерского на литературных вечерах».

В этом же 1845 году в Казанский университет возвращается Н. В. Ратовский, утвержденный в 1842 году в степени магистра уголовного законоведения и находившийся с 18 апреля 1844 года в командировке в Петербурге «с целью изучения практического делопроизводства при канцелярии пятого департамента правит. сената и при департаменте Министерства юстиции».[12]

Н. В. Ратовский также имел непосредственное отношение к кружку Петрашевского. Отмечая это, В. И. Семевский пишет в работе о М. В. Петрашевском: «Барановский, служивший тогда в Сенате, познакомился с Петрашевским осенью 1845 г. у профессора Казанского университета Ратовского, командированного в Сенат для изучения порядка делопроизводства, и затем стал посещать Петрашевского».[13]

Имя Н. В. Ратовского, так же как и Н. М. Благовещенского, неоднократно упоминалось в ходе следствия над петрашевцами, в частности в показаниях самого Петрашевского.[14] В указанном «Списке не арестованным лицам...» под № 66 значится «Ратовский», а в графе *отметка* о нем, наряду с другими, сказано: «Мадерский в формальных допросах объявил, что они посещали собрания и кроме разговоров Петрашевский пригласил еще желающих и более других ревнующих к распространению фурьеризма, участвовать в выписке книг, касающихся социальной системы».[15]

Вернувшись из Петербурга, Н. В. Ратовский вступил в самый непосредственный контакт со студентами юридического факультета: начиная с 1846 года он вел все практические занятия по гражданскому и уголовному праву.[16]

В начале 1847 года в «Отечественных записках» (№№ 1—4) была опубликована работа В. А. Милютина «Пролетарии и пауперизм в Англии и во Франции», которая, наряду с его статьями «Мальтус и его противники. Обзор различных мнений об отношениях производительности к развитию народонаселения» и «Опыт о народном богатстве или о началах политической экономии. (Сочинение А. Бутовского. Три части. СПб., 1847)»,[17] явилась значительным событием в идейной жизни 1840-х годов. Она была известна в кружках петрашевцев[18] и отмечена В. Г. Белинским среди «главнейших» из «замечательных ученых статей»[19] 1847 года. Автор ее — также один из участников «пятниц» Петрашевского. На рубеже 1846—1847 года В. Майков организовал вместе с Милютиным свой кружок, не утративший, однако, «внутренней идейной связи с обществом Петрашевского».[20]

Более чем на полгода ранее, в мае 1846 года в Казанском университете Е. Г. Осокин защитил магистерскую диссертацию «Рассуждение о бедности и пауперизме». Сохранившиеся тезисы диссертации[21] позволяют провести некоторые аналогии с работой В. Милютина, особенно с ее последней главой, посвященной анализу мер, предлагаемых для противодействия пауперизму. Вот тезисы №№ 4—7 диссертации Е. Г. Осокина: «4) Зародыш новой французской экономической школы заключается частию в системах философов XVIII-го века, частию в учении с.-симонистов

---

[11] ГПБ, F IV 833, л. 86 об.

[12] Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Казанского университета (1804—1904), ч. II, стр. 70—71.

[13] «Голос минувшего», 1913, № 4, стр. 94.

[14] Дело петрашевцев. т. I, стр. 181.

[15] ГПБ, F IV 833, л. 95 об.

[16] Д. И. Мейер. О значении практики в системе современного юридического образования. Казань, 1855, стр. 48—49.

[17] В. А. Милютин. Избранные произведения. М., 1946, стр. 39—157, 158—444.

[18] См.: П. Альминский [А. Пальм]. Алексей Слободин. Семейная история в пяти частях. СПб., 1873, стр. 351.

[19] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 354.

[20] С. Макашин. Салтыков-Щедрин. Биография, ч. I. Гослитиздат, М.. 1951, стр. 213—238; Т. Усакина. Белинский и литературно-теоретические принципы петрашевцев. В кн.: Белинский и современность. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 175.

[21] Е. Г. Осокин. Положения, извлеченные из «Рассуждения о бедности и пауперизме», представленного для получения степени магистра государственного права. [Казань, 1846, 3 стр.].

lib.pushkinskijdom.ru

5) Политическая экономия в новой французской школе приняла одностороннее направление. 6) Меры, предлагаемые новою французскою школою для уменьшения пауперизма, недостаточны. 7) Настоящее состояние экономической производительности требует организации труда, совершенно отличной от той, которая существовала в средние века». Эти положения диссертации Е. Г. Осокина[22] являются, в свою очередь, как бы тезисами последней главы работы В. Милютина. Здесь не место говорить об исторической ценности выводов, делаемых авторами, — важно другое: совпадение тем, выводов, во многом, по-видимому, общего круга чтения. После свидетельства В. В. Берви-Флеровского о близости Е. Г. Осокина к петрашевцам возможно предположить даже, что само разделение материала (у Милютина — Франция и Англия, у Осокина — Россия) не случайно.

Е. Г. Осокин преподавал на юридическом факультете, В. Милютин был другом детства Толстого, сообщившим ему еще в 1838 году «как последнюю новинку» «открытие, сделанное в гимназии»: «что бога нет и что все, чему нас учат, одни выдумки».[23] Проблема, которая разрабатывалась этими людьми почти одновременно, в какой-то степени привлекла внимание и молодого Толстого.

Мысль, перекликающаяся с одним из положений учения сен-симонистов, высказана им в первой редакции «Романа русского помещика», написанной в период с конца сентября до конца декабря 1852 года. На этот любопытный факт указал Б. М. Эйхенбаум в названных выше статьях. Возвращаясь в подавленном состоянии домой после обхода деревни, Нехлюдов думает: «Сколько препятствий встречала единственная цель его жизни, которой он исключительно предался со всем жаром юношеского увлечения!.. На все нужно время, а юность, у которой его больше всего впереди, не любит рассчитывать его, потому что не испытала еще его действий. Искоренить ложную рутину, нужно дождаться нового поколения и образовать его, уничтожить порок, основанный на бедности нельзя — нужно вырвать его. — Дать занятия каждому по способности. Сколько труда, сколько случаев изменить справедливости» (т. 4, стр. 355). В учении сен-симонистов сказано: «Всемирная ассоциация — вот наше будущее. Каждому по его способности, каждой способности по ее делам, — вот новое право, которое заменит собою право завоевания и право рождения».[24]

Не могли ли быть работы Е. Г. Осокина и В. А. Милютина одной из причин размышлений Толстого на эту тему?

В. Милютин в четвертой главе своего труда, где речь идет о мерах устранения пауперизма, не называя имени Сен-Симона, неоднократно касается учения его и его учеников и, в частности, проблемы, затронутой в первой редакции «Романа русского помещика»: «В наше время уже понимают... что работник имеет право не на унизительную милостыню, а на справедливое вознаграждение за свой труд, на привольную жизнь посредством труда». И далее через несколько страниц он останавливается на предложении «заменить нынешнюю задельную плату вознаграждением, определяемым по мере способностей (capacité) и произведений (oeuvres), предоставляя высшей власти и ее органам распоряжаться этим распределением».[25]

Отметим попутно, что печатание этой работы Милютина было закончено в апреле 1847 года. Именно в это время Толстой принимает окончательное решение оставить Казанский университет и уехать в Ясную Поляну для осуществления своих хозяйственных планов.

А вот еще один пример размышления Толстого над вопросами, близкими к поставленным Е. Г. Осокиным и В. А. Милютиным:[26] 9 июня 1856 года Толстой пишет письмо Д. И. Блудову, посвященное крестьянской проблеме, где затрагивает вопрос о пролетариате Западной Европы, которому большое внимание уделяется в первой главе работы Милютина.[27]

Свидетельств о связи Д. И. Мейера с кружком Петрашевского, помимо указанных воспоминаний В. В. Берви-Флеровского, обнаружить не удалось. Но сам характер отношения Мейера к коренным вопросам русской общественной и государственной жизни, его протест с подмостков кафедры против крепостничества и

---

[22] Необходимо отметить, что поднятая в диссертации тема нашла продолжение в дальнейшей работе Е. Г. Осокина. В 1852 году им была представлена в «Москвитянин» статья «О влиянии податей на народное богатство», которая была запрещена цензурой «как не соответствующая видам правительства и могущая подать повод к превратным толкам» (ЦГИАЛ, ф. 772, оп. 1, № 2776, л. 3).

[23] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 23. Гослитиздат, М., 1957, стр. 1. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте

[24] Изложение учения Сен-Симона. (Предшественники научного социализма). Под общ. ред. В. П. Волгина. М.—Л., 1947, стр. 81.

[25] «Отечественные записки», 1847, № 4, отд. II, стр. 147, 163.

[26] Главы работы В. А. Милютина публиковались за подписью В. М. либо В. М—н, поэтому, если Толстой и читал их, он мог не знать, кто их автор.

[27] «Отечественные записки», 1847, № 1, отд. II, стр. 1—70.

lib.pushkinskijdom.ru

чиновничьего взяточничества, его идейная близость с Благовещенским,[28] Осокиным, Ратовским — все это позволяет говорить о причастности Мейера к движению петрашевцев.

Об огромном влиянии личности Мейера на студентов юридического факультета свидетельствует его сохранившаяся переписка со своими учениками[29] и воспоминания о характере отношений его к своим питомцам. «...Студенты так свыклись с Мейером, — вспоминает П. Пекарский, — что для них сделалось потребностию ходить к нему за советами, спрашивать разъяснений, брать нужные книги. Не бывали у Мейера только самые отсталые, потому что им всегда было как-то неловко перед наставником... профессор любил рекомендовать то или другое сочинение или статью, имевшие соотношение к лекциям и которые у него были в библиотеке. При возвращении их, Мейер, как будто невзначай, выспрашивал бравшего книги, какого он мнения о прочитанном и послужило ли оно ему на пользу, и поэтому не читать или бегло прочитать взятую у Мейера книгу не было никакой возможности... У Мейера было в обычае, ссужая студента каким-нибудь сочинением, знакомить его не только со взглядами автора, но и с личностью его».[30]

Студента Л. Толстого Мейер знал. Помимо его характеристики будущего писателя, приведенной в воспоминаниях П. П. Пекарского,[31] сохранилось еще одно любопытное свидетельство. В письме к Л. С. Киндякову от 10 марта 1855 года Мейер писал: «...успехи каждого воспитанника Казанского университета, в особенности юридического факультета, я принимаю близко к сердцу и огорчаюсь недостойными поступками моих бывших слушателей. Знаете ли Вы, что автор „Трех пор жизни“ [32] и „Записок Маркера“ в „Современнике“ — бывший наш юрист Толстой?» [33] Следует отметить, что Толстой печатался еще за подписью Л. Н. и Л. Н. Т. и, кроме его родственников, некоторых знакомых, редакции «Современника» и близких к ней людей, мало кому было известно, кто скрывается за этими инициалами. Каким образом имя автора автобиографической трилогии и «Записок маркера» стало известно Мейеру? Не имел ли к этому отношения Н. Г. Чернышевский, столь высоко ценивший Д. И. Мейера?

О связи Мейера с людьми, близкими к редакции «Современника», свидетельствует и следующая записка, хранящаяся в архиве Мейера: «Вчера происходила раздача автографов Некрасова. Один я взял для Вас. Прилагаю письма Осокина...» [34] Записка без подписи, не датирована, с пометой неизвестного: «от Киндякова».[35]

Библиотека Мейера, о которой говорилось выше и с которой мог быть знаком Толстой, была в то время явлением уникальным. «...При отсутствии книжных собраний, в особенности по части юридических наук, пользование библиотекою

---

[28] После отъезда Н. М. Благовещенского в Петербург в 1852 году Мейер переписывался с ним. Н. М. Благовещенский принимал большое участие в судьбе учеников своего друга, приезжавших в Петербург. См. об этом в письмах Мейера к К. С. Киндякову от 17 апреля 1854 года и Я. Манылова к Мейеру от 16 сентября 1853 года (ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 42 (л. 22) и 60 (л. 1об.—4)). Интересен также отзыв Н. М. Благовещенского о Мейере, переданный в недатированном письме к Мейеру адъюнктом Ришельевского лицея А. Лохвицким: «Прошу Вас извинить меня, что не имея чести быть Вам известным, я так откровенно передаю Вам мою просьбу. Ваши сослуживцы г. г. Бабст, Булич и Благовещенский сообщили мне такие сведения, которые возбудили во мне желание служить под Вашим начальством и убедили меня прямо и непосредственно обратиться к Вам» (ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 59, л. 1об.—2).

[29] См. письма Д. И. Мейера К. С. и Л. С. Киндяковым, письма к Мейеру В. Ашроникова, А. Вицына, Я. Манылова (ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 42, 43, 49, 51, 60).

[30] П. Пекарский. Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере, стр. 217. 218, 221.

[31] Там же, стр. 217.

[32] Ко времени написания этого письма в «Современнике» были опубликованы «Детство» и «Отрочество». Под заглавием же «Три поры жизни» появился отрывок из романа Е. Тур в т. CXVII «Библиотеки для чтения» за 1853 год. На отдельное издание этого романа, вышедшее в 1854 году, в «Современнике» (1854, № 5) была помещена отрицательная рецензия Н. Г. Чернышевского. Трудно предположить, что Мейер, так внимательно следивший за общественно-литературной жизнью, приписал Л. Толстому произведение Е. Тур. По-видимому. он подразумевает «Детство» и «Отрочество».

[33] ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 43, лл. 3 об.—4.

[34] Там же, ед. хр. 58, л. 1.

[35] В Петербурге в начале 50-х годов находились ученики Мейера братья К. С. и Л. С. Киндяковы. К. С. Киндяков служил в департаменте Министерства юстиции, был связан с Н. М. Благовещенским. Сохранилось 13 писем Д. И. Мейера к К. С. Киндякову (1851—1855 гг.) и 2 письма к Л. С. Киндякову (1853, 1855 гг.) (ГПБ, ф. 476, Д. И. Мейер, ед. хр. 42, 43).

lib.pushkinskijdom.ru

Мейера для студентов было сущим благодеянием», — вспоминает П. Пекарский.[36] В духовном завещании Мейера, почти полностью посвященном судьбе библиотеки, говорится о книгах, «которые могут оказаться запрещенными общею гражданскою цензурою».[37] Описание библиотеки Мейера обнаружить не удалось, но приводимая ниже выписка из «Дела Совета Петербургского университета о пожертвовании покойным ординарным профессором ст. сов. Д. Мейером библиотеки...» говорит о многом: «Принятая нами библиотека пр. Мейера есть библиотека по преимуществу юридическая, и приблизительно может быть оценена около 2000 руб. сер. Она составит для университета драгоценное приобретение по следующим причинам: 1. Из 1082 сочинений, приобретаемых в ней, около 100 сочинений только, по свидетельству Г. Библиотекаря, уже имеются в нашей Университетской библиотеке, и следовательно приобретается около 900 сочинений новых, у нас не имеющихся; 2. И из этих 100 сочинений, у нас имеющихся и приобретаемых вновь с библиотекою г. Мейера, большая часть таких, которых весьма полезно иметь по два и даже более экземпляра в библиотеке».[38]

Такими людьми, как Д. И. Мейер, Е. Г. Осокин, Н. М. Благовещенский, Н. В. Ратовский, определялась атмосфера идей на юридическом факультете Казанского университета в годы пребывания там Толстого. К этому времени относится большая часть ранних философских набросков Толстого, в которых он определяет для себя ряд нравственных критериев и указывает, в частности, на общественно полезную деятельность как на необходимый элемент полноценности человеческой личности при максимализме требований. Вот его определение гениальности в отрывке, условно названном в юбилейном издании «Замечания на вторую главу „Характеров" Лябрюйера»: «Я называю гениальностью соединение трех основных свойств души, на высшей степени силы и развития каждое, а именно: великий ум и богатство чувства вместе с твердой волей... ум даст ему (гению, — *Г. Г.*) сознание превосходства, чувство побудит его стремиться к благу других, а воля обеспечит успех его намерений» (т. 1, стр. 219—220).

К этому общетеоретическому положению примыкает дневниковая запись Толстого от 19 марта 1847 года, относящаяся к нему лично: «Во мне начинает проявляться страсть к наукам: хотя из страстей человека эта есть благороднейшая, но не менее того я никогда не предамся ей односторонне, т. е. совершенно убив чувство и не занимаясь приложением, единственно стремясь к образованию ума и наполнению памяти» (т. 46, стр. 7).

Большая роль практики на протяжении всей жизни Толстого известна. В 40-е—начале 50-х годов это понятие употребляется им в разных аспектах. Под практикой Толстой понимает проверку результатов философских исканий, общественно полезную деятельность, начинания, связанные с умственным и духовным ростом личности, разного рода попытки воспитания воли и характера, необходимых, с одной стороны, для того чтобы укрепиться в обществе, добиться успехов по службе, расширить круг аристократических связей, с другой — противостоять этому обществу. Но с самого начала практика была связана у Толстого с проблемой преодоления дисгармонии собственной личности. Поэтому можно говорить о своеобразном нравственном аспекте практики в сознании писателя, а затем и его героя.

Эта проблема стояла и перед Д. И. Мейером, что было отмечено Н. Г. Чернышевским в статье о «Губернских очерках» Щедрина и в рецензии на брошюру Мейера «О значении практики в системе современного юридического образования».[39] Многочисленные рассуждения ученого-правоведа о практике связаны с его преподавательской деятельностью. В ответе на «Записку об ученых трудах бывших питомцев Главного Педагогического института», относящуюся к 1853 году, он пишет: «Руководствуя молодых юристов в юридической практике, я поставил себе главным образом две задачи: 1) приучить к приложению результатов наук юридических, изучаемых студентами, к практике, приготовление к которой составляет настоящую цель для пребывания большинства в Университете, с тем чтобы рациональный характер усиливался в юридической практике все более и более, как укрепляется он в практике медицинской, педагогической, сельскохозяйственной и т. д.»[40] Мейер считал, что без практики «самая обширная и стройная чисто теоретическая система обращается в великолепную фантасмагорию».[41] Хотя эта мысль высказана им по отношению к науке юридической, проблема практики у Мейера выходила далеко за пределы вопроса методики обучения, так как практика в его понимании прививала студентам постоянную потребность действия, способствовала становлению ха-

[36] П. Пекарский. Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере, стр. 218.

[37] Там же, стр. 219.

[38] Ленинградский государственный исторический архив, ф. 14, оп. 1, № 5608, л. 8 об. Опись библиотеки Д. И. Мейера была составлена в феврале 1856 года.

[39] Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. IV, стр. 286; т. II, стр. 782—784.

[40] ГПБ, ф. 476, ед. хр. 5, л. 4, 4 об.

[41] Д. И. Мейер. О значении практики в системе современного юридического образования, стр. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

рактера, будила творческую мысль. Значит, практика была связана у Мейера с воспитанием начал гражданственности и может рассматриваться в нравственном аспекте.

Отношение Д. И. Мейера к этой проблеме должно было привлечь внимание Толстого, размышлявшего над вопросами совершенствования. Не случайно среди разбора «Наказа» Екатерины II, заданного Мейером, Толстой размышляет о роли практики. В это же время им написан философский набросок, названный в юбилейном издании «Отрывком без заглавия» (т. 1, стр. 233—236), где речь идет о воле и характере, без которых человек не может управлять своими поступками и доводить до конца принятые решения. И не без оснований Б. М. Эйхенбаум связывает решение писателя оставить Казанский университет и уехать в Ясную Поляну, чтобы «обеспечить счастье своих крестьян и свое» (т. 4, стр. 371), с влиянием Д. И. Мейера.[42]

Крах хозяйственных планов летом 1847 года явился причиной глубокого и длительного кризиса в духовной жизни Толстого. В октябре 1848 года он уезжает в Москву, а в начале 1849 года — в Петербург. Внешне неожиданный отъезд в Петербург имеет внутреннюю логику: в определенной степени это бегство от самого себя, так как возвращение в деревню, где его практические начинания потерпели поражение, усилило бы внутреннюю дисгармонию.

Прекращение Толстым сдачи экзаменов на степень кандидата прав в апреле 1849 года и отъезд из Петербурга, последовавший вскоре, Н. Н. Гусев частично объясняет намерением Толстого поступить «юнкером в кавалергардский полк» в связи с венгерской кампанией.[43] При этом Н. Н. Гусев опирается на слова Л. Н. Толстого в письме к брату Сергею Николаевичу от 1 мая 1849 года. Но объяснение Толстым этого факта в письме к тому же адресату от 11 мая 1849 года — «сделался болен и не мог продолжать» экзамены (т. 59, стр. 48) — противоречит первому. Отмечая это и усомнившись в истинности мотивировок, данных самим Толстым, Б. М. Эйхенбаум высказывает мысль о возможной связи писателя в этот период жизни в Петербурге с людьми, близкими к кружку М. В. Петрашевского.[44]

Для подтверждения своей гипотезы Б. М. Эйхенбаум называет имена В. А. Милютина, о встрече с которым Л. Толстой пишет в письме к С. Н. Толстому от 13 февраля 1849 года, Беклемишева,[45] имя которого неоднократно упоминается в дневниках Толстого 1851 года, А. И. Европеуса и Н. С. Кашкина — с ними Толстой встретился на Кавказе в 1853 году. Н. С. Кашкин послужил, по словам самого писателя,[46] одним из прототипов для Гуськова — героя рассказа «Разжалованный».

Материалы дневников и писем Толстого 40-х—начала 50-х годов дают ряд дополнительных свидетельств, подтверждающих предположение Б. М. Эйхенбаума.

Первое письмо Толстого из Петербурга адресовано С. Н. Толстому и датировано 13 февраля 1849 года. «Приехавши, остановились я и Озеров на углу Малой Морской и Вознесенского проспекта в гостинице Наполеона (я пишу это для того, чтобы адрес знал)», — сообщает Л. Н. Толстой (т. 59, стр. 28). Обращение к адресной книге, выпущенной в Петербурге в 1849 году, показывает, что гостиница «Наполеон» действительно находилась на Вознесенском проспекте в доме С. Е. Поггенполь.[47] А в атласе Н. Цылова[48] мы находим точное указание расположения этой гостиницы на пересечении Малой Морской (теперь — Гоголя, № 24) и Вознесенского проспекта (теперь проспект Майорова, № 10).[49] Напротив дома

---

[42] Отметим известный факт отказа одного из учеников Д. И. Мейера от покупки крепостных. См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Казанского университета, ч. II, стр. 47.

[43] Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 255.

[44] Б. Эйхенбаум. 90-томное собрание сочинений Л. Н. Толстого. «Русская литература», 1959, № 4, стр. 218—220.

[45] С именем петрашевца А. П. Беклемишева Б. М. Эйхенбаум связывает желание Толстого поехать летом 1849 года в Ревель, где служил в то время Беклемишев, высказанное им в письмах к С. Н. Толстому от 13 февраля 1849 года и Т. А. Ергольской от конца февраля—начала марта этого же года. Следует отметить, что это намерение могло быть связано и с Г. Е. Ферзеном, другом Толстого, имевшем отношение к этому городу. В письме к Толстому К. А. Иславина, написанному не позднее 1850 года, сообщается: «Ferzen мил, возвратился из Ревеля. . .» (Государственный музей Л. Н. Толстого, 153. 70).

[46] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, стр. 88.

[47] Городской указатель или адресная книга присутственных мест, учебных заведений, врачей, художников и разных предметов торговой и ремесленной производительности на 1850 год. Пб., 1849, стр. 100.

[48] Н. Цылов, сост. Атлас тринадцати частей С.-Петербурга с подробным изображением набережных, улиц, переулков, казенных и обывательских домов. Пб., 1849, отд. I, стр. 12; отд. II, стр. 186.

[49] В юбилейном издании «Полного собрания сочинений» Л. Н. Толстого при указании петербургского адреса Толстого допущена ошибка (т. 59, стр. 32).

lib.pushkinskijdom.ru

С. Е. Поггенполь находился дом Я. К. Шиля (пересечение нечетной стороны Малой Морской (теперь ул. Гоголя, № 23) и Вознесенского проспекта (теперь проспект Майорова, № 8)), в котором в ночь с 22 на 23 апреля был арестован Ф. М. Достоевский.[50] Около трех месяцев Толстой и Достоевский, не зная друг друга, жили напротив.

Утром 23 апреля об аресте узнали все, снимавшие квартиры в доме Я. К. Шиля.[51] Это известие не могло, конечно, не распространиться в гостинице «Наполеон». Не мог не узнать о факте ареста и Л. Толстой. Интересно отметить, что Гуськов, герой рассказа «Разжалованный», в котором речь идет о деле петрашевцев, живет до своего ареста тоже на Морской улице (т. 3, стр. 94).

Напомним еще раз, что решение прекратить экзамены и уехать из Петербурга было принято Толстым между 20 апреля и 1 мая 1849 года, о чем свидетельствует содержание его писем к С. Н. Толстому, написанных в эти дни.

М. П. Погодин в своем дневнике в первых числах мая 1849 года писал: «В Петербурге захвачено 40 человек... *Дух корпуса в правоведах*. Страшная тревога везде».[52] Выделенное курсивом замечание Погодина чрезвычайно знаменательно. Среди арестованных и причастных к делу Петрашевского действительно свыше пятнадцати человек были либо выпускниками училища правоведения (А. Н. Барановский, В. А. Головинский, В. С. Кошкарев, П. А. Мальте, В. В. Стасов, Р. Р. Штрандман), либо — юридического факультета Петербургского университета (И. М. Дебу, В. П. Катенев, В. М. Михайлов и др.). Экзамены на степень кандидата прав сдал в Петербургском университете сам Петрашевский. Правоведами были Д. И. Мейер, Е. Г. Осокин, Н. В. Ратовский.

Толстой приехал в Петербург и жил там зимой и весной 1849 года вместе со своим другом Б. С. Озеровым, который был студентом училища правоведения в одно время с петрашевцами А. Н. Барановским и В. А. Головинским. И хотя Озеров в 1845 году по домашним обстоятельствам оставил училище и уехал в Москву,[53] у него остались в Петербурге знакомые правоведы, которые могли знать о кружке Петрашевского и даже иметь к нему какое-то отношение.[54] Толстой встречался в это время с правоведом В. А. Милютиным, о котором говорилось выше.

Учитывая все это, интересно обратиться к некоторым более поздним высказываниям Л. Толстого.

В его дневнике от 21 июня 1852 года есть следующая любопытная запись: «...без всякой причины солгал, будто я из *Правов[едов]*. Это обстоятельство так расстроило, что я без всякой цели, как угорелый, пошел ходить по бульвару» (т. 46, стр. 125; курсив мой, — *Г. Г.*). Через четыре дня, 25 июня, он пишет: «Старичок оф[ицер] вступил со мной в разговор и спрашивал, *не из несчастных ли я?*» (т. 46 стр. 127). Проходит еще полмесяца и в записи от 17 июля читаем: «Разжалованный женатый Европеус очень интересует меня» (т. 46, стр. 135). А в письме к Т. А. Ергольской 24 марта 1853 года, касаясь очень больной для него темы — производства в офицеры — Толстой замечает: «В одном из ваших писем вы спрашиваете меня, не *сделал ли я чего?* И я понимаю, что вы могли это подумать» (т. 59, стр. 225). В этом же году он знакомится с петрашевцем Н. С. Кашкиным. Интерес Толстого к петрашевцу, фурьеристу, отправленному в Кавказский линейный батальон, А. И. Европеусу, позднее — к Кашкину и приведенные выше отрывки из дневников и писем писателя — все это, безусловно, следствие раздумий Толстого на одну и ту же тему. Значит, в его записи от 21 июня 1852 года понятие «*правовед*» выходит за рамки только профессионального определения, приобретает обобщающее значение, указанное в дневнике М. П. Погодина. Толстой выдает себя за «Правоведа». Внешних побуждений для этого поступка, по свидетельству самого писателя, не было. Значит, причину надо искать в самом Толстом? Если даже предположить, что мотивировкой этого поступка явилось болезненное отношение Толстого к своему низкому чину и же-

---

[50] Л. Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 57.

[51] Петрашевцы в воспоминаниях современников, т. 1. ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 70.

[52] Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. X. Пб., 1896, стр. 269 (курсив мой, — *Г. Г.*).

[53] Дело об определении сына тайного советника Озерова Бориса. Ленинградский государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 355, оп. 1, № 2237, лл. 5—6. Это архивное свидетельство расходится с воспоминаниями о нем его сестры Е. Озеровой («Русский архив», 1898, № 3, стр. 329), на которые опирался комментатор в юбилейном издании «Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого» (т. 59, стр. 32).

[54] Г. Е. Форзен, товарищ Толстого, также приехавший с ним из Москвы, окончил училище правоведения в 1842 году (ЦГИАЛ, ф. 1287, оп. 46, № 649, лл. 8, 27).

lib.pushkinskijdom.ru

лание таким образом объяснить свое положение фейерверкера 4 класса, сама возможность подобной ситуации — свидетельство размышлений писателя, не отраженных в его дневниках и письмах, о событиях, имевших место в Петербурге весной 1849 года. Внешние поводы для таких размышлений могли представиться Толстому еще в Туле и Ясной Поляне, сразу же по возвращении из Петербурга. Агент Барабин, сообщая 1 августа 1849 года И. П. Липранди о реакции на арест петрашевцев в Тульской губернии, писал: «Ни в одном из десяти уездов Тульской губ., в которых по сие время я уже был для исполнения возложенного на меня поручения, не слыхал я столько разговоров о деле коммунистов, как в Белевском... При этом рассуждают, что отца Кашкина, прикосновенного к происшествию 14 декабря, следовало бы наказать за то, что сын его пошел по его следам».[55] В Белевском уезде находилось имение Д. Н. Толстого Поляны, доставшееся ему по разделу Толстых в 1847 году (см.: т. 59, стр. 171). Отклики на арест петрашевцев в этом уезде могли быть причиной разговоров о событиях в Петербурге и между братьями Толстыми, один из которых был там во время арестов. Не с этого ли времени пробуждается у Толстого интерес к Н. С. Кашкину? [56]

Пребывание на Кавказе способствовало таким размышлениям. Кроме А. П. Европеуса и Н. С. Кашкина, туда были сосланы петрашевцы В. В. Головинский (с 1851 года), П. Н. Филиппов (с 1853 года), Д. Д. Ахшарумов (с 1851 года). В воспоминаниях Д. Д. Ахшарумова отмечается факт разговоров о петрашевцах на Кавказе.[57]

В дневниках и письмах молодого Толстого есть и другие свидетельства связи его с общественно-литературным движением 40-х годов. Во второй половине марта 1849 года на обороте письма С. Н. Толстого от 9 марта этого года Л. Толстой набрасывает черновик письма А. И. Соболеву и наряду с рисунками и пробами пера делает ряд записей. Воспроизводим часть из них, выделяя курсивом отдельные слова: «*Герцен Герцен*... Костинька Поливанов Пушкин Сазанов Сафонов *Петр Первый Екат Ек Екатерина II*» (т. 59, стр. 41). Тема Толстой и Герцен, столь важная для понимания обоих писателей, требует, по-видимому, еще очень большого изучения. В частности, есть основания думать, что она возникает в 40-е годы, а не в середине 50-х, как это было принято считать в работах, посвященных этому вопросу.[58]

Почему Толстой упоминает имя Герцена в черновике письма, написанного в марте 1849 года? Обратимся к одной из более поздних его записей. В середине июня 1850 года Толстой решает писать «Записки», представляющие не только воспоминания о жизни в Москве зимой 1847—1848 года, но сравнение Москвы и Петербурга, обобщение его наблюдений, поступков, размышлений: «Зиму третьего года я жил в Москве, жил очень безалаберно, без службы, без занятий, без цели; и жил так не потому, что как говорят и *пишут многие*, в Москве все так живут, а просто потому, что такого рода жизнь мне нравилась» (т. 46, стр. 36; курсив мой, — *Г. Г.*). Обращают на себя внимание выделенные курсивом слова. Во второй половине 30-х и особенно в 40-х годах вопрос об исторических путях развития России явился причиной появления многочисленных статей о Москве и Петербурге. В различных изданиях того времени были опубликованы работы В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, А. Григорьева, Ф. М. Достоевского и др., посвященные этой теме.[59] Писал на эту тему и Герцен. В статье «Москва и Петербург»

---

[55] В. Семевский. Следствие и суд по делу петрашевцев. «Русские записки», 1916, № 9, стр. 49.

[56] О дальнейших отношениях Л. Толстого и Н. С. Кашкина см. в статье А. Панкратова «Последний петрашевец» («Русское слово», 1910, № 302, 31 декабря, стр. 3).

[57] Д. Д. Ахшарумов. Из моих воспоминаний (1849—1851 г.). СПб., 1905, стр. 20.

[58] Н. Н. Апостолов. Л. Н. Толстой и А. И. Герцен. В кн.: Н. Н. Апостолов. Лев Толстой и его спутники. М., 1928, стр. 26—49; Н. Н. Гусев. Герцен и Толстой. «Литературное наследство», т. 41—42, кн. 2, 1941, стр. 490—525; Н. Мендельсон. Герцен — Прудон — Толстой. «Литературное наследство», т. 15, 1934, стр. 282—286; А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. Московского университета, 1959, стр. 13—19.

[59] В. Г. Белинский. Петербург и Москва. В кн.: Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов, ч. 1. Под ред. Н. А. Некрасова. СПб., 1844, стр. 31—97. Статья Н. В. Гоголя «Москва и Петербург» составила первую часть «Петербургских записок 1836 г.» и была опубликована в шестом томе «Современника» за 1837 год. А. Григорьев. Москва и Петербург. «Московский городской листок», 1847, № 88, 24 апреля, стр. 352—354. Ф. М. Достоевский. Петербургская летопись. «С.-Петербургские ведомости», 1847, № 104, 11 мая, стр. 477—478.

lib.pushkinskijdom.ru

(1842), впервые опубликованной в «Колоколе» (л. 2 от 1 августа) в 1857 году, Герцен, не ставя задачи оценить историческую роль Москвы и Петербурга, дает сатирически заостренную критику двух столиц. Против некоторых положений этой работы Герцена возражал в статье «Петербург и Москва» Белинский. В 1846 году Герцен пишет вторую статью на эту тему — «Станция Едрово», куда частично включается в переработанной форме его первый фельетон. «Станция Едрово» публикуется в №№ 57 и 58 «Московского городского листка» за 1847 год.

Статья Герцена «Москва и Петербург» по цензурным причинам не могла быть опубликована в 40-е годы, но широко распространялась в многочисленных списках и была, в частности, очень популярна среди петрашевцев. А. П. Милюков пишет, вспоминая о зиме 1848—1849 года: «У многих из наших знакомых оно («Письмо Белинского к Гоголю», — *Г. Г.*) обращалось в списках, вместе с привезенной также из Москвы юмористической статьею А. Герцена, в которой остроумно и зло сравнивались обе наши столицы. Вероятно, при аресте петрашевцев не мало экземпляров этих сочинений отобрано и передано было в третье отделение».[60]

О чтении этой статьи на вечере у А. Н. Плещеева[61] сообщили в своих показаниях Н. П. Григорьев, И. М. Дебу, С. Ф. Дуров, А. И. Пальм, сам Плещеев.[62]

Имя Екатерины II упоминается в указанной статье Герцена, а тема Петра I — одна из главных. Кроме того, деятельность Петра I и Екатерины II и их роль в развитии русского государства была предметом размышлений петрашевцев и темой разговоров на их вечерах.[63]

Не был ли Толстой знаком со статьями Герцена? Круг его петербургских товарищей, о котором говорилось выше, упоминание имени Герцена в наброске письма к А. И. Соболеву делают такое предположение возможным. Приехав в Петербург, Толстой формулирует в письме к брату свою основную нравственную задачу — воспитание воли и характера. С этим связана характеристика деловой стороны Петербурга в письмах к С. Н. Толстому от 13 февраля и Т. А. Ергольской от конца февраля—начала марта 1849 года. Впечатления о Петербурге Толстого полностью совпадают с аналогичными размышлениями Герцена в статьях «Москва и Петербург» и «Станция Едрово».

В письме к брату Толстой пишет: «...Петербургская [жизнь] на меня имеет большое и доброе влияние, она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольно расписание; как-то нельзя ничего не делать; все заняты, все хлопочут... кто хочет жить и молод, то в России нет другого места, как Петербург; какое бы направление кто не имел, всему можно удовлетворить, все можно развить и легко, без всякого труда» (т. 59, стр. 28, 29). Вот отрывок из письма к Т. А. Ергольской: «...петербургский образ жизни мне нравится. Здесь у каждого свое дело, каждый работает и занят своими делами, не беспокоясь о других. Хотя подобная жизнь суха и эгоистична, тем не менее она необходима нам, молодым людям, неопытным и не умеющим браться за дело. Жизнь эта приучит меня к порядку и деятельности, двум необходимым качествам, которых мне решительно недостает, словом — к положительной стороне жизни».[64]

В фельетоне Герцена «Москва и Петербург» читаем: «Говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге... о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией... В Петербурге вечный стук *суеты суетствий* и все до такой степени заняты, что даже не живут... Петербург, как все положительные люди, не слушает болтовни, а требует действий».[65] В статье «Станция Едрово» Герцен развивает эту же мысль: «...житель Петербурга привык к деятельности, он хлопочет, он домогается, ему некогда, он занят, он рассеян, он озабочен, он опоздал, ему пора!.. У петербуржца цели часто ограниченные, не всегда безусловно чистые; но он их достигает, он все силы свои устремляет к одной цели, — это чрезвычайно воспитывает способность труда, гибкость ума, настойчивость; москвич — почти всегда преблагороднейший в душе — ничего не достигает, потому что и цели не имеет, а живет в свое удовольствие...»[66]

В указанных письмах Толстой не пишет о Москве, но само признание Петербурга единственным городом в России для тех, «кто хочет жить и молод», является противопоставлением его Москве, которую он только что покинул.

---

[60] А. П. Милюков. Ф. М. Достоевский. В кн.: А. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 184.

[61] А. Н. Плещеев выехал из Петербурга в Москву около 15 марта (Дело петрашевцев, т. III, стр. 309).

[62] Дело петрашевцев, т. III, стр. 60, 204, 248, 281, 312.

[63] См. именной указатель в III томе указанного выше издания.

[64] «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 142.

[65] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 33, 37, 39.

[66] Там же, стр. 191.

lib.pushkinskijdom.ru

Вернемся вновь к «Запискам» о жизни в Москве зимой 1847—1848 года. Содержание этого незавершенного отрывка Толстого свидетельствует о знакомстве его с какими-то статьями о двух столицах. В начале Толстой пытается оправдаться перед самим собой при воспоминаниях о жизни в Москве. Задачи, которые он ставит перед собой в этот период, правила, которые он определяет для себя и которым пытается следовать, требуют постоянной самооценки собственной личности. Герцен в статье «Москва и Петербург» пишет: «В Москве мертвая тишина; люди систематически ничего не делают, а только живут и отдыхают перед трудом».[67] И Толстой не возражает против этого. В «Записках» он как бы поясняет мысль Герцена: «Частью же располагает к лени и положение молодого человека в Московском свете. Я говорю: молодого человека, соединяющего в себе некоторые условия; а именно образование, хорошее имя и тысяч 10 или 20 доходу. Молодого человека, соединяющего эти условия, жизнь самая приятная и совершенно беспечная, ежели он не служит (т. е. серьезно), а просто числится и любит полениться» (т. 46, стр. 36—37).

Таким образом, в письмах Толстого из Петербурга Сергею Николаевичу и Т. А. Ергольской и в «Записках» развивается одна и та же тема. И далее, переходя к характеристике Петербурга в «Записках», Толстой высказывает мысль о порабощении человека условностями общественно-иерархической лестницы, присутствующую в обеих статьях Герцена. Толстой пишет: «Приезжай же тот же барин в Петерб[ург], его будет мучить, отчего С. и Г. Гор[чаковы] были при дворе, а я не был; как бы попасть на вечера к Баронессе З., на рауту к Графине А. и т. д., и не попадет, только ежели может взойти в салоны эти, опираясь на какую-[нибудь] Гр[афиню]. И ежели он не вырос там, или ежели [не] умеет переносить унижения, пользоваться всяким случаем, и проползти хотя с трудом, но без чести» (т. 46, стр. 37). Герцен с особым вниманием развивает эту мысль в фельетоне «Станция Едрово». Разговор петербуржца и господина в бархатном архалуке[68] в этом фельетоне не только перекликается с приведенным отрывком из «Записок» Толстого, но своеобразно комментируется им.

Размышления Толстого о взаимоотношении человека и окружающих его условий отражены уже в его ранних дневниковых записях (т. 46, стр. 32). Тему губительного влияния условий жизни на нравственное существо человека Толстой развивает и в одном из вариантов рассказа «Разжалованный», задуманного в 1853 году, при характеристике сестры Гуськова, олицетворявшей высшую степень «петербургского аристократизма» (т. 3, стр. 275).

Обращение к этой теме в «Записках» — один из этапов ее развития в сознании Толстого. Здесь отразился не только его личный опыт, но результат знакомства с размышлениями на эту тему других. В данном, конкретном случае речь идет о знакомстве Толстого со статьями о Москве и Петербурге. Имя Герцена — единственное имя автора статей на эту тему, упоминаемое самим Толстым до написания «Записок».

Одна или обе статьи Герцена могли быть известны Толстому? Если допустить, что фельетон «Станция Едрово» он мог знать еще до отъезда из Москвы, снимается некоторая неожиданность с восторженной характеристики Петербурга как единственного места в России для развития воли и характера, сделанной Толстым почти в первые дни пребывания в нем. Упоминание имен Герцена, Петра I, Екатерины II в марте 1849 года могло быть непосредственным следствием знакомства Толстого с рукописью фельетона «Москва и Петербург», широко распространенного в среде петрашевцев и близких к ним людей.

Изложенное выше говорит о том, что Толстой, будучи далек от каких бы то ни было революционных идей, проявил несомненный интерес к передовым общественным исканиям 40-х годов. Более того. В период пребывания в Петербурге зимой и весной 1849 года, кроме непосредственного общения с В. А. Милютиным и другими правоведами (через Б. Озерова), возможно знакомыми с петрашевцами, Толстой мог присутствовать на одном из вечеров петрашевцев. Во всяком случае, этим предположением можно объяснить одну из причин решения, принятого им в период между 20 апреля и 1 мая 1849 года: опасаясь возможных неприятных последствий, Толстой прекращает сдачу экзаменов в университете и через месяц покидает Петербург. Нравственная задача, которую он надеялся решить в этом городе, осталась невыполненной.

Говоря о духовной жизни Толстого в 40-е годы, нельзя не остановиться на следующем любопытном факте. В 1890 году были опубликованы мемуары В. Р. Зотова,[69] в которых автор вспоминает об одном эпизоде из жизни М. В. Петрашевского, имевшем место в 1847 году. Узнав, что крестьянам его небольшого имения Новоладожского уезда Масельской волости необходимы бревна на починку изб,

[67] Там же, стр. 36.

[68] Там же, стр. 182—183.

[69] В. Р. Зотов. Петербург в сороковых годах (Выдержки из автобиографических заметок). «Исторический вестник», 1890, тт. XXXIX—XL, №№ 1—6.

lib.pushkinskijdom.ru

Петрашевский решает на деле осуществить идею фаланстерского общежития и предлагает крестьянам другой выход: переселиться всем через некоторое время в одну новую избу, выстроенную специально для этой цели. В этом своем начинании Петрашевский терпит крах: уже построенный дом крестьяне сжигают. Причина — недоверие крестьян к помещику.

В этом же году приехавший из Казани Толстой делает попытку осуществить свои хозяйственные планы в Ясной Поляне — и терпит поражение по той же причине, что и Петрашевский. Как известно, впоследствии Толстой отразил этот период жизни в «Романе русского помещика». Вот столкновение Нехлюдова с Иваном Чурисенком: увидев, что у последнего не только сарай, но и изба вот-вот разрушится, Нехлюдов предлагает ему переехать в новый дом, деньги за который он сможет отдать впоследствии. «Отлично заживешь! Что ж, разве это тебе не нравится? — спросил Нехлюдов, заметив, что как только он заговорил о переселении, Чурис погрузился в совершенную неподвижность и, уже не улыбаясь, смотрел в землю. — Воля вашего сиятельства, — отвечал он, не поднимая глаз... — Воля вашего сиятельства, — повторил он решительно и вместе с тем покорно...» (т. 4, стр. 131).

Выслушав Нехлюдова до конца и говоря «много довольны вашей милостью», Чурис возвращается к своей первоначальной просьбе, не обращая внимания на сделанное помещиком предложение.

В воспоминаниях Зотова дается подробное описание момента, когда Петрашевский развивает идею о жизни общиной в новом доме: «староста слушал, „уставясь в землю лбом“, с тою сосредоточенною миною русского мужика, по которой никак не узнаешь, понимает ли слушающий, что ему говорят, или думает о говорящем: „ничего-то, брат, ты сам не понимаешь и только вздор городишь“. Он только низко кланялся при перечислении всех благ, какими барин сбирался наградить своих верноподданных в их новой жизни и на все его вопросы „ведь так будет не в пример лучше и выгоднее?“ — отвечал: „воля ваша; вам лучше знать, мы люди темные“. А позднее, осматривая постройки, крестьяне говорили Петрашевскому: „много довольны! Как будет угодно вашей милости!“» [70]

Сравнение этих отрывков дает большой материал для размышлений. Причины, заставившие Толстого и Петрашевского проводить подобные эксперименты, различны, но социально-психологическая мотивировка конфликта одинакова: крестьяне не поняли ни Петрашевского, ни Толстого и не приняли их благодеяний. Разрешая глубоко личную задачу, Толстой столкнулся с проблемами, вставшими и перед одним из самых передовых общественных движений 40-х годов.

Приведенный материал не только свидетельствует об известном знакомстве Толстого с социальными идеями петрашевцев, но дает возможность говорить, что при всей удаленности от революционных идей нравственно-философские искания Толстого в 40-е—начале 50-х годов в определенной степени были близки к исканиям передовой русской мысли.

Таковы некоторые наблюдения, касающиеся духовной жизни Толстого во второй половине 40-х—начале 50-х годов, которые представляются важными для изучения темы *молодой Толстой*.

М. ТУРЬЯН

«ПУНИН И БАБУРИН» В РЯДУ ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТУРГЕНЕВА

Повесть «Пунин и Бабурин» была написана Тургеневым в 1872—1874 годах. На титульном листе рукописи вслед за датами начала и окончания работы рукой писателя обозначено: «Писано с громадными перерывами».

О том, что повесть действительно писалась трудно, свидетельствует интенсивная переписка между Тургеневым и издателем журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичем, которому «Пунин и Бабурин» был обещан еще в самом начале.[1] Несмотря на очень напряженную работу над новым произведением, про-

---

[70] «Исторический вестник», 1890, т. XL, № 6, стр. 541—542.

[1] См. письма Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 27 августа (8 сентября) и 1 (13) октября 1872 года (И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Письма в тринадцати томах, Письма, т. IX, изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 318—319, 340 — далее: Письма), 20 октября (1 ноября) и 16 (28) декабря 1873 года, 10 (22) февраля 1874 года (Письма, т. X, стр. 162—163, 180—181, 199).

lib.pushkinskijdom.ru

должавшуюся буквально до последнего момента, Тургенев все же не испытывал удовлетворения и настороженно ждал суда критики и публики. Вскоре стало ясно, что его опасения не были лишены оснований. Многочисленные отзывы, появившиеся вслед за опубликованием «Пунина и Бабурина», оказались весьма противоречивыми. Как это уже бывало и прежде, Тургенева ругали — руководствуясь, правда, разными соображениями — и «правые», и «левые»; восторгались те, чьи похвалы были писателю явно неприятны. Прогрессивные критики (Н. К. Михайловский, И. А. Кущевский) указывали в основном на художественное несовершенство повести, считая ее одной из самых неудачных у Тургенева и видя причину этой неудачи в оторванности писателя от русской действительности. Кроме того, Михайловский первый высказал мысль о том (а за ним ее подхватили и другие), что герои последней тургеневской повести Бабурин и Пунин не что иное, как переделанные Чертопханов и Недопюскин, причем копии, по мнению Михайловского, оказались значительно слабее оригиналов.

Принципиальная верность этого сходства, замеченная современниками, несомненна. Однако тогдашние критики указывали только на внешнюю сторону факта и объясняли это возвращение к прошлому отсутствием у Тургенева новых тем и образов и оскудением его таланта.

Негодование критиков реакционного крыла (в частности, Авсеенко и Б. Маркевича, автора рецензии в «Русском вестнике») было направлено против главного персонажа повести — мещанина-республиканца Бабурина. Социальное положение и характер деятельности этого, столь неожиданного, на первый взгляд, для Тургенева героя и были главной причиной их яростных и грубых нападок.

Итак, мнения относительно новой повести Тургенева резко разошлись. Это объясняется тем, что в центре повествования писатель, необыкновенно чуткий к общественной жизни, и на этот раз поставил новый тип, едва успевший народиться в русской действительности и не прошедший еще испытание временем.

Повесть «Пунин и Бабурин» писалась в один из перерывов в работе над «Новью». Как известно, это был роман о самом крупном в 60—70-е годы русском общественном движении — о народниках и их «хождении в народ», роман, создававшийся по горячим следам. При этом одним из новых и самых «трудных» его героев был Соломин, «постепеновец снизу». «...У меня готов сюжет и план романа, — сообщал Тургенев в письме к С. К. Кавелиной от 21 декабря 1872 года (2 января 1873 года), — ибо я вовсе не думаю, что в нашу эпоху перевелись типы и описывать нечего — но из двенадцати лиц, составляющих мой персонал, два лица не довольно изучены на месте — не взяты живьем, а сочинять в известном смысле я не хочу... след‹овательно›, нужно набраться материалу».[2] Одно из двух лиц, которые еще не были «взяты живьем», — Соломин.[3] Почему же Тургеневу так нелегко давался этот образ?

Известно, что отношения писателя с народниками были довольно сложными. С одной стороны, он проявлял живой интерес к их деятельности, поддерживал тесные сношения с такими видными представителями, как П. Л. Лавров, Г. А. Лопатин, С. М. Степняк-Кравчинский, и материально помогал изданию журнала «Вперед». Но сочувствуя главному стремлению этих деятелей — пробуждению народного самосознания с целью коренного преобразования русской жизни — Тургенев оставался чужд их революционным методам борьбы, ясно видя в то же время обреченность всех их благих порывов, обусловленную недостаточным знанием народа. Однако к этому времени у Тургенева не остается веры и в возможности своих бывших единомышленников — дворян-либералов. П. Л. Лавров, вспоминая свои встречи с Тургеневым в Париже в 70-х годах, писал: «...Иван Сергеевич рассказывал мне о положении дела в России, об отсутствии всякой надежды на правительство, о бессилии и трусости его либеральных друзей». «Он никогда не верил, — продолжал Лавров, — чтобы революционеры могли поднять народ против правительства, как не верил, чтобы народ мог осуществить свои „сны" о „батюшке Степане Тимофеевиче", но история его научила, что никакие „реформы свыше" не даются без давления, и энергического давления, снизу на власть; он искал силы, которая была бы способна произвести это давление, и в разные периоды его жизни ему представлялось, что эта сила может появиться в разных элементах русского общества. Как только он мог заподозрить, что новый элемент может сделаться подобной силой, он сочувственно относился к этому элементу и готов был даже содействовать ему в той мере, в какой терял надежду, чтобы то же историческое дело могли сделать другие элементы, ему более близкие и симпатичные».[4]

У писателя зреет новый взгляд на тип деятеля, необходимый в данных условиях, деятеля, которого он противопоставляет народникам. И это уже не

---

[2] И. С. Тургенев, Письма, т. X, стр. 49.

[3] И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1954, стр. 503.

[4] И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 25—26.

lib.pushkinskijdom.ru

нигилисты Базаровы с их беспощадным отрицанием. «Мы вступаем в эпоху только полезных людей... — писал он в 1874 году А. П. Философовой, — и это будут лучшие люди».[5] Лучшими они будут еще и потому, что это — выходцы из народа, связанные с ним глубокими корнями, «свои».

Таким тургеневским идеалом современного «полезного» общественного деятеля и должен был явиться Соломин — опять-таки в конечном счете «постепеновец», но «постепеновец снизу».

Отличными от героев предшествующих произведений представлялись писателю и другие лица романа — Нежданов, Марианна, Машурина. Однако трудности, возникшие при создании столь необычных для Тургенева образов, сделали необходимыми поиски той исторической почвы, которая могла бы породить его новых героев. Иными словами, писателю надо было «набраться материалу». Предшествовавшие «Нови» повести и явились теми своеобразными эскизами, в которых Тургенев разрабатывал характеры героев будущего романа.

В полной мере это относится к «Пунину и Бабурину» и «Часам», хотя «Новь» внутренне связана и с произведениями, последовавшими непосредственно за «Дымом». Ведь первое письменное свидетельство о замысле «Нови» датируется 17 (29) июля 1870 года.[6] Однако образы, созданные в этом романе, и круг вопросов, затронутый в нем, волновали писателя и раньше.

Еще в 1867 году у Тургенева возникает идея другого — правда, так и не осуществившегося — романа из истории русского старообрядчества XVII века, центральной фигурой которого должен был быть один из вождей этого движения — Никита Пустосвят.[7] Однако в связи с работой над «Дымом» Тургенев временно оставляет мысль об историческом романе — до конца 1867—начала 1868 года. Тургенев посвятил в свой замысел Проспера Мериме, и французский писатель, познакомившись с основной концепцией задуманного романа, писал Тургеневу 24 апреля 1868 года: «Вы совершенно правильно сказали: раскольники 17 века были революционерами. Вот, что следует хорошо понять, и тогда все пойдет как по маслу».[8] Из писем Мериме к Тургеневу также явствует, что русского писателя интересовала политическая сторона раскола, так как оппозиционная правительству деятельность старообрядцев, возглавляемых Пустосвятом, была религиозной лишь по форме и безусловно политической — по содержанию.

Такая близкая параллель между революционерами и раскольниками в 60—70-е годы не была чем-то неожиданным. Известно например, что Герцен и Огарев одно время предполагали, что революционное движение найдет поддержку у старообрядцев, издавна гонимых царским правительством и враждебно к нему настроенных. Поэтому, проводя агитацию в массах, они думали опереться и на раскольников, а Огарев предпринял даже с этой целью издание специального прибавления к «Колоколу» — «Общее вече».

Тургенев также считал, что у раскольников и революционеров есть какие-то точки соприкосновения: их преданность идее, самоотверженность в борьбе за достижение цели и т. д. Правда, к деятельности и тех и других Тургенев относился явно скептически. Но важно, что раскол интересовал его как историка, причем интересовала вполне определенная — политическая, в его понимании, — революционная сторона этого движения. Словом, это было спроецированное на историю отражение интереса Тургенева к революционерам 70-х годов XIX столетия.

Осенью 1872 года Тургенев заканчивает рассказ «Конец Чертопханова», и почти одновременно у него возникает другой замысел — повесть «Пунин и Бабурин». Связь этих двух произведений оказалась несомненной, и современники тотчас уловили ее. Но дело здесь не только во внешнем сходстве характеров и композиции повести, на что в основном и указывали тогдашние критики. Бабурин — совершенно новый для Тургенева герой: представитель низших классов, мещанин, но в достаточной степени образованный, человек непоколебимых республиканских убеждений, неустанный поборник справедливости и даже — по достаточно откровенным намекам писателя — участник дела петрашевцев. И тем не менее в нем действительно есть многое от Чертопханова. Но в образе Бабурина это чертопхановское начало проявляется в несколько ином, новом качестве.

По своему существу протест Бабурина против творимого в мире зла родствен протесту чертопхановскому. Недаром об этой стороне характера Бабурина Тургенев говорит — устами Пунина — почти теми же словами, что и о Чертопханове: Бабурин «несправедливость перенести никоим образом не может, чужая печаль его тревожит!» (VIII, 219) (О Чертопханове в «Чертопханове и

---

[5] И. С. Тургенев, Письма, т. X, стр. 296.

[6] См.: А. Мазон. Парижские рукописи И. С. Тургенева. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 106—107.

[7] Подробнее об этом замысле Тургенева см.: Ю. Д. Левин. Неосуществленный исторический роман Тургенева. В кн.: И. С. Тургенев. 1818—1883—1958. Статьи и материалы. Орловское кн. изд., стр. 96—131.

[8] Там же, стр. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

Недопюскине»: «... несправедливости, притеснения он вчуже не выносил...»). Но если у Чертопханова эта нетерпимость проявлялась стихийно, внезапно и выливалась в самые неожиданные формы, то у Бабурина она была следствием неуклонного следования определенным, вполне сложившимся принципам. Именно это и приводит его в конце повести к участию в политическом заговоре. Кроме того, характер протеста того и другого определяется, конечно, и их различным социальным положением.

Почти фантастическая гордость Чертопханова — правда, обостряющаяся иногда до болезненности и перерастающая в бессмысленную заносчивость — является одной из определяющих черт его характера. Но если в его собственных глазах и в глазах окружающих она объясняется не только как свойство его характера, но в большей мере как следствие его довольно высокого происхождения, то нечто подобное у Бабурина, человека, стоящего социальной ступенью ниже, воспринимается как качество незаурядное. И тем не менее ему действительно присуща — но не дворянская, а здоровая плебейская гордость, осознанное чувство собственного достоинства, особенно проявляющееся в его общении с представителями социальных верхов — будь то властная помещица или ее внук Петр Петрович Б.

«Пунин и Бабурин» — одно из последних и самое крупное произведение, примыкающее по своему характеру к «Нови» — роману, в котором с наибольшей полнотой отразились искания Тургенева, его наблюдения над русским национальным характером, над русской жизнью в период после «Дыма». Поэтому повесть «Пунин и Бабурин» и была для писателя первой попыткой систематизации новых и разносторонних впечатлений. И в первую очередь это относится к образу Бабурина как центральной фигуре повести. По характеру он представляет собой тип русского человека, близкий по своей внутренней силе и способности к активному протесту к таким людям, как Харлов и Чертопханов. Этим и объясняется не только внешнее, но и внутреннее сходство Бабурина и Чертопханова. Только Тургенев стихийный протест последнего как бы поднимает в образе Бабурина на гораздо более высокую ступень сознательности, заставляет буйные силы, присущие Чертопхановым, служить определенным, сознательно выработанным принципам. Но именно это придает образу Бабурина — в сравнении с Чертопхановым — и иное, полемически заостренное звучание. Несмотря на родственность натур, Бабурин противопоставлен Чертопханову и социально, и психологически.

В образе Бабурина отразилось и то новое, что увидел Тургенев в русском характере, собирая материал для своего — так и не осуществившегося — романа о раскольниках.

Черты, роднящие, по мысли Тургенева, раскольников и революционеров: самоотверженность, преданность идее — не только присущи Бабурину, но и являются в его характере основными. И хотя революционером в подлинном смысле этого слова он не был, его внутренняя близость к ним очевидна. Именно в силу верности своим принципам Бабурин и ведет такую полную невзгод и мучений жизнь и ни разу не изменяет себе. Напротив, с течением времени взгляды его делаются непримиримее и резче: если в начале повести, покидая имение бабушки Петра Петровича, Бабурин обращается к юному барчуку со словами: «Урок вам, молодой господин; помните нынешнее происшествие и, когда вырастете, постарайтесь прекратить таковые несправедливости» (VIII, 202) — и они, эти слова, воспринимаются как попытка воззвать к совести сильных мира сего, то в конце в его полных горечи рассуждениях о современной ему действительности звучит уже прямая угроза активного противодействия насилию («Да ведь это, наконец, всякое терпение лопнет... Лопнет! Да! Погодите!»).

Более того, сосланный за свою «преступную» деятельность в Сибирь, Бабурин и там продолжает делать свое дело.

Таким образом, новые наблюдения Тургенева над русской жизнью, над «русской сутью» проявились в образе Бабурина двояко: могучей, истинно русской внутренней силой и оппозиционным, сознательно протестующим началом.

Однако эти исконные черты национального характера преломляются в образе Бабурина сквозь призму времени, сочетаясь с тем новым, что наблюдал Тургенев в современной ему жизни, и отражая также своеобразие политических взглядов писателя, сложившихся у него в 70-е годы. Прежде всего это сказалось в выборе главного героя, принадлежавшего к мещанскому сословию. Да и другие действующие лица — Муза, Пунин — также мещане. Это следствие того, что писатель окончательно разуверившись в политических возможностях дворян-либералов, видит теперь наиболее действенную общественную силу в представителях низших классов как в людях, наиболее близких народу, которому они и призваны помочь. Другой вопрос — как помочь: Тургенев по-прежнему отрицает революционный путь, предлагая взамен все тот же путь постепенных реформ — с той только разницей, что если реформы будут осуществляться людьми, по-настоящему знающими народные нужды, этот путь должен будет, по мысли Тургенева, принести свои плоды. Образ Бабурина и был для Тургенева первой попыткой — на подступах

lib.pushkinskijdom.ru

к «Нови» — показать политического деятеля из народных низов, причем, по выражению Тургенева, тип «полезного» деятеля.

В 1862 году Тургенев писал К. К. Случевскому по поводу «Отцов и детей»: «Все истинные *отрицатели*, которых я знал — без исключения (Белинский, Бакунин, Герцен, Добролюбов, Спешнев и т. д.) происходили от сравнительно добрых и честных родителей. И в этом заключается великий смысл: это отнимает у *деятелей*, у отрицателей всякую тень *личного* негодования, личной раздражительности. Они идут по своей дороге потому только, что более чутки к требованиям народной жизни».[9] В «Пунине и Бабурине» по поводу главного героя высказана аналогичная мысль: когда Пунин раскрывает Петру Петровичу тайну происхождения Бабурина, Петр Петрович восклицает: «Так вот отчего он республиканец!» — «Нет, не оттого, — простодушно отвечал Пунин. — Он отцу давно простил, но несправедливость перенести никоим образом не может; чужая печаль его тревожит!» (VIII, 219).

Таким образом, способность к бескорыстному служению идее — черта, которую Тургенев так ценил в «отрицателях», свойственна и Бабурину.

Одно из основных испытаний, через которые Тургенев обычно проводит своих героев, — это своеобразная проверка их любовью. Это именно то препятствие, которое тургеневские герои обычно и не преодолевают.

До Бабурина единственным, кто своей огромной внутренней силой, своей целеустремленностью сумел увлечь и повести за собой сильную и незаурядную девушку, был Инсаров. (Позже Тургенев наделил этой редкой способностью и Соломина). Поэтому в высшей степени характерно, что в этом плане Бабурин близок к обоим героям: несмотря на то, что Муза становится его женой лишь в силу тяжелой жизненной необходимости, Бабурин оказывается достойным ее спутником и в итоге все же зажигает и увлекает ее своими высокими идеями.

Особый интерес представляет самый конец повести: Бабурин, находясь в ссылке, узнает о манифесте 19 февраля 1861 года и встречает его слезами восторга и возгласами: «Ура! Ура! Боже, царя храни!». Финал в высшей степени странный, идущий вразрез с внутренней логикой образа. Но этому есть свое объяснение. Именно в том, к чему приводит Тургенев своего героя, сказались постепеновские взгляды писателя, его приверженность реформистским идеям. Другое дело, что в 60-е годы такие примиренческие настроения действительно имели место среди некоторой части общественных деятелей, но были ведь и люди, придерживавшиеся иных, противоположных взглядов. Весь вопрос в том, что сумел или захотел увидеть писатель в противоречивой русской действительности.

В своих откликах на повесть многие современники указывали, между прочим, и на художественное несовершенство некоторых образов (в сравнении с тем, что уже было создано Тургеневым), в частности, на бледность образа Бабурина. В последнем они отчасти были правы. Дело в том, что Бабурин — не тип тургеневского героя. В нем нет того глубокого драматизма, той противоречивости, той внутренней сложности характера, которые всегда увлекали Тургенева. По сути дела Бабурин проявляет себя в повести только с одной стороны — со стороны верности своим общественно-политическим принципам. Те же скудные сведения, которые сообщаются о нем как о человеке, известны из уст Пунина (а позже — со слов Музы Павловны).

Бабурин, пожалуй, единственный тургеневский (и в этом смысле — не типично тургеневский) герой, у которого лирическое начало непосредственно почти не проявляется. Каким-то намеком на неравнодушное отношение Бабурина к Музе звучит единственная (!) — великолепная по своей емкости и образности — авторская фраза: «Бабурин с нею (с Музой — *М. Т.*) почти не заговаривал; но всякий раз, когда он обращался к ней, в его голосе слышалась угрюмая, не отеческая ласка» (VIII, 213). О самом же чувстве Бабурина мы знаем со слов того же Пунина. Таким образом, Тургенев лишает его той душевной теплоты, отчасти той душевной содержательности, которая обычно свойственна его героям. И тут, конечно, проявилось пристрастное (в отрицательном смысле) отношение Тургенева к нему. В этом смысле показателен и такой факт: Бабурин не молод. Он лишен того обаяния, той свежей захватывающей силы, которой так щедро были наделены его молодые предшественники. Недаром он назван букой. Позже тем же словом охарактеризовал Тургенев Марианну и, что еще значительнее, — Маркелова (устами Паклина), с которым личность Бабурина явно созвучна. Это — тот же тип политического деятеля, в известной мере ограниченного, но фанатически целеустремленного в достижении поставленной цели, нетерпимого к несправедливости и лжи. Та же горделивая спесь и крутость в обращении с власть имущими и непоколебимая преданность идее народного освобождения, ставшая единственным смыслом жизни. Даже внешне оба героя схожи между собой. Если же учесть, что образы Маркелова и Бабурина создавались примерно в одно время (причем первый из них был задуман раньше), то такое — вольное или невольное — сближение однородных характеров представляется вполне естественным и закономерным.

[9] И. С. Тургенев, Письма, т. IV, стр. 380.

lib.pushkinskijdom.ru

Помимо субъективного авторского отношения к создаваемому образу во всем этом отразился, очевидно, и уже распространившийся в то время в либеральных кругах взгляд на революционных деятелей как на людей, в известной степени ограниченных, чуждых радостей жизни, чуждых ее многообразия и живых красок. «Сушь и сила», — сказано было уже об Инсарове; почти теми же словами охарактеризовал Тургенев и Чернышевского.

Однако каким бы ни было личное отношение Тургенева к деятелям типа Бабурина, характерно, что они, эти деятели, действительно существовали в русской жизни. И писатель в лице Бабурина с известной долей объективности отобразил их деятельность, которая стала одним из этапов русского освободительного движения.

В этой связи особый интерес приобретает вопрос о реальном прототипе Бабурина. Есть основание предполагать, что им мог быть мещанин П. Г. Шапошников — человек республиканских убеждений, общавшийся с людьми круга Петрашевского, привлеченный к суду по их делу и сосланный в Сибирь за попытку участия в политическом заговоре.[10]

Если характер главного героя очерчен в повести определенно с первых же страниц, если с первых же страниц ясны его политические взгляды и настроения, то героиня «Пунина и Бабурина» Муза Павловна Виноградова идет к идее самопожертвования во имя народного счастья трудным и сложным путем. Она сродни тем девушкам, которые появляются в произведениях Тургенева после «Дыма», сродни Сусанне из «Несчастной» и Софи Б. из рассказа «Странная история». Муза так же, как и Сусанна, незаконнорожденная. Но выросши в среде, стоящей на социальной лестнице ступенькой ниже того круга, к которому принадлежали ее родители, Муза окончательно ассимилируется с ней, с этой разночинной средой. Поэтому героиня «Пунина и Бабурина» уже не ощущает, как ее предшественница, ужас своего положения, и не это является определяющим в ее характере и поступках. Правда, в ней тоже чувствуется та болезненная надломленность, которая наряду с другими факторами предопределила трагический конец Сусанны, но у Музы она — следствие иных причин: это — след пережитой когда-то личной драмы. Лишая Музу всех характерных черт дворянской касты, опуская ее социальной ступенью ниже, Тургенев приближает ее — и в равной степени Бабурина (который, кстати, тоже незаконного происхождения) — к той «безымянной Руси», которая станет центральным и организующим моментом в его последнем романе.

Если в связи с другой героиней — из «Странной истории», — усилия которой были направлены по ложному пути и привели к ужасным результатам, Тургенева упрекали, считая, что он «отстал» с своей Софи, то Муза уже — «новый тип». С самого начала в ней, еще скромной мещаночке, увлекающейся романами Загоскина, ощущается та решимость, та огромная, еле сдерживаемая внутренняя энергия, та твердость характера, которые и явились предпосылками ее вступления на путь общественной борьбы. Музу и Софи роднит жажда деятельности, неразрывность слова и дела — то, что стало потом определяющим для девушек «Нови» — Марианны и Машуриной. Свойственна Музе и высокая жертвенность Софи, но ее самопожертвование обретает тот разумный и достойный смысл, которого не было в поступках героини «Странной истории».

Итог политического созревания Музы тождествен тому, к чему в свое время пришла Елена из «Накануне»: и Елена, и Муза не только проникаются идеями своих избранников и становятся их сподвижницами, но и после их смерти остаются — одна на родине Инсарова, другая — там, где погребен прах Бабурина, и продолжают начатое ими дело. Но героиня «Пунина и Бабурина» идет к этому, как уже было сказано, значительно более сложным путем, чем героиня «Накануне», и здесь есть глубокий смысл. Елене — образованной девушке прогрессивных взглядов, рано научившейся разбираться в политических вопросах, легче было сразу и безошибочно понять и принять Инсарова, чем Музе — Бабурина. Поэтому Тургенев и заставляет Музу пройти через столько испытаний, пройти через разочарование и возможности жить бездумной, не наполненной ничем, кроме веселья и удовольствий, жизнью, прежде чем она становится такой, какой представлена в конце повести. Но важно, что она все же находит — с помощью Бабурина — разумный выход своим силам и в финале предстает, по словам Петра Петровича, в «новом, неожиданном свете — в свете женщины образованной и созрелой, достойной супруги республиканца». Даже говорит она теперь по-иному — «язык ее принял литературный, начитанный оттенок» (VIII, 237).

Однако и здесь писатель обедняет характер своей героини так же, как он сделал это и с Бабуриным. Увидев Музу после многолетнего перерыва, Петр Петрович поражается перемене, происшедшей в ней: живые, «злые» глаза потухли, на губах появилась покорная улыбка, даже платье на ней «смиренное» — у Музы, своевольной Музы, почти монашеский облик. «Суета от нее отошла», — думает рассказчик. И только когда она заговаривает о своих новых убеждениях, когда со

[10] Подробнее об этом см.: М Турьян. О прототипе Бабурина. «Русская литература», 1963, № 1, стр. 178—180.

lib.pushkinskijdom.ru

страстной силой отстаивает их, когда загорается решимостью сделать все для спасения своего арестованного мужа, своего единомышленника, Петр Петрович узнает в ней прежнюю, энергичную, увлекающуюся Музу, которую Тархов некогда назвал «новым типом». «Только увлекалась Муза уже не тем, чем бывало, в молодые годы», — добавляет автор. Многоликая жизнь утратила для нее былое значение, она отрешилась от нее. Осталось только одно — «дело».

Однако все это не умаляет значительности того, к чему приводит Тургенев свою героиню в результате трудного духовного роста, в результате духовного прозрения. Этим писатель как бы признает и утверждает право людей из низов на активную и сознательную борьбу за социальное переустройство страны, право, которое, кстати, и отстаивает Муза в споре с другим героем — Петром Петровичем Б Спор этот, в высшей степени знаменательный, происходит после ареста Бабурина. «Неужели он (Бабурин) не понимает всю невозможность, всю нелепость заговоров у нас, в России! В его положении, в его звании...» — говорит Петр Петрович. «Конечно, — с горечью в голосе перебила Муза, — он мещанин, а в России вступать в заговоры позволительно только дворянам, как, например, четырнадцатого декабря... ведь вот что вы хотели сказать... — Полагаете ли вы, что результат четырнадцатого декабря такого свойства, что должен поощрять других? — произнес я громко. Муза нахмурилась. „С тобою нечего толковать об этом, — прочел я на ее потупленном лице“» (VIII, 241).

Именно здесь до конца выясняется политическое кредо рассказчика, его политическая позиция, и это очень важно, так как ему отведена в повести немаловажная роль. Но поскольку от лица Петра Петровича ведется повествование, то естественно, что писатель поручает ему и некоторые свои мысли. «Неужели он не понимает всю невозможность, всю нелепость заговоров у нас, в России!» — это говорит сам Тургенев. Здесь выказана точка зрения, в силу которой он не мог до конца принять деятельность революционеров, и это, пожалуй, единственное, в чем Тургенев солидаризовался со своими бывшими единомышленниками, представленными в повести одним из тех людей либерально-дворянского толка, о которых Тургенев — правда, уже в 70-х годах — сказал как-то П. Л. Лаврову, что они не способны «ни к смелому делу, ни к риску, ни к жертве». У этого героя действительно нет той нераздельности слова и дела, которая в высшей степени характерна для Бабурина и Музы. За несколько страниц до приведенного выше разговора он говорит Музе: «Убеждениям вашего супруга я сочувствую... больше, чем вы полагаете». Теперь же становится ясно, что дальше слов это сочувствие не пойдет. Недаром Бабурин разоблачает его показной либерализм вопросом о том, освободил ли он своих крестьян, вступив во владение имением после смерти «бабки». Ответ, как и следовало ожидать, был отрицательным. И уже с явной иронией передает автор такие слова своего героя: «Со времени моего поступления в университет я стал республиканцем не хуже самого Бабурина. О Мирабо и Робеспьере я поговорил бы с наслажденьем. Да что Робеспьер!... У меня над письменным столом висели литографированные портреты Фукиэ-Тенвиля и Шалиэ!» (VIII, 214). Отношение писателя к этому герою сказывается и в том, что он награждает его такими низменными человеческими качествами, как злорадство, зависть и пр. Раскрываются эти свойства его души во внутренних монологах, зачастую контрастных с тем, что он тут же произносит вслух, в беглых замечаниях, комментирующих собственные самые затаенные мысли и мыслишки — манера, близкая Достоевскому. Вот, например, как Петр Петрович уговаривал своего друга Тархова прекратить всякие отношения с Музой: «Я знаю, — говорил я... (Что собственно побуждало меня говорить, — мне самому оставалось неясным, вероятнее всего — зависть; не служение же нравственности в самом деле!). Я знаю, — говорил я, — что это дело не легкое, не шуточное...» — и далее, где он приводит в подтверждение своей мысли доводы самого благородного свойства. Или еще пример: «Помнится... мне было довольно приятно думать, что моему другу, Владимиру Тархову, может прийтись — ой, ой, ой, как солоно от „нового типа“... Должен же он хоть чем-нибудь поплатиться за свое счастье!» Или еще: «Его (Тархова, — *М. Т.*) сердечные излияния мне не пришлись по вкусу. Я втайне завидовал ему» (VIII, 208). Но все это, так сказать, глубинные мысли, порок в своем зародыше, и если он как-то и проявляется, то только в узкой сфере любовных отношений. На поступки, связанные с политическими убеждениями героя, это пока не распространяется. Известная терпимость к проявлениям чуждых ему политических взглядов объясняется тем, что Петр Петрович — либерал дореформенной поры. В этом отношении очень показательны те чувства, которые возбуждал Бабурин уже в мальчике Пете. «Бабурин, — вспоминает Петр Петрович, — возбуждал во мне чувство враждебное, к которому, однако, в скором времени примешалось нечто похожее на уважение» (VIII, 196). Кроме того, антагонизм этих двух противоположных друг другу политических направлений не достиг еще своего апогея, так как политическая обстановка в стране окончательно проявилась только после реформы, когда до конца стал ясен подлинный смысл царского манифеста, ни на йоту не улучшившего положение народа, что и вызвало к жизни движение революционных народников.

lib.pushkinskijdom.ru

Итак, в повести «Пушин и Бабурин», связанной со всем предыдущим творчеством писателя, отразились идейные поиски Тургенева в период после «Дыма»; повесть отразила также политическую позицию писателя этих лет и в значительной степени подготовила появление последнего романа Тургенева «Новь».

А. КИПЕРМАН

НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ А. Н. ПЛЕЩЕЕВА

В архиве III отделения обнаружена рукопись неопубликованного стихотворения А. Н. Плещеева «Н. Мордвинову».[1] Рукопись представляет собой авторский подлинник, датированный 19 февраля 1846 года. Стихотворение написано на листке почтовой бумаги, сложенном вчетверо От длительного и небрежного хранения листок в местах изгиба порвался на четыре отдельных лоскутка. В правом верхнем углу рукописи над заголовком «Н. Мордвинову» рукою Плещеева тщательно зачеркнуто не поддающееся прочтению слово (по-видимому, посвящение другому лицу). Принадлежность текста перу А. Н. Плещеева не вызывает никакого сомнения.

Каким образом плещеевский автограф очутился в жандармском дознании по делу Мордвинова? Кто такой Мордвинов?

Николай Александрович Мордвинов, сын сенатора А. Н. Мордвинова, ранее управлявшего III отделением, в 1843 году поступил в Петербургский университет. Там он познакомился со своим ровесником и однокурсником А. Плещеевым. Закончив полный курс со степенью кандидата, Мордвинов служил чиновником в различных столичных учреждениях. Благодаря своим университетским знакомым оказался в числе посетителей собраний у Петрашевского, Плещеева, Дурова. В 1849 году вместе с другими петрашевцами был арестован, но признан «виновным в незначительной степени» и освобожден с учреждением секретного надзора. В 1855 году Мордвинов был вновь привлечен к дознанию за распространение крамольной записки «Восточный вопрос с русской точки зрения». Во время обыска и ареста в числе других бумаг у него была отобрана и плещеевская рукопись.

Дело Мордвинова непосредственно вел Дубельт. Его внимание привлекло четверостишие, с которым поэт обращался к Мордвинову:

Ты не таков! В тебе есть к истине стремленье,
Ты стать в ряды ее защитников готов;
Ты веришь, что придет минута искупленья —
Что смертный не рожден для скорби и оков!

По этому поводу Мордвинов на допросе показал: «Писано рукою Плещеева ко мне; но что он разумел в некоторых из стихов своих, я никогда не понимал».[2]

Обвинения против Мордвинова не опирались на серьезные улики. Однако за хранение запретных рукописей после «строжайшего внушения» он вновь был подвергнут полицейскому надзору. В дальнейшем в III отделении еще не раз возникала переписка в связи с «злонамеренным» поведением Мордвинова.[3] При этом все политические выступления Мордвинова не выходили за рамки умеренной либеральной оппозиционности.

Приводим полный текст стихотворения А. Н. Плещеева, сохраняя особенности пунктуации подлинника:

Н. МОРДВИНОВУ

Люблю тебя, мой друг; веселый и беспечный,
Капризную хандру ты гонишь от меня.
Люблю твой разговор всегда чистосердечный,
Люблю твой взор живой, исполненный огня.
Люблю — что все в тебе так чуждо принужденья!
Как безотчетно ты порою увлечен;
Как искренно твое участье, сожаленье;
А этот звонкий смех? Как откровенен он!
И не походишь ты на юношей-педантов,
На этих мудрецов, отживших в цвете лет;

---

[1] ЦГАОР, ф. III отд., 1-я эксп., 1855, д. 269, прил. к л. 187.
[2] Там же, л. 196.
[3] См.: ЦГАОР, ф. III отд., 1-я эксп., 1861, д. 550; 1862, д. 230, ч. 121.

lib.pushkinskijdom.ru

В которых чувство спит под пылью фолиантов;
Которым все равно, хоть гибни целый свет!
Ты не таков! В тебе есть к истине стремленье,
Ты стать в ряды ее защитников готов;
Ты веришь, что придет минута искупленья —
Что смертный не рожден для скорби и оков!
Пока ты юн, ищи любви и[4] наслажденья;
Когда ж тебе порой взгрустнется в тишине; —
Иль посетит тебя[5] тревожное сомненье, —
Взволнует грудь твою.[6] Ты вспомни обо мне.
Ты вспомни — что душа моя всегда готова
Делить с тобой тоску и радость пополам;
И отзовуся я на дружеское слово,
И руку я тебе с участием подам! . .

1846 фев. 19. А. Плещеев

Все исправления и зачеркивания приходятся на единственное четверостишие «Пока ты юн...». Можно предположить, что первые четыре строфы были ранее подготовлены автором и имели другое посвящение. Заключительные же строки писались (на обороте почтового листа) наспех, после того, как переменился первоначальный адресат. Только этим можно объяснить не замеченную поэтом смысловую неточность. Предпочтительнее первый вариант строфы:

Пока ты юн, ищи любви и наслажденья.
Когда ж тебе порой взгрустнется в тишине,
Иль посетит тебя тревожное сомненье,
Тоска незваная, — ты вспомни обо мне.

Н. РОЗЕНБЛЮМ

ВСТРЕЧИ С ГЕРЦЕНОМ

(ПИСЬМА П. Д. БОБОРЫКИНА К А. И. УРУСОВУ)

Герцена Боборыкин впервые увидел в 1865 году в Женеве. Знакомство их было мимолетным, и Герцен нигде позднее о нем не упоминал. Вторично свиделись они осенью 1869 года в Париже, и встречи их стали частыми и продолжались до самой кончины Герцена. О них Герцен сообщал Огареву.[1] В письме от 10 января 1870 года он писал: «Вырубов и Боборыкин бывают часто» (XXX, 298).

Боборыкин о знакомстве своем с Герценом вспоминал впоследствии в ряде книг и статей.[2]

Между встречами и воспоминаниями о них Боборыкина легли десятки лет. Публикуемые ниже письма Боборыкина к князю А. И. Урусову 1865 и 1870 годов написаны под непосредственным впечатлением общения с Герценом. Сорок лет спустя в статье «Молодой Урусов» Боборыкин, говоря о своих письмах к нему, писал: «Перечитывая некоторые из них теперь, я переживал опять те минуты моей заграничной жизни. . .» [3]

15 марта 1865 года Герцен навсегда оставил Англию и переехал на континент. Встреча произошла в ноябре этого года: о мимолетности ее Боборыкин позднее писал: «. . . это было мельком в конце 1865 года в Женеве».[4] Отсюда и беглая, касающаяся почти одной внешности характеристика Герцена в первом из публикуемых писем. Легковесен и анализ брошюр: «Nouvelle phase de litterature russe» (XVIII, 122—170) и «Camicia rossa» (XI, 254—291), показывающий недопонимание

---

[4] Под словами «любви и» внизу зачеркнуто «повсюду».

[5] Под словами «посетит тебя» внизу зачеркнуто «взволнует грудь».

[6] Вместо слов «взволнует грудь твою» в тексте имеется еще два зачеркнутых варианта: «Ты вспомни обо мне» и «тоска незванная».

[1] А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXX, кн. I, «Наука», М., 1964, стр. 209, 288, 289, 298. Далее ссылки в тексте.

[2] См.: А. И. Герцен. «Русская мысль», 1907, ноябрь, стр. 113 второй пагинации; Столицы мира. (Тридцать лет воспоминаний). М., 1911, стр. 495—497; За полвека (Мои воспоминания). М.—Л., ЗиФ, 1929, стр. 318—320.

[3] Князь Александр Иванович Урусов, т. II и III. М., 1907, стр. 402.

[4] За полвека, стр. 318.

lib.pushkinskijdom.ru

Боборыкиным идей и взглядов Герцена. Отмечая, что в упоминаемых им брошюрах отсутствует «всякий философский фонд» и что в «Nouvelle phase de litterature russe» нет «ни одного нового слова», Боборыкин лишь обнаружил, что до него не дошла мысль Герцена о «новых людях», которую тот затронул еще за год до того, в статье «1831—1863», говоря о «новом кряже людей, восставшем внизу», вводившем «свои новые элементы в умственную жизнь России» (XVII, 101), и развил в «Nouvelle phase. . .», подчеркивая, что именно от этих «новых людей» он ждет «спасения цивилизации для народа». Недооценка Боборыкиным роли этих «новых людей» и вела к недопониманию им Герцена.

Значительно больший интерес представляют публикуемые письма 1870-го года. Потому, во-первых, что в них Боборыкин писал уже не о мимолетном знакомстве, а о человеке, с которым он часто встречался и с которым у него установилась известная близость, во-вторых, к этому времени и сам Боборыкин не был уже прежним. Период его отрицательного отношения к нигилистам был позади. Годы, проведенные им за границей, наложили на него заметный отпечаток. «Париж, — вспоминал он позднее, — последовательно вводил меня в курс идей и интересов, связанных с великой борьбой трудового человечества».[5]

Изменился не только Боборыкин, изменилось к этому времени и отношение многих к нему. Некрасов дважды, в 1867 и 1868 годах, не откликнувшийся на предложения Боборыкина сотрудничать в «Отечественных записках», сам предложил ему таковое в 1870 году.[6] При всей разности идейно-политических убеждений счел возможным в последний год своей жизни установить известную близость с Боборыкиным и Герцен и даже, как это видно из последнего публикуемого письма, проявить интерес к газете, которую Боборыкин предполагал издавать в России.

Смерть Герцена Боборыкин воспринял тяжело. Почти через сорок лет, в статье об А. И. Урусове, вспоминая свое письмо Урусову с сообщением о смерти Герцена, Боборыкин отмечал, что «все самое крупное, что переживалось мною, я сообщал Урусову».[7]

Вопрос о взаимоотношениях Герцена с Боборыкиным почти не исследован: посвятивший же этой теме несколько страниц М. К. Лемке,[8] руководимый, по-видимому, личным отношением к Боборыкину, которое сквозит в его комментариях, и к тому же допустивший ряд фактических ошибок, не мог содействовать внесению ясности в этот вопрос.

Лемке недооценил тот интерес, который представлял для Герцена Боборыкин, бывший единственным русским корреспондентом Брюссельского конгресса Первого интернационала в августе 1868 года и конгресса «Лиги Мира и Свободы» в сентябре того же года в Берне. О них Боборыкин тогда же в неопубликованном письме к А. И. Урусову от 3 октября 1868 года писал: «Оба эти съезда: и Брюссельский, и Бернский — в двигательном отношении — крупнейшие явления. . .»,[9] а позднее подчеркивал, что «в нашей тогдашней подцензурной печати это были первые по времени появления отчеты о *таком* съезде, где в первый раз буржуазная Европа услыхала голос сознательного пролетариата».[10] Боборыкин отмечал, что именно отчеты его со съезда и вызвали интерес Герцена к нему и что инициатива встречи исходила от последнего.[11]

Нет сомнения в том, что, кроме этих отчетов, Герцен прочел и большую статью Боборыкина в «The Fortnightly Review» — «Nihilism in Russia», в которой Боборыкин посвятил несколько страниц и Герцену и писал о нем: «Покойный г. Бенни был прав, утверждая, что г. Герцен не может быть рассматриваем как глава *всей* нигилистической партии, но несомненно, что именно г. Герцен был тем, кто дал главный толчок политическому и общественному радикализму в России».[12]

Не мог не ценить Герцен в Боборыкине и разностороннего и широко образованного собеседника. Все это способствовало желанию встречи с ним.

М. К. Лемке допустил и вторую ошибку. Не пожелав считаться с неоднократными заявлениями Боборыкина, что встречи имели место с осени 1869 года до самой смерти Герцена, т. е. продолжались 3—4 месяца и были «частыми»,[13] Лемке, про-

---

[5] За полвека (отрывок из неизданной части). «Литературное наследство», 1949, т. 51—52, стр. 129.

[6] См.: Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. XI, Гослитиздат, М., 1952, стр. 171.

[7] Князь А. И. Урусов, т. III, стр. 403.

[8] См.: А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XXI, Госиздат, М.—Пг., 1923, стр. 541—543.

[9] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), Р. III, оп. 1, № 656, л. 2 об.

[10] За полвека (отрывок из неизданной части), стр. 129.

[11] П. Д. Боборыкин. А. И. Герцен, стр. 114.

[12] «The Fortnightly Review», 1868, XX, 1 Aoug., p. 126.

[13] См.: А. И. Герцен, стр. 114; Столицы мира, стр. 496—497; За полвека, стр. 319.

lib.pushkinskijdom.ru

извольно толкуя фразу Герцена в письме к Огареву от 23 декабря 1869 года — «Я еще не видал ни Вырубова, ни Боборыкина» — в том смысле, что он вообще еще не успел до 23 декабря познакомиться с Боборыкиным, ограничил продолжительность их встреч всего тремя неделями и отсюда сделал неверный вывод о «суженой» ценности заключений Боборыкина.[14]

В неопубликованном письме к А. А. Измайлову от 29 ноября 1911 года Боборыкин, говоря о подготавливаемой им книге, писал: «Подробно характеризован и А. И. Герцен, в обществе которого я провел сезон 1869—70 гг., до самой его смерти, в Париже».[15]

Публикуемые ниже письма не только еще раз подтверждают более длительный период их знакомства, но и указывают на создавшуюся между Герценом и Боборыкиным известную близость. Приход Герцена к Боборыкину «вечерком... по возвращении из последней поездки» и долгий рассказ «о разных семейных испытаниях» говорят сами за себя — они были бы абсолютно немыслимы при отсутствии близких отношений.

Бывал Боборыкин, как это еще раз подтверждает второе публикуемое письмо, на квартире Герцена и в последние дни его жизни. Много позднее он описал эти дни в рассказе «Последняя депеша».[16]

Письма (отрывки) публикуются по подлинникам, хранящимся в Институте русской литературы.[17]

1

26 октября (8 ноября) 1865 г. Женева.

...На днях столкнулся я и с тем, кто дополнил теперь радикальную физиономию Женевы своим переселением, т. е. с Герценом. Имеет он помещичью фигуру, вроде Писемского, лицо довольно уж обрюзглое, голос высокий, *московский*; говорит чисто, акцентируя иностранные слова. *Демонического* элемента — никакого. Просто — говорун, даже довольно добродушный. Спросил меня об одном родственнике. Теперь он на несколько дней в Montreux, где живет семейство Огарева. То, что пишется в «Колоколе», — весьма бесцветно... Две брошюры Герцена: «Nouvelle phase de litterature russe» и «Camicia rossa (chemize rouge) Garibaldi i Londres» хорошо написаны, но без всякого философского фонда. Об Гарибальди есть много остроумных и теплых мест. В «Nouvelle phase» — конспект литературного движения в России по *отрицательной программе*. Ни одного нового слова, но остроумные сближения и характерный французский язык...

2

30 января 1870, Штутгарт.

Случилось так, дорогой друг, Александр Иванович, что тотчас после того, как я отправил Вам мое последнее письмо, пришла мне весть о кончине, так нежданно поразившей всех нас. Накануне я нарочно не справлялся о здоровье, ожидая решительного кризиса в субботу; а его уже не было в живых... За неделю текли еще веселые речи, жизнь еще так ярко играла в этой блестящей интеллигенции... За два дня до того, как он слег, игривые воспоминания о том, что было двадцать лет назад, наполнили целый вечер. Вы знаете, что я всегда относился к его деятельности со сдержанностью и анализом, которые не позволяли мне безусловного увлечения, но и воздержали от тех нареканий, какими люди следующей генерации поторопились смутить закат его служения мысли и общественному добру.[18] Человек был полон симпатичных особенностей и даровитого чутья людей и явлений. Такой молодости интеллигентного темперамента нет ни у кого из людей нашего и вашего поколения. Смерть пришла не поздно для деятеля; но слишком рано для человека, и те, кому удалось застать его в живых и всецело оценить эту натуру, необычайно счастливы. С какою горечью за вас, дорогой друг, пожалел я о вашей московской неподвижности, помешавшей вам проехаться по Западу. А к вам он относился, как вы знаете, с большими симпатиями...[19] И случиться может, что ваши услуги пона-

---

[14] См.: А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XXI, стр. 542.

[15] ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 39, л. 150.

[16] Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. М., 1891. стр. 283—292.

[17] ИРЛИ, Р. III, оп. 1, №№ 615 (лл. 1 об.—2), 676 (лл. 1—2 об.), 678 (л. 1—1 об.).

[18] Боборыкин подразумевал нападки на Герцена со стороны «молодой эмиграции».

[19] О защите Урусовым крестьянки Волоховой, обвинявшейся в убийстве мужа, оправдание которой создало Урусову широкую известность, Герцен поместил заметку в «Колоколе» (XIX, 233).

lib.pushkinskijdom.ru

добятся по делу, о котором я буду писать вам впоследствии. Вы рады будете все сделать для тех, в ком осталась хоть какая-нибудь доля дорогого вам возбудителя ваших лучших стремлений...[20]

3

5 марта 1870, Вена.

Дорогой друг, Александр Иванович,

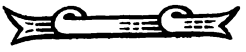
Да, много, много вы потеряли, не собравшись к нам на Запад в эти три-четыре года. Особенно жалел я об этом в начале зимы... Вам, конечно, дорого будет узнать, что человеку, которого вы так почитали, известна была через меня мысль о сооружении молодой газеты.[21] Он говорил, что считает меня совершенно пригодным для этого дела и прибавил несколько лестных определений моих убогих интеллигентных сил, которые я не стану здесь повторять. Разговор об этом шел у меня вечерком, когда он зашел ко мне по возвращении из последней поездки[22] и долго рассказывал мне о разных семейных испытаниях.

Я еще говорю ему:

— Вы такой мастер давать заглавия, припасите-ка нам посильнее и похарактернее.

— Извольте, — говорит, — придумаем...

Да, вот и придумал!..



[20] Боборыкин думал, по-видимому, о возможном принятии Урусовым на себя защиты интересов наследников Герцена в России.

[21] О совместном с Урусовым издании газеты Боборыкин мечтал и раньше. В неопубликованном письме к нему от 1/13 апреля 1868 года из Парижа он писал: «Делайтесь... издателем и редактором, берите себе юридический отдел и пустите меня соредактором (анонимным, ибо мое имя не приманка) по политике, социальным вопросам, литературе и театру» (ИРЛИ, Р. III, оп. 1, № 649, лл. 2 об.—3). Планы Боборыкина не осуществились.

[22] Герцен вернулся в Париж из последней поездки 19 декабря 1869 года.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ЗАМЕТКИ О ПРОТОПОПЕ АВВАКУМЕ

Предлагаемые ниже две небольших заметки о протопопе Аввакуме основаны на новых и малоисследованных материалах. Эти материалы расширяют наше представление о выдающемся писателе XVII века и обстоятельствах его гибели, а также характеризуют отношение к нему народа, в памяти которого стойкий и непоколебимый в убеждениях Аввакум приобрел черты легендарного героя.

Кто казнил Аввакума

В самом деле, кто же сжег Аввакума, кому протопоп бросил с костра последние гневные слова непокоренного человека? В московских боярских книгах конца XVII века упоминается имя Ивана Сергеевича Лешукова, пожалованного поместным окладом и деньгами «за службу» в Тайном и Стрелецком приказах.[1] Известно также, что он объявил в январе 1682 года на Мезени царский указ о помиловании боярину Артамону Матвееву и его сыну Андрею.[2] На этом обрывались наши сведения об И. С. Лешукове. По-видимому, это была не столь уже примечательная личность среди приказных людей XVII века.

Ныне выясняется еще один немаловажный факт из биографии И. С. Лешукова. Оказывается, это именно ему в том же 1682 году, вероятно в одну и ту же указанную выше зимнюю поездку на Север, поручили казнить в Пустозерске протопопа Аввакума и трех его соузников, проведя предварительно здесь сыск (о последнем факте тоже ранее не было известно). Непосредственной причиной сыска, как мы теперь знаем, явилось участие протопопа в открытом выступлении московских старообрядцев против властей во время крещенского водосвятия 1681 года (он подстрекал к этому в подметных письмах).

И. С. Лешуков произвел в Пустозерске сыск, а затем тут же сжег на костре всех четырех главарей старообрядчества.

Приведенные сведения об участии И. С. Лешукова в казни Аввакума и о связи последнего с бунтовщиками-старообрядцами находятся в рукописном «Объявлении» Синода 1725 года, адресованном к старообрядцам по поводу существования у них икон «возмутителя» и «ругателя» Аввакума.[3] Полный текст «Объявления» печатается нами в XXI томе «Трудов Отдела древнерусской литературы»; здесь же приводим выдержку из него, подтверждающую причастность И. С. Лешукова к казни Аввакума:

«Которое от безчеловечнаго онаго крамольника Аввакума злоухищреное и злопакастное, паче же всему правоверному христианству чюждее злохулепие богомерское, в царство его же величества царя Феодора Алексеевича по нарочной из Москвы посылке стремянного стрелецкого тогда полку капитана Ивана Сергиева, сына Лишукова, в Пустоозерской острог, ис той лстеца онаго пропасти земной на среду вынято и изобличено. И за сицевое всезлобное беззакопие, того же времени, по правилам святых отец, по царским и гражданским законам, и по истинному суду, указом его царским, от него же, капитана Лишукова, тот треклятой дьяволь

---

[1] «В нынешнем во 190-м году великий государь пожаловал по Московскому списку... Иван Сергеев сын Лешуков. И 190-го августа в 2 день, по помете на челобитной думного дьяка Федора Шакловитого учинен ему оклад помесной четыреста пятьдесят чети, денег из чети пятнадцать рублев, ему же за службу 179-го году, придачи 60 чети, 5 руб. Да для объявления блаженные памяти великого государя 183-го году 50 чети, 5 руб. Да по письму из Стрелецкого приказу за службу нынешняго 191-го году 50 чети, 5 руб.» (ЦГАДА, ф. 210, Разрядный приказ, боярские книги, кн. 9, л. 308 (817) об.). В боярской книге 1692 года в числе стряпчих записано лишь: «Иван Сергеев сын Лешуков» (там же, кн. 12, л. 146).

[2] История о невинном заточении ближняго боярина Артамона Сергеевича Матвеева. СПб., 1776, стр. 339.

[3] ЦГИА, ф. 796 (Канцелярия Синода), оп. 1, № 757, лл. 1—8. Об этом документе см. также нашу статью «Рисунки протопопа Аввакума?» («Русская литература», 1965, № 2, стр. 154—155).

lib.pushkinskijdom.ru

сосуд Аввакум, с выписанными сопмища своего и злоименитыми клевреты, в струбе сожжен и даже до ада низведен, яко дым исчез».[4]

«Объявление» Синода написано Феофилактом Лопатинским, большим знатоком старообрядчества. Достоверность сообщаемых в «Объявлении» сведений об Аввакуме не вызывает сомнения. Ф. Лопатинский, очевидно, пользовался какими-то не дошедшими до нас или еще не разысканными подлинными документами XVII века. Не исключено также, что он использовал устные рассказы людей, встречавшихся с Аввакумом.

Что же практически дает нам установление причастности И. С. Лешукова к казни Аввакума? Кроме того, что мы теперь знаем лицо, осуществившее сожжение протопопа, имя И. С. Лешукова послужит отправной точкой для поисков в архивах новых материалов о последних днях пустозерских узников и новых подробностей трагедии, разыгравшейся в Пустозерске 14 апреля 1682 года. Опираясь на имя И. С. Лешукова, может быть, удастся обнаружить пустозерское следственное дело (если оно сохранилось) и смертный приговор, который прочел капитан И. С. Лешуков Аввакуму «с товарищи» перед их казнью. Находка этих материалов могла бы пролить свет на неизвестные еще факты из литературной и общественно-политической деятельности зачинателей старообрядчества и особенно их главаря — мятежного протопопа Аввакума.

Пустозерская легенда о прорицании Аввакума в записи XVIII века

«Сим образом, яко метла, явися звезда — комета, на Севере лежа, во 190-м (1682) году, в осень... Того же году, в неделю Фомину, в Российском государстве умре царь Феодор, по прорицанию страдалец Аввакума и иже с ним, иже тогда их. прежде своея смерти, в святый великий пост в Пустозерском городке огнем сожег. Они же ему прорекоша по себе скоро коньчину и на суд с ними пред богом стати».

Эта любопытная легенда о прорицательстве Аввакума находится в небольшом по формату рукописном сборничке первой четверти XVIII века, принадлежащем Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.[5] Рукописная книга, как можно судить по содержанию, почерку и орнаменту переплета, была написана в Выго-Лексинском Олонецком старообрядческом общежительстве кем-то из местных жителей, проявлявшим между прочим интерес к народным движениям XVII века. Наряду с приведенной записью в рукописи встречаются краткие записи о стрелецком восстании 1682 года и других массовых выступлениях в Москве в конце XVII века.

По своему происхождению эта легенда относится, по-видимому, к печерским, точнее — к пустозерским легендам об Аввакуме. Именно здесь, в самом Пустозерске и его окрестностях, стали слагаться еще при жизни пустозерских узников легенды о них как о людях особого склада, необычайной духовной силы, как о людях, наделенных способностью прорицать, предугадывать события и судьбы людей. Почвой для этого явилось стойкое поведение узников, мужественно переносивших все лишения. После казни слава их еще более возросла. Появились новые рассказы о них, в частности о том, что Аввакум и его товарищи заранее предсказали день своей кончины и знали вперед, что с ними должно случиться в жизни, потому и переносили легко все невзгоды и геройски встретили казнь. Легенды эти про «Аввакумов» (на Печоре они более известны под таким объединенным названием) в большом количестве дошли до нас.[6]

Рассматриваемая нами легенда отлична по содержанию от всех известных и интересна прежде всего своей демократической направленностью. В ней способности прорицания Аввакума переносятся на царя — «помазанника божия». Даже он, царь, по народному представлению, не может избежать возмездия за казнь любимых народных героев. Это очень характерно для легенд, в которых в религиозно-утопической форме выразились социальные настроения масс.

В отличие от некоторых пустозерских легенд об «Аввакумах», грешащих в хронологии и путающих одни события с другими, данная легенда не содержит никаких анахронизмов. В ней все последовательно и точно. Возможно, это — результат книжной обработки. Согласно старообрядческим синодикам, казнь Аввакума состоялась

---

[4] Там же, лл. 6—6 об.

[5] Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Собрание П. П. Вяземского, № 58, л. 55. Подробное описание сборника см. в кн.: Описание рукописей князя Павла Петровича Вяземского. [СПб.], 1902, стр. 540—544. Легенда дважды публиковалась, но без комментариев. См.: В. Перетц. Русско-карельский словарь по рукописи начала XVIII ст. «Русский филологический вестник», Варшава, 1903, № 3—4, стр. 151; Н. А. Мещерский. Русско-карельские словарные записи XVII—начала XVIII в. «Труды Карельского филиала АН СССР», вып. XXIII (Прибалтийско-финское языкознание), М.—Л., 1960, стр. 23—24.

[6] V. I. Malyšev. Avvakum suivant les traditions de Pustozérsk. «Revue des études slaves», Paris, 1961, pp. 135—141.

lib.pushkinskijdom.ru

в великий пост, в страстную пятницу, 14 апреля 1682 года по старому стилю. Пасха в этом году начиналась 16 апреля. Следовательно, «неделя Фомина» приходилась на 24—29 апреля, а царь Федор Алексеевич, долго болевший, умер, как известно, 27 апреля 1682 года, спустя 13 дней после пустозерской казни (ср. легенду: казнь произошла в великий пост, царь Федор умер в «неделю Фомину»).

Появление легенды в выговском по происхождению сборнике не является чистой случайностью. 20—30-е годы XVIII века, когда была записана и обработана эта легенда, были годами наибольшего расцвета культурной и хозяйственной жизни Выго-Лексинского общежительства. В это время выговцы особенно интенсивно собирали материалы о зачинателях старообрядчества. Именно в 20—30-х годах здесь появились краткая редакция Жития боярыни Морозовой и поморская редакция Жития Аввакума, написано Житие Епифания, в которое вошло предание о сожжении Аввакума и его единомышленников, записанное со слов очевидца.[7]

Таким образом, легенда о прорицании Аввакума является одной из самых ранних записей пустозерских рассказов о зачинателях старообрядчества и свидетельствует о том, что такие легенды о них появились уже в очень раннюю пору и служили одной из форм пропаганды и прославления их деятельности.

В. МАЛЫШЕВ

КАК ЦАРСКАЯ ЦЕНЗУРА ЗАПРЕТИЛА В ПЕРВЫЙ РАЗ СКАЗКУ Л. Н. ТОЛСТОГО ОБ ИВАНЕ-ДУРАКЕ

Среди многочисленных произведений Л. Н. Толстого, подвергавшихся цензурным преследованиям со стороны царского правительства, определенное место занимает «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах». Эта небольшая сказка для народного чтения была написана Л. Н. Толстым за один вечер, вероятнее всего 20 сентября 1885 года. Об «Иване-дураке» упоминается в письмах С. А. Толстой к Т. А. Кузминской от 23 и 29 сентября 1885 года.[1]

Сам Л. Н. Толстой 23 октября 1885 года сообщал В. Г. Черткову: «Я написал сказку. Хорошо бы ее издать у Сытина, но цензура не пропустит, и потому хочу попытаться напечатать ее в „Неделе“ или в полном собрании. Мне эта сказка нравится».[2] Действительно, в тот период легче было сначала опубликовать произведение в толстом журнале, выходившем без предварительной цензуры, или в собрании сочинений, а потом уже выпускать его в отдельном дешевом народном издании. Напечатать «Сказку об Иване-дураке» было решено после долгих советов и размышлений в собрании сочинений Л. Н. Толстого. Дело это поручалось С. А. Толстой.

Отчего писатель так боялся рогаток со стороны цензуры по отношению к такой внешне безобидной вещи, как сказка для народа? Сюжет «Сказки об Иване-дураке» весьма прост. Из трех братьев один становится воином, второй купцом, а третий, Иван, остается работать на земле. Старшие братья добиваются большого успеха в жизни, но в конце концов разоряются и возвращаются в деревню, где живут на содержании у Ивана. Он же, даже сделавшись царем, по-прежнему работает своими руками, пашет и косит, видит счастье в труде. Язык произведения и художественные приемы заимствованы из народных сказок. Однако Л. Н. Толстой, по существу, создал острый политический памфлет, разоблачавший жадность воевод, помещиков и купцов, их презрение к трудовому народу, на шее у которого они сидят. Цари загоняют в армию всех молодых ребят, да и «баб холостых», воюют, чтобы побольше награбить, не считаясь с гибелью людей. Не лучше действуют и купцы, которые отнимают у детей малых даже молоко.

Этому противопоставлены высокие моральные качества простого народа, Ивана и его сестры Маланьи. В царстве «дураков», которым правит Иван, т. е. в будущем обществе, как его рисует Л. Н. Толстой, нет эксплуатации, все живут своим трудом и от земли кормятся. Здесь существует непреложный закон: у кого мозоли на руках, того сажают за стол, а у кого мозолей нет, тому дают объедки.

Сначала царская цензура не разглядела истинного смысла «Сказки об Иване-дураке». Она была разрешена к публикации в 12-м томе сочинений Л. Н. Толстого и в апреле 1886 года увидела свет. По этому поводу Л. Н. Толстой писал жене: «Очень радуюсь за тебя, за 12-ю часть, и для себя радуюсь преимущественно за

---

[7] Опубликовано в кн.: Я. Л. Барсков. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912, стр. 392.

[1] См.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. Гослитиздат, М., 1958, стр. 614.

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 85, Гослитиздат, М., 1935, стр. 270.

lib.pushkinskijdom.ru

Ивана дурака»,[3] хотя в этом томе были и другие опасные в цензурном отношении произведения.

Современники, не в пример царским цензорам, быстро поняли значение толстовской сказки. В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде в материалах департамента Министерства юстиции за 1886 год хранится дело об А. О. Бонч-Осмоловском и Л. Е. Берковиче.[4] Известный народник А. О. Бонч-Осмоловский, близкий в 70-х годах к революционной организации «Земля и воля», а позднее член «Черного передела», передавший свой университетский билет Н. И. Кибальчичу, чтобы тот мог производить в университетской лаборатории опыты по получению динамита, в середине 80-х годов XIX века интересовался сочинениями Л. Н. Толстого, бывал у писателя, гектографировал и распространял его запрещенные сочинения. 24 апреля 1886 года, через несколько дней после выхода в свет 12-го тома произведений Л. Н. Толстого, А. О. Бонч-Осмоловский прибыл в небольшой украинский городок — Конотоп Черниговской губернии. Он привез с собой рекомендательное письмо к Л. Е. Берковичу, работавшему в местной типографии. Целью поездки Бонч-Осмоловского была немедленная перепечатка «дозволенной цензурой» «Сказки об Иване-дураке» Л. Н. Толстого (л. 2 об).

Местные жандармы, получив агентурным путем сведения о приезде А. О. Бонч-Осмоловского, немедленно арестовали его и до 15 мая 1886 года продержали в Конотопском тюремном замке. У Бонч-Осмоловского было отобрано при аресте несколько других «литографированных и рукописных брошюр, большинство которых принадлежало перу графа Л. Толстого». Жандармский штабс-ротмистр нашел, что «Сказка об Иване-дураке» имеет «тенденциозный характер», и начал следственное дело, разрешенное позднее в административном порядке.

При обыске у А. О. Бонч-Осмоловского было отобрано несколько неотправленных писем, в которых он выражал свое сочувствие многим сторонам учения Л. Н. Толстого, свое восхищение его литературными сочинениями, которые «крайне интересуют его по общности взглядов» (л. 6). В одном из писем Бонч-Осмоловский, как бы оправдывая Л. Н. Толстого в глазах своей жены, тоже известной народницы В. И. Ваховской-Бонч-Осмоловской, писал: «...все бросают в укор Льву Николаевичу его семейную непоследовательность и бросают несмотря на проповедуемый им принцип непротивления злу» (л. 6). Впрочем, и сам А. О. Бонч-Осмоловский хотел бы видеть действия своего учителя более согласованными с его учением: «Я ясно вижу, как много Л. Н. мог сделать, будучи последовательным, и как учение его является посеянным на каменистой почве из-за его непоследовательности» (л. 6—6 об.). Сам А. О. Бонч-Осмоловский пытался несколько позднее, в 1890 году, осуществить идеи Толстого в открытой на свои средства социалистической сельскохозяйственной артели.

Интересно, что в своих письмах А. О. Бонч-Осмоловский подробно излагал жене советы по воспитанию детей. В целом педагогические воззрения Бонч-Осмоловского повторяли в существенных чертах систему Л. Н. Толстого. Известно, что эти взгляды нашли применение не только в воспитании детей самих Бонч-Осмоловских, но и в их работе в селе Блонь Игуменского уезда Смоленской губернии среди крестьянских детей.

Главное действующее лицо следствия 1886 года в Конотопе, А. О. Бонч-Осмоловский за попытку перепечатать легально изданную сказку Л. Н. Толстого об Иване-дураке был сослан в Смоленскую губернию и на 4 года, по соглашению министров юстиции и внутренних дел, подчинен негласному наблюдению полиции.

И все-таки «Сказку об Иване-дураке», несмотря на арест и ссылку А. О. Бонч-Осмоловского, удалось выпустить отдельными изданиями в других местах. Скоро она стала широко распространяться в народе. Об этом с возмущением писали реакционные церковные журналы.[5]

Через несколько лет спохватилась и цензура. Циркулярами от 20 января 1892 года Главное управление по делам печати запретило не только перепечатывать «Сказку об Иване-дураке», но и продавать уже выпущенные экземпляры. За распространение сказки арестовывали.[6] Но ничто не помогало. Толстовская сатира продолжала завоевывать все новых почитателей. А в августе 1892 года цензуре пришлось уже воевать с анонимным продолжением сказки под названием «Царство дураков».[7]

Е. ОЛЬХОВСКИЙ

---

[3] Там же, т. 83, стр. 560.

[4] ЦГИА СССР, ф. 1405, оп. 87, 1886 г., д. 10194 (далее ссылки приводятся в тексте).

[5] См., например: Л. Воздвиженский. Современная злоба дня. «Московские церковные ведомости», 1886. № 13, стр. 215.

[6] Подробнее см.: С. М. Брейтбург. К цензурной истории «Сказки об Иване-дураке» Л. Н. Толстого. В кн.: Толстой и о Толстом. Новые материалы. М., 1924, стр. 87—96.

[7] Там же, стр. 96.

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАЧЕМ ПОНАДОБИЛСЯ ТУМАН?

(ПО ПОВОДУ ЗАМЕТКИ Н. ПИЯШЕВА О ФЕЛЬЕТОНЕ В ЖУРНАЛЕ «ПРОСВЕЩЕНИЕ»)

Когда возвращаются к атрибуции текстов, авторство которых не подтверждено документально или другими бесспорными данными и устанавливается лишь предположительно, это, вообще говоря, естественно и закономерно. Если, разумеется, в оборот вводятся новые факты, наблюдения, гипотезы, приближающие нас к истине. Эти не слишком оригинальные соображения нельзя не вспомнить, читая заметку Н. Пияшева «Еще раз о фельетоне в журнале „Просвещение“» («Русская литература», 1965, № 1).

О. Семеновским и автором этих строк было высказано предположение о принадлежности фельетона В. В. Воровскому. Именно и только — предположение. Между тем Н. Пияшев по собственной инициативе «преобразует» *предположение*, пусть и представляющееся его приверженцам весьма вероятным, в *безоговорочное* утверждение (на стр. 196 так и написано по поводу интересующего нас вопроса: «...столь безоговорочно утверждать...»). Сразу же уточним: то обстоятельство, что О. Семеновский включил «Зачем понадобился туман?» в составленный им сборник В. В. Воровского «Фельетоны» (Изд. АН СССР, М., 1960), практически тем самым выйдя теперь уже за пределы гипотезы, давало основание для такого вывода. Но причем тут позиция автора этих строк?! Ведь не мог же не заметить Н. Пияшев в статье, послужившей одним из главных поводов для полемики, очень недвусмысленные итоговые замечания. В интересах дела придется их напомнить: «Сопоставив основные положения статьи „Зачем понадобился туман?“ с работами Воровского, надо, разумеется, трезво оценить меру их доказательности для установления авторства, для характеристики этой статьи по существу. Очевидно, что не все сопоставления одинаково характерны и убедительны...

Думается, однако, что, поскольку мы ориентируемся не на случайные черты сходства, а на целый комплекс сопоставлений, охватывающих, с одной стороны, основные тезисы статьи „Зачем понадобился туман?“, а с другой — основной материал публицистики и критики Воровского, предположение о принадлежности этой статьи ему имеет значительные основания».[1]

Разумеется, «эффектнее» и легче ниспровергать утверждения категоричные и прямолинейные, но это не может являться основанием для искажения оспариваемой позиции.

Н. Пияшеву представляются «недостаточно убедительными» «смысловые аналогии между фельетоном и статьей Воровского о Добролюбове» (стр. 196), поскольку в обоих случаях выражается большевистская точка зрения журнала «Просвещение», предопределившая «полнейшее идейное единство» указанных выступлений. Что ж, в той степени, в какой речь идет о принципиальных установках, это верно и, кстати сказать, по другому поводу, относительно суждений Воровского и автора «Зачем понадобился туман?» о Струве, я тоже указываю на это обстоятельство (см. «Вопросы литературы», 1960, № 5, стр. 106). Но все дело в том, что «аналогия» со статьей Воровского о Добролюбове занимает буквально 25 *строк* и — это, конечно, главное — сама по себе не имеет решающего значения, а на протяжении шести *страниц* проводится последовательное сопоставление фельетона с большой серией работ Воровского, числом не менее десяти. Так вот об этом-то основном массиве — ни слова.[2] Но зато как «весьма общие рассуждения» (стр. 196) оценивается вся совокупность приводимых мною аргументов.

Общие рассуждения... Но как быть, например, с характеристикой идейного облика Герцена? В фельетоне он назван «отщепенцем дворянства, насквозь еще пропитанным барской идеологией».[3] Как я уже напоминал в «Вопросах литературы», сходные высказывания (притом весьма существенно отличающиеся от ленинской

---

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 5, стр. 106—107. Обратим попутно внимание и на то, что в недавно вышедшем семинарии по Воровскому цитированная работа аннотируется в соответствии с ее подлинным содержанием: «Предположение о принадлежности В. В. Воровскому статьи из журнала „Просвещение“ „Зачем понадобился туман?“» (Э. Ф. Морозова. В. В. Воровский. Семинарий. Изд. Харьковского университета, 1964, стр. 142).

[2] Оставляем в стороне второстепенное для сути дела замечание о латинском афоризме, завершающем фельетон: Н. Пияшев, ссылаясь на популярность такого рода крылатых слов, отказывается видеть в нем элемент стиля Воровского. Но ведь стилистика всегда функциональна, и дело отнюдь не просто в афоризме, а в цели и способе его использования. Как раз завершение статьи многозначительным иронически-остроумным «крылатым словом» на иностранном языке характерно в большевистской публицистике и критике именно для Воровского, и никаких фактов в опровержение этого Пияшев не приводит.

[3] «Просвещение», 1912, № 3—4, стр. 57.

lib.pushkinskijdom.ru

оценки Герцена) неоднократно встречаются в работах Воровского и до и после статьи «Зачем понадобился туман?». Позволительно ли пренебрегать при атрибуции такими очень специфичными — и, смеем утверждать, —конкретными фактами? На чем же ее тогда основывать, если прямыми документальными данными мы не располагаем?! А коль скоро эти факты представляются недостаточно убедительными, то не следует ли их по-деловому обсудить, а потом уже выносить «приговор»! Если, разумеется, заботиться об истине.

Что касается «положительной программы» Н. Пияшева, то никаких конструктивных соображений, относящихся к атрибуции фельетона, у него, в сущности, нет. Впрочем, здесь требуется проследить сам ход мысли нашего оппонента, а заодно познакомиться и с его документальной базой.

Надо отдать должное Н. Пияшеву: он самокритичен. Оказывается, было время, когда и он, «введенный в заблуждение аргументацией О. Семеновского, в своей диссертации „Воровский-публицист" также приписал этот фельетон («Зачем понадобился туман?», — *М. З.*) Воровскому» (стр. 195). Не приведен к убеждению, а «введен в заблуждение»(!), — положение, конечно, пикантное, но чего не бывает в диссертациях... Однако Н. Пияшеву объективности ради следовало бы сказать, что он пребывал в заблуждении не только в 1955, но и в 1961 году, когда, рецензируя на страницах «Нового мира» упомянутый выше сборник фельетонов Воровского,[4] не усомнился в правомерности включения в него статьи «Зачем понадобился туман?».

Вспоминаем об этом не укора ради, а лишь для того, чтобы во всей полноте оценить те факты, которые побудили Н. Пияшева решительно пересмотреть свою прежнюю, столь устойчивую позицию и непримиримо отмежеваться от нее. Ведь для этого что-то должно было случиться, не правда ли? Что же именно?

Вся новизна соображений Н. Пияшева связана с разысканиями по поводу псевдонима (точнее — криптонима) «Кий», которым подписан фельетон. Он с укоризной замечает, что как Семеновский, так и Зельдович «исходит из убеждения, что псевдоним „Кий" до сих пор не расшифрован» (стр. 195). Позволительно, однако, спросить, а разве сам Н. Пияшев отправляется от другой посылки? В таком случае почему бы ему не разрубить гордиев узел спора с помощью простой информации о «хозяине» псевдонима?!

Однако вместо этого Н. Пияшев начинает разговор, в сущности, на посторонюю тему. Он сообщает, что под псевдонимом «Кий» выступал партийный публицист П. В. Пятницкий. Справедливо (хотя и неточно, будто этим псевдонимом Пятницкий подписывался «неизменно», как сказано на стр. 196: у него был и другой псевдоним — «К—ий», о чем сообщается в словаре псевдонимов И. Ф. Масанова, т. II, стр. 28; т. IV, стр. 394). Но *где* выступал? В «Просвещении»? В приводимом Н. Пияшевым перечне изданий, в которых сотрудничал Пятницкий, этого журнала нет. Между тем хорошо известно, что любой псевдопим имеет обязательные координаты, так сказать, во времени и пространстве: он расшифровывается применительно к определенным изданиям и в определенных хронологических границах. Два идентичные псевдонима в разных изданиях могут принадлежать различным лицам (у Масанова указано множество авторов, скрывавшихся под тем же псевдонимом «Кий»), точно так же, как данный псевдоним в одном и том же издании может в разные периоды, даже в разных номерах журнала принадлежать различным лицам (известен и такой случай, когда в одном из номеров «Свистка» одним и тем же псевдонимом «Мих. Змиев-Младенцев» подписали свои произведения Щедрин и В. Буренин).

Совершенно очевидно, что, установив принадлежность псевдонима «Кий» Пятницкому *за пределами* «Просвещения», мы ни на иоту не приблизились к решению нашей задачи и уж во всяком случае не имеем решительно никаких оснований утверждать, будто «наш» «Кий» расшифрован.

Но, может быть, до сих пор мы просто не знали о сотрудничестве П. В. Пятницкого в «Просвещении» и как раз фельетон «Зачем понадобился туман?» поможет восполнить этот пробел, дав материал для убедительных сопоставлений с многочисленными бесспорными произведениями Пятницкого? Ничего подобного Н. Пияшев не решается утверждать: круг писательских интересов Пятницкого существенно отличен от проблематики и стиля фельетона. Н. Пияшев уверенно замечает: «У нас нет достаточных оснований (а вообще какие бы то ни было основания имеются? — *М. З.*) приписывать фельетон в „Просвещении" П. В. Пятницкому» (стр. 196).

Итак, что осталось от утверждений Н. Пияшева? Только то, что псевдоним «Кий» встречается в партийной публицистике и помимо «Просвещения»...

Гора родила мышь.

Но мы обещали сказать об источниках аргументов Н. Пияшева.

В своей заметке он ссылается на воспоминания старого большевика С. Мицкевича в журнале «Пролетарская революция» (1923, № 4, стр. 255), затем — на

---

[4] См.: Н. Пияшев. Ценное издание и его недостатки. «Новый мир», 1961. № 5, стр. 251—253.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Ильина-Женевского («Красная летопись», 1930, № 2, стр. 223): оба мемуариста свидетельствуют, что П. В. Пятницкий подписывался псевдонимом «Кий». «Наконец, — сообщает Н. Пияшев в заключение, — в „Словаре псевдонимов“ И. Ф. Масанова значится, что „Кий“ принадлежит П. В. Пятницкому (т. II, стр. 60; т. IV, стр. 394)» (стр. 196).

Создается впечатление, что автор провел самостоятельные разыскания и свои источниковедческие находки подкрепляет авторитетом И. Ф. Масанова. Однако приведенные им источники позаимствованы из того же «Словаря псевдонимов». Дабы не оставалось сомнений, приведем следующую выписку:

«Кий — Пав. Вас. **Пятницкий**...

Ист.: „Прол. Рев.“ 1923, № 4 (16), 255; „Кр. Лет.“ 1930, № 2 (35), 223 (Ильин-Женевский, А)» (т. II, стр. 60).

Вот что, оказывается, произвело переворот во взглядах Н. Пияшева касательно автора фельетона. Видимо, Н. Пияшев исходит из предположения (или уверенности?), что приверженцы оспариваемой им точки зрения не задали себе труда должным образом ознакомиться с этой записью Масанова.

Надежность документально не подтвержденных атрибуций нередко оказывается делом труднодостижимым по обстоятельствам объективным. Точность же в полемике, «щепетильность» в разысканиях всецело в нашей власти. Была бы только добрая воля.

М. ЗЕЛЬДОВИЧ

lib.pushkinskijdom.ru

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Нижеследующие строки написаны в связи с тридцатилетием со времени кончины профессора, академика Владимира Николаевича Перетца.

Окончив в 1907 году экстерном гимназию (до 1906 года мое учение проходило в реальном училище), я поступил на славяно-русское отделение Историко-филологического факультета Киевского университета с намерением стать учителем-словесником в средней школе. Факультет в своем составе имел ряд крупных научных сил в области литературоведения, лингвистики, истории, классической филологии, философии, но после полугодичного моего странствования по лекциям факультетских профессоров и приват-доцентов я стал особенно усердным посетителем лекций профессора Владимира Николаевича Перетца, приобщавшего своих слушателей к тому, что должно было назвать литературоведческой наукой, о которой мы не имели до тех пор никакого понятия, прийдя в университет со скудным багажом школьных разборов отдельных литературных произведений. Это были лекции по методологии истории русской литературы, сначала выходившие в литографированном виде, позднее, в 1914 году, вышедшие большой печатной книгой, скромно охарактеризованной автором как «корректурное издание на правах рукописи» (в 1922 году в значительно сокращенном варианте они вышли в издательстве «Academia»).

Марксистско-ленинская методология в гуманитарных науках, в том числе в науке о литературе, в предреволюционную эпоху и на первых порах в послереволюционную в огромном большинстве случаев у нас еще не могла привиться, тем более в университетском преподавании, и не приходится попрекать В. Н. Перетца в том, что она не была им тогда усвоена; однако заслугой его методологического курса было то, что он строился на прочной филологической основе объективного изучения литературных памятников, их исторического приурочения, установления их судеб в рукописной традиции, отыскания их международных литературных связей, устранения субъективных оценок, эстетических и идейных. Читателям и слушателям курса В. Н. Перетца предлагалось вникать не только в то, *что* в литературном памятнике написано, но и *как* написано, не впадая при этом в грех абстрактного формализма.

Мы, в большинстве случаев юнцы, только что покинувшие школьную скамью, впитывали в себя то, что нам представлялось научными открытиями, не подозревая, что маститый по своему внутреннему облику профессор, автор еще в самом начале века двух защищенных им диссертаций, магистерской и докторской, и ряда других полноценных научных работ, — еще совсем молодой, тридцатисемилетний человек (он родился в 1870 году), в 30 лет магистр, в 32 года доктор русского языка и словесности.

Будучи крупным и плодовитым ученым, с юности и до смерти ежегодно выступавшим в печати с монографиями, статьями, критическими изданиями текстов — в области главным образом старинной русской и украинской литературы, литературы XVIII века, старинного русского, украинского и польского театра, источниковедения древней русской литературы, В. Н. Перетц одновременно был неутомимым организатором научной и педагогической работы. Я не знаю другого такого ученого в области гуманитарных наук, который в этом отношении мог бы сравниться с В. Н. Перетцем. Стоит познакомиться с биографическим очерком о нем, написанным В. П. Адриановой-Перетц в приложении к посмертно изданному труду его — «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков» (М.—Л., 1962), чтобы составить себе представление о грандиозности, разносторонности и плодотворности этой работы.

Академик двух академий — русской (позднее Всесоюзной) и украинской, профессор трех университетов, Высших женских курсов, член исследовательских институтов и научных обществ в Киеве, Ленинграде, Самаре, В. Н. Перетц служение науке видел не только в своей индивидуальной работе, но, быть может, главным образом — в привлечении к этой работе еще не оперившихся научно, но подававших надежды молодых людей, только что севших на университетскую скамью. Мало кто из деятелей академической науки взрастил такое количество учеников, положительно зарекомендовавших себя на научном поприще, как это сделал В. Н. Перетц.

Главной школой, в которой получали научную закалку ученики Владимира Николаевича, был организованный им Семинарий русской филологии, систематические занятия которого начались с осени 1907 года и происходили еженедельно

lib.pushkinskijdom.ru

по средам на квартире его руководителя. Участниками Семинария, носившего неофициальный характер и не предусмотренного факультетским расписанием, были не только студенты университета разных годов пребывания в нем, начиная с первого семестра (в эту пору существовала не курсовая, а предметная система прохождения университетского курса), но и слушательницы Киевских высших женских курсов, преподавание на которых В. Н. Перетц вынужден был прекратить из-за своего столкновения с реакционной профессурой курсов, и оставленные при университете для подготовки к профессуре, и молодые факультетские преподаватели, и даже не специалисты-русисты, а филологи другой специализации, которых привлекала методологическая установка занятий Семинария.

Для того чтобы стать его участником, студентам необходимо было сдать В. Н. Перетцу коллоквиум по общему курсу истории русской литературы, что свидетельствовало о наличии достаточной осведомленности в этой дисциплине у тех, кто хотел стать членом Семинария.

Возникновению Семинария русской филологии предшествовал Семинарий, менее организационно оформленный, с меньшим количеством участников, — состоявший из студентов, серьезно заинтересованных литературной наукой и обнаруживших способности к самостоятельной исследовательской работе. Занятия этого Семинария начались осенью 1904 года в университете и продолжались в 1905 и 1906 годах большей частью на квартирах профессоров В. Н. Перетца и А. М. Лободы.

Я стал членом перетцевского Семинария с весны 1908 года — при содействии моего товарища и друга-однокурсника, незадолго до меня ставшего участником Семинария, ныне покойного С. А. Бугославского, талантливого исследователя в области древнерусской литературы, позднее, кроме того, музыковеда, большого знатока русского песенного творчества, в последние годы профессора Московского университета (он умер в 1945 году).

Переступив порог квартиры Владимира Николаевича, я сразу же очутился в атмосфере повышенной научной настроенности и научной жажды и любознательности. Для меня, как и для других членов Семинария, присутствие в нем бывало своего рода праздником. Своим научным энтузиазмом, незаурядным педагогическим талантом В. Н. Перетц добивался того, что с самого начала своей семинарской работы студент принимался за серьезную тему, требовавшую от него способности ориентироваться в вопросах, которые совсем еще недавно представлялись бы ему непосильными. Он как-то незаметно для себя интеллектуально взрослел, проникался верой в себя как человека, для которого открыты пути самостоятельной исследовательской работы. Большим вдохновляющим стимулом для работы был при этом пример самого руководителя с его кипучей энергией и неустанными научными поисками.

Будучи очень требовательным к своим ученикам, заставляя их с полной ответственностью относиться к разработке избранной ими темы, В. Н. Перетц в то же время всячески помогал им не только своими советами, но и предоставлением свежего рукописного материала, им самим добытого, а иногда и начатыми своими статьями, которые по той или иной причине оставались у него незавершенными. Однако, как правило, В. Н. Перетц требовал от своих учеников самостоятельных поисков необходимых им источников и литературы вопроса.

Доклады членов Семинария представлялись руководителю, иной раз заставлявшему авторов перерабатывать или дорабатывать написанное ими, затем вручались одному или двум оппонентам, на обязанности которых лежала внимательная и добросовестная критическая оценка доклада. При чтении его на семинарском заседании в обсуждение вовлекались и другие члены Семинария, и заседание заканчивалось обстоятельным разбором доклада со стороны руководителя. Доклады, вносившие в науку нечто новое как в отношении публикации источников, так и по освещению вопроса, публиковались в специальных научных журналах.

В. Н. Перетц большое внимание уделял работе своих учеников над рукописным материалом, в значительном количестве сосредоточенным в киевских рукописных собраниях, содержавших немало и украинского материала. По киевским собраниями ознакомление участников Семинария с рукописными источниками не ограничивалось. В. Н. Перетц при материальной поддержке Киевского университета и на льготных условиях, предоставлявшихся железнодорожным ведомством, с 1910 года организовал возглавлявшиеся им научные экскурсии Семинария в Петербург (четырежды), Полтаву, Екатеринослав, Житомир, Москву, Нежин, наконец, из Петербурга, куда он переселился в 1914 году, в Киев. Члены Семинария знакомились с интересующим их рукописным материалом, снимали с него копии, описывали неописанные еще рукописи (преимущественно провинциальных собраний).

Все это публиковалось затем с сопроводительными пояснениями В. Н. Перетца в его «Отчетах об экскурсиях Семинария русской филологии», печатавшихся в киевских «Университетских известиях» в 1910—1915 годах (всего напечатано было девять таких отчетов). Тут же печатались и собственные материалы В. Н. Перетца. Участники Семинария во время своих поездок выступали с докладами в столичных научных обществах, посещали выдающихся ученых-филологов — А. А. Шахматова, А. И. Соболевского и др.

lib.pushkinskijdom.ru

В связи с переселением в 1914 году в Петербург, ввиду избрания академиком, Владимир Николаевич с осени этого года перенес сюда занятия своего Семинария, в основном состоявшего теперь из студентов Петербургского университета. В пору своего пребывания в 1917—1921 годах в Самаре, куда он был направлен с научно-педагогическими поручениями, В. Н. Перетц и здесь организовал Семинарий, преимущественно в составе студентов только что учрежденного Самарского университета. Наконец, с осени 1921 года, по возвращении В. Н. Перетца в Петроград, там возобновил занятия его Семинарий, после 1925 года сузивший свою работу в связи с прекращением, из-за болезни, преподавательской деятельности Владимира Николаевича в университете.

В 1912 году в Киеве была напечатана брошюра «Семинарий русской филологии при имп. Университете св. Владимира под руководством проф. В. Н. Перетца. Первое пятилетие». В ней изложены были принципы работы Семинария, история его организации, сообщались сведения о работе его вне Киева; в летописи занятий Семинария подробно были перечислены все прочитанные на его заседаниях доклады на протяжении девяти семестров работы вплоть до весны 1912 года, приводились также имена выбывших и новых участников Семинария, с перечнем печатных работ В. Н. Перетца и членов Семинария. В 1929 году в Ленинграде была издана книжка, посвященная двадцатилетию существования перетцевского Семинария (1907—1927), — «Семинарий русской филологии академика В. Н. Перетца. Участники Семинария — своему руководителю». Тут вслед за посвящением Владимиру Николаевичу следовала его биография, список его печатных работ, кончая 1928 годом, список членов Семинария в Киеве, Ленинграде и Самаре и перечисление их печатных работ. Естественно, что не все участники перетцевского Семинария выросли в ученых-литературоведов и зарекомендовали себя печатными работами: произошел неизбежный отсев, но значительная их часть внесла больший или меньший вклад в литературную науку, успешно занимаясь при этом преподавательской работой в высшей школе.

В 1926 году В. Н. Перетц был избран штатным академиком Украинской Академии наук, и с тех пор началась его энергичная организационная, руководящая и исследовательская деятельность по изучению и изданию памятников старинной украинской литературы. Плодотворная работа в области украинистики продолжалась В. Н. Перетцем до 1933 года, когда он по состоянию здоровья уже не имел возможности систематически наезжать в Киев.

В 1934 году — не по своей воле — В. Н. Перетц вынужден был поселиться в Саратове, где после продолжительной, тяжелой сердечной болезни он скончался 24 сентября 1935 года. Несмотря на болезненное состояние, В. Н. Перетц и в Саратове продолжал научную работу. Он составил тщательное описание рукописей проф. И. А. Шляпкина, пожертвованных обладателем их в библиотеку Саратовского университета (опубликовано в «Археографическом ежегоднике», 1960 и 1961), а также исследовал обнаруженный им в той же библиотеке список «Моления Даниила Заточника» XVI века (издание и исследование текста этого списка — в «Трудах Отдела древнерусской литературы», т. XII, 1956). В 1962 году в Издательстве АН СССР вышла упомянутая выше книга В. Н. Перетца «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков».

Говоря о Владимире Николаевиче, о его заслугах перед наукой о литературе, об его изумительном труде по научному воспитанию многочисленных учеников, нельзя не сказать о том, что связало с ним нас, ближайших его учеников, памятью сердца. Он был нашим не только учителем, но и заботливым другом, старшим товарищем. Мы любили его сыновней любовью, хотя по возрасту он и не годился нам в отцы. Он держался с нами на равной ноге, несмотря на то, что мы отлично понимали расстояние между ним и нами и его дружеское отношение к нам воспринимали как щедрый дар. Мы запросто приходили к нему на квартиру в неурочные часы, когда нужно было срочно воспользоваться его советом или какой-либо книгой из его обширной библиотеки. Так же запросто мы ездили летом к нему на дачу, и тогда он оставлял свою работу и часами проводил с нами время в беседах во время прогулок. Сам он к нам, студентам, приходил в гости, и бывало так, что, постучавшись в окно вместе со своими спутниками из его Семинария, предлагал нам прекратить нашу работу, чтобы вместе отправиться в Киевский купеческий сад слушать музыку. Нередко он принимал живое участие в загородных прогулках, устраивавшихся его семинаристами.

Только очень небольшая горсточка учеников Владимира Николаевича ныне еще здравствует. Но и те из питомцев нашего учителя, кто ушел из жизни, и те, кто живут и трудятся по заветам своего наставника, я думаю, присоединились бы и присоединятся к чувству преданной к нему любви и глубокой благодарности за все, что мы получили от него и о чем я попытался сказать в этих малых строках, посвященных незабвенной памяти незабвенного учителя.

Н. ГУДЗИЙ

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

В. ГУРА

СУДЬБА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ЖАНРА

1

Советское литературоведение накопило большой опыт изучения литературных явлений в их идейно-художественной целостности, сложилась методология, выкристаллизовались принципы анализа, определились основные жанры исследования.

Большую роль в воспитании нескольких поколений литературоведов сыграли специальные семинары, проводившиеся в университетах крупнейшими учеными. Опыт работы в этих семинарах вылился в самостоятельный оригинальный жанр науки о литературе — жанр *семинария*, включивший в себя на равных правах многообразные разновидности литературоведческой деятельности: историографический обзор, хронологическую канву, библиографическое и текстологическое описание источников, тематический перечень проблем исследования изучаемого раздела литературы или ее значительного явления, статью с четкой постановкой задач и формулировкой перспектив исследования на современном этапе.

Успехи этого жанра особенно заметны в изучении советской литературы. Совершенствовалась методика семинариев, возрастал их научно-библиографический уровень. Выявилась тенденция к созданию таких фундаментальных семинариев научного типа, в которых разрабатываются не только вопросы, касающиеся деятельности того или иного писателя, но и темы, связывающие его творчество с идеями и образами современной советской, русской классической и мировой литературы. В семинариях накапливается обширный фактический материал, который позволяет разрабатывать такие актуальные проблемы, как традиции и новаторство, тип и характер, партийность и народность искусства, фольклор и литература, становление нового творческого метода и развитие советской литературы на разных ее этапах, принципы изображения народа и революции и др.

Семинарии систематизировали и частично обобщили ценнейший научный материал о судьбах жанров советской литературы (эпопея, лиро-эпическая поэма, исторический роман), в них все больше внимания уделяется проблемам своеобразия мастерства отдельных художников слова, стилевого многообразия советской литературы. Наконец, трудно переоценить роль семинариев в создании еще не написанной истории советской критики и литературоведения. Историография науки о литературе с такой обстоятельностью и полнотой еще не представлена ни в одном другом жанре литературоведческого исследования. В последних по времени изданиях семинариях прослежен, собственно, весь путь развития отдельных «участков» советского литературоведения, изучения основных проблем современной литературы.

Как бы ни близки были друг другу семинарии по специфике своего жанра, индивидуальность автора, его опыт, стремление обогатить избранный им жанр исследования, опираясь на своеобразие изучаемого материала, безусловно сказываются на содержании семинария и на всех звеньях его структуры. Может быть, поэтому в последние годы, когда чаще стали появляться новые разновидности этого жанра, нет-нет да и вспыхивают споры о его своеобразии и судьбах.

Так, в 4-м номере «Вопросов литературы» за 1964 год появилась дискуссионная статья С. Рейсера «Эволюция жанра», в которой особенно отчетливо выражена тенденция к «унификации» содержания семинария, его структуры, наполнения его разделов (независимо от специфики избранной темы, характера и состояния ее разработки, перспектив исследования проблемы). Эта тенденция приобретает, на мой взгляд, характер, угрожающий тяжкими последствиями судьбе жанра.

Издательство «Просвещение» унифицировало даже названия разнородных книг этого жанра, хотя до этого они выходили под названиями, более соответствовавшими изучаемой проблематике и воле автора («Два века», «Пушкинская студия», «Горьковский семинарий», «Семинарий по Маяковскому»). В статье С. Рейсера семинарию раз и навсегда отводится место учебно-методического пособия, а издательству предписывается «серьезно подумать о том, чтобы книги этого типа больше

lib.pushkinskijdom.ru

отвечали своему прямому назначению».[1] Недооценивая роль семинария как научно-методического исследования, автор этой статьи без всякой аргументации приходит к априорному выводу о «печальной» эволюции жанра. Зачеркивая, по существу, большой опыт, накопленный советским литературоведением в разработке этого жанра, С. Рейсер с сожалением отмечает, что семинарии «далеко отошли от первоначального типа» (стр. 183), сложившегося в литературоведении 1920-х годов. Все разделы семинария, на его взгляд, настолько эволюционировали, что он превратился в «уродца с непропорционально большой головой и очень коротким туловищем» (стр. 183). С. Рейсер не говорит о конкретных недостатках отдельных семинариев, а выносит приговор всему жанру. Его «суммарные» выводы и рекомендации, лишенные опоры на конкретный материал, очевидно, приняты издательством «Просвещение» как «руководство к действию»: оно вознамерилось вообще прекратить издание семинариев до того времени, когда они обретут «облегченные» формы, будто бы отвечающие нуждам высшей школы.

В этих условиях настоятельно необходимо разобраться в том, что же произошло «внутри» жанра. Закономерна ли его эволюция, так пугающая С. Рейсера? Не упрощает ли автор статьи задач жанра, призывая вернуться вспять, к семинариям 20-х годов? Достаточно ли аргументированы его взгляды и верны ли рекомендации, которые издательство «Просвещение» сейчас намеревается воплотить в жизнь с таким административным рвением?

2

Недавно появилось специальное исследование А. Барсука, посвященное изучению истории и современного состояния жанра семинария по русской литературе.[2] Относя зарождение этого жанра к началу XX века (1904—1914), высоко оценивая заслуги его родоначальника Н. К. Пиксанова, автор историко-библиографического очерка прослеживает процесс становления семинария, закономерную его эволюцию; оценивает вклад, который был внесен в развитие этого жанра советским литературоведением особенно в послевоенные годы.

Как и всякий новый жанр, семинарий проходил в своем развитии целый ряд этапов; все четче выявлялись основные звенья его структуры, его специфические разделы, дополнялся намеченный ранее круг тем, подлежащих изучению, определялись пути их исследования; каждая из выдвигаемых тем сопровождалась все более развернутым библиографическим перечнем литературы, косвенно или непосредственно связанной с разработкой выдвигаемой проблемы или ее частного вопроса. Состояние литературоведения долгое время не позволяло четко определить круг центральных проблем и сформулировать их так, как понимаются они теперь современной наукой. В силу слабой изученности даже самых важных этапов в развитии литературы авторы первых семинариев ограничивались «комплексным» изучением «трех эпох», «двух веков», этапа «от символизма до наших дней».

Появление «проблемно-тематических» и «персональных» семинариев как двух основных разновидностей этого жанра А. Барсук относит к 20-м годам (1921—1929), ко времени выхода в свет таких работ, как «Пушкинская студия» (1921, 1922), «Два века русской литературы» (1923, 1924), «Островский» (1923), «Старорусская повесть» (1923), «Русская устная словесность» (1924), «Новейшая русская литература» (1927), «Областные культурные гнезда» (1928) и связывает с упрочением в советском литературоведении исторического принципа в анализе литературных явлений. При всех, порой серьезных, методологических изъянах, присущих семинариям тех лет, они уже определились как тип научно-методического пособия: делается попытка дать историографический отчет о состоянии и задачах изучения избранной проблемы, последовательно проводится исторический принцип в постановке вопросов, подлежащих изучению, расширяется тематический диапазон семинариев.

В персональных семинариях, созданных Н. К. Пиксановым в эти годы, выделились как раз те основные разделы, которые теперь в совокупности и составляют жанр литературоведческого семинария: историографическое введение в изучение жизни и творчества писателя, темы предстоящих исследований с планами и дифференцированной библиографией, хронологическая канва жизни и деятельности писателя и библиография его произведений.

В 30-е годы жанр семинария исчез из обихода науки о литературе. А. Барсук объясняет это трудным становлением методологии советского литературоведения, складывавшегося в острой борьбе с формализмом и вульгарным социологизмом. Новый жанр на базе старой методологии не мог развиваться. Создание на новой методологической основе итогового научного пособия, в котором историография и

[1] С. Рейсер. Эволюция жанра. «Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 185 (далее ссылки на эту статью приводятся в тексте).

[2] А. И. Барсук. Печатные семинарии по русской литературе (1904—1963). Историко-библиографический очерк. Изд. «Книга», М., 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

библиография занимают важное место, еще не могло состояться в связи с отсутствием основательного фактического материала. Серьезный кризис переживала в эти годы и педагогика, игнорировавшая плодотворность путей самостоятельной подготовки научных кадров.

С. Д. Балухатому, автору «Горьковского семинария» (Л., 1946), принадлежит заслуга возрождения этого жанра; исследователь четко определил его современную структуру; он стремился отразить всю основную проблематику науки о писателе, что было закреплено последующими лучшими образцами семинариев.

За послевоенные годы создана целая библиотека изданий этого жанра и по творчеству отдельных писателей (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Тургенев, А. Островский, Л. Толстой, Чехов, Горький, Маяковский, Серафимович, Фурманов, А. Толстой, Шолохов, Макаренко, Н. Островский, Фадеев, Леонов, Твардовский), и по определенным разделам литературы, отдельным периодам ее истории (по русской устной народной поэзии, советской сатире, литературе периода Великой Отечественной войны). Среди этих изданий немало фундаментальных исследований, включающих в себя большой историографический и библиографический материал.

Одним словом, книга А. Барсука своим фактическим материалом убеждает, что есть все основания радоваться успехам в развитии жанра семинария. Однако С. Рейсера не устраивает ни методология, ни методика разработки всех без исключения разделов современного семинария, отошедшего от «первоначального типа».

3

Попробуем разобраться, что же произошло с основными разделами семинариев.

Историографический раздел (по терминологии С. Рейсера «непропорционально большая голова» «уродца») в первых семинариях или вовсе отсутствовал, или находился в эмбриональном состоянии. Правда, авторы семинариев «Пушкинская студия», «Два века», «Шевченковская студия», в которых историографический обзор присутствует, так сказать, в «зародыше», хорошо понимали его значение в складывающемся жанре. Включение историографического материала Н. К. Пиксанов объяснял необходимостью подвести итоги прежним изучениям, «дать отчет — сначала пред самим собой, а потом и пред товарищами по специальности — в очередных задачах науки о русской литературе».[3]

Авторы ранних семинариев, к сожалению, еще не были в состоянии предложить читателю обстоятельный историографический отчет. Но нельзя же слабости литературоведения тех лет выдавать за достоинства, как это делает С. Рейсер, высоко оценивая историографические введения семинариев 20-х годов только за их краткость?

Анализируя историографические введения семинариев 20-х годов, А. Барсук убедительно доказывает, что историография на этом этапе еще подменялась библиографическим обзором, объединением по профессионально-тематическим гнездам исследований, зачастую несовместимых ни по времени появления, ни по своей идейной направленности. Отказ от историзма в структуре историографического введения, искусственное разграничение историко-литературных и критических работ — все это не только не ориентировало в так называемой «литературе вопроса», но и мешало выделить *основные этапы* и наметить пути изучения выдвигаемых проблем.

В принципиально ином плане разрабатываются историографические разделы в современных семинариях: выделяются конкретные, исторически закономерные этапы в изучении той или иной проблемы, литературного явления или периода в творчестве писателя, на каждом из которых прослеживаются основные тенденции научно-критического их освоения. В. И. Ленин считал, что всякий «разумный» обзор книг должен быть дан «в связи с историей идей», а «история идей есть история смены и, *следовательно*, *борьбы* идей».[4] Историография как «история борьбы идей» стала обязательным самостоятельным структурным элементом семинария как жанра. Трудно оспорить вывод А. Барсука о том, что лучшие послевоенные семинарии дали читателю полноценные отчеты о состоянии и задачах науки о литературе на многих ее участках. Прослеживая путь, пройденный наукой в изучении избранной проблемы, историографические обзоры указывают на сложность этого пути и помогают оценить тот вклад, который был сделан предшественниками.

Нельзя, однако, не видеть и некоторых просчетов во вводной части отдельных послевоенных семинариев. В ряде случаев движение общественно-научной мысли упрощается, схематизируется, часто анализируются не глубинные процессы, а явления, лежащие на поверхности литературной жизни, исчезает спе-

[3] Н. К. Пиксанов. Два века русской литературы. Изд. 1-е, ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 7.

[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 111, 112.

lib.pushkinskijdom.ru

цифика изучаемых исследований, особенно важная для специалиста; случается, что позицией автора семинария подменяются все другие позиции в оценке изучаемого явления да еще не указываются библиографические «адреса» оцениваемых работ. Встречаются еще и «историографические излишества», когда авторы семинариев вступают в полемику с авторами обозреваемых работ по поводу незначительных деталей и теряют чувство пропорций, соразмерности. Это, так сказать, «рабочие» просчеты историографических обзоров в семинариях. Они совсем не дают оснований разделять позицию С. Рейсера, тем более, что иных аргументов, кроме слов о том, что «вступительная статья занимает больше места, чем основная часть книги — темник и библиография» (стр. 183), для ее обоснования не приводится.

По мнению С. Рейсера, отрицательно сказались на судьбе жанра и перемены, которые произошли в центральной части семинария, обычно называемой «темы для самостоятельных работ» (с основной библиографией и аннотациями): «Если в первых семинариях давался примерный круг тем и предполагалось их постоянное изменение, то в последних темы закреплены „наглухо“... Преподавателю даже не рекомендуется творческое отношение к темнику: действуй только в его пределах — не дальше!» (стр. 183). Трудно понять, зачем автору статьи «Эволюция жанра» понадобилось так превратно толковать смысл основного раздела семинариев, среди которых, кажется, нет ни одного, где бы не оговаривалась важность творческого отношения к темам исследования. Например, в семинариях по Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Горькому, Маяковскому, да и во многих других, предлагается выдвигать по аналогии новые темы, варьировать их, выделять из общих тем для специального изучения частные вопросы и, напротив, ставить «сквозные», обобщающие темы.

В семинариях 20-х годов темы большей частью выдвигались произвольно, субъективно, отражая преимущественно интересы составителя, его склонности; авторы не ставили задачи дать объективную картину основных проблем в области избранной темы. Составители же современных семинариев стремятся широко отразить в предлагаемых темах состояние и задачи современной науки, всю ее основную проблематику. Обстоятельно и конкретно разрабатываются важнейшие вопросы творчества крупнейших писателей: идейно-художественного богатства произведений, их жанрового своеобразия, художественного мастерства писателя, его места в литературном процессе; большое внимание уделяется проблемам реализма, его особенностям на разных этапах развития литературы.

Это не значит, однако, что в выдвижении тем предстоящих исследований все благополучно. Если С. Балухатый, склоняясь к постановке «типичных», «обобщенных» тем, предлагает выделять из них в ходе работы частные вопросы с задачами узко специальными, то Е. Наумов и особенно С. Машинский формулируют слишком широкие, почти непосильные для первого самостоятельного исследования темы («Принципы социалистического реализма в творчестве Маяковского», «Художественное мастерство Маяковского», «Белинский — историк русской литературы», «Теория реализма в эстетике Белинского», «Борьба Белинского за народность в литературе»). Такая постановка тем ведет начинающего исследователя к декларативным рассуждениям и нередко предполагает компилятивный характер его сочинения. Однако столь же опасен и отказ от синтетических тем, увлечение узкой, по-школьному сформулированной тематикой. Вряд ли обоснованы и возражения против постановки таких тем, которые уже частично исследованы в специальных работах. Вторичное обращение к ним вполне оправдано при условии какого-то иного подхода к изучаемому явлению с учетом пробелов в ранее проделанной работе, с привлечением нового фактического материала. В книге А. Барсука высказываются справедливые пожелания большей гибкости, изобретательности и инициативы в выдвижении и аргументации новых тем, комплексных проблем, связанных с поэтикой художественного произведения и мастерством писателя.

В семинариях последних лет существенно изменилась и методика составления планов предстоящих исследований. С. Рейсер, однако, и здесь отдает предпочтение ранним семинариям, достоинством которых считает ограничение плана «назывными предложениями и самыми общими советами» (стр. 183). Между тем как раз рекомендации к разработке предлагаемых тем в семинариях 20-х годов отличались серьезными недостатками. Частные вопросы разрабатывались тщательнее, чем темы проблемного характера, что находилось в прямой связи с методологическим состоянием литературоведения тех лет. Идейный аспект темы зачастую тонул в узко профессиональных советах, логика движения исследовательской мысли подменялась методическими указаниями, рядом расплывчатых вопросов.

Авторы современных семинариев, как правило, равномерно определяют объем каждой темы, дают примерный план ее разработки, учитывающий специфику темы и своеобразие ее идейно-художественных акцентов. Преобладают зачастую те же назывные предложения, но в основе их — развитие темы, а не только методические указания. В семинарии по Пушкину Б. С. Мейлаха и Н. С. Горницкой обращает на себя внимание четкость формулировок узловых проблем. Каждый пункт плана раскрывает новый идейно-эстетический аспект или поворот темы. Авторам удалось добиться конкретности и в раскрытии тем общего характера

lib.pushkinskijdom.ru

(«Пушкин — родоначальник новой русской литературы», «Реализм Пушкина»). Вот круг проблем, конкретизирующих тему «Романтизм Пушкина»: «Социально-исторические корни возникновения романтизма в России и на Западе в конце XIX в. Национальное своеобразие русского романтизма. Два основных направления в романтизме... Белинский о „романтизме новых людей"... и о „средневековом" романтизме Жуковского... Пушкин и декабристский революционный романтизм... Пушкинский романтизм как новая эпоха в художественном развитии... Влияние пушкинского романтизма на современную ему передовую поэзию... Критика Пушкиным субъективистско-мистического романтизма как выражения „германского идеологизма"... Роль романтического периода в процессе творческого развития Пушкина...» [5]

Однако в некоторых семинариях план работы подменяется ее конспектом, *постановка проблем* предстоящего исследования — «комментариями», «разъяснениями», «рекомендациями», «вступительными заметками», в которых, в сущности, предлагается готовое решение. Безусловно прав С. Рейсер, когда он возражает против «педагогических излишеств» семинария по Чехову: тенденция подменить *постановку* проблемы ее *решением* противоречит природе жанра семинария, его цели — стимулировать самостоятельную исследовательскую активность всех, кто обращается к изучению выдвигаемых проблем. С другой стороны, планам отдельных семинариев недостает остроты, проблемности, методологической целеустремленности в раскрытии темы. Объективистски бесстрастная их аннотация так же опасна, как и подмена проблемы ее решением.

Вызывает сомнение у С. Рейсера и библиографический указатель современных семинариев. «Библиография, — пишет он, — прежде лишь основные указания, толчок для дальнейших разысканий — тоже безмерно выросла. 10—15—20 названий едва ли не норма, а в семинарии „Л. Н. Толстой" находим 27 и даже... 46 названий» (стр. 184). Автор этих строк забывает, что и в «старых» семинариях отдельные списки к темам намного превышали количество названий, именуемое как «безмерное». По мнению С. Рейсера, семинарий и не должен включать всей важнейшей научной литературы по теме. Есть и другая точка зрения, согласно которой семинарий превращается чуть ли не в регистрационный библиографический справочник.[6]

Безусловно верное, на наш взгляд, решение вопроса о библиографическом наполнении семинария сформулировано К. Д. Муратовой в предисловии к составленному ею «Семинарию по Горькому»: «Библиография, приложенная к темам, предназначена для научной работы. В связи с этим в нее включены статьи, представляющие научный интерес, но не лишенные порою отдельных методологических ошибок. Участникам „Семинария" необходимо критически осваивать литературу по избранной ими теме. Общие очерки, юбилейные статьи и подобный им материал включался в „Семинарий" в минимальном количестве».[7]

Семинарий предполагает включение по возможности всей ценной в научном отношении литературы и имеет свои принципы отбора библиографического материала и его расположения внутри каждой из тем, выдвигаемых для исследования. В семинариях последних лет успешно преодолена тенденция, сближающая их с рекомендательной «памяткой».

В подлинно научном семинарии и указатель литературы к предлагаемым темам опирается на разыскания самого составителя, в результате чего представляет собой авторитетную тематическую библиографию научно-вспомогательного типа по избранному периоду истории литературы или творчеству писателя. В этом направлении и шла эволюция библиографического наполнения семинариев. Такой принцип нисколько не сковывает дальнейших библиографических разысканий в области избранной для самостоятельного исследования темы, не мешает углублению в ее историографию, расширению круга используемых источников, введению в научный оборот новейшей литературы с помощью использования источников текущей библиографической информации. Что же касается приобретения профессиональных библиографических навыков, то их необходимо получать на специальных занятиях еще до начала работы в специальном семинаре.

Ставится, наконец, под сомнение и полезность почти всех справочных разделов семинария («Хронологическая канва», «Издание произведений», «Библиографические материалы»). С. Рейсер утверждает: «Студенту не надо предлагать готовую хронологическую канву — ему гораздо полезнее ознакомиться с несколькими монографиями и самому установить нужные факты; студенту вредно брать готовый материал из синхронистической таблицы — он должен научиться сам сопоставлять факты разных областей литературной и общественной жизни; студенту ни к чему подборка биографических сведений о писателе — он должен сам находить нужный

[5] Б. С. Мейлах, Н. С. Горницкая. А. С. Пушкин. Семинарий. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 111—112.

[6] См.: Ю. М. Лауфер. Библиография русской советской литературы. Учебно-справочное пособие. М., 1963.

[7] К. Д. Муратова. Семинарий по Горькому. Учпедгиз, Л., 1956, стр. 3

lib.pushkinskijdom.ru

материал» (стр. 184). Одним словом, С. Рейсер считает, что введение каких-либо вспомогательных разделов в семинарий вредно, потому что «такие семинарии отучают от самостоятельной работы». С каких же это пор вспомогательные, справочные пособия отучали от самостоятельной работы, «преподнося все в готовом виде»? Наоборот, они всегда были лишь началом самостоятельных разысканий с целью углубления того или иного частного вопроса, приучая вместе с тем к самоконтролю и самопроверке.

Хронологическая канва помогает избежать опасности анахронизмов в исследовательской работе. «Критерий хронологии» — один из необходимых в оценке всевозможных предположений исследователя. Это всячески подчеркивал Н. К. Пиксанов, вводя в семинарий хронологическую канву (под названием «Летописец»). Все более последовательно решает «канва» и библиографические задачи. Теперь считается общепризнанным требование давать в ней вслед за сообщаемым фактом библиографическое описание источника, из которого он заимствован. Конкретные библиографические «адреса» превращают «канву» в ценный путеводитель по первоисточникам — автобиографическим, эпистолярным, мемуарным, значение которых в исследовательской работе трудно переоценить. Это хорошо известно С. Рейсеру, составителю «Летописи жизни и деятельности Н. А. Добролюбова», на этот раз выступившего строгим противником такой разновидности вспомогательной литературоведческой деятельности, органически вошедшей и в жанр семинария.

Не во всех семинариях, разумеется, «канва» составлена с необходимой тщательностью и далеко не всегда приобретает научное значение. Эти недостатки семинариев нельзя не видеть, но о них следовало бы говорить конкретно, а не ставить под сомнение важность раздела в составе семинария.

С. Рейсер готов изъять из семинария его справочно-библиографические разделы, несмотря на то, что подобные заявления вступают в явное противоречие с его. С. А. Рейсера, взглядами на задачи вузовского специального семинара, работая в котором молодой исследователь проводит самостоятельные библиографические. источниковедческие, текстологические и другие разыскания. Но разве в этом случае не нужно давать ему «ключи» к путеводителям по рукописям, документальным материалам, библиографическим указателям и другим справочным изданиям, отталкиваясь от которых и следует вести самостоятельные поиски.

Критику справочных разделов можно понять только в том случае, когда этой критике, как это сделано в упомянутой книге А. Барсука, подвергаются конкретные изъяны работы, проделанной авторами семинариев. Действительно, справочные разделы нередко представляют собой простые библиографические перечни без анализа, скажем, истории издания текстов, слабых и сильных сторон библиографических пособий. Речь должна идти не об «отмене», «изъятии» справочно-библиографических разделов из жанра семинария, а о качественно глубокой их разработке, отвечающей природе и задачам жанра. Помимо своего прямого справочного назначения. эти разделы в семинарии стимулируют самостоятельные занятия начинающего исследователя вспомогательными литературоведческими дисциплинами, без которых невозможна научная деятельность. Умаление удельного веса научно-вспомогательных материалов в семинариях допускает мысль о том, что самостоятельная работа начинающего исследователя может чуть ли не ограничиться библиографическими и всякими другими предварительными разысканиями, не углубляясь в решение методологических проблем.

4

Чем же объяснить такую резкую критику жанра, успехи которого столь ощутимы особенно в последние годы? Дело, на наш взгляд, в том, что С. Рейсер слишком узко и весьма утилитарно понимает жанр семинария *только* как учебно-методического пособия, рассчитанного, причем, *только* на студентов. Между тем жанр семинария, как мы имели возможность убедиться, опираясь на успешно проведенное А. Барсуком исследование, прошел через сложные этапы развития. Жанр этот возник на опыте вузовских спецсеминаров. Отсюда и его наименование — «семинарий», и его первоначальные совершенно конкретные цели — обобщить эти первые опыты и оказать непосредственную помощь в закреплении и распространении их. Необходимо при этом видеть принципиальное отличие литературоведческих специальных семинаров от практических и других неспециальных семинарских занятий, связанных с обязательной программой общего курса. Специальные литературоведческие семинары в педагогической практике советской высшей школы с самого начала возникали для углубленного исследовательского изучения отдельных научных проблем и становились видом занятий, в процессе которых молодой исследователь овладевал под руководством опытного специалиста искусством литературоведческого разыскания, навыками самостоятельного исследования, методикой и методологией научной деятельности.

И жанр семинария не мог не усвоить эти научно-методические задачи — помочь начинающему специалисту в овладении навыками, приемами, техникой научно-исследовательского труда, самостоятельной творческой работы, ввести его

lib.pushkinskijdom.ru

в литературоведческую лабораторию. Вот почему в пособие все шире включается разнообразный научно-вспомогательный материал — историография, источниковедение, библиография, хронологическая летопись.

Целью семинара иногда почему-то считают изучение творчества писателя и литературы о нем, «расширение и углубление научных знаний в области выбранного раздела истории русской литературы».[8] Таких целей семинар никогда не ставил. Н. К. Пиксанов видел цель «Пушкинской студии» не в усвоении готовых итогов пушкиноведения, а в самостоятельном решении научных вопросов и надеялся, что его «студия» будет способствовать появлению в печати полезных работ.[9] Помочь читателям, достаточно знающим предмет, — такую цель ставили авторы семинария «Новейшая русская литература»[10] Работы по темам, рекомендуемым для изучения, их планирование, по мнению С. Балухатого, должны в семинариях ставиться «прежде всего, как работы научно-исследовательские как по своей направленности, так и по методу выполнения».[11]

Что касается круга «потребителей» семинария, то он значительно шире, чем это представляется С. Рейсеру. Студент-филолог, разумеется, наиболее часто обращается к пособию такого типа; и не только для занятий в семинаре по избранной теме, но и в процессе работы над курсовыми, дипломными сочинениями, в процессе углубленного изучения материалов спецкурса. Семинарий становится настольной книгой аспирантов, преподавателей, ведущих специальные курсы, учителей. Историографическое и библиографическое значение семинариев велико и для специалистов-ученых. Семинарий, кроме того, рассчитан и на лиц, самостоятельно изучающих литературу. Авторы семинариев адресуют итоги своих разысканий литературоведам, работающим в области раздела науки, которому посвящен семинарий (см. предисловие к семинарию по Лермонтову), исследователям советской литературы (предисловие к семинарию по Шолохову), тем, кто начинает самостоятельную исследовательскую работу в области фольклористики (семинарий Т. Акимовой по народному поэтическому творчеству) и т. д. Научное, а не только педагогическое значение семинариев «даже для самых осведомленных специалистов» настоятельно подчеркивается во многих рецензиях на лучшие издания этого типа.[12]

Семинарии, созданные за долгую историю существования этого жанра, далеко не равноценны по глубине разработки выдвигаемых в них проблем. А. Барсук, отдавая предпочтение семинариям, представляющим полноценный отчет о состоянии и задачах науки на ее определенном участке и интересным самому опытному исследователю, выделяет в отдельные группы семинарии, преследующие скромные цели непосредственной помощи студенту-филологу в подготовке семинарского доклада (семинарии по Белинскому, Чехову, Тургеневу) и многочисленные семинарии «малого жанра», издаваемые для нужд текущего учебного года и рассчитанные в основном только на студентов-заочников. Считать образцом такого рода семинарии, как это, в сущности, делает С. Рейсер, значило бы свести на нет успехи нашей литературоведческой науки в одном из важных ее научных жанров, противопоставляя фундаментальной разработке пособия «паллиативные» брошюры чисто методического характера с отсутствующими совсем или основательно урезанными разделами научного семинария.

Семинарии «малого жанра» безусловно играют свою роль в учебном процессе, но у них свои, часто очень локальные методические задачи. Главная же цель научного семинария, на наш взгляд, заключается в том, что он концентрирует во всех своих разделах методологически важные проблемы современной литературоведческой науки. А. Барсук справедливо считает, что научные и педагогические задачи семинариев органически сливаются. Глубокая и разносторонняя постановка научных проблем, тщательная разработка историографии и библиографии — все это всячески содействует решению педагогических задач. Научно-педагогические цели требуют, чтобы каждый семинарий знакомил не только с достижениями и результатами науки, но и с историей исследований, акцентируя внимание на еще не решенных проблемах.

Семинарий утверждается в нашей науке о литературе не только как пособие, вошедшее в практику работы высшей школы, но и как исследование, опирающееся

---

[8] Л. П. Медведева. Принципы и методика организации литературоведческого семинара в высшей школе. «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. XXXIII, вып. филологический, 1953, стр. 177.

[9] См.: Н. К. Пиксанов. Пушкинская студия. Изд. «Атеней», Пгр., 1922, стр. 5—6.

[10] См.: А. И. Белецкий, Н. Л. Бродский, Л. П. Гроссман, И. Н. Кубиков, В. Л. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература. Изд. «Основа», Иваново-Вознесенск, 1927, стр. 4.

[11] С. Д. Балухатый. Горьковский семинарий. Изд. Ленинградского унив., Л., 1946, стр. 5.

[12] Не составляет исключения и рецензия С. Рейсера на семинарий Н. К. Пиксанова «Областные культурные гнезда» (см.: «Червоний шлях», 1928, № 12, стр. 244 — 245).

lib.pushkinskijdom.ru

на громадный историографический и библиографический материал, на факты новейших разысканий, впервые вводимых в научный оборот. *Семинарий стал формой подведения итогов, формой отчета об истории, современном состоянии, основной проблематике и задачах наиболее важных участков современной науки о литературе.*

Спор с С. Рейсером приобретает принципиальное значение и потому, что издательство «Просвещение», стремившееся ограничить жанр семинария рамками учебной программы (и программы только пединститутов), нашло в нем защитника этой, на наш взгляд, ошибочной для судьбы жанра тенденции, под которую С. Рейсер попытался подвести столь же ошибочную «теоретическую базу». Если семинарии не соответствуют типу пособий, которые издает «Просвещение», то, очевидно, им должно заняться другое издательство. Что касается эволюции жанра, то она вполне закономерна и органически связана с развитием науки и научной методики. Это подтверждается и конкретным анализом жанра, проведенным в книге А. Барсука.

История высшей школы не знает пока лучшего типа книги, содействующей творческому формированию специалиста-литературоведа. Игнорировать или умалять научную природу жанра семинария — значит лишать его перспективы развития, ложно ориентировать авторов и издательства.

К. РОВДА

ДРУЖЕСКИЕ СВЯЗИ ЛИТЕРАТУР *

Шестидесятые годы ознаменованы попытками серьезного изучения национальных литератур в их взаимосвязях, осмысления мирового художественного развития как единого и целостного процесса. Большой толчок этому дала организованная Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР всесоюзная дискуссия в Москве (1960).[1] За ней последовал ряд научных конференций и съездов в Тбилиси (1962), Будапеште (1962), Софии (1963) и Черновцах (1964), либо целиком посвященных вопросам литературных взаимоотношений,[2] либо уделивших им значительное место.[3]

Труды, явившиеся результатом этих встреч, свидетельствуют о быстром росте научных исследований — количественном и качественном — в области межнационального литературного общения. Один за другим выходят сборники и монографии, публикуются журнальные статьи как у нас, так и за рубежом.

Пересматривая устаревшие историко-литературные концепции, Институт мировой литературы им. А. М. Горького создает многотомную всеобщую историю литературы.[4] Назревает необходимость ее изучения в зональных аспектах.[5] Академия

---

* Венгерско-русские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1964, 280 стр.; Румынско-русские литературные связи второй половины XIX—начала XX века. Изд. «Наука», М., 1964, 298 стр.; Чехословацко-советские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1964, 287 стр.

[1] Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. Изд. АН СССР, М., 1961, 439 стр.

[2] Материалы первой научной сессии, посвященной литературным связям русского, азербайджанского, армянского и грузинского народов. Тбилиси, 1962, 147 стр.; La littérature comparée en Europe orientale. Conférence de Budapest 26—29 octobre 1962. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1963, 534 стр. См. рец.: П. Заборов. Сравнительное литературоведение в восточной Европе. «Русская литература», 1964, № 2, стр. 201—204; Zuzana Adamová. Růžena Grebeníčková. La littérature comparée en Europe orientale. «Slavia». 1964, № 4, стр. 648—653.

[3] Пятый международный съезд славистов (сообщения участников съезда). «Русская литература». 1964, № 1, стр. 202—204; В. В. Виноградов. Некоторые итоги Софийского съезда славистов. «Вестник Академии наук СССР», 1964, № 2, стр. 84—93; А. Н. Робинсон. V международный съезд славистов. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1964, т. 23, вып. I, стр. 68—72; П'ятий міжнародний конгрес славістів. «Народна творчість та етнографія», 1963, № 4, стр. 3—6; Е. З. Цыбенко. Проблемы литературоведения на V международном съезде славистов. «Вестник Московского университета. Филология, журналистика», 1964, № 2, стр. 30—39; Тези доповідей VI української славістичної конференції 13—18 жовтня 1964 г. Чернівці, 1964, 304 стр.

[4] И. Г. Неупокоева. Методологические вопросы построения «Истории всемирной литературы». «Вестник Академии наук СССР», 1965, № 7, стр. 59—62; «Литературная газета», 1965, № 94, 10 августа.

[5] См., например: В. Н. Кутейщикова. Роман Латинской Америки в XX веке. Изд. «Наука», М., 1964, 334 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

наук Венгерской Народной Республики выдвигает проект создания синтетической истории литератур Восточной Европы. Доклады, прозвучавшие на конференции в Будапеште (Ю. Доланский, Б. Кепеци, Т. Кланицаи), показывают, что хотя в художественном развитии восточноевропейских народов много национально своеобразного, но много и сходных моментов, что не только дает возможность изучать их литературное наследие комплексно, но и делает это необходимым.

В связи с этим особый интерес вызывают появившиеся в последнее время некоторые труды. Речь идет прежде всего об изданной Институтом славяноведения АН СССР монографии В. И. Злыднева[6] и созданных совместно Институтом мировой литературы АН СССР с институтами академий наук ряда социалистических стран сборниках, посвященных литературным взаимосвязям.[7] Эти работы будут иметь немаловажное значение для предполагаемой истории восточноевропейских литератур и независимо от нее.

Принадлежащие тридцати авторам и разнообразные по тематике, методике исследования и манере изложения, эти труды характеризуются одной общей чертой — единством методологических позиций. В изучении художественных связей исследователи видят не самоцель, а средство к более полному и глубокому познанию сложных законов развития национальных литератур, составляющих вместе единую художественную культуру человечества. Далекий от упростительства и догматизма, серьезный и многосторонний марксистский подход к анализу сложных вопросов, свойственный подавляющему большинству работ, является результатом не только усилий каждого из авторов, но и общих достижений ученых социалистических стран в данной области.

Приятно поражает не только обилие совершенно новых, не известных ранее материалов, собранных исследователями, но и богатство наблюдений и выводов, многообразие аспектов в изучении этих материалов. Личные контакты русских писателей с деятелями культуры восточноевропейских стран, восприятие произведений русской литературы в Болгарии, Венгрии, Румынии, Чехословакии (переводы, критика, художественное творчество), проникновение художественных ценностей этих стран в культурную среду дореволюционной России и советское общество — все это предстает перед читателем как широкая панорама культурных взаимоотношений братских народов на основе интернационализма, уважения друг к другу.

Книга В. И. Злыднева является одной из первых попыток дать обобщенную картину литературных отношений стран, хотя и разного уровня развития, но близких по языку и культурно-историческим традициям. В подобном исследовании всегда подстерегают трудности композиционного порядка. Исходя из того, что русская литература, находившаяся на более высокой ступени развития, имела для болгарской несравнимо большее значение, чем вторая для первой, автор освещает преимущественно вопросы воздействия русской литературы на болгарскую и рассматривает этот процесс с точки зрения внутреннего развития болгарской культуры. Нам кажется это справедливым, хотя нельзя не пожалеть, что за рамками книги остается проблема «обратных связей». Она, по нашему мнению, должна непременно наличествовать в подобных работах, так как все более актуальными являются вопросы вхождения инонациональных литератур — больших и малых народов — в русскую жизнь и культуру.[8]

Однако и без того возникают затруднения, с какими обычно встречаются авторы курсов истории литературы: как одновременно и без ущерба раскрыть историко-литературный процесс и охарактеризовать его вершинные явления? В этом случае находят выход в том, что рядом с общими очерками дают монографические главы, посвященные отдельным писателям. По этому пути пошел и автор рассматриваемой работы. После краткого введения следует общий очерк под названием «Этапы развития русско-болгарских литературных связей XX в.» (стр. 13—52), а затем главы «Г. Бакалов и его роль в распространении русской и советской литературы» (стр. 53—146) и «Связи Л. Стоянова с русской и советской литературой» (стр. 147—207).

Во введении четко и ясно сформулированы методологические принципы в изучении литературных связей, рассматриваемых В. И. Злыдневым как часть более

[6] В. И. Злыднев. Русско-болгарские литературные связи XX века. Изд. «Наука», М., 1964, 219 стр.

[7] См. настоящие издания на венгерском, румынском и чешском языках: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapsolatok köréből. I.—III. k. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1961. (Резюме на русском языке ко всем статьям). Рец.: Й. Вереш. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapsolatok köréből. (Русско-венгерские литературные связи). «Slavica», II, Debrecen, 1962, стр. 288—293; М. Рев. Из истории русско-венгерских литературных отношений. «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 229—233. (Из тридцати шести статей венгерского издания в русском помещено девять статей); Československo-sovětské literární vztahy v období meziválečném. Praha, 1965, 225 стр.

[8] См.: К. Л. Зелинский. Что дают русской литературе народы СССР. М., 1965.

lib.pushkinskijdom.ru

широкой проблемы художественного познания мира и человека и как средство для выявления роли сложного комплекса внешних воздействий, которые приводят к взаимному обогащению народов духовными ценностями. От ошибок преуменьшения или преувеличения внутренних или внешних факторов его уберегает взгляд на них как на диалектическое единство.

Принцип историзма позволяет ученому видеть, что характер и формы литературных отношений изменялись на протяжении изучаемого периода в зависимости от внутренних условий общественной и культурной жизни и мировых событий. К восприятию духовных ценностей русской культуры в Болгарии автор подходит строго дифференцированно, учитывая специфику их воздействия на различные течения и писательские группировки. Это можно отнести к несомненной заслуге автора. На множестве фактов, систематизированных и обобщенных, он показывает, как проникновение лучших произведений русской классической и советской литературы в болгарскую культурную среду в условиях острой классовой борьбы ускоряет созревание прогрессивных элементов, содействует становлению и формированию метода социалистического реализма, самобытно возникающего на болгарской национальной почве.

Последовательный историзм с особенным успехом применяется при анализе эстетических взглядов Г. Бакалова, развитие которых рассматривается в связи с воздействием на него советской художественной мысли и идеологии вообще. Это дает возможность внести серьезные коррективы в оценку роли Г. Бакалова в развитии болгарского марксистского литературоведения. Роль эта до последнего времени принижалась. Кропотливо исследуя всю деятельность болгарского критика, В. И. Злыднев показывает, что вопреки утверждениям некоторых ученых и даже самого Бакалова, его отход от меньшевизма, от Плеханова — к идеям Ленина произошел не в 1934 году и даже не в 1932, а начался со времени его вступления в БКП (1921) и завершился в тридцатые годы, отразив сложный процесс развития болгарской эстетической мысли 20—30-х годов, когда окончательно она усваивает марксистско-ленинские принципы. Деятельность Г. Бакалова как пропагандиста русской и советской классической литературы раскрывается в книге в связи с развитием его эстетических воззрений и болгарской художественной мысли в целом.

В лице Г. Бакалова и Л. Стоянова автор показывает два круга болгарской интеллигенции, которые, отправляясь от разных исходных позиций, в острой общественно-политической борьбе неизбежно обретают понимание того, что без прочных связей Болгарии с Советским Союзом и его культурой невозможно успешное развитие прогрессивной литературы Болгарии, хотя по-особому сложные пути обоих деятелей оказались разными: первый — уже в молодости деятель рабочего движения и критик-марксист, второй — поэт-символист.

Не ограничиваясь обобщением материалов частных исследований, сделанных другими и им самим — а его труд является итогом многолетних изысканий, — автор привносит много нового материала, добытого из редких печатных источников и из рукописных собраний Болгарии и Советского Союза. Работа привлекает не только новизной фактов и тщательностью их обработки, но также определенностью и смелостью авторской позиции, которая, как это мы видели на примере с Бакаловым, не считается с установившимися взглядами на известные вопросы и подвергает их пересмотру.

К сожалению, не все затрагиваемые в книге проблемы разработаны с одинаковым тщанием и глубиной. Нам кажется, что следовало бы больше внимания уделить переводческой деятельности как Бакалова, так и Стоянова, а также основательнее и шире, чем это сделано, осветить вопросы воздействия русских писателей на творчество отдельных болгарских художников.

В работе встречаются отдельные мелкие недостатки и неточности в формулировках: например, во введении говорится, что при исследовании усвоения опыта русской художественной мысли разными писательскими группировками необходим, кроме учета историко-литературного своеобразия, еще учет «и новых методологических приемов» (стр. 7—8). Вероятно, речь должна идти о методических приемах, так как метод исследования характеризуется скорее принципами, а не приемами. Но это частности, не умаляющие достоинств во многом интересного и содержательного труда, заслуженно получившего высокую оценку болгарской[9] и советской критики.[10]

В сборниках, посвященных румынско-русским и венгерско-русским литературным связям, значительное место уделяется проблеме влияний. Эта проблема, как известно, — одна из самых сложных. Сложность ее состоит в том, что чем

---

[9] Георги Константинов. Нов труд за руско-българските литературни връзки. «Литературна мисъл», 1965, № 2, стр. 148—153.

[10] Л. Лихачева. Книга о дружбе. «Иностранная литература», 1964, № 10, стр. 261—262; В. Андреев. Русско-болгарские литературные связи. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 218—221.

lib.pushkinskijdom.ru

глубже и сильнее воздействие, оказанное одним писателем на другого, чем оно органичнее, тем менее заметно для глаза и тем труднее поддается исследованию И, наоборот, чем поверхностнее — тем заметнее для внешнего наблюдения. Известно, что талантливый художник испытывает влияние другого не через заимствование мотивов и сюжетов, не подражая и перекраивая его творения, а путем самостоятельного переосмысления творческого опыта последнего в собственной — самобытной — художественной практике.[11]

Приятно отметить, что авторы многих рецензируемых работ отдают себе отчет в сложности проблемы и идут по наиболее трудному пути. Рассматривая, например, вопрос о влиянии Н. В. Гоголя на венгерских писателей, Алдар Камлош сравнивает этот процесс с естественным процессом усвоения пищи, которая превращается в кровь: ее невозможно обнаружить в организме, хотя именно в этом случае «она и усваивается им по-настоящему».[12]

Подобным образом подходят к проблеме влияний и румынские исследователи. «Говоря о румынской литературе, — пишет Михай Новиков, — мы едва ли можем назвать писателей гоголевского, чеховского, толстовского или горьковского типа, но можно утверждать, что из всех зарубежных влияний на румынскую литературу, влияние русской было самым плодотворным и именно потому, что оно выражалось не в заимствовании сюжетов или подражании стилю, а в укреплении самобытности». Русская литература была примером, который «помог румынским писателям освободиться от внешнего воздействия литератур Запада, приблизиться к народу, к народному творчеству, к трудящимся массам».[13]

Такой подход к проблеме литературных влияний является разумным и правильным; но помимо трудолюбия он требует от исследователя широты и размаха мысли, тонкости наблюдений, смелости и вместе с тем — как это ни парадоксально — осторожности в выводах

Проблема литературных влияний в сборнике «Румынско-русские литературные связи...» рассматривается в статьях Михая Новикова («Русская литература в Румынии во второй половине XIX века»), Валериу Чобану («Краткий исторический обзор румынско-русских литературных связей до объединения румынских княжеств», «Творчество Тургенева в Румынии», «Ф. М. Достоевский и Румыния»), Тамары Гане («Творчество Лермонтова в Румынии», «Чехов и румынские писатели Садовяну и Ребряну»), Татьяны Николеску («Чехов и Румыния»), Ш. П. Садовника («Гоголевские традиции в комедии И. Л. Караджале „Потерянное письмо“») и отчасти в других статьях.

Недостатком работ на подобные темы, как правило, является изолированный анализ художественных взаимосвязей: рассматриваются две взаимосвязанные литературы или два писателя. А ведь в действительности отдельный художник или отдельная литература соотносятся со многими литературами, и только совокупность этих отношений дает правильное и полное представление об историко-литературном процессе в целом или творческом пути художника. Такой недостаток в известной мере свойствен и некоторым из рецензируемых работ, хотя в лучших из них русско-румынские связи рассматриваются в совокупности с другими. Так именно поступает в своих статьях Валериу Чобану. Привлекая большой материал по международным отношениям румынской литературы, он приходит к выводу, что на этом широком фоне ее русские связи «играли особую роль».[14] Это было обусловлено близостью социально-экономических, географических и отчасти языковых

---

[11] Примером неудачного решения проблемы влияний, несмотря на обилие интересных наблюдений, является, на наш взгляд, статья А. Червеняка «„Лишний человек“ И. С. Тургенева в произведениях Светозара Гурбана-Ваянского» («Вестник Ленинградского университета. Серия истории, языка и литературы». 1965, № 8, вып. 2. стр. 65—75). Находя в произведениях Ваянского множество чисто внешних заимствований, автор говорит, что тургеневские герои «ожили на страницах произведений словацкого писателя», «вдохнули жизнь в его образы» (стр. 68); но тут же заявляет, что он искажал образы тургеневских «лишних людей» и что его герои не связаны с словацкой действительностью, а являются «в большей мере... плодом авторской фантазии» (стр. 70). Писатель, по словам автора, был «всю жизнь... Дон Кихотом априорных идей, сквозь призму которых он воспринимал и Тургенева» (стр. 74). Не входя в обсуждение вопроса о правильности или неправильности этих замечаний, мы хотим лишь спросить А. Червеняка, как можно искаженное восприятие творчества русского художника расценивать в положительном смысле, утверждая, что сказать «новое слово в литературе» словацкому писателю «особенно помогла русская классическая литература» и «в первую очередь И. С. Тургенев» (стр. 75)?

[12] Венгерско-русские литературные связи, стр. 26.

[13] Румынско-русские связи второй половины XIX—начала XX века, стр. 11.

[14] Там же, стр. 38. Далее ссылки на этот сборник приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

условий,[15] в особенности на первых порах развития литературы в Румынии начала XIX века.

Большое значение имели личные контакты некоторых румынских деятелей культуры с А. С. Пушкиным, когда тот находился в кишиневской ссылке. Подготовка революции 1848 года особенно способствовала отбору из русской художественной культуры всего самого передового. Именно этим автор объясняет интерес румынской поэзии к «мятежным» произведениям Пушкина и Лермонтова, к сатирам Кантемира и басням Крылова, насыщенным острой социальной проблематикой. Ознакомление румынских писателей с выдающимися представителями русской художественной мысли способствовало «утверждению социальной направленности и реализма в румынской литературе» (стр. 74). Переводы русских поэтов были, по словам автора, «большой школой» для румынских мастеров слова. Более того, органически включаясь в контекст румынской литературы, русская художественная культура — и это очень примечательно — содействовала расширению ее других иноземных контактов, «помогала конкретно переосмыслить темы мировой литературы, связать их с задачами общественного преобразования стран восточной Европы» (стр. 74).

Внимание исследователей к специфике общественного развития своей страны позволяет объяснить особенности следующего этапа в русско-румынских культурных отношениях. Во второй половине прошлого века пути развития Румынии и России расходятся. В России революционное движение идет на подъем, в Румынии — на убыль, и только к концу века, в связи с выходом на историческую арену рабочего класса, положение меняется. В условиях, когда румынская буржуазия ориентируется на Запад — и отнюдь не на его прогрессивные явления, — русская литература, по словам ученого, «становится надежным помощником прогрессивных сил внутри страны, в то время как румынская буржуазия искала себе идеологических союзников в декадентских произведениях» (стр. 9). Симпатии к русской прогрессивной культуре были выражением демократизма. И не случайно, что в конце века в связи с ростом рабочего движения[16] большую роль играют социалистическая пресса и культурные деятели Румынии, близко стоящие к рабочему движению. На эту особенность указывает и Михай Новиков (стр. 25) и почти все авторы других статей.[17]

Во второй половине XIX века румынско-русские литературные отношения вступают, по словам ученого, «в новую фазу большого значения». Будучи «союзницей в борьбе против реакционной эстетики и декаданса, культивировавшегося буржуазией», русская литература содействует «созреванию прогрессивного и национального, по преимуществу, течения критического реализма». Ее произведения приобретают особую ценность благодаря своей идейности, «гуманистическому духу, связи с народной освободительной борьбой» (стр. 25).

В статье приводятся ценные высказывания румынских писателей, подкрепляющие выводы автора о том, что русская литература была им родной и близкой по духу. Г. Модана (1900) заявляет, что «по индивидуальной гениальности своих великих писателей, по своей здоровой направленности русская литература последнего пятидесятилетия стоит выше любой европейской литературы». Она, по словам другого деятеля культуры, раскрывала перед румынским читателем могучие творческие силы народных масс нашей родины. «Когда Россия станет свободной, — пророчески писал К. Милле (1894), — она должна будет стать чудесным примером для Европы и показать все, что может создать народ; тогда можно будет осознать его гигантскую интеллектуальную мощь» (стр. 25).

В статьях на частные темы также много интересных наблюдений и оригинальных выводов. Тамара Гане,[18] сопоставляя поэму Эминеску «Лучифар» с поэмой Лермонтова «Демон» и анализируя разные ее варианты, утверждает, что образ Лучифара более, чем обычно считают, похож на лермонтовского Демона (стр. 91). Это открывает путь к новым решениям. Валериу Чобану на ряде при-

---

[15] См.: А. Т. Борщ. К вопросу о двуязычии (на материале восточно-романских и славянских языков). В кн.: Тези доповідей VI української славістичної конференції, стр. 6—7.

[16] Обращая внимание на успехи социализма в юго-восточной Европе, Ф. Энгельс писал что ему «на старости лет приходится еще изучать даже румынский и болгарский языки, чтобы следить за продвижением социализма на восток и юго-восток» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. II, стр. 367).

[17] Имея в виду, как и Энгельс, завоевания социализма в Румынии и Болгарии, Г. В. Плеханов писал: «... его литература является едва ли не самой богатой литературой страны» («Летописи марксизма», 1928, кн. 5, стр. 47—48). Это обстоятельство накладывает особый отпечаток на характер восприятия русской литературы в этих странах, где она выступала союзником демократической и социалистической литературы.

[18] Автору принадлежит недавно изданная монография о М. Лермонтове: Tamara Gane. Lermontov. Bukureşti, 1963. См.: Татьяна Николеску. Монография о Лермонтове. «Иностранная литература», 1964, № 10, стр. 262—263.

lib.pushkinskijdom.ru

меров показывает, что творчество Тургенева «нашло различное отражение в произведениях некоторых румынских прозаиков», но это «не простое заимствование, а творческое восприятие, органически связанное с румынской действительностью», оно нисколько «не умаляет оригинальности того или иного румынского писателя» (стр. 139).

Касаясь в другой статье творчества Ф. М. Достоевского в Румынии, В. Чобану затрудняется сказать, на кого из художников он оказал влияние, но для исследователя несомненно, что «большинство из них изучало Достоевского» и многие из румынских литераторов ставили его имя рядом с именами Толстого, Бальзака, Шекспира, Мопассана, Тургенева и других великих писателей (стр. 160). Но прежде всего пример Достоевского был важен для тех, кто склонен был в своем творчестве к психологическому анализу. В этом плане, по мнению автора, могут быть интересны наблюдения над творчеством Александра Влахуце и Тудора Аргези.

Внимательно исследуя произведения И. Л. Караджале, Ш. П. Садовник с полным основанием усматривает в них продолжение традиций Н. В. Гоголя. Критическая направленность и сатирическая острота в его комедии «Потерянное письмо» очень сближает ее с гоголевскими творениями, хотя румынский драматург «не заимствовал у Гоголя ни персонажей, ни ситуаций», а «творчески следовал традициям социально-политической сатиры „Ревизора“». Опираясь на опыт русского сатирика, И. Л. Караджале создал направленное против самых основ эксплуататорского строя произведение большой разоблачительной силы, источник которой заключался, по словам автора, в «жизни, протесте масс» и в собственной ненависти к порядкам, господствовавшим в Румынии (стр. 197). Но сделал он это «по-гоголевски»! С этим утверждением нельзя не согласиться.

Кажется убедительным и другое наблюдение исследователя: румынский драматург пошел дальше Гоголя — в его комедии нет и «намека на возможность наказания персонажей „верховной властью“», как это мы видим «в „немой сцене“ в комедии Гоголя» (стр. 201). Живя в более позднюю эпоху и дыша другим воздухом, он был далек от наивной веры Гоголя в отвлеченные идеи справедливости и неминуемое возмездие со стороны высших властей.

Тонким и вдумчивым анализом отличается статья Тамары Гане о соотношении творчества Михаила Садовяну и творчества А. П. Чехова. Уже в первых новеллах Садовяну, пишет автор, можно заметить «чеховскую ясность стиля и сдержанность, горечь и резкий протест против пошлости и дикости», чеховскую наблюдательность «в изображении мещанства и ужасающего однообразия провинциальной жизни» (стр. 218). Но, оказывается, «чеховские» рассказы румынского новеллиста написаны до знакомства с произведениями Чехова. Ясно, что тут — типологическое сходство, объясняющееся, по словам Тамары Гане, схожестью обстановки, в которой жили писатели, и тем, что оба они прошли одну и ту же школу — школу русской классической литературы. В дальнейшем при знакомстве с чеховскими рассказами румынский художник проникся к Чехову большой любовью и испытал на себе уже его непосредственное творческое влияние. К этому были все предпосылки (стр. 222).

Часто деятельность писателей с ярко выраженной общественной физиономией становится предметом полемики не только на их родине, но и за рубежом. Подобный пример являют собой Лев Толстой и Максим Горький, вокруг которых шла острая борьба между прогрессивными и реакционными течениями в искусстве Румынии. Татьяна Николеску в статье «Толстой и литературная борьба в конце XIX—начале XX века» и Думитриу Копилин в статье «Борьба мнений вокруг Горького в Румынии» на материале, до сих пор не исследованном, показывают, каким значительным было воздействие русских художников на прогрессивных деятелей румынской литературы и какой действенной была их поддержка румынских литераторов в их борьбе с противниками. Как видно из работ, и Толстой и Горький оставили глубокие следы в идейно-литературной борьбе Румынии. Тема эта ждет дальнейших изысканий.

Много свежих наблюдений и мыслей найдет читатель в статьях Ю. А. Кожевникова «Короленко и Румыния» и Е. М. Двойченко-Марковой «„Русские“ произведения Богдана Петричейку Хаждеу». В первой показаны личные контакты русского художника с Румынией, отражение в его творчестве румынской действительности и воздействие Короленко на румынское общество. Во второй — рассматривается редкий пример поэта, который писал в разные периоды своей жизни то на русском, то на румынском языке и был живым воплощением дружбы Румынии и России. Ю. П. Заюнчковский статьей «Румынская литература в России до 1917 года» заполнил недостающую страницу в истории румынско-русских литературных отношений, положив начало изучению проникновения румынской литературы в русскую культурную среду.

Главное внимание авторов сборника «Венгерско-русские литературные связи» также занимают вопросы, сопряженные с вхождением русских писателей в венгерскую литературу во второй половине XIX века и рассматриваемые в связи с развитием в ней реализма. Как и румынские исследователи, их венгерские кол-

lib.pushkinskijdom.ru

леги с той же основательностью, исходя из особенностей национального развития своей страны и привлекая обширный, еще не изученный материал, раскрывают процесс усвоения русской литературы венгерской писательской средой.

Обращает на себя внимание статья Алдара Камлоша «Путь Гоголя в венгерской литературе», из которой мы узнаем, почему Гоголь — в отличие от Румынии — был менее популярен в Венгрии, чем Пушкин и Тургенев, хотя без Гоголя литература венгров «оказалась бы беднее какими-то красками в своей палитре, какими-то гранями в восприятии жизни».[19] Отклики в Венгрии на деятельность русских революционных демократов — Белинского, Добролюбова, Писарева и Чернышевского — внимательно изучает Лайош Нире в одноименной статье (стр. 69—99). О. Росспянова привлекает вопрос об эволюции Андре Ади в связи с его интересом к русской литературе (стр. 174—196).

Каждая из статей сборника по-своему интересна и своеобразна, и потому мы позволим себе остановиться лишь на некоторых особенно примечательных теми или иными своими сторонами. В смысле методики исследования литературных связей нам представляется весьма ценной статья Андраша Диосеги «Венгерские последователи Тургенева». Изучая воздействие русского художника на венгерскую литературу, автор далек от того, чтобы увлекаться прямыми совпадениями и параллелями, каких встречается немало, а сосредоточивает внимание на самом творческом процессе венгерских прозаиков, входивших в соприкосновение с творчеством Тургенева, и воссоздает любопытную картину того, как «идеи и художественные приемы» русского романиста «отзывались в творчестве венгерских художников слова» (стр. 27).

Исходя из сходства и различия общественных условий России и Венгрии в известные периоды, ученый соответственно анализирует сходства и расхождения литератур и рассматривает русские связи венгерской литературы в комплексе других ее связей, внимательно исследуя творческие индивидуальности и Тургенева, и писателей, испытавших на себе его влияние. Он прослеживает «судьбу... тургеневских образов и идей» в венгерской художественной литературе и убедительно показывает, чему и как художники его родины учились у Тургенева. Исследователь с большим или меньшим успехом устанавливает «степень и особенности творческой самостоятельности венгерских писателей, следовавших за Тургеневым и учившихся у него», и приходит к выводу, с которым нельзя не согласиться: хотя образы и идеи венгерских прозаиков родственны тургеневским, они все же «возникли на венгерской почве» (стр. 42—43). Мадьярские писатели учились у Тургенева видению мира, усваивали его художественный метод, но при этом не лишались «оригинальных, типично венгерских, присущих именно этим художникам черт» (стр. 43).

Ученый рассматривает жизнь тургеневских образов и произведений в венгерской словесной стихии в движении, обращая внимание на то, как в атмосфере девяностых годов с изменением общественной обстановки меняется и характер влияния Тургенева. Если в 70—80-е годы его творчество побуждало писателей к реалистическому и критическому изображению действительности, проблемы которой были сходны с проблемами, занимавшими русских романистов, то в 90-е годы, когда у венгров возрождается романтизм, Тургенева воспринимают как романтика. «Величайшим мастером» романтизма, в частности, называет Тургенева Дюла Курди (стр. 51). Последний находит у русского писателя лирический пафос прозы, идеал мужчины и женщины, высокое понятие о любви, идеалы красоты, естественности и молодости, оставаясь глухим к другим сторонам его творчества (стр. 66).

Обоснован и вывод, к которому приходит А. Диосеги: «Из великих русских романистов XIX в. Тургенев, пожалуй, ближе всего венгерской литературе конца прошлого и начала нынешнего столетия. Мир его романов, их атмосфера, стиль, его герои были не только понятны венгерскому читателю, но находили соответствие в самой венгерской действительности...» (стр. 27). Жизнь творений Тургенева в Венгрии, по словам А. Диосеги, — это редкий по своей органичности пример творческого воздействия художника одной страны на писателей другой. «„Тургеневское“ течение в нашей литературе..., — пишет он, — своеобразная духовная встреча двух народов в силу определенной общности путей. Едва ли можно найти более глубокое и полное доказательство этой духовной общности и взаимного внутреннего влечения, чем жизнь Тургенева в венгерской литературе» (стр. 68). Тургенев дал венгерскому реализму, делавшему первые шаги, «толчок к познанию типичных образов реальной жизни, дал идеи и мысли», которые в Венгрии 30-х годов, если учесть особенности ее общественного развития, «считались чуть не революционными» (стр. 42).

Пытаясь в заключение установить специфические черты тургеневского влияния в Венгрии в сравнении с подобным влиянием в других странах, автор, к сожалению, не вполне убеждает в своих выводах, когда заявляет, что венгерская литература ощутила в русском романисте «как раз то, что Западу было

[19] Венгерско-русские литературные связи, стр. 26. Далее ссылки на этот сборник приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

чуждо». Только ли мадьяры в русской жизни и русских пейзажах увидели свою собственную жизнь и страну, а в «русской душе» — свой собственный характер, своих «лишних людей» и свои порывы. как думает автор (стр. 67)? Национальный характер восприятия иноземных художественных ценностей — истина очевидная, но вопрос этот в своих конкретных проявлениях более сложен, чем представляется на первый взгляд. То, что кажется специфическим в восприятии русского романиста венграми, может оказаться близким и норвежцам, и англичанам — это как раз то, что присуще многим народам, что их объединяет. Тема эта требует специальной разработки.

Статья Фаркаша Йожефа «Венгерско-русские литературные отношения в 1917—1919 гг.» восстанавливает в памяти один из интереснейших периодов в истории наших братских литератур, когда общественное развитие Венгрии и России настолько сблизилось, что в обеих странах возникают революционные перевороты. Работа Ференца Ботки «Советская литература на страницах „Кашшаи мункаш“» является как бы продолжением предыдущей. Она повествует о связях передовой, революционной Венгрии, ушедшей в эмиграцию в Словакию, с революционной литературой России. Как видно из статьи, коммунистическая газета венгерских политических эмигрантов была «одним из самых значительных венгерских популяризаторов советской литературы» в 1920—1930-е годы (стр. 280) Этот вывод Ф. Ботки подтверждается достоверными фактами.

В статье «Эндре Сабо — венгерский популяризатор русской литературы» Жужанна Д. Зельдхейн подробно и хорошо характеризует деятельность одного из переводчиков и страстных пропагандистов русской литературы в Венгрии, впервые обратившегося к русской литературе в оригинале.[20] И, наконец, статья Л. Шаргиной посвящена венгерской литературе в России. Из нее читатель узнает о характере знакомства русского общества с мадьярской литературой в конце XIX века Как показывает автор, более других были у нас известны поэт Шандор Петефи и романист Мор Йокаи. Тот факт, что более половины стихотворений революционного поэта (из пятисот — триста тридцать) было известно русской публике в переводах, несмотря на слабое знакомство русских с мадьярским языком, весьма примечателен. Автор подчеркивает это обстоятельство. И все же нельзя не отметить, что об усвоении поэзии Петефи в России мы почти ничего не знаем.

Заметим, что Петефи заслуживает того, чтобы о судьбе его поэзии в России было написано обстоятельное исследование. Материалы, изложенные и обобщенные в статье, могут и должны быть пополнены за счет дальнейших разысканий. Интересной может оказаться цензурная история русских переводов поэта. Л. Шаргина также более или менее подробно рассказывает о Н. Н. Бахтине как об одном из пропагандистов венгерской литературы и ее переводчике. Но не менее интересными могли бы быть более подробные сведения о другом популяризаторе ее — А. К. Шеллере-Михайлове, которому, как отмечает исследовательница, принадлежит бо́льшая часть переводов венгерского революционного поэта. По одной этой причине он заслуживает того, чтобы венгерские и советские читатели знали все обстоятельства, связанные с этим видом его деятельности, представляющей большую и интересную страницу в русско-венгерских литературных отношениях. Но из статьи мы даже не узнаем, с какого языка Шеллер-Михайлов переводил, хотя этим переводам дается высокая оценка.

Л. Шаргина недостаточно полно использовала материалы картотеки Н. Н. Бахтина и в некоторых случаях подошла к ним поверхностно. «Небольшие статьи, носящие справочный характер» — так характеризуются автором статьи в «Русском слове» (1861, № 3) и в «Московских ведомостях» (1862, № 20) и др. (стр. 112) Но это не совсем так. Последняя статья, например, занимает собой более газетной страницы и заключает в себе много интересных мыслей и оценок. Хотя она и написана по немецким источникам, но ее автор, укрывшийся за инициалами П. Н. О., известный своими статьями по крестьянскому вопросу, выразил и свое отношение к поэту. «Русские читатели, — писал он, — вероятно, еще не знакомы с симпатичною личностью поэта Александра Петефи. Между тем, его деятельность

[20] Следует указать на оставшиеся неизвестными, но тем не менее ценные материалы русской печати об Андре Сабо: его письмо в редакцию «Нового времени» (25 октября 1889 года, № 4906) и корреспонденцию А. Молчанова «Беседа с Андреем Сабо» (12 декабря 1889 года, № 4954). В них содержатся любопытные сведения из первоисточника об интересующей нас деятельности и взглядах поэта По политическим убеждениям А. Сабо принадлежал к крайним левым. На вопрос о том, почему поэт обратился к русской литературе, он отвечает так: «... лишь только я познакомился с русской литературой во французском переводе, я решил, что такую прекрасную литературу следует и будет наслаждение читать в подлиннике... Купил грамматику и через восемь месяцев усердного труда — как видите — говорю и пишу по-русски». Беседа с А. Молчановым проходила по-русски, и, как отмечает он, «г. Сабо говорит по-русски в полном смысле прекрасно». Отсюда же мы узнаем, что Сабо читал лекции о русской литературе. «В академии, — говорил он, — набирается масса публики на ‹мои› чтения о русской литературе».

lib.pushkinskijdom.ru

как поэта и как человека в высшей степени достойна всеобщего внимания». Петефи характеризуется здесь как благородный великий поэт, песни которого «будут жить, пока существует Венгрия, пока свобода, любовь и природа не потеряют для мира всей цены своей». «Он посвящал свободе, — заключает статья, — лучшие и полнейшие звуки своей лиры; ей же, этой свободе, послужил он своими руками и за нее сложил свою голову. Поэт Петефи был, следовательно, и человеком высокой правды». В годы первой революционной ситуации, когда писалось это, пример венгерского революционного поэта, конечно, был очень дорог русским прогрессивным кругам.

Называя переводчиков Ш. Петефи, автор пропускает ряд имен (А. Александрович, В. Голиков. А. Шкафф). В приложении Л. Шаргина публикует статью о Ш. Петефи, приписывая ее Н. Н. Бахтину на том основании, что в его картотеке оказалась вырезка из газеты с ошибками, исправленными рукой Н. Бахтина. Такие вырезки чужих газетных статей встречаются у него то и дело. Если бы исследовательница глубже вникла в записи картотеки, она легко обнаружила бы, что вырезка, принятая ею за корректуру неизвестной статьи Н. Бахтина, на самом деле взята из статьи «Памяти двух великих писателей», опубликованной в газете «Новости и Биржевая газета» от 20 и 21 июля 1899 года (№№ 197 и 198) за подписью Д. С. «Два великих писателя» — это Петефи и Эдгар По, ушедшие из жизни почти одновременно. Н. Н. Бахтин предполагал, что автором статьи был Д. С. Сильчевский. Но она могла принадлежать и перу Д. Л. Слепченко-Мордовцева, пользовавшегося этими буквенными знаками и сотрудничавшего в то время в «Новостях».

Указанные промахи отнюдь не зачеркивают статью в целом. В ней немало ценных наблюдений и выводов, но, как нам кажется, внимательное и серьезное отношение к материалу и приемам исследования могло бы придать этим выводам больше убедительности и обогатило бы наше представление об усвоении русскими венгерской литературы.[21]

Сборник «Чехословацко-советские литературные связи» по своей тематике несколько отличается от двух предыдущих прежде всего тем, что здесь на первом плане находятся статьи о проникновении чешской и словацкой литератур в русскую культурную среду. В статьях Р. Л. Филипчиковой «Алоис Ирасек в России и в СССР», И. А. Бернштейн «Карел Чапек в Советском Союзе (20—30-е годы)», Н. С. Николаевой «Незвал в русских переводах» и Э. М. Олоновой «Словацкая литература на страницах русской советской печати 20—30-х годов» воссоздается картина «обратных связей» чешской и словацкой литератур с русской в их разнообразных проявлениях.

Проникновение любой литературы в чужую культурную среду, будучи фактом межнационального общения, является также и фактом ее международной известности, а затем и признания, которое тем шире, чем больше стран, куда проникает творчество национального художника. Среди славянских литератур первой половины XX века чешская литература занимает в этом отношении одно из первых мест. Имена Ярослава Гашека, Карела Чапека, Марии Пуймановой, Витезслава Незвала и некоторых других все более и более приобретают международное звучание.

Самое распространение книг иностранных писателей в такой стране, как Советский Союз, где переведенная на русский язык книга становится достоянием многонационального читателя, приобретает международный резонанс в самом буквальном смысле слова. Но в наши дни, когда русский язык получил широкое распространение во многих странах, особенно в социалистических,[22] он выступает посредником в освоении ценностей мировой культуры не только между народами СССР, но и между другими народами. «Перевод на русский язык — это ворота в мир для национального писателя».[23] Неудивительно поэтому, что чешский критик Иржи Франек пишет: «...путь нашей литературы в мир лежит через русский язык и Советский Союз».[24]

---

[21] Тщательное обследование русской периодики и архивов в этом отношении может дать много нового и неожиданного. Укажем, например, на содержательные корреспонденции в журнале начала 80-х годов «Искусство» о венгерской драматургии и театре за подписью Ember. В фондах Русского музея в Ленинграде сохранились иллюстрации русского художника венгерского происхождения М. А. Зичи к поэме Ш. Петефи «Витязь Янош» (шифр: РБ 8393 и далее). Известны ли они русским и венгерским читателям?

[22] См.: Ю. Бельчиков, Н. Кохтев. Русский язык за рубежом. «Коммунист», 1965, № 9, стр. 124—126.

[23] А. Аптокольский, М. Ауэзов, М. Рыльский. Художественные переводы народов СССР. В кн.: Вопросы художественного перевода. «Советский писатель», М., 1955, стр. 7.

[24] Чехословацко-советские литературные связи, стр. 184. Далее ссылки на сборник приводятся в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

Р. Л. Филипчикова исследует вопрос о проникновении произведений Алоиса Ирасека в русскую читательскую среду. Собранные ею и продуманно обработанные материалы показывают, что лучшие произведения Ирасека, например роман «Псоглавцы», много раз переводившийся на русский язык в дореволюционное и в послереволюционное время, играли важную роль в воспитании русского читателя в духе патриотизма и ненависти к угнетению. Приложенный к статье библиографический список содержит перечень переводов чешского писателя на армянский, грузинский, коми-зырянский, молдавский, татарский, украинский, чувашский и эстонский языки.

В интересной статье И. А. Бернштейн о восприятии Карела Чапека в Советском Союзе раскрывается та исключительно важная роль, которую сыграла советская критика в истолковании творчества чешского классика, тем самым утвердив его значение в мировой литературе, в отличие от чешской критики, недооценившей в свое время Чапека. «Советская критика, — отмечает автор, — как и советский читатель, увидела в Чапеке большого писателя-гуманиста, необычайно чуткого к наиболее острым и актуальным вопросам современности и всегда ищущего, пусть не всегда находящего, такие ответы на них, которые способствовали бы счастью и прогрессу человечества» (стр. 67). Обобщаемые И. А. Бернштейн материалы свидетельствуют о том, что в настоящее время и у нас и в Чехословакии идет большая работа над наследием К. Чапека, и, надо надеяться, что творчество его, наконец, будет в полной мере раскрыто марксистской критикой «как одно из выдающихся явлений культуры нашего века» (стр. 66).

Н. С. Николаева написала, на наш взгляд, очень нужную и серьезную статью о переводах Н. Незвала на русский язык. На множестве примеров она показала, что советские поэты в передаче Незвала на русский язык добились несомненных успехов и способствовали тому, что, по выражению Иржи Франека, «поэт в высшей степени чешский, становится окончательно феноменом мировым и интегральной частью мировой литературы».[25] Можно не соглашаться с некоторыми оценками отдельных переводов и переводчиков в этой статье, как это делает Л. Н. Будагова,[26] но отрадно уже то, что московская богемистка положила начало основательному изучению проблем перевоплощения чешского поэта на русском языке и вызвала к жизни названную статью Л. Н. Будаговой, которая своим умным и тонким анализом переводов Незвала успешно продолжила начатое дело. В статьях подняты принципиальные вопросы, к которым не однажды будут обращаться те, кто пишет о проблемах художественного перевода.

В исследовании Э. М. Олоновой сделана первая попытка собрать воедино и проанализировать отклики русской советской печати на литературную жизнь Словакии в 20—30-е годы, когда там формировалась новая социалистическая литература.[27] Исследовательница отмечает большую заслугу советской критики в изучении словацкой литературы того времени, подчеркивая, что «переводы книг чешских и словацких писателей на русский язык» имели «решающее значение» (стр. 286—287). Последнее утверждение, к сожалению, не аргументировано.

Группа статей посвящена изучению личных контактов писателей: Янко Есенского с Россией, Юлиуса Фучика с Советским Союзом и Алексея Толстого с Чехословакией. Эмма Панова в статье «Янко Есенский в России» на основе редких печатных материалов и неопубликованных дневников поэта воссоздает картину духовной эволюции этого крупного деятеля словацкой литературы в связи с его отношением к нашей стране. Статья Н. Николаевой «Очерки Юлиуса Фучика о СССР» анализирует художественные репортажи Фучика о Советском Союзе. На первый взгляд, статья производит серьезное впечатление, но она сделана без учета того, что писалось ранее по данной теме. Здесь нет ни одной ссылки на предшественников. А между тем еще в 1958 году была опубликована ценная статья Моймира Грыгора, в которой рассматриваются особенности репортажей Фучика вообще и его репортажей о Советском Союзе.[28] Этому же вопросу посвящена другая статья, не учтенная автором.[29] Такое отношение к источникам снижает ценность данной работы.

В статье В. А. Лазарева «А. Н. Толстой и чехословацкая литературная жизнь 20—30-х годов» убедительно и ярко показано, какое значение один из крупнейших советских писателей имел для деятельности прогрессивных кругов Чехословакии.

---

[25] День поэзии. 1962. «Советский писатель», М., 1962, стр. 257.

[26] Л. Н. Будагова. О переводах поэзии Витезслава Незвала на русский язык. «Советское славяноведение», 1965, № 4, стр. 82—96.

[27] См. об этом: А. Маркуш. Зарождение творческого метода социалистического реализма в словацкой прозе 30-х годов. В кн.: Национальное и интернациональное в литературе и искусстве. М., 1964, стр. 191—223.

[28] Mojmír Grygar. Fučíkovy umělecké reportaže. «Česká literatura», 1958, № 3, pp. 366—412.

[29] Т. И. Баскакова. К вопросу о художественности очерка (на материале очерков Ю. Фучика о Советском Союзе). В кн.: Сборник работ аспирантов Воронежского государственного университета. Воронеж, 1961, вып. 1, стр. 99—106.

lib.pushkinskijdom.ru

Вывод, который подкрепляется тщательно собранным материалом, значителен: «...А. Толстой принадлежит к числу тех советских писателей, творчество которых сыграло в 20—30-х годах большую роль в развитии чехословацко-советских культурных и литературных связей, способствовало упрочению авторитета советской литературы в этой стране, оказало воздействие на прогрессивную чехословацкую литературу» (стр. 181).

Две статьи (Моймира Ботуры «Чешская критика о прозе Горького в 1918—1938 годах» и Сони Лесняковой «Горький в Словакии») почти однотемны: они рассказывают о восприятии творчества Горького у чехов и словаков. Написаны они со знанием дела. При чтении их поражает контраст в усвоении творчества русского пролетарского художника этими столь близкими друг другу народами. В то время как у чехов Горький становится известным в самом начале своего творческого пути (1895), в соседней Словакии он остается почти неизвестен до 1918 года, а затем переводится от случая к случаю и так мало, что словацкий читатель, если он не читал Горького в чешских переводах, не мог составить отчетливого представления о великом пролетарском писателе. Лишь после освобождения Словакии Советской Армией зазвучал на словацком языке голос Максима Горького. В новой Словакии его творчество действительно стало частью культурного наследия.

Проза М. Горького, как видно из работы М. Ботуры, заняла место в сознании чешского читателя в самом начале XX века. С тех пор критика регулярно следила за его произведениями, которые непрерывно переводились. Достаточно сказать, что роман «Мать» до второй мировой войны был переведен четыре раза (первое издание вышло в 1908 году), и помимо отдельных изданий произведений Горького дважды выходило собрание его сочинений, в том числе «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина». Творчество Горького было предметом острых дискуссий между реакционной и прогрессивной критикой. Передовая чешская критика — и это отлично показано автором — проявила глубокое понимание писателя.

Статья И. С. Чернявской «Детская литература в Чехословакии в 30-е годы» хорошо дополняет основной материал сборника. Из нее видно, что прогрессивная печать Чехословакии пристально следила за советской детской литературой и активно пропагандировала ее достижения, видя в ней поддержку в борьбе за судьбы юного поколения.

Иржи Франек выступает в сборнике с сокращенным изложением своей монографии о Богумиле Матезиусе.[30] Автор всесторонне характеризует Б. Матезиуса как писателя и поэта, драматурга и журналиста, ученого и педагога, и это помогает ему создать образ выдающегося друга советской литературы, ее страстного пропагандиста и талантливого переводчика, во всей полноте. Как убедительно показал Франек, Матезиус своими переводами с русского создал эпоху в чешском переводческом искусстве. До него переводчики в стремлении сохранить аромат русской речи употребляли множество русских слов и оборотов, искажая чешский язык, а вместе с тем и переводимые произведения. Как убедительно показал автор, Матезиус был первым, кто «переводил русскую прозу, классическую и советскую, современным, подлинно чешским языком» (стр. 112). Матезиус, по словам автора, не верил, что существуют «непереводимые места» (стр. 113). Эти наблюдения и выводы чешского ученого имеют существенное значение для разработки теоретических проблем перевода.

Помимо уже указанных, в ряде статей встречаются и другие недостатки: неточность в формулировках, стилистические и фактические погрешности. Думается, не вполне точен Михай Новиков, когда говорит, что «национальные литературы, с опозданием включившиеся в общий литературный процесс, сами обогащают мировое культурное наследие только после того, как освободятся из-под влияния более „старых“ литератур».[31] Не правильнее ли будет сказать, что они обогащают сокровищницу мировой литературы, когда достигают художественной зрелости? Ведь от взаимодействия и взаимовлияния никогда не освобождаются ни большие, ни малые литературы — это один из основных и неизбежных законов их развития. Неточен, на наш взгляд, Лайош Нире, называя представителя официальной народности С. Шевырева славянофилом.[32]

Подобную ошибку допускает Р. Л. Филипчикова, приписывая «славянофильские симпатии» А. Н. Пыпину,[33] который, как известно, на всем протяжении своей литературной деятельности выступал с решительной критикой славянофильских доктрин. Но не эти ошибки и недостатки определяют лицо рассматриваемых исследований, которые представляют собой в совокупности значительный вклад в изучение литературных связей братских народов на основе марксистской методологии.

Хотелось бы в подобных сборниках видеть больше работ, обобщающих переводческий опыт. И можно лишь пожалеть, что, например, в русское издание книги «Венгерско-русские литературные связи» не были включены статьи, посвященные

[30] J. Franěk. Bohumil Mathesius. Praha, 1963.
[31] Румынско-русские литературные связи..., стр. 10.
[32] Венгерско-русские литературные связи, стр. 74.
[33] Чехословацко-советские литературные связи, стр. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

переводам. Если не представлялось возможным поместить их целиком, то следовало бы напечатать хотя бы их резюме.

Недостатком многих наших работ по литературоведению вообще является известный изоляционизм, о чем мы отчасти говорили выше. Примером того, какие плодотворные результаты дает изучение предмета во всем богатстве связей, может служить, как нам кажется, статья И. К. Горского «„Трилогия" Сенкевича».[34] Нас сейчас не интересует работа в целом. В ней могут быть и, вероятно, есть спорные места. Для нас важны ее методологические принципы и методические приемы Опираясь на множество более ранних исследований, И. К. Горский решает сложные и запутанные вопросы творчества одного из противоречивейших польских романистов[35] и, рассматривая его произведения в свете не только национальных, но и международных традиций, определяет, в чем был велик и оригинален Генрих Сенкевич. «Вырастая на почве национальных запросов, — пишет автор, — потребность совершенствования художественного мастерства заставила писателя обращаться к опыту зарубежных литератур, приводя к развитию международных литературных связей».[36]

Эти обширные связи исследователь раскрывает мастерски. Только взятые в совокупности, они и позволяют автору установить характер новаторства Сенкевича и своеобразие его как художника, который «благодаря обновлению национальным содержанием... выходивших уже из обихода сюжетов» сумел «подпять польский исторический роман до общеевропейского уровня и впервые вывести его на мировую арену».[37]

У нас не все еще помнят, что литературные связи изучаются не ради самих связей, а как средство наиболее полно и глубоко выявить содержание и смысл литературных явлений. Автор статьи «А. Н. Толстой и чехословацкая литературная жизнь» В. А. Лазарев считает очевидным, что «дальнейшее изучение творчества А. Н. Толстого необходимо вести с учетом судьбы его книг за рубежом, в частности в Чехословакии, ибо материал из истории взаимосвязей отдельных литератур открывает широкие возможности для выявления целого ряда фактов творческой биографии»[38] писателя. И его творчества вообще — добавим мы от себя.

Творчество художника — это сложный и богатый комплекс отраженной через его сознание действительности, раскрывающийся в самых разнообразных отношениях и опосредствованиях. Инонациональное восприятие русского писателя обнаруживает порой такие стороны в его созданиях, которые долго еще остаются для нас в тени. В сущности, история каждой национальной литературы, если она хочет быть поистине научной, должна раскрываться во всем богатстве и многообразии своих международных связей. И, наоборот, историю всемирной литературы нельзя создать, отвлекаясь от национального своеобразия ее шедевров и целых литератур отдельных народов.

В. БУЗНИК

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В БОЛГАРИИ *

Вышел в свет второй том собрания материалов, воспоминаний и документов «Советская литература в Болгарии. 1918—1944», подготовленный болгарской Академией наук. Первый том был издан в 1961 году.

Русско-болгарские общественные, культурные, литературные связи имеют давнюю историю. Они отличаются особенной прочностью и дружественностью Оснований для этого в истории обеих стран немало. Это и родственность языка, и помощь, оказанная в свое время русскими в освобождении болгар от турецкого ига, и, конечно же, то обстоятельство, что свет революционных идей проник в Болгарию из России. Под непосредственным воздействием русской культуры

---

[34] Критический реализм в литературах западных и южных славян. Изд. «Наука», М., 1965, стр 110—222.

[35] См.: Д. С. Прокофьева. Польская литература в России на рубеже XIX—XX веков. В кн.: Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. Изд «Наука», М, 1964, стр. 354—355.

[36] Критический реализм в литературах западных и южных славян, стр. 213

[37] Там же, стр. 215—216.

[38] Чехословацко-советские литературные связи, стр. 181.

* Съветската литература в България. 1918—1944. Том втори. Сборник от материали, спомени и документи. Съставили и редактирали Стойко Божков, Стоян Стоименов, Христо Дудевски. Издателство на Българската Академия на науките. София, 1964, 491 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

формировалось творчество основоположников болгарской литературы. «Этим фактом, — пишет Тодор Живков, — в значительной мере объясняется народный, реалистический и прогрессивный характер болгарской литературы и искусства» (стр. 3). Русская советская литература была первой в мире, утверждавшей идеи социального гуманизма и пролетарского интернационализма. Именно на этой почве произрастал с первых лет Октября живой интерес к ней со стороны болгарского народа, который на протяжении своей истории тяжко страдал то от иноземного засилия, то от гнета собственных профашистски настроенных правящих кругов.

Идея создания второго тома возникла у составителей еще при работе над первым. Было выявлено огромное количество материалов, иллюстрирующих распространение и воздействие советской литературы в Болгарии после октября 1917 года. С тех пор не прекращался приток новых поступлений. Обилие материалов предоставило возможность отбора. Во введении сказано, что составители поставили себе целью сделать достоянием читателя те статьи, рецензии, воспоминания, которые в настоящее время «имеют наиболее актуальное идейно-эстетическое и гражданское значение» (стр 5). И эта цель, на наш взгляд, достигнута. Материалы сборника помогают глубже понять закономерности интернациональных и культурных отношений и влияний.

Открывается том статьями и рецензиями. Часто это выдержки из книг видных болгарских писателей, критиков, прогрессивных общественных деятелей, участников освободительного движения. Здесь заметки Георгия Бакалова, посвященные впечатлениям от пребывания в Советском Союзе, куда известный болгарский литературовед приезжал в середине тридцатых годов. Христо Кабакчиев рассказывает о своих встречах с Лениным, об интересе, который Владимир Ильич проявлял к изданиям массовой политической литературы в Болгарии. Публикуются отрывки из книги Марко Марчевского «Советский народ», повествующие о цензурных мытарствах, выпавших на долю книги этого автора «Восемь лет в Советском Союзе», и многое другое. Все эти материалы, хотя и не имеют прямого отношения к основной теме сборника, присутствуют на его страницах вполне закономерно. Они помогают познать идейные истоки русско-болгарских литературных связей.

Пути и формы культурных влияний, как известно, зависят от национальной специфики, от коренных традиций каждой из литератур. Но интенсивность этого процесса свидетельствует прежде всего о единстве жизненных целей, об идейном родстве между народами. Тема духовной близости неизменно присутствует в рецензиях и откликах болгарских литераторов на отдельные произведения наших авторов. Передовые люди Болгарии неоднократно подчеркивают, что влияние советской литературы благотворно сказалось на росте идейно-политического самосознания народа. Творчество М. Горького, А. Толстого, А. Серафимовича, М. Шолохова, Ф. Гладкова расценивалось в трудные годы монархизма как «оружие в борьбе против буржуазной диктатуры» (стр. 140). Поэма Александра Блока «Двенадцать», поначалу переведенная в прозе (поэтический перевод был сделан позднее Гео Милевым), привлекала болгарскую интеллигенцию «под знамена Октября» (стр. 236). В сентябре 1923 года, когда коммунистическая партия Болгарии призвала народ к вооруженному восстанию против монархизма, на устах революционно настроенных людей были знаменитые блоковские стихи:

Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Советскую книгу ценили и за то, что она несла новое, социалистическое миропонимание и мироощущение граждан свободной страны. С особым вниманием были встречены в Болгарии стихи В. Маяковского, Д. Бедного, А. Жарова, Э. Багрицкого. А когда в тридцатые годы стала известна лирика А. Твардовского, болгары назвали этого поэта «проводником нового взгляда на людей, социальные отношения, на проблему труда, морали, любви» (стр. 38).

История всякой национальной литературы может быть полно и глубоко раскрыта лишь тогда, когда достаточно исследованы связи данной литературы с наиболее близкими ей. Сборник заставляет новыми глазами, как бы со стороны, посмотреть на некоторые особенности литературы социалистического реализма. Наиболее ценны в этом отношении, на наш взгляд, воспоминания и документы, большинство которых публикуется в настоящем сборнике впервые.

Воспоминания принадлежат разным лицам: писателям, критикам, переводчикам, библиотекарям, работникам почты и т. д. Каждый со своей точки зрения рассказывает, как распространялась и жила советская книга в Болгарии, какую роль играла она в повседневной жизни представителей разных общественных слоев. Но все воспоминания говорят в первую очередь о глубочайшем уважении и признательности нашей литературе за ее оптимистический характер, вдохновляющий на жизненный подвиг и борьбу. Показательны заметки Цвятко Анева «Советская и русская книга в моей жизни». Автор этих заметок — человек трудной судьбы. Он пережил все, что выпало на долю поколения, которое «несло на своих плечах

lib.pushkinskijdom.ru

классовую борьбу между двумя мировыми войнами»: голод, безработицу, аресты, пытки, изгнание на чужбину, партизанские дни и ночи, смертельные схватки с врагом. Раздумывая над тем, что же помогло вынести все это, что согревало и поддерживало в труднейшие моменты его жизни, Цвятко Анев приходит к выводу, что «священный огонь» поддерживался книгами и «на первом месте — русской и советской книгой» (стр. 188).

В разделе воспоминаний помещены и такие материалы, как например большая статья Чудомира Петрова «Советская литература в Болгарии до 9 сентября 1944 года». Здесь содержатся тщательно подобранные, подробнейшие и разнообразные сведения и о сложных путях, какими проникала советская книга в Болгарию, и о преследовании ее правительственной цензурой в годы монархо-фашистского режима, и о восприятии отдельных книг. Из статьи можно узнать, скажем, о том, что работа В. Е. Евгеньева-Максимова «Очерк истории новейшей русской литературы» (1927) явилась в свое время «целым откровением» для болгарского читателя в его знакомстве с новейшей русской литературой, о которой в двадцатые годы удавалось что-нибудь узнать лишь с большим трудом, отрывочно, часто благодаря случаю. «По одной вещи, — пишет Чудомир Петров, — мы судили о ста вещах. Через приоткрытый край завесы старались увидеть, что за ней кроется» (стр. 239). В статье приводятся данные о таких формах распространения советской культуры в Болгарии, как чтения, юбилейные чествования. Особо говорится о постановках русских пьес в театрах Болгарии.

Болгарские литераторы вспоминают о своем первом знакомстве с произведениями советской литературы, делятся впечатлениями от прочитанных книг, от встреч с нашими писателями, воспроизводят беседы с ними, пробуют осмыслить воздействие того или иного автора на собственное творчество. Писательские воспоминания написаны эмоционально, образно, с большой любовью к нашей литературе. Ее влияние уподобляется приходу весны, свежему ветру, который ворвался снаружи и «вовлек все вокруг в свой вихрь» (стр. 95). Вместе с тем эти материалы свидетельствуют о глубине и серьезности восприятия советской литературы за рубежом. Авторам, как правило, свойственна широта взгляда на творчество советских мастеров. Они показывают, что лучшие произведения социалистического реализма являлись своего рода противоядием против модернистских влияний, наглядно демонстрируя свою неподкупную правдивость. Известный писатель Армэнд Барух вспоминает, что «Тихий Дон» М. Шолохова подействовал на него, как «лекарство против подделок в искусстве, как пример широты и постоянства мировоззрения» (стр. 144).

Необходимо отметить еще одну важную особенность сборника. Он побуждает читателя к размышлениям о том, какие именно произведения нашей литературы и почему оказались наиболее влиятельными в процессе культурных контактов между Россией и Болгарией. Известно, что после 1923 года, когда к власти пришли болгарские монархисты, для советской литературы путь в страну был заказан. Проникали сквозь «игольное ушко» цензуры лишь редкие произведения. Иногда они шли кружной дорогой — через переводы с французских, немецких, латышских изданий.

Здесь, кстати, следует заметить, что в разделе воспоминаний приводятся интересные материалы о переводах советской книги на болгарский язык. Обстоятельны воспоминания Жака Натана об издании произведений советских авторов в Болгарии с 1930 по 1941 год. Известный переводчик Георгий Жечев рассказывает о любопытных случаях, когда советская литература (Мих. Пришвин, Вера Инбер, Ефим Зозуля, В. Шкловский) доходила к болгарам в переводах из редактируемого А. Барбюсом журнала «Mond». «Парадокс достигал таких размеров, — пишет Георгий Жечев, — что даже Георгий Бакалов спросил меня однажды, не перевожу ли я с французского „Тихий Дон“?» (стр. 158).

Среди переводимых книг были и чисто случайные вещи, а также такие, публикация которых преследовала коммерческую выгоду. Зато свободный доступ в страну был открыт произведениям, которые так или иначе могли быть использованы в целях антисоветской пропаганды. Некоторые книги (противоречивые романы «Хулио Хуренито» И. Эренбурга, «Голый год» Б. Пильняка, исполненные критического пафоса ранние рассказы М. Зощенко и др.), вырванные из «контекста» реальной жизненной и литературной обстановки революционной России, давали повод, чтобы их преподносить как «кричащую правду» о нашей стране. И этим не замедлили воспользоваться. В сопроводительной заметке к изданию рассказов М. Зощенко (1930) выражалась надежда, что болгарский читатель получит не только «художественное чтение, но и непосредственные сведения о жизни в этой герметически закрытой для нас стране» (стр. 243).

Однако, как свидетельствуют документы и воспоминания, болгарский читатель был отнюдь не расположен к отрицательным суждениям о Стране Советов. Во всяком случае, литература, тем или иным путем приходившая в страну, воспринималась критически-самостоятельно. Книги И. Эренбурга возбуждали живой интерес, были популярны. «... Но со многими его (И. Эренбурга, — *В. Б.*) мыслями и художественными приемами, — вспоминает Чудомир Петров, — многие, как и я,

lib.pushkinskijdom.ru

в то время не были согласны» (стр. 245). Не удалась правительственной цензуре и «хитрость» с изданием рассказов М. Зощенко. Истинный смысл творчества крупнейшего советского сатирика, «его здоровый юмор» (стр. 243) оценивался по достоинству.

Идейное родство болгарского и советского народов открывало дорогу к взаимопониманию и дружелюбию. Доброжелательность и доверие были настолько велики, что иногда горячо принимались даже произведения, не очень высокие по своим художественным качествам, но пронизанные духом утверждения нового мира. В воспоминаниях разных авторов неоднократно встречаются теплые отзывы о таких произведениях, как «Первая девушка» Н. Богданова, «Шоколад» А. Тарасова-Родионова. В те годы, когда советская книга преследовалась в Болгарии как «дьявольский еретизм» и читатель, по существу, был лишен возможности выбора, эти книги сыграли свою положительную роль. Как рассказывает Цвятко Анев, «Первая девушка» была для болгарской молодежи как бы открытием: «Она осуществляла первую нашу незабываемую встречу с великим новым светом идей Ленина, вспыхнувшим в 1917 году и осветившим всю планету» (стр. 189).

Иногда, правда, случалось, что некоторые произведения воспринимались не совсем так, как они того на самом деле заслуживали. Вся сложность идеологической борьбы в нашей литературе двадцатых годов была для болгарского читателя, конечно, неизвестной. Любопытно в этом отношении признание Марко Темнялова, который вспоминает, с каким «упоением читали „Красную песню“ Клюева» в Болгарии той поры:

Распахнитесь орлиные крылья!
Бей набат и гремите грома —
Оборвалися цепи насилья
И разрушена жизни тюрьма!

Очевидно, что, так сказать, советский паспорт автора подкупил читателей в данном случае не меньше, чем внешне революционный пафос его стихов.

Болгария брала на свое идейное вооружение не просто лучшие из попадавших в страну советских книг. Читая материалы сборника, замечаешь явное предпочтение, которое отдавалось одним произведениям перед другими. Огромной популярностью пользовался М. Горький. Никакой другой иностранный писатель, кроме автора «Матери», «Моих университетов», «Врагов», «Сказок об Италии», не удостаивался двухкратного издания в болгарском переводе. С особенным одобрением и много раз говорится в воспоминаниях о «Цементе» Ф. Гладкова и, конечно же, о Н. Островском! Без всякого преувеличения можно сказать, что «Как закалялась сталь» была любимой, «главной» книгой каждого болгарского прогрессивно настроенного гражданина. Успех этой книги в Болгарии вполне может соперничать с отечественным.

Думается, что повышенный интерес к творчеству названных авторов в какой-то мере можно объяснить особенностями их художественного метода, связанными с революционной романтикой. Так или иначе, но здесь есть над чем задуматься исследователям национального своеобразия как русской, так и болгарской литератур, а также всем, кто занимается проблемами культурных взаимосвязей и взаимовлияний между народами.

Сборник болгарской Академии наук интересен и тем, что он содержит в себе немало новых чисто конкретных сведений, фактов.

В памяти старейших литераторов, таких, как Сава Чукалов, сохранились живые образы ряда русских писателей и поэтов предреволюционных и первых пореволюционных лет. Здесь В. Маяковский и Д. Бурлюк, Н. Клюев и А. Блок, С. Городецкий и Анна Ахматова, Марина Цветаева и Л. Андреев, В. Брюсов, А. Белый, Арк. Аверченко и др.

Исследователи творчества таких писателей, как М. Горький, А. Толстой, Ф. Гладков, А. Фадеев и другие, несомненно смогут найти в сборнике кое-что новое и для себя. Представляют интерес не только мнения болгарских писателей и читателей о произведениях советских авторов, но и приведенные собственные высказывания наших писателей по разным вопросам литературно-общественной жизни, остававшиеся до сих пор неизвестными. Таковы стенограмма беседы с Ф. Гладковым, содержащаяся в статье Арманда Баруха «Гладков, Шолохов, Лермонтов...», воспоминания Ивана Янокова о беседе с Алексеем Толстым в 1935 году во время посещения Праги советской культурной делегацией, Марии Грубешлиевой об Александре Фадееве, который в 1937 году находился вместе с нею в сражающейся Испании, и др.

Многие болгарские писатели обращаются в своих воспоминаниях к личности Ф. Раскольникова, который был первым полномочным послом СССР в Болгарии, принимал живейшее участие в пропаганде нашей литературы среди болгар и завоевал — и как человек и как литератор — самые горячие симпатии всех, кто с ним общался.

Среди материалов сборника обращают на себя внимание и те, в которых можно почерпнуть новое об участии советских писателей в борьбе прогрессивных

lib.pushkinskijdom.ru

кругов Болгарии против правительственных притеснений народа. В 1927—1928 году, когда в стране развернулась кампания за амнистирование политических заключенных, в болгарском прогрессивном журнале «Новины» рядом с А. Барбюсом, А. Эйнштейном выступили М. Горький, А. Серафимович, Ф. Гладков с протестом против деспотизма, репрессий. А. Серафимович писал: «Чудовищно то, что вершится в Болгарии кровавыми руками спекулянтов, банкиров, продажной военщины». Советский писатель сознавал, что «не письмами надо бороться» с «безумным преступлением» болгарской буржуазии, которая издала «закон о защите Отечества», чтоб развязать себе руки для безнаказанного преследования патриотов, борцов за свободу и независимость. Но Серафимович не мог не высказать своего возмущения этим лицемерным «законом», сравнил его с «веревкой виселицы», обвившейся «вокруг шеи пролетариата, крестьянства и передовой болгарской интеллигенции» (стр. 390).

Заслуживает быть отмеченным новый «жанр», которым по сравнению с первым томом пополнилось настоящее издание. Среди документов немалое место занимают теперь записи лиц, осужденных в свое время фашистами за чтение, укрывательство и распространение советских книг и журналов. Подобные записи принадлежат самым разным людям, что позволяет увидеть, насколько широк был интерес к советской литературе, проникавшей в различные социальные слои болгарского населения.

Рецензируемое издание настолько богато и разнообразно по материалу, что трудно охарактеризовать его со всех сторон. Мы ничего не сказали о ценных сведениях, касающихся судьбы советских фильмов в Болгарии, роли нашей живописи в формировании представлений болгарского читателя о жизни новой России. Следовало бы отметить и данные о деятельности прогрессивных болгарских издательств, таких, как еженедельники «Работнически литературен фронт», «Литературен глас», «Светлоструй», и многое другое. Все это вместе взятое обогащает наши представления о русско-болгарских культурных связях.

Выпустив два тома материалов, воспоминаний и документов «Советская литература в Болгарии», болгарская Академия наук внесла существенный вклад в литературоведческую науку. Сборники бесспорно найдут заинтересованного читателя как среди болгарских, так и среди русских специалистов, а также среди всех, кто интересуется литературой двух братских народов.

Н. НИКИТИНА

ТУРГЕНЕВ И ГЕРМАНИЯ *

Сборник «I. S. Turgenev und Deutschland», выпущенный в свет Институтом славистики Германской Академии наук в Берлине (ГДР), создавался, как отмечает в предисловии его редактор, д-р Г. Цигенгайст, в тесном союзе с Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, который начиная с 1961 года издает 28-томное полное собрание сочинений и писем Тургенева. Немецкие слависты много работают в области тургеневедения и как постоянные участники этого издания, и независимо от него, направляя свои исследования в русло той темы, которой посвящен вышедший сборник.

С Германией связана не одна страница тургеневской биографии. Здесь писатель учился, заканчивая в Берлине свое университетское образование, затем часто и подолгу бывал в этой стране в разные периоды жизни; в 60-е годы на несколько лет Германия стала для него постоянным местом жительства. Тургенев великолепно знал и ценил немецкую литературу и культуру, что нашло отражение в его письмах, статьях и художественных произведениях. Со многими немецкими писателями, учеными, журналистами, переводчиками, издателями его связывали дружеские и деловые отношения, которые расширялись и крепли вместе с ростом его популярности и авторитета в Германии. Начиная со второй половины 60-х годов немецкие переводы произведений Тургенева появлялись почти одновременно с русскими оригиналами. В немецких газетах и журналах печатались многочисленные статьи о писателе и рецензии на его произведения.

Влияние Тургенева сказалось на творчестве таких писателей, как П. Гейзе, Т. Шторм, М. фон Эбнер-Эшенбах, Т. Фонтане и др. Оно ощущается и в более поздней немецкой литературе, в частности в творчестве Т. Манна. Крупнейший современный немецкий писатель А. Цвейг в своих воспоминаниях о Тургеневе, открываю-

---

* I. S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen. Hrsg. von G. Ziegengeist. Bd. I. Akademie-Verlag, Berlin, 1965, 361 S. mit 14 Abb.

lib.pushkinskijdom.ru

щих рецензируемый сборник, говорит о «тургеневской эпической магии», без которой начало его литературного пути могло бы быть менее удачным (стр. XIII).

Однако до недавнего времени большая и многоплановая тема «Тургенев и Германия» оставалась почти неизученной, значительная часть рукописного тургеневского наследия, находящаяся в немецких архивах и частных собраниях, была не выявлена и не опубликована. Внимание тургеневедов к этой теме заметно возросло в 50-е годы. Одной из первых посвященных ей работ, появившихся в то время, была диссертация К. Шютц «Гете в восприятии Тургенева», защищенная в 1952 году в Берне и вскоре изданная отдельной книгой.[1] В 1953 году западногерманскому тургеневеду Э. Хоку была присуждена докторская степень в Геттингене за диссертацию «Тургенев и немецкая литература».[2] Говоря об этих исследованиях, проф. А. Гранжар в рецензии на диссертацию Э. Хока сделал справедливый вывод о пробуждении интереса к теме «Тургенев и Германия» в странах немецкого языка.[3] В своей книге о Тургеневе, вышедшей в Париже в 1954 году, проф. А. Гранжар также уделил много места этой теме, посвятив специальную главу характеристике немецкой философии, с которой писатель близко познакомился в годы учения в Берлинском университете и не без влияния которой формировалось его мировоззрение.[4] С середины 50-х годов Германская Академия наук в Берлине (ГДР) ведет планомерное изучение Тургенева и его связей с Германией,[5] что находит отражение в упоминавшемся выше советском издании сочинений и писем Тургенева, а также в целом ряде статей и публикаций, помещаемых в немецких и советских научных журналах и сборниках. Одним из результатов этой работы является рецензируемый труд, созданный славистами ГДР при участии тургеневедов других стран.

Среди авторов работ, публикуемых в рецензируемом сборнике, — ученые ГДР: Г. Цигенгайст, К. Дорнахер, К. Шульце, Х. Раппих, Г. Йонас, Г. Швирц; советские исследователи: Л. Н. Назарова, Т. П. Ден, Ю. Д. Левин; западногерманский тургеневед Э. Хок, профессор Института языка и литературы Чехословацкой Академии наук А. Гофман.

В трех разделах сборника представлены материалы и исследования, многосторонне освещающие связи Тургенева с Германией.

О ценности первого и самого большого по объему раздела достаточно красноречиво говорит его название — «Рукописи Тургенева». Прежде всего здесь следует отметить никогда не публиковавшиеся ранее письма Тургенева к его немецким корреспондентам, в которых затронуты многие неизвестные или малоизвестные моменты его личной и творческой биографии.

Интересна и богата фактическими сведениями публикация 14 писем Тургенева к издателю двух немецких газет П. Линдау и его брату Р. Линдау, хранящихся в Немецкой государственной библиотеке в Берлине. В них отражена история появления первых немецких переводов рассказа «Сон» и «Рассказа отца Алексея», упоминаются некоторые факты, связанные с восприятием романа «Новь» в Германии; в нескольких из этих писем Тургенев выступает посредником между Флобером и немецкой прессой. Письмам Тургенева предшествует обстоятельная, основанная на большом историко-литературном материале и переписке Тургенева статья автора публикации Г. Йонас.

Небольшое, но содержательное письмо Тургенева к переводчику Ф. Леве кажется весомее и значительнее в свете статьи д-ра Г. Цигенгайста об этом незаслуженно забытом посреднике между русской и немецкой литературами.

Публикуя письмо Тургенева к писателю Л. фон Захер-Мазоху, содержащее отказ от предложенного сотрудничества в издаваемом Захер-Мазохом журнале «Auf der Höhe», д-р К. Шульце сообщает биографические сведения об австрийском писателе, а также тургеневские оценки его творчества и личности. Д-р Шульце касается в своей статье проблемы влияния Тургенева на творчество Захер-Мазоха, о чем многократно писалось уже в современной писателям критике.

В этом же разделе публикуется неизвестный немецкий автограф предисловия Тургенева к роману Б. Ауэрбаха «Дача на Рейне», хранящийся в архиве Гете и Шиллера в Веймаре. Публикация важна для решения вопроса о степени участия в создании этого предисловия близкого друга Тургенева Л. Пича, на что есть пря-

---

[1] Dr. Katharina Schütz. Das Goethebild Turgeniews. Sprache und Dichtung. H. 75. Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart, [1952].

[2] E. Hock. Turgenev und die deutsche Literatur. Diss., Göttingen, 1953. Машинописный экземпляр диссертации имеется в библиотеке Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

[3] Henri Granjard. Erich Hock. Turgenev und die deutsche Literatur. Ein Beitrag zur Literatur- und Geistesgeschichte des XIX. Jahrhunderts. (Thèse dactylographiée). Göttingen, 1953. «Revue de littérature comparée», 1954, № 3, p. 347.

[4] Henri Granjard. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. Paris, 1954, pp. 69—104.

[5] См. об этом: K. Dornacher. Turgenev in Deutschland nach dem II. Weltkrieg (1945/56). «Zeitschrift für Slawistik», 1958, Bd. III, H. 2—4, S. 411.

lib.pushkinskijdom.ru

мые указания самого Пича и намеки в тургеневских письмах. Немецкий перевод предисловия, как справедливо отмечает во вступительной статье к этой публикации д-р Г. Цигенгайст, во многих деталях разнится с известной до сих пор русской редакцией, и тщательный анализ всех разночтений, по мнению исследователя, внесет новые оттенки в решение этого сложного вопроса.

Кроме никогда не публиковавшихся писем Тургенева, в первом разделе сборника печатаются также те его письма, которые благодаря содействию и непосредственному участию немецких ученых уже увидели свет в вышедших томах упоминавшегося советского академического издания Тургенева. Это письма к писателям Б. Ауэрбаху и Й. Вейлену, кенигсбергскому профессору Л. Фридлендеру, издателю К. Мюллеру. Здесь же помещены письма Тургенева к журналисту Е. Цабелю, опубликованные в русском переводе И. Д. Гальпериным-Каминским в 1909 году в «Вестнике Европы» (№ 4, стр. 658—659). Тем не менее, напечатанные теперь в рецензируемом сборнике, все эти письма представляют интерес не только для немецкого читателя. Основанная на единых научных принципах подготовка тургеневских текстов, тщательное комментирование, обстоятельные вводные статьи с учетом как новейшей, так и забытой литературы вопроса возводят эти публикации на уровень серьезных исследовательских работ.

Все публикуемые письма адресованы немецким писателям, переводчикам, журналистам, издателям — людям, так или иначе связанным с литературой, и изучение их отношений с Тургеневым имеет первостепенное значение в историко-литературном плане.

Очень важна, например, переписка Тургенева с Б. Ауэрбахом, из которой сохранилось пять писем Тургенева и одно — Б. Ауэрбаха. Печатая их, д-р К. Дорнахер и д-р К. Шульце в своей вступительной статье расширяют содержащиеся в них сведения об отношениях этих писателей, привлекая письма Тургенева и Ауэрбаха к третьим лицам и другие материалы. К. Дорнахер и К. Шульце рассматривают отношения Тургенева и Б. Ауэрбаха прежде всего как отношения писателей, имеющих свои эстетические принципы и убеждения, которые отразились в их взаимных оценках и определили самый характер их отношений.

Значительное место в первом разделе занимает работа д-ра К. Шульце «Теодор Шторм и Тургенев. Материалы о немецко-русской писательской дружбе». Основу этой работы составляют уже публиковавшиеся ранее в Германии эпистолярные тексты: письма Тургенева к Т. Шторму и отрывки из переписки Т. Шторма с Л. Пичем. Печатая единственное дошедшее до нас письмо Шторма к Тургеневу, хранящееся в Национальной библиотеке в Париже, д-р Шульце допускает ошибку, считая свою публикацию первой, так как это письмо уже было опубликовано проф. А. Гранжаром.[6] Впервые в рассматриваемой работе публикуется только письмо Шторма к сыну Эрнсту. Все перечисленные материалы, объединенные статьей и подробными комментариями д-ра К. Шульце, воссоздают цельную картину многолетней дружбы между немецким поэтом и Тургеневым. Эта дружба оставила заметный след в жизни и творчестве Шторма. Ей мы обязаны несколькими интересными письмами Тургенева. Впервые письма Тургенева к Шторму были опубликованы дочерью поэта Г. Шторм.[7] Однако, как показывает в своей статье д-р Шульце, публикация Г. Шторм изобиловала искажениями и пропусками. Анализируя ее, д-р Шульце обосновывает правомерность и необходимость повторного опубликования писем Тургенева, что и осуществляется в рассматриваемой работе по автографам, хранящимся в архиве Шторма, в библиотеке г. Киля (ФРГ).

Небольшой по объему второй раздел сборника — «Немецкие и русские современники о Тургеневе» — служит дополнением к первому, его логическим продолжением. Здесь публикуются: письма А. Видерта, первого переводчика «Записок охотника» на немецкий язык, к писателю Г. П. Данилевскому и историку русской литературы В. П. Гаевскому; письмо философа М. Лазаруса к Б. Ауэрбаху с отзывом о Тургеневе; заявление Ю. Шмидта, с которым критик в 1873 году выступил в двух немецких газетах в защиту Тургенева в связи с распространившимся в Германии слухом, будто бы Тургенев напечатал в одной из французских газет письмо, где неуважительно высказывался о немецкой нации.

В целом содержание этого раздела не оправдывает его названия, ибо суждений русских современников о Тургеневе в нем нет.

Публикация писем А. Видерта — самая значительная по объему и содержанию в этом разделе. В письмах, хранящихся в ленинградских архивах и публикуемых советскими исследователями Ю. Д. Левиным и Л. Н. Назаровой, Видерт сообщал русским друзьям о ходе работы над переводом «Записок охотника», о приеме книги немецким читателем. Вместе с тем в них отражен широкий интерес Видерта к русской литературе и журналистике, что выводит эту публика-

[6] Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, т. I. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 435—436.

[7] См.: «Niedersachsen. Niederdeutsche Zeitschrift für Volkstum und Heimatschutz in Wort und Bild», 27. Jg., 1921, № 7, S. 149; «Ostdeutsche Monatshefte», 3. Jg., 1923, № 10, S. 467—469.

lib.pushkinskijdom.ru

цию за собственно тургеневские рамки. Возможно, последнее обстоятельство стало причиной того, что редакция сборника не дала переводов писем Видерта, писанных по-русски, на немецкий язык. Такое решение нельзя, однако, признать целесообразным, ибо отсутствие переводов безусловно помешает широкому немецкому читателю ознакомиться с этими интересными письмами.

В третьем разделе, представляющем собственно исследования («Untersuchungen»), публикуется восемь статей, посвященных неизученным или недостаточно изученным вопросам темы «Тургенев и Германия». Первая в этом разделе — статья советской исследовательницы Т. П. Ден «Отношение молодого Тургенева к Шиллеру». Содержание этой статьи шире ее заглавия, ибо Т. П. Ден показывает, что с ранней юности и до конца жизни Тургенева Шиллер оставался одним из его любимых поэтов.

Статья Т. П. Ден — первая специальная работа о Шиллере и Тургеневе. Небольшая по объему (менее печатного листа), она, однако, всесторонне и полно освещает тему, которой до этого лишь бегло касались исследователи. В подстрочных примечаниях Т. П. Ден указывает ряд статей и книг, в той или иной степени затрагивающих вопросы, рассматриваемые в ее статье, и в связи с этим необходимо отметить один досадный пропуск: в статье отсутствует ссылка на книгу А. Гранжара,[8] которая с полным основанием могла занять место в приводимой библиографии.

О Ф. Боденштедте, как об одном из первых переводчиков Тургенева на немецкий язык, уже писали исследователи.[9] Однако д-р Х. Раппих строит свою статью «Ф. Боденштедт и Тургенев» [10] на большом и в основном не изученном материале, привлекая в числе прочих источников недавно опубликованные А. Гранжаром письма Боденштедта к Тургеневу,[11] а также неопубликованные письма к жене и дневник переводчика. Это дало возможность автору статьи внести ряд существенных коррективов в вопросы, связанные с появлением выполненных Боденштедтом и его женой немецких переводов произведений Тургенева, расширить известные нам биографические сведения о писателе. Ценным приложением к работе является библиография рецензий, появившихся в немецких газетах и журналах, на двухтомное мюнхенское издание рассказов Тургенева в переводе Ф. Боденштедта.[12]

Г. Швирц в статье «Баден в жизни и творчестве Тургенева» преимущественно касается того периода, когда писатель постоянно жил в Германии. Статья делится автором на две главы: I — «Хронология пребывания Тургенева в Баден-Бадене» и II — «Баденские мотивы в произведениях Тургенева». Во второй главе рассматриваются «Призраки» и «Дым», написанные Тургеневым в Баден-Бадене и насыщенные впечатлениями, которые писатель почерпнул из баденской жизни. Г. Швирц, в частности, указывает на шварцвальдские легенды как на один из возможных источников фантастической фабулы «Призраков». Эта впервые высказанная точка зрения убедительно аргументируется исследователем и заслуживает серьезного внимания.

К статье Г. Швирца тематически примыкает следующая за ней в сборнике статья Э. Хока «Тургенев в Карлсруэ», посвященная многократным, хотя преимущественно кратковременным пребываниям Тургенева в этом городе в баденский период его жизни. В статье приводятся сведения о постановках тургеневских оперетт в Карлсруэ, об интересе и причастности Тургенева к артистическим, музыкальным и художническим кругам этой резиденции искусства в Баденском герцогстве. Содержательной статьей Э. Хока в основном исчерпывается литература данного вопроса.

Статья д-ра Шульце «Тургенев и Эккерты», заканчивающаяся публикацией письма Тургенева к К. Эккерт, и заметка д-ра Х. Раппиха «Портрет Тургенева работы Адольфа Менцеля»,[13] как уже отчасти ясно из их заглавий, конкретизируют и переводят в более узкий план тему, разрабатываемую в статьях Г. Швирца и Э. Хока.

Автор упоминавшихся выше статей и диссертации о Тургеневе д-р Э. Хок выступил в рецензируемом сборнике еще с одной работой — «Отношение Фонтане к искусству повествования Тургенева». Э. Хок исследует многочисленные сужде-

---

[8] Henri Granjard. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. Paris, 1954.

[9] См., в частности: М. Семевский. Поэт и профессор Фр. Боденштедт (1819—1887). «Русская старина», 1887, № 5, стр. 443—496; E. Hock. Turgenev und die deutsche Literatur, S. 116—121.

[10] Эта статья с небольшими изменениями опубликована в русском переводе: «Литературное наследство», т. 73, кн. II, 1964, стр. 333—354.

[11] Там же, стр. 303—332.

[12] Erzählungen von Ivan Turgénjew. Deutsch von Friedrich Bodenstedt. Bd. I, II. München, 1864—1865.

[13] В русском переводе заметку Х. Раппиха см.: Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, т. I. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 329—332.

lib.pushkinskijdom.ru

ния немецкого писателя о мастерстве Тургенева, показывает, что при всем своеобразии таланта и критическом отношении к Тургеневу Т. Фонтане не избежал в своем творчестве его влияния.

Проф. А. Гофман в статье «Томас Манн и Тургенев» объединяет и приводит в систему многочисленные высказывания Т. Манна о русском писателе. Вопрос о влиянии Тургенева на творчество Т. Манна исследователь решает на сравнительном анализе их произведений, сопоставляя рассказ Т. Манна «Тонио Крегер» с тургеневским «Фаустом» и роман «Волшебная гора» с «Отцами и детьми». В работе привлекает широта научного диапазона автора, сочетающаяся с конкретно-историческим подходом в рассмотрении выдвинутых проблем.

В заключение надо особо отметить продуманное построение книги, в результате которого разнородный по своему составу сборник воспринимается как органически стройное композиционное целое. К сожалению, в книге отсутствует указатель упоминаемых произведений писателя, что является существенным недостатком в издании подобного типа. Не лишней в томе была бы и выделенная в специальный раздел основная библиография по теме «Тургенев и Германия», включающая как критическую литературу, так и немецкие издания сочинений Тургенева.

Сборник «Turgenev und Deutschland» — большой и интересный вклад в тургеневедение. Разнообразие и обилие включенных в него материалов открывает новые перспективы в изучении темы «Тургенев и Германия».

Редактор сборника д-р Цигенгайст писал в 1957 году о том, что Институт славистики Германской Академии наук в Берлине ставит своей задачей дать научное издание переписки Тургенева с немецкими корреспондентами, широко исследовать многочисленные нити, соединявшие писателя с Германией.[14] Рецензируемая книга — успешное начало этого большого дела.

Ф. ПРИЙМА

НОВАЯ КНИГА О ТВОРЧЕСТВЕ НЕКРАСОВА *

Условия, в которые было поставлено дореволюционное литературоведение, явно не благоприятствовали изучению творчества Некрасова. Литературная политика самодержавия препятствовала проникновению демократической литературы в школьные (в том числе и университетские) программы, а официальное общественное мнение тех времен упорно отказывалось признать за великим поэтом сколько-нибудь серьезные заслуги в развитии национальной поэзии и совершенствовании ее художественных форм. Великий Октябрь открыл дорогу для широкого и непредубежденного изучения жизни и творчества Некрасова, однако исследованию некрасовской поэтической формы «не повезло» и в первые годы советской эпохи, поскольку появившаяся в 1921 году блестящая статья А. В. Луначарского о Некрасове вопросов художественного мастерства касалась лишь частично, а увидевшие свет в 20-е годы статьи о Некрасове-художнике Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова были написаны с позиций «формальной школы», унаследовавшей традиционный скептицизм по отношению к художественным достоинствам и новаторству поэта.

В 1936 году вышла в свет содержательная статья Н. П. Андреева «Фольклор в поэзии Некрасова», а в 1946 году замечательное (никем не превзойденное и поныне) исследование В. В. Гиппиуса «Некрасов в истории русской поэзии XIX века». С названных двух работ главным образом и берет начало подлинно научное изучение различных компонентов художественной системы Некрасова. В 1952 году, с появлением в свет обширной монографии К. И. Чуковского «Мастерство Некрасова», изучение «секретов» творчества великого поэта входит в новую, более совершенную фазу. Несмотря, однако, на то, что в солидном ряду работ Б. Я. Бухштаба, И. М. Колесницкой, Т. С. Колосовой, Н. Л. Степанова, И. Ю. Твердохлебова, С. А. Червяковского и многих других исследователей поднято и освещено немало важных вопросов, связанных с художественной спецификой творчества Некрасова, изучение последней продолжает по-прежнему заметно отставать от крупных достижений той области некрасововедения, которая занимается исследованием биографии, журнальной деятельности, идейной и твор-

---

[14] G. Ziegengeist. Die Herzen- und Turgenev-Forschung im Institut für Slawistik der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. «Forschungen und Fortschritte», 1957, Bd. 31, H. 8, S. 252—253.

* Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Изд. Воронежского университета, Воронеж, 1964, 390 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

ческой эволюции великого поэта и развитию которой мы обязаны прежде всего неутомимым усилиям покойного В. Е. Евгеньева-Максимова. В силу сказанного становится очевидной актуальность темы и проблематики рецензируемой книги, нацеленной главным образом на исследование художественного своеобразия лирических жанров в поэзии Некрасова.

Уже простое ознакомление с начальной главой книги Б. О. Кормана («Принципы изображения действительности») убеждает в том, что перед нами не наспех написанное сочинение, а результат напряженного труда, итог многолетних наблюдений и размышлений. Первая глава состоит из трех больших разделов («Революционность», «Чувство социальности» и «Социально-аналитическое начало»), содержание которых охватывает, впрочем, не только лирику, но и творчество Некрасова в целом. Автору удалось «погрузить» изучаемого поэта в его эпоху и показать своеобразие его идейных и художественных устремлений путем сравнения с деятельностью других поэтов-современников. С интересом читаются суждения исследователя о точках соприкосновения «протеизма» Пушкина с «социальностью» Некрасова (стр. 25), о значении в его творчестве темы «падшей» женщины (стр. 27), о роли в нем «бытового слова» (стр. 33) и многие другие. Конечные выводы первой главы, сжато сформулированные в указанных подзаголовках, при почти полной их бесспорности нельзя назвать оригинальными; однако автор сумел прийти к ним не избитыми, не чужими, а собственными путями, привлекая к обоснованию хода своих мыслей обширный и тщательно собранный, свежий материал, и это не может не подкупать читателя. Правда, стройность и логика начальной главы несколько нарушаются ее построением. Нам непонятно, например, почему автор сначала обосновывает революционный характер некрасовского творчества, а *затем* — насыщенность его социальной проблематикой и наличие в нем «социально-аналитического начала». Ведь и «социальность» и «социально-аналитическое начало» были своеобразными лозунгами не только русской, но и западноевропейской демократической литературы 1840-х годов. На русской почве лозунги эти вдохновенно провозглашал Белинский, их прочно усваивали представители «натуральной школы». Однако далеко не всем прозаикам и поэтам, увлекавшимся в сороковые годы «социальностью», удалось подняться до революционных убеждений. Революционность, до которой возвысился Некрасов, являла собой высший тип «социальности». К революционности поэт пришел через «социальность» и пришел далеко не сразу. Было бы естественнее и логичнее поэтому, чтобы разговор о революционности Некрасова шел вслед за рассказом о его «социальности», а не наоборот, как это сделано у Б. О. Кормана.

Последующие главы книги («Формы выражения авторского сознания», «Единство авторского сознания», «О композиционных и стилистических средствах выражения авторского сознания») несут на себе отпечаток полной самостоятельности исследователя. Здесь он шел чаще всего по непроторенным и им самим намеченным путям. Вполне естественно отсюда, что выводы, сделанные Б. О. Корманом в названных главах его исследования, более уязвимы для критики. Сомнительные и ошибочные положения в рецензируемой книге нередко соседствуют с тонкими наблюдениями и точными формулировками и поэтому не всегда различимы при первом взгляде. Более того: недостатки, которыми страдает исследование, являются порой продолжением его достоинств, они возникают в результате чрезмерной увлеченности Б. О. Кормана выдвинутыми им догадками и гипотезами. Поэтому прежде чем перейти к сомнительным и уязвимым местам рецензируемой книги, укажем на принадлежащие ей несомненные достоинства, делающие ее полезным пособием для всякого некрасововеда.

Бесспорным и серьезным достижением книги Б. О. Кормана является обстоятельно аргументированная им мысль о том, что лирика Некрасова, как и русская лирика в целом, начиная с 1840 годов, обогащается элементами эпоса и научного анализа, все более насыщаясь общественно-политическим содержанием. Проникновение эпической сюжетики и содержания в лирику влечет за собой различные изменения и в «лирическом сознании» современников. Исследователь вполне уместно напоминает нам о том, что начало подобного рода процесса отметил еще в 1860 году в своей рецензии на сборник стихотворений И. С. Никитина Добролюбов.

Несомненной заслугой Б. О. Кормана является также и принадлежащая ему постановка вопроса о лирическом герое и «речевых формах» лирики Некрасова. Вопрос о лирическом герое и «носителе речи» в лирике Пушкина и Лермонтова был давно уже поставлен в работах Л. Я. Гинзбург, Д. Е. Максимова и других исследователей. Применительно к Некрасову названный вопрос почти не привлекал к себе исследовательского внимания. Между тем споры о лирическом герое волнуют, как известно, и современную нам читательскую молодежь и нашу критику. Постановка вопроса о лирическом герое у Некрасова приобрела ныне в силу названных причин особую актуальность. Во второй главе своей книги Б. О. Корман изучению вопроса о лирическом герое отвел специальный большой раздел (стр. 82—164). Исследователь выполнил кропотливую и тонкую работу, сопоставив лирического героя Некрасова с лирическим героем его «антипода», А. А. Фета.

lib.pushkinskijdom.ru

Не менее трудоемкая работа выполнена автором также по выявлению и определению всех встречающихся у Некрасова форм выражения авторского сознания (автор-повествователь и собственно автор, лирический герой, герой «ролевой» лирики).[1] Написанный на несколько суженной основе (без привлечения фольклорных источников) раздел «„Ролевая" лирика» (стр. 165—178) в целом следует признать содержательным и удачным. «Сущность *„ролевой" лирики*, — как правильно отмечает Б. О. Корман, — заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом; автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними» (стр. 165). Анализируя некрасовские стихотворения «Огородник», «Буря», «Дума», «Катерина» и другие, исследователь с полным знанием дела устанавливает в них черты, с одной стороны, сближающие, а с другой — отличающие их от «ролевой» лирики Пушкина, Лермонтова и Кольцова. С последним в этом отношении Некрасов сближается более всего. В «ролевой» лирике Кольцова, по верному определению Б. О. Кормана, мы встречаемся преимущественно с двумя повторяющимися героями, которых можно условно назвать «пахарем» и «удальцом». Герои эти нашли отражение и в поэзии Некрасова, однако не в «чистом», а в «дифференцированном» выражении; это «люди переломного времени: острота самоощущения, чувство личности, предельная напряженность раздумий о своей судьбе, столь характерные для героев Некрасова, прежде были бы невозможны» (стр. 172). Немало свежего и ценного материала собрано и систематизировано автором рецензируемой книги и в разделе, посвященном любовной лирике Некрасова, рассматриваемой в сопоставлении с любовной лирикой других русских поэтов и прежде всего — Ф. И. Тютчева (стр. 307—315).

Размеры настоящей рецензии не позволяют нам рассмотреть ряд других наблюдений и формулировок Б. О. Кормана, столь же удачных и тонких, как и перечисленные выше, хотя и менее весомых по своему научному значению.

Переходя к обозрению спорных и ошибочных положений книги Б. О. Кормана, остановимся также только на тех из них, которые, с нашей точки зрения, имеют принципиальное значение. Заявим при этом сразу же: входя в сложную область художественных принципов и форм Некрасова, объявлять себя носителем безошибочных мнений никакой рецензент, разумеется, не имеет права.

Как это ни парадоксально, в книге Б. О. Кормана, поставившего перед собой задачу раскрыть художественную систему Некрасова, именно вопросы поэтического мастерства и эстетической значимости творчества поэта оказались за порогом лаборатории исследователя. Б. О. Кормана интересуют преимущественно общие законы архитектоники некрасовских произведений, а не производимое ими эстетическое впечатление и живое звучание. Из поля зрения автора рецензируемой книги совершенно выпали вопросы стихосложения, ритмики, мелодики, поэтического стиля и национального своеобразия Некрасова. Мало сказано в книге также о нитях, связывающих его с поэтами-предшественниками. Выпала из поля зрения исследователя и эволюция художественного сознания Некрасова. Сформировавшийся под воздействием идей Белинского в сороковые годы, поэт не оставался неизменным на протяжении последующего тридцатилетнего творческого пути. Менялась тематика и проблематика его творчества, претерпевал изменения и его стиль. Так, например, любовная лирика, которой поэт посвятил так много внимания в 50-е годы, начиная с 60-х годов не занимала в его поэтических замыслах столь важного места. А некрасовская любовная лирика 70-х годов не только по содержанию, но и по своей поэтике и стилю радикальным образом отличается от его стихотворений «панаевского цикла». В рецензируемой книге художественная система Некрасова рассматривается, к сожалению, как явление статическое, лишенное противоречий и развития.

Некоторые из проблем, обойденных Б. О. Корманом в его книге, имеют первостепенное значение для понимания художественной специфики поэзии Некрасова. К ним следует отнести прежде всего проблему фольклоризма поэта. Народная поэзия усиленно привлекала творческое внимание не только Некрасова, но и многих современных ему поэтов — В. С. Курочкина, Н. П. Огарева, И. С. Никитина, Я. П. Полонского, А. А. Мея, А. К. Толстого. Обращение к фольклору было своеобразным велением эпохи, в нем писатели видели один из путей к овладению народностью. Без учета фольклоризма поэта нельзя правильно понять поэтику не только некрасовских поэм из народной жизни, но также и его лирики, в том числе и в особенности его «ролевой» лирики. Отводя высказанный здесь упрек, нам могут сказать, что проблема фольклоризма в достаточной степени разработана предшественниками Б. О. Кормана. В таком случае ему следовало бы, однако, опереться в своей книге на труды, в которых эта проблема освещена, а не обходить ее молчанием.

---

[1] Термин «ролевая» лирика был введен в научный обиход В. В. Гиппиусом (см. упомянутую выше его статью «Некрасов в истории русской поэзии XIX века»: «Литературное наследство», 1946, т. 49—50, стр. 39—40).

lib.pushkinskijdom.ru

Следует полагать, что все вопросы, исследуемые в книге «Лирика Н. А. Некрасова», автор считает не только важными, но и, так сказать, первоочередными. «Для того, чтобы демократическое и социальное содержание могло свободно войти в лирическую поэзию, — пишет Б. О. Корман, — она должна была структурно перестроиться: должно было расшириться и обогатиться лирическое сознание, измениться само понятие лиризма, должны были возникнуть новые способы изображения личности, измениться композиционные формы и стилистика. В конечном счете, все эти изменения были связаны с новой структурой образа автора» (стр. 4).

Очевидно, исходя из высказанного здесь взгляда, Б. О. Корман и считает проблему «выражения авторского сознания» и изучения «структуры образа автора» проблемой «ключевой». Однако такое понимание дела не выдерживает критики. Нельзя согласиться с тем, что возникновение демократической и, в частности, революционно-демократической поэзии в середине XIX века сопровождалось всеобщим сотрясением прежних поэтических форм. На наш взгляд, развитие поэтических форм не могло угнаться за развитием идейного содержания литературы. И пример Добролюбова-поэта, столь успешно пользовавшегося старыми художественными формами для пропаганды новых (революционных) идей, в этом отношении особенно поучителен.

Обильный материал для критических замечаний дает третья глава рецензируемой книги (стр. 213—283). В самом начале главы Б. О. Корман ставит вопрос: если диапазон творчества Некрасова широк и формы для выражения «авторского сознания» отличаются у него разнообразием, то чем же объяснить реально существующее и всеми признанное единство некрасовской лирики? Пообещав решить этот вопрос «по-новому», автор приходит к следующему выводу: «Единство лирики Некрасова создается: 1) единством проблематики, ее «сквозным» характером; 2) отражением в разных субъектных формах единого народного характера; 3) единством эмоционального тона» (стр. 217).

Из трех названных здесь компонентов более или менее удовлетворительно сформулированы только два первых, если при этом понимать под ними единство авторского мировоззрения. Что же касается третьего компонента, то его реальная значимость автором книги никак не доказана. В своих рассуждениях о единстве эмоционального тона в поэзии Некрасова Б. О. Корман пытается опереться на высказывание Белинского о «грусти, как основном мотиве пушкинской поэзии».[2] Определение основного мотива или пафоса того или иного поэта действительно составляет первостепенную задачу критики. Полезно, разумеется, определить основной пафос также и некрасовской поэзии. Необходимость в подобном определении, как известно, ощущалась самим Некрасовым, назвавшим свою поэзию «музой мести и печали».[3]

Определяя основной мотив пушкинской поэзии, Белинский любил, однако, указывать тут же и на другие присущие ей мотивы. Критик был далек от желания сводить разнообразие мотивов пушкинской поэзии к единому мотиву или тону. Поэзия Некрасова также не нуждается в том, чтобы ее подгоняли под «единство эмоционального тона». Каждый великий поэт широк и многообразен, и поэтому уложить его в прокрустово ложе «единства эмоционального тона» было бы невозможно и бессмысленно. В процессе работы над третьей главой Б. О. Корман, по-видимому, и сам ощутил возникшие перед ним трудности. Не случайно, определение элементов, составляющих «единство эмоционального тона», получилось в его книге весьма многословным и маловразумительным. «В эмоциональном тоне лирики Некрасова, — заявляет исследователь, — соединились чувство всеобнимающей любви к людям труда и постоянное ощущение своей вины перед ними, ненависть к их врагам и скорбное понимание того, что дурной человек не аномалия, не урод, а клеточка целого миропорядка; мечта о революции, вера в то, что только она может решительно изменить весь уклад русской жизни, и горькое сознание отсутствия революционности в народных массах; преклонение перед подвигом революционера, представление о революционной деятельности как высшем призвании личности и убеждение в том, что судьба революционера трагична, что он идет на гибель; страстные порывания к счастью и отвращение к ложной мечтательности, спокойная мудрость человека, оставившего далеко позади стадию сентиментально-романтического протеста» (стр. 261—262).

Приведенное определение нельзя назвать удачным, поскольку характеристика эмоциональной стороны некрасовской поэзии подменена здесь характеристикой идеологической. Приходится удивляться тому, что в цитированном перечне не нашлось места, например, иронии, юмору, оптимизму и некоторым другим «эмоциональным» признакам, внутренне присущим творческой индивидуальности Некрасова.

---

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 558.

[3] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

Однако в рассуждении исследователя об «эмоциональном тоне» есть и более уязвимые места. Личность Некрасова, по мнению Б. О. Кормана, не относится к факторам, объединяющим его поэзию. Эту довольно странную точку зрения Б. О. Корман пытается аргументировать тем, что в различных некрасовских произведениях сознание автора выражается различными формами. «...Вырастая из всех лирических стихотворений Некрасова и возвышаясь над ними, образ автора не сводится к тому, что можно найти в отдельном стихотворении или цикле. О едином авторском облике дают представление в своей совокупности все формы выражения авторского сознания. Их разнообразие и многообразие обязывают поставить вопрос о единстве некрасовской лирики по-новому» (стр. 216).

Исследователь забывает, что как бы ни были многообразны формы выражения авторского сознания, оно продолжает оставаться единым и проявляться в любом, даже незначительном, акте авторского творчества. Согласно Б. О. Корману, только «эмоциональный тон» является фактором, объединяющим все произведения Некрасова. «Эмоциональный тон» мыслится исследователем как неразрывное единство довольно разнообразных и даже противоположных качеств. Солидаризироваться с подобного рода мнением никак нельзя, поскольку, например, невозможно найти «единство эмоционального тона» в поэме «Орина, мать солдатская», с одной стороны, и «Генерале Топтыгине», — с другой.

Отрицая применительно к поэзии Некрасова правомерность понятия «единство эмоционального тона», мы, разумеется, отнюдь не склонны отрицать целостности и единства его поэзии, образуемого единством личности автора и его мировоззрения, равно как и единством его поэтического стиля, Единство стиля, как известно, проявляется даже в отдаленных по тематике, настроению и тону произведениях одного и того же автора. Примечательно, что в конце третьей главы Б. О. Корман предпринимает попытку вторгнуться в область некрасовского стиля, однако эта робкая попытка далее анализа отдельных «опорных» слов и понятий, к сожалению, не простирается.

Вопросами стиля занимается автор рецензируемой книги и в последней (четвертой) главе. Здесь, однако, стиль исследуется только в аспекте проникновения в поэтические тексты Некрасова прямой речи. «В лирике Некрасова, — пишет Б. О. Корман, — сравнительно с лирикой его предшественников резко возрос удельный вес объективно-повествовательного и объективно-драматического элементов. Одной из причин широкого введения прямой речи в лирические стихотворения Некрасова была драматизация лирического монолога, превращающая его в сцену» (стр. 334). С высказанной в этой цитате мыслью, которую автор обстоятельно аргументировал, нельзя не согласиться. Вместе с тем мы считаем далеко не безупречными суждения Б. О. Кормана, относящиеся к так называемому «поэтическому многоголосью» Некрасова.

Сущность «многоголосья», по мнению Б. О. Кормана, состоит в «проникновении голоса героя в лирический монолог автора» (стр. 345). Страдания жницы в стихотворении «В полном разгаре страда деревенская» изображаются от имени повествователя, однако последний, рассуждает исследователь, прибегает в своем рассказе к «несобственно-прямой речи», т. е. как бы думает и говорит за свою героиню, воспроизводит ее лексику, ее интонации, но воспроизводит не в полном объеме и не точно, а незаметно, исподволь. «Многоголосье», по мнению Б. О. Кормана, появляется в лирике Некрасова в середине 40-х годов в стихотворении «Тройка» и в дальнейшем используется им очень широко. Прямая речь и «многоголосье» сообщали поэзии Некрасова интонационно-лексическое разнообразие, способствовали преодолению им «односубъектности» и созданию «многосубъектной» лирики (стр. 381).

В суждениях Б. О. Кормана о «многоголосье» и «многосубъектности» лирики Некрасова есть рациональное зерно. Проникновение в язык повествователя отдельных особенностей языка изображаемого лица или лиц — явление, присущее нашей бытовой речи, а следовательно — не чуждое и литературе и, в частности, поэзии. И это можно было бы продемонстрировать на примере творчества целого ряда русских поэтов, начиная с Г. Р. Державина и И. А. Крылова. Когда Пушкин в стихотворении «Дочери Кара-Георгия» говорит о герое: «Гроза луны, свободы воин» — он здесь отчасти заимствует способ мышления и язык у своего героя. Эту же особенность мы найдем и в других пушкинских стихотворениях («Мордвинову», «Утопленник» и т. д.). Вполне возможно, что у Некрасова, так много сделавшего для сближения поэзии с жизнью, подобного рода «уподобления» авторской речи языку того или иного персонажа встречаются чаще, чем, допустим, у Пушкина и Лермонтова, Кольцова и Никитина. Но насколько универсальным является этот признак для поэзии самого Некрасова? Б. О. Корман изображает дело таким образом, будто признак этот присущ всей лирике поэта, будто отсутствие его в предшествующей литературе составляло тот недостаток, который был Некрасовым в конце концов преодолен. На самом же деле «многоголосье» и «многосубъектность» отнюдь не являлись для поэта универсальным принципом. И в лирике Некрасова 1860—1870-х годов подавляющее большинство стихотворений написано, вопреки предположению исследователя, в соответствии с поэтикой «односубъектной», а не «многообъектной» лирики. Таким

lib.pushkinskijdom.ru

образом, отдельные ценные наблюдения Б. О. Кормана о «многоголосье» Некрасова соседствуют с большими преувеличениями и явными натяжками.

Наименее удачной частью четвертой главы является четвертый ее раздел, озаглавленный «Монтаж» (стр. 315—323). Этот термин, употребляемый в киноискусстве, Б. О. Корман считает целесообразным распространить и на поэзию, в частности — для обозначения композиционных приемов тех стихотворений Некрасова, в которых наличествует (в сознании лирического героя) «постоянное возвращение от настоящего к прошлому и от прошлого к настоящему» («Крестьянские дети», «На Волге» и др.). Вряд ли это предложение встретит сочувственный отклик со стороны некрасововедов. Вполне уместный в киноискусстве термин «монтаж» явно неприемлем для характеристики творческого процесса в литературе (и тем более в такой ее области, как лирика), во многом отличного от процесса создания произведений кино.

Чрезмерное увлечение исследователя новой терминологией отнюдь не украшает его книгу. Излюбленным термином Б. О. Кормана является слово «структура». Нередко это слово употребляется исследователем там, где оно способствует не прояснению, а, скорее, затемнению авторской мысли. Трудно, например, сообразить, что за мысль скрывается за таким фразеологическим оборотом исследователя: «новая идейно-эмоциональная структура личности автора» (стр. 22). Непонятно и то, почему Б. О. Корман, анализируя некрасовскую автобиографическую лирику, с большой настойчивостью (ср. стр. 63 и др.) употребляет термины «герой», «лирический герой» там, где нужно сказать проще: Некрасов, поэт, автор. Не видим мы никакой необходимости и в таких изобретенных исследователем терминах, как «детали сквозные» и «детали ситуативные» (стр. 93).

Желая показать отличие Некрасова от его предшественников, автор рецензируемой книги усиленно подчеркивает значение темы «разночинца» в творчестве поэта. Вряд ли можно согласиться с Б. О. Корманом, что разработка названной темы в жанре лирики явилась для поэта «актом огромной поэтической смелости» (стр. 107). К изображению условий существования и жизни «маленького человека» начиная с сороковых годов прошлого века обращались многие русские писатели. И заслуга Некрасова, на наш взгляд, состояла не в самом обращении к этой теме, а в характере и своеобразии ее идейного освещения и поэтического воплощения. Исследователь склонен порой поставить знак равенства между поэтом и изображаемым им типом «разночинца». В действительности же Некрасов никогда не отождествлял себя с названным образом, и это наглядно подтверждается всем творчеством поэта и особенно его «покаянной» лирикой. Поэт воспевал разночинца-революционера и вместе с тем изображал и разночинца-обывателя, забитого, малодушного, лишенного сознания своих прав и личного достоинства. К тому же тема разночинца-обывателя, занимавшая такое большое место в творчестве Некрасова 40-х годов, постепенно вытеснялась темой мужика. Некрасов как выразитель настроений русского крестьянства, как певец мужицкой демократии слабо представлен в рецензируемой книге.

«Лирический герой Некрасова, — заявляет Б. О. Корман, — в отличие от лирического героя романтиков, лишен ореола избранничества. Он не исключителен, а обычен; он подобен многим, он такой же, как другие» (стр. 105). Отдавая должное благому намерению автора подчеркнуть заслуги великого поэта в борьбе за всеместное утверждение гоголевского направления в русской литературе, мы считаем приведенную характеристику некрасовского лирического героя однобокой, а потому и неверной. Лирический герой Некрасова — не отлитая из металла фигура, не постоянная и однотипная, а меняющаяся величина. Точнее, у поэта не один, а несколько лирических героев. И один из них — здесь имеется в виду герой-революционер, «народный заступник» — личность исключительная, всегда готовая на подвиг и самопожертвование, личность, окруженная ореолом избранничества.

Я сбросила мертвящие оковы
Друзей, семьи, родного очага,
Ушла туда, где чтут пути христовы,
Где стерегут оплошного врага.[4]

В цитируемом стихотворении («Отрывок»), так же как и в стихотворениях «Ты не забыта» и «Песня» (из «Медвежьей охоты»), лирический герой (героиня) говорит от собственного имени. В стихотворениях «На смерть Шевченко», «Памяти Добролюбова», «Н. Г. Чернышевский» и многих других повествование о революционере ведется от имени автора, но автора, всецело сочувствующего своему герою. Образ лирического героя, ставшего на путь революционной борьбы, отнюдь не случайная примета творчества Некрасова. Характеристика последнего без учета этой приметы была бы неполной и односторонней.

Противопоставляя Некрасова романтической поэзии и всемерно отстаивая некрасовский «реализм», Б. О. Корман порой истолковывает последний как сво-

[4] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, стр. 428.

lib.pushkinskijdom.ru

бодную от всякого «идеальничанья» «прозаизацию» действительности. Поэтическое творчество, пишет исследователь, «при всем своеобразии оказывается сопоставимо с каждодневными занятиями человека» (стр. 143). В подобного рода взгляде на поэзию Некрасова есть доля истины. Великий поэт революционной демократии действительно боролся с романтизмом, ратовал за сближение поэзии с жизнью и не гнушался изображения самых неприглядных ее сторон. И тем не менее все творчество поэта было овеяно высокими идеалами эпохи, воодушевлено страстной мечтой о более совершенной действительности. И поэтому в творчестве Некрасова можно выделить длинный ряд стихотворений, совершенно разгруженных от бытовых и «прозаических» деталей, стихотворений «романтически»-приподнятых. И поэтическое творчество было для него отнюдь не равнозначно «каждодневным занятиям». Поэзия для Некрасова была всегда окружена своеобразным «романтическим» ореолом.

Прочь, о, прочь! — сомненья роковые,
Как прийти могли вы на уста?
Верю, есть еще сердца живые,
Для кого поэзия свята.[5]

Как видно из высказанных нами замечаний (а нам пришлось ограничиться здесь только наиболее существенными), книга Б. О. Кормана о лирике Некрасова наряду с несомненными достоинствами содержит немало серьезных недостатков. И самый значительный из них — пристрастие исследователя к абстрактным схемам, чисто умозрительным и заданным построениям и выводам.

Реальная польза всякой книги измеряется не только содержащимися в ней открытиями и непререкаемыми истинами, но и спорными положениями, если только они возбуждают исследовательскую или творческую мысль и становятся предметом живого обсуждения. С расчетом на возбуждение плодотворных научных споров вокруг полезной книги Б. О. Кормана и написана настоящая рецензия.

Г. ИВАНОВ

ПЕРВАЯ МОНОГРАФИЯ ОБ «ИСКРЕ» *

Монография И. Г. Ямпольского «Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры „Искра“ (1859—1873)» открывается словами известного писателя-народника П. В. Засодимского: «Придет время, и беспристрастный историк русской литературы скажет свое слово о влиянии этого маленького журнала на развитие нашего общественного самосознания. Думается, что это влияние было значительнее влияния некоторых толстых quasi-серьезных (вернее сказать, скучных) журналов того же и позднейшего времени». Действительно, воздействие «Искры» на развитие общественного самосознания «выламывающейся» из крепостничества России было исключительно плодотворным. Несмотря на скромный объем и кажущуюся безобидность ее шуток, «Искра» сумела всколыхнуть огромную читательскую аудиторию, частными, конкретными примерами иллюстрируя общее зло, общую несостоятельность жизни «сконфузившегося» русского государства. Подобно крамольному «Колоколу», проникавшему и в царский дворец, и в самые глухие углы встревоженной «гласностью» провинции, «Искру» с волнением ожидали не только в Санкт-Петербурге, но и в далеком Житомире, в Москве, Одессе, Саратове, Чернигове, Астрахани, Симбирске и массе других городов, постоянно снабжавших журнал самым разнообразным материалом для его карикатур и заметок. Неудивительно, что упоминание об «Искре» можно, как правило, найти едва ли не в каждой серьезной работе, посвященной обзору русской литературы «эпохи шестидесятых годов». «Органом живой прогрессивной мысли» называет «Искру» В. Е. Чешихин (Ветринский);[1] «грозою для всех, у кого была не чиста совесть», именует «Искру» А. М. Скабичевский;[2] настоящим «спутником» «Современника» считают «Искру»

---

[5] Там же, стр. 362.

* И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). Изд. «Художественная литература», М., 1964, 624 стр.

[1] История русской литературы XIX в. [Под редакцией Д. Н. Овсянико-Куликовского], т. III, М., 1915, стр. 74.

[2] А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы 1848—1898 гг. Изд. 4-е, СПб., 1900, стр. 461.

lib.pushkinskijdom.ru

авторы соответствующего раздела последней академической «Истории русской литературы» [3] и т. д. Однако общая положительная оценка «Искры» до недавнего времени почти не опиралась у исследователей на конкретное, детальное изучение всех ее текстов и рисунков, выяснение своеобразия ее литературно-общественных позиций, особенностей ее развития, характера и состава ее сотрудников, ее взаимоотношений с цензурой, места ее в русской журналистике и т. д. — т. е. всего того, без чего подлинная характеристика издания, естественно, не может считаться хоть сколько-нибудь полноценной и убедительной. Решению указанных проблем и посвящена монография И. Г. Ямпольского, логически завершающая собой многолетнюю работу исследователя, начатую им более тридцати лет тому назад в связи с подготовкой к изданию сборника «Поэты „Искры“» (Большая серия «Библиотеки поэта», 1933) — первой поэтической антологии популярнейших некогда произведений.

В основу довольно солидной по своему объему монографии И. Г. Ямпольского положен в какой-то мере ставший уже традиционным для трудов подобного рода принцип возможно более всестороннего освещения последовательной истории журнала в связи с широкой историей русской общественной жизни конца 50-х—начала 70-х годов. При этом вполне понятно, что прежде чем знакомить читателя непосредственно с эволюцией «Искры», с конкретным содержанием журнала того или иного периода И. Г. Ямпольскому пришлось внимательно изучить огромное количество материала, имеющего хоть какое-нибудь отношение к теме его исследования. На протяжении всей работы, стараясь документально подтвердить каждое свое положение. И. Г. Ямпольский неоднократно ссылается на русские периодические издания XIX—XX веков и рукописный материал Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде, на известные, малоизвестные и почти вовсе неизвестные свидетельства некоторых мемуаристов и выразительные цензурные «дела», хранящиеся в исторических архивах Москвы и Ленинграда, на тексты «Собраний сочинений» крупнейших русских писателей и совершенно забытые к настоящему времени анонимные заметки и фельетоны, на специальные разыскания отдельных советских литературоведов и соответствующие труды русских и советских историков. Исключительно широкий охват различного по своему характеру материала, тонкая наблюдательность ученого при умении подняться над «фактом», уловив внутреннее единство, казалось бы, разнородных явлений, позволили И. Г. Ямпольскому сделать рецензируемую работу и своего рода путеводителем по сложным сатирическим лабиринтам «немеющего» с годами журнала и вместе с тем ценным обобщающим исследованием некоторых существенных сторон русской общественной жизни середины XIX века. Так, прежде всего, по сравнению со своими предшественниками, И. Г. Ямпольский сумел по-новому прочитать многие тексты «Искры», подлинный смысл которых оказывается значительно глубже их непосредственного звучания, но ключ к разгадке которых лежит не в самом журнале (прямое или завуалированное указание на определенный объект сатиры), а за пределами его, что, собственно, и придает им видимость безобидных «юморесок». Иногда такого рода «ключом», раскрывающим второй план высказываний «героев» «Искры», становится приведенное И. Г. Ямпольским какое-либо выразительное суждение или афористически законченная мысль отдельных царских чиновников, иногда — свидетельство современника о том или ином событии, иногда — полузабытый эпизод газетной или журнальной полемики, скрытый в художественном произведении намек на реальное лицо, слух о готовящихся «реформах» или отдельных, частных «преобразованиях» бюрократической государственной системы, сообщение зарубежной печати или нелегального «Колокола» и т. д. О том, насколько сложным путем шел И. Г. Ямпольский к расшифровке «эзопова языка» сатирических текстов «Искры», можно в какой-то мере судить по следующему, характерному для его работы, примеру.

В 1860 году в 40-м номере «Искры» появилась карикатура Ф. Ф. Павленкова, изображающая сидящего в кресле начальника и стоящего перед ним подчиненного. «Я, — говорит последний, — по совести не могу этого исполнить». «Совесть, государь мой, — возражает ему начальник, — нужна служащему только в домашнем быту, а на службе ее заменяет начальство». Основой приведенного диалога И. Г. Ямпольский справедливо считает эпиграф к одной из статей А. И. Герцена, напечатанной в 1858 году в «Колоколе»: «*Совесть* нужна человеку в частном, домашнем быту, а на службе и в гражданских отношениях ее заменяет *высшее начальство*. Иаков Ростовцев». Герцен же, как показывает исследователь, познакомился с «идеей» Ростовцева из письма Ю. Ф. Самарина, который, в свою очередь, вольно пересказал ему слова Я. И. Ростовцева из «Наставления для образования воспитанников военно-учебных заведений»: «Чтó *совесть* для внутренних побуждений человека и деяний его неизобличенных и неисследимых, то *власть верховная* для явных, исследимых его действий. ... Закон *совести*, закон *нравственный*, обязателен человеку как правило для его *частной* воли; закон *верховной власти*, закон *положительный*, обязателен ему

[3] История русской литературы в трех томах, т. III, Изд. «Наука», М., 1964, стр. 196.

lib.pushkinskijdom.ru

как правило для его *общественных* отношений» (стр. 40—41). Нелепое высказывание о «совести» вернулось к своим истокам, снабженное в монографии И. Г. Ямпольского развернутым историческим комментарием.

Далее, серьезным достоинством работы И. Г. Ямпольского следует несомненно признать расширение сложившихся представлений об истории издания «Искры», напряженной борьбе журнала за право на существование. Начав с официального ходатайства, поданного В. С. Курочкиным и Н. А. Степановым в С.-Петербургский цензурный комитет, И. Г. Ямпольский последовательно знакомит читателя не только с содержанием «Искры», но и с трудоемким процессом формирования этого содержания, скрытой от постороннего взгляда деятельностью ее редакции. Подробно от главы к главе рассматривает И. Г. Ямпольский состав сотрудников «Искры», мельком упоминая одних, кратко характеризуя других, обстоятельно говоря о третьих. При этом, подчеркивает исследователь, пестрый состав «искровцев» отнюдь не помешал «Искре» стать боевым органом революционной по своему характеру мысли, пользующимся усиленным вниманием со стороны правительства и цензуры. Буквально с первых же номеров «Искра» воспринимается цензурой как издание безусловно «вредное», «крамольное» по своей основе, которое, согласно мнению агента III Отделения, высказанному уже в 1859 году, неплохо бы «вовсе прекратить» (стр. 89). И хотя в 1859 году «прекратить» только что возникший журнал было сочтено преждевременным, стремление нейтрализовать «Искру», приглушить силу ее смеха — одного «из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем» (Герцен) — отчетливо дает себя знать за все пятнадцать лет ее беспокойного существования. В «Искру» не попало огромное количество предназначенных для нее рассказов и фельетонов, карикатур и заметок, стихотворений и обличительных «писем»; часть напечатанного в ней материала появилась в искаженном, изуродованном до бессмыслицы виде; прямым полицейским репрессиям подвергались и некоторые сотрудники журнала — в том числе В. С. Курочкин и Д. Д. Минаев. Выяснив, что и почему вызывало негодование цензоров, когда и в связи с чем усиливалось преследование ее ведущих сотрудников и в чем вообще упрекало «Искру» бдительное цензурное ведомство, И. Г. Ямпольский сумел по-новому осветить еще одну важную сторону изучаемой им темы, показав внутреннюю взаимосвязанность идейной направленности журнала и почти не привлекавших внимания условий его существования.

Большой познавательный интерес в работе И. Г. Ямпольского представляет и предпринятая исследователем своеобразная систематизация материала, стремление выделить в «Искре» того или иного периода ведущие темы и мотивы. Справедливо отмечая неизменную оперативность журнала, злободневность и актуальность большинства его выступлений, И. Г. Ямпольский рассматривает отношение «Искры» к готовящейся крестьянской реформе и к очень острой для своего времени проблеме обличительной «гласности», к решительному повороту правительства в сторону откровенной реакции и к польскому восстанию 1863 года, к борьбе вокруг так называемых «нигилистов» и к возникновению земских учреждений, к попыткам реакционной печати скрыть или преуменьшить размеры обрушившегося на Россию голода (1867—1868 годы) и к событиям Парижской коммуны. Вместе с тем довольно много внимания в работе И. Г. Ямпольского уделяется и некоторым «сквозным», постоянным для «Искры» темам, самая повторяемость которых свидетельствовала, по мнению автора, «что речь идет не об исключениях, отступлениях от нормы, а о самой сущности общественных отношений, проявлением которой они были» (стр. 30). Естественно, что отношение «Искры» к господствующим в стране порядкам, постоянные нападки на власть, «обиженное» русское дворянство, официозно-реакционные издания, полицию (самое название которой «Искра» считала производным «от выражения: *по лицу*» (стр. 94)) и т. д. требовали от сотрудников журнала не только умения разбираться в важнейших явлениях современности, но и незаурядного умения выразить свою мысль в «невинной» юмористической форме. Неудивительно, что тщательный, всесторонний анализ идейного содержания журнала неразрывно сливается в монографии И. Г. Ямпольского с четкой, развернутой характеристикой его художественных жанров, остроумных «эзоповских» приемов вынужденного сатирического иносказания, что также помогает сейчас лучше понять некоторые характерные особенности этого необычного издания.

Наконец — и это, может быть, самое главное — работа И. Г. Ямпольского, посвященная, казалось бы, не очень большому и не очень «солидному» по своему содержанию журналу, наглядно показывает читателю, какую огромную роль сыграл этот журнал в борьбе с отживающими устоями самодержавно-крепостнической России. Пользуясь виртуозно освоенным стремительным «оружием сатиры», «Искра», отрицая настоящее, прокладывала дорогу будущему. Ее удары не всегда были достаточно сильными, иногда она била мимо цели, иногда выбранная ею цель, может быть, и не заслуживала внимания, но она сражалась не за страх, а за совесть, не признавая ни отступлений, ни компромиссов, чем в конечном счете неуклонно содействовала воспитанию «общественного самосознания» в духе непримиримой ненависти ко всякого рода насилию, хищничеству, душевной самоуспокоенности и черствости, или, как было сказано в тексте ее программы, ко всему ложному и

lib.pushkinskijdom.ru

фальшивому во всех их неисчислимых проявлениях. Вот почему безусловно прав И. Г. Ямпольский, утверждая, что при определении идейной позиции «Искры» «необходимо прежде всего подчеркнуть, что это был орган демократического лагеря, боровшийся бок о бок» с «Современником», «Отечественными записками», «Колоколом» и «Русским словом», и что хотя «некоторые вопросы ставились и решались в „Искре" не так глубоко, как в „Современнике", „Колоколе", „Отечественных записках"... это были постоянные соратники, у которых были общие друзья и враги» (стр. 14) и которые много лет делали одно общее дело.

Основанная на тщательном изучении огромного фактического материала, убедительная и в частных наблюдениях и в своих общих выводах, работа И. Г. Ямпольского представляет собою образец серьезного научного исследования, рассчитанного на самые широкие круги интересующихся литературой читателей. Нет сомнения, что первая монография об «Искре» — или первая оригинальная монография о блестящей сатирической хронике «эпохи шестидесятых годов» — займет достойное место среди немногочисленных трудов о русской демократической сатире середины XIX века.

Н. ГУСЕВ

БИОГРАФИЯ ЛЬВА ТОЛСТОГО *

1

Жанр книги В. Б. Шкловского трудно определим. Автор называет свою книгу повестью (стр. 6), но этому наименованию противоречит то, что в книге находим целые страницы выписок из разных материалов.

Своеобразно построение книги. Она состоит из маленьких глав от 3 до 15 и более страниц, имеющих каждая свое заглавие. Таких главок в книге больше 100. Своеобразен и способ изложения автора, который он называет «свободным» (стр. 6), и язык книги, который, к сожалению, как я убедился на опыте, не вполне понятен многим читателям.

Последовательность изложения событий жизни Толстого хронологическая, но автор нередко отступает от хронологии.

При цитатах как из сочинений Толстого, так и из других материалов ссылки на источники даются только в самых редких случаях, что вполне естественно для книги, которую автор называет повестью.

В. Б. Шкловский вполне отдавал себе отчет в трудности и сложности предстоявшей ему работы и в огромном, подавляющем количестве материалов, требующих изучения. Вспоминая рассказ одного из учеников школы Толстого 1849 года о том, как молодой Толстой, купаясь вместе с ребятами в яснополянском пруду, поощрял их глубже нырять, чтобы достать земли со дна, В. Б. Шкловский замечает: «...не знаешь, как нырнуть, где взять горсть песка со дна, — ведь ныряешь не в пруд, а в море» (стр. 23).

Автор не считает принятый им способ изложения биографии Толстого единственно правильным и скромно заявляет о своей работе: «Я составляю, как умею, жизнь Толстого — по письмам, дневникам и произведениям» (стр. 250).

«...Я... стараюсь как можно меньше отразить себя в повести о Толстом» (стр. 6), — говорит В. Б. Шкловский. Но субъективность в большей или меньшей степени присуща всякой биографии; она выражается прежде всего в подборе тех или других фактов из жизни описываемого лица. Кроме этой, общей всем биографиям субъективности, В. Б. Шкловский не отказывается произносить свои суждения о различных фактах жизни и творчества и о некоторых сторонах мировоззрения Толстого, и в этих случаях суждения его не всегда совпадают с суждениями самого Толстого.

Отношение автора к Толстому яснее всего видно из следующего его совета своим читателям: «Я советую читателю читать не только знаменитые книги Толстого, а сделать Толстого спутником своей жизни» (стр. 269). Уже на первых страницах своей книги В. Б. Шкловский подчеркивает мировое значение творчества Толстого. Толстой для Шкловского — «величайший человек, который больше чем полвека владел мыслями всего человечества» (стр. 6), «один из величайших людей за всю человеческую историю».

Внушительный объем (850 страниц) книги В. Б. Шкловского не дает возможности в журнальной статье сказать все, что хотелось бы, о его книге; приходится

---

* В. Шкловский. Лев Толстой. (Серия «Жизнь замечательных людей»). Изд. «Молодая гвардия», М., 1963, 864 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

ограничиться отрывочными замечаниями о наиболее существенных удачах и промахах автора.

В. Б. Шкловский признает для себя обязательным «нигде не отступать от действительных фактов» (стр. 6). Тем не менее некоторые фактические неточности и ошибки все-таки «вкрались», как говорили в старину, в книгу.

В живом рассказе о детских и отроческих годах Толстого находим несколько фактических ошибок.

В. Б. Шкловский упоминает эпизод из детских лет Левы Толстого, когда маленький Лев перед обедом выпрыгнул из окна мезонина в доме на Плющихе, где жили тогда Толстые. Сделано это было им, как он говорил впоследствии, для того чтобы всех «удивить», а не «когда его наказали» (стр. 62). Об этом случае из жизни мальчика Толстого мы имеем рассказ его самого и его сестры.[1]

Другой эпизод происходил позднее. Француз-гувернер за какую-то ничтожную провинность сперва угрожал Леве розгой, а потом запер его — конечно, не в карцере, как пишет В. Б. Шкловский (стр. 57), — карцера в доме Толстых не было, — а в одной из комнат. Этот случай произвел на мальчика очень тяжелое впечатление; Толстой рассказал о нем в повести «Отрочество». Вспоминая впоследствии об этом эпизоде своих отроческих лет, Толстой писал: «Едва ли этот случай не был причиной того ужаса и отвращения перед всякого рода насилием, которые я испытывал всю свою жизнь».[2]

Также ошибкой автора является сообщение, что Толстой будто бы кончил «среднее учебное заведение» (стр. 164), в то время как в действительности Толстой ни в каком среднем учебном заведении не учился и после домашней подготовки прямо поступил в Казанский университет.

Книга В. Б. Шкловского посвящена памяти Б. М. Эйхенбаума, однако В. Б. Шкловский расходится со своим покойным другом и единомышленником в вопросе о «влияниях» на Толстого различных писателей. «Мы сравниваем мысли Толстого с мыслями Прудона, сближаем его с Рилем, Урусовым и Поль де Коком» (стр. 249), — пишет В. Б. Шкловский. Но сравнение Толстого с перечисленными писателями мы находим именно в статьях Б. М. Эйхенбаума, а В. Б. Шкловский не хочет идти по этому пути. «Я не буду, — пишет он, — пытаться нырять в литературу для того, чтобы доставать не столько жемчуги, сколько губки соответствий» (стр. 249).

Б. М. Эйхенбаум высказывал предположение, что Толстой в бытность свою в Петербурге в 1849 году познакомился и сблизился с некоторыми петрашевцами и что еще ранее того он по конспиративным соображениям сжег свои дневники за 1847 и 1848 годы. В. Б. Шкловский считает, что эта догадка была высказана Б. М. Эйхенбаумом «не без оснований» (стр. 103). Но предположение это не может быть принято, так как в миросозерцании Толстого тех лет, насколько оно нам известно, нет элементов, сближающих его с петрашевцами. Мы знаем, что одним из основных пунктов программы петрашевцев было освобождение крестьян хотя бы путем восстания, как думали некоторые из членов этого кружка. Но вот что писал Толстой в своих «Воспоминаниях» о своем брате Дмитрии, который в 1849 году, следуя советам Гоголя в его «Выбранных местах из переписки с друзьями», составил проект благотворительной деятельности на пользу своих крепостных: «Мысли о том, что... надо было их (крепостных, — *Н. Г.*) отпустить, среди нашего круга в сороковых годах совсем не было» (т. 34, стр. 383). Это воспоминание Толстого делает совершенно неправдоподобным предположение о какой-либо близости его с петрашевцами.

В главе «Эпоха анализа и правил» В. Б. Шкловский рассматривает дневники, которые Толстой вел в 1851 году перед отъездом на Кавказ, посвященные главным образом борьбе со своими недостатками, и дает следующую меткую характеристику Толстого того времени: «Молодой человек, воспитанный женщинами, не имеющий над собой никакой власти... необыкновенно талантливый, сам себя ведет со строгостью школьного учителя; опираясь только на свою необыкновенную волю, он мнет себя как глину и создает из себя иного человека, несмотря на страшные трудности... у этого молодого человека была очень сильная воля. Он все время... ставил себе задачи, все время их проверял и даже как бы ставил себе отметки...» (стр. 85—86).

По поводу тех страниц дневника Толстого 1851 года, где он каждый день отмечал свои нравственные недостатки, В. Б. Шкловский замечает: «О Льве Николаевиче нельзя судить по его дневникам, хотя они правдивы, наименее надо верить отметкам, которые ставит себе он сам и его раскаяние» (стр. 109). «Его нужно судить не по ошибкам, а по тому, как он их исправлял и как он их понимал» (стр. 86).

---

[1] Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 124—125.

[2] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 34, Гослитиздат, М., 1952, стр. 396. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

В другом месте, описывая уже жизнь Толстого в Севастополе, В. Б. Шкловский приводит выдержку из письма Пушкина к Вяземскому 1825 года: «Презирать суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно». И далее говорит: «Толстой все время судил себя и не презирал суд людей и поэтому пошел на публикацию своих дневников, которые мы должны читать с глубоким уважением, как результат подвига человека» (стр. 220).

Рассказывая про хлопоты Толстого об определении на военную службу в 1851 году, В. Б. Шкловский говорит: «Он хотел быть таким, как все... Лев Николаевич еще не вполне знал, что он совсем не такой, как все» (стр. 165). Замечание вполне справедливое и очень тонкое, но здесь сам собой напрашивается вопрос: если это так, то нужно ли на восьми страницах (стр. 164—171) шаг за шагом описывать всю канцелярскую волокиту, которая сопровождала поступление Толстого на военную службу? И не в одном этом случае, а и в некоторых других В. Б. Шкловский порою увлекается мелкими бытовыми подробностями, не имеющими существенного значения для биографии Толстого.

Правдиво и художественно рассказывает В. Б. Шкловский о «Севастопольских рассказах» Толстого. «В Севастополе он (Толстой, — *Н. Г.*) из прапорщика стал подпоручиком и одновременно великим писателем... под звездами-бомбами рождался новый художественный метод» (стр. 238).

«В этом рассказе, — очень верно замечает автор о «Севастополе в мае». — нет инертных не действующих кусков...» Толстой «стремится» к правде, «как никто до него... Правдой оказывается не война, а мир... Он завоевал потом и мир — правдой» (стр. 230—231, 235, 236, 238).

Как известно, Толстой, приехав в 1856 году из Петербурга в Ясную Поляну, прежде всего устроил крестьянскую сходку, на которой объявил своим крепостным, что он желает всех их отпустить на волю. Критика в «Звезде» упрекала В. Б. Шкловского за то, что он умалчивает об этом важном событии в жизни Толстого.[3] Другой критик (Н. Н. Арденс) в «Литературной газете» (1964, № 78) упрекал его за то, что в книге не рассказано о Толстом — мировом посреднике, когда он в 1861—1862 годах стойко защищал интересы крестьян против помещиков-крепостников, и ничего не говорится о народной драме Толстого «Власть тьмы».

К этому списку можно бы присоединить еще трогавшую и умилявшую Толстого впоследствии запись его в записной книжке 13 августа 1865 года о том, что «всемирно-народная задача России состоит в том, чтобы внести в мир идею общественного устройства без поземельной собственности» (т. 48, стр. 85).

Чем же можно объяснить, что такой важный вопрос, как отношение к народу, был обойден в книге В. Б. Шкловского? То, что В. Б. Шкловскому этот вопрос представляется «сложным» (стр. 394), конечно, не может быть таким объяснением.

Разумеется, это не случайность и не небрежность автора. Единственное объяснение этого молчания заключается в том, что вопрос об отношении Толстого к народу менее занимает автора, чем другие вопросы жизни и творчества Толстого. Однако приняв во внимание, что книга В. Б. Шкловского выпущена огромным тиражом в 165 тысяч экземпляров, с уверенностью можно сказать, что в данном случае многие и многие читатели будут на стороне критиков, а не на стороне автора.

Рассказывая о заграничных путешествиях Толстого, В. Б. Шкловский находит меткие слова для подведения итогов обоих путешествий.

О первом путешествии, когда Толстому в 1857 году пришлось видеть в Париже публичную смертную казнь, произведшую на него потрясающее впечатление, после которой он бежал из Парижа, В. Б. Шкловский говорит: «...гильотина отрубила веру Толстого в социальную свободу и разум Запада» (стр. 265).

О втором путешествии, когда в 1860 году Толстой уехал на Запад для того, чтобы познакомиться с постановкой школьного дела за границей, В. Б. Шкловский замечает: «Он думал, что едет на Запад учиться, а ехал не соглашаться и спорить» (стр. 284).

Перейдя к рассказу о женитьбе Толстого, автор останавливается на эпизоде объяснения Толстого с невестой путем начальных букв, написанных им мелком на зеленом сукне карточного стола. В. Б. Шкловский делает выписку из дневника С. А. Толстой 8 февраля 1893 года[4] и сопоставляет ее с письмом к ней Толстого, написанным 9 сентября 1862 года. В письме Толстой привел буквально те слова, которые он писал на карточном столе одними начальными буквами этих слов. На основании этого сопоставления В. Б. Шкловский приходит к совершенно правильному выводу, что слова, которые Толстой писал одними начальными буквами, не были разобраны Софьей Андреевной и были переписаны ею в свой дневник из упомянутого письма Толстого (стр. 348—349). В «Анне Карениной» этот эпизод изображен в опоэтизированном виде.

От рассказа о Софье Андреевне В. Б. Шкловский переходит к рассказу об ее младшей сестре, Тане Берс, в замужестве Кузминской, на которую в нашем литера-

---

[3] Б. Бурсов. Перед лицом Толстого. «Звезда», 1964, № 12, стр. 207.

[4] Дневники Софьи Андреевны Толстой, 1891—1897, ч. II. Изд. Сабашниковых, 1929, стр. 83—91.

lib.pushkinskijdom.ru

туроведении утвердился взгляд как на «оригинал Наташи Ростовой». Не игнорируя высказанного Толстым в письме к М. С. Башилову пожелания, чтобы художник, рисуя Наташу Ростову, взял за образец фотографию молодой Тани Берс, В. Б. Шкловский признает, что «некоторые черты Татьяны Берс нанесены на молодую Наташу Ростову». «Но это не значит, — продолжает автор, — что она была основой характера Наташи...» (стр. 349—350).

Без сомнения, некоторые поступки Наташи Ростовой были совершенно несвойственны Т. А. Берс-Кузминской. Таково прежде всего сбрасывание вещей с подвод, чтобы предоставить эти подводы раненым. Но несомненно и то, что, судя по сохранившимся письмам родных и отзывам о Тане Берс в письмах Толстого,[5] некоторые общие черты в ее характере с характером Наташи Ростовой безусловно существовали. В 1883 году на вопрос своего будущего друга Г. А. Русанова, «взята ли... Наташа Ростова с действительно существующего лица или нет», Толстой ответил: «Да, отчасти взята с натуры».[6]

От вопроса о прототипе Наташи Ростовой В. Б. Шкловский переходит к общему вопросу о прототипах героев Толстого. Он приводит ответ Толстого от 3 мая 1865 года на письмо княгини Волконской, спрашивавшей его, кто такой Андрей Болконский. Толстой отвечал: «Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров». Отсюда В. Б. Шкловский делал вывод, что Толстой «запер дверь» своего кабинета, «спасаясь от прототипов» (стр. 396).

Но не следует преувеличивать значение письма Толстого к княгине Волконской. Когда вышло начало «1805 года», многие читатели решили, что Толстой описывает в своем романе определенных известных ему лиц. Некоторые критики писали, что Толстой, очевидно, имел в руках какие-то мемуары, и упрекали его за то, что вместо того, чтобы создавать свои образы, он попросту выписывает целые страницы из чьих-то мемуаров и помещает их целиком в свой роман. Это была, в сущности, высокая похвала роману, который так верно рисовал давно прошедшую эпоху русской жизни, что роман можно было счесть за записки современника. Но Толстой, как художник, чувствовал себя оскорбленным таким предположением. «Я бы стыдился печататься, — писал он в том же ответе княгине Волконской, — ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить».

Княгиня Волконская, дальняя родственница Толстого по матери, на основании ходивших тогда слухов о каких-то мемуарах, которыми будто бы пользовался Толстой, задала ему интересовавший ее вопрос: кого из их родственников Волконских описал он в своем романе. И Толстой не мог ей ответить иначе, чем так, как он ответил.

Мы имеем более подробные разъяснения Толстого по вопросу о прототипах героев его произведений.

В 1903 году А. Мошин в беседе с Толстым о его произведениях высказал мнение, что в них «написано многое с натуры». Толстой на это ответил: «Да, я часто пишу с натуры. Прежде даже и фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилии, уже заканчивая отделку рассказа». (В черновой редакции «Войны и мира» Николай Ростов, прототипом которого был отец автора, носит фамилию Толстой, а старшая сестра Наташи Ростовой, которая в романе зовется Верой, в черновиках звалась Лизой — по имени старшей сестры Т. А. Берс).

«Но я думаю так, — продолжал Толстой, — что если писать прямо с натуры одного какого-нибудь человека, то это выйдет совсем не типично, — получится нечто единичное, исключительное и неинтересное... А нужно именно взять у кого-нибудь его главные характерные черты и дополнить характерными чертами других людей, которых наблюдал... Тогда это будет типично».[7]

Но бывали случаи, когда то или другое лицо казалось Толстому до такой степени типическим, что он изображал это лицо со всеми особенностями, не привнося никаких черт, взятых от других лиц.

Так было, например, с некоторыми персонажами повести «Детство», о чем Толстой так писал в своих «Воспоминаниях»: «Немца нашего учителя Фед. Ив. Рёсселя я описал, как умел подробно, в Детстве под именем Карла Ивановича. И его история, и его фигуры, и его наивные счеты — все это действительно так было». И еще: «Прасковью Исаевну я довольно верно описал в Детстве» (т. 34, стр. 370, 372).

Страницы, посвященные автором «Войне и миру», очень хороши, но следовало бы больше обратить внимания на то, что сказано Толстым в статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“»: «Что такое „Война и мир“?.. „Война и мир“

[5] Приведены в моей книге «Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год» (Изд. АН СССР, М., 1957, стр. 771).

[6] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. Гослитиздат, 1960, стр. 297—298.

[7] Алексей Мошин. Ясная Поляна и Васильевка. СПб., 1904, стр. 29—30.

lib.pushkinskijdom.ru

есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Вот этим-то, что Толстой «хотел выразить» и действительно выразил в своем произведении и что составляет драгоценный материал для его биографии, и следовало бы больше заняться нашему автору.

Перейдя к «Анне Карениной», В. Б. Шкловский, рассказав о том, что толчком к началу романа послужило чтение отрывка Пушкина «Гости съезжались на дачу», замечает, что Толстой по ошибке считал этот отрывок входящим в состав «Повестей Белкина». По словам В. Б. Шкловского, только Н. К. Гудзий в наше время распутал эту путаницу (стр. 471). Но автор сам приводит письмо Толстого к Н. Н. Страхову от 25 марта и сделанную с его слов запись С. А. Толстой от 20 марта 1873 года (стр. 466—467), и ни в том, ни в другом сообщении отрывок «Гости съезжались на дачу» с «Повестями Белкина» нисколько не смешивается. Таким образом, Толстой неповинен в той путанице, которую неизвестно почему приписывает ему автор.

Известны слова Толстого о том, в чем состоит главная, основная мысль «Анны Карениной». Толстой сказал, что в «Анне Карениной» он любит «мысль семейную», которая и является основной «мыслью» романа. В. Б. Шкловский полемизирует с этим мнением Толстого. Одну из глав своей книги он называет «Почему роман „Анна Каренина" не семейный роман». Здесь он приводит выдержку из статьи В. И. Ленина «Л. Н. Толстой и его эпоха», где Ленин вспоминает слова Левина «у нас теперь все это переворотилось и только укладывается». Суждения В. И. Ленина всем известны и всеми признаны: нет ни одной сколько-нибудь основательной работы об «Анне Карениной», где бы не приводились эти слова Ленина. Но В. Б. Шкловский как будто забыл о многоплановости всех не только романов, но и крупных повестей Толстого.

То, что «Анна Каренина» замечательный социальный роман, нисколько не исключает того, что в другом плане главной «мыслью» романа является «мысль семейная». Эта «семейная мысль» выражается через изображение пяти различных, не похожих один на другой браков (считая и гражданский брак Николая Левина с Марьей Николаевной). Каждый из этих браков имеет свои особенности, и в каждом «семейная мысль» выражена со своей особой стороны.

Перейдя к рассмотрению отдельных образов «Анны Карениной», В. Б. Шкловский порывает с установившейся, восходящей к словам Анны традицией, утверждающей, что Каренин «не человек, а машина, и злая машина». Автор, напротив, считает — и он совершенно прав, — что Каренин «не плохой человек — он испорченный человек» (стр. 474).

Но Левин очень обижен В. Б. Шкловским. Автобиографическая основа этого образа раскрыта автором недостаточно. Между тем уже одно то, что Левин чувствовал «уважение и какую-то кровную любовь к мужику, всосанную им, как он сам говорил, вероятно с молоком бабы-кормилицы» (т. 18, стр. 251—252), очень близко роднит Левина с автором романа. Только лишь в конце книги, рассказывая о 1909 годе в жизни Толстого, автор замечает: «Левин в „Анне Карениной" мучается теми же сомнениями, о которых Толстой рассказывает в своей „Исповеди"» (стр. 801).

Но и здесь ни сомнения Левина, ни сомнения самого Толстого нисколько не раскрыты, что составляет, конечно, существенный пробел в книге.

Совершенно ошибочно понимает В. Б. Шкловский важный для характеристики Левина спор его с Кознышевым о добровольческом движении в пользу восставших сербов. Кознышев оправдывал добровольческое движение в пользу сербов тем, что за него стоит общественное мнение. Левин не стал с ним спорить, потому что не хотел раздражаться, но в голове его уже сложилось возражение Кознышеву. По мнению В. Б. Шкловского, в этом возражении Левин «защищается от будущего... религией» (стр. 512). Но вот что в действительности думает Левин: «...если общественное мнение есть непогрешимый судья, то почему революция, коммуна не так же законны, как и движение в пользу славян?» (т. 19, стр. 392). Где же тут какая-то защита от какого-то будущего? Где упоминание о религии? Ничего этого в мыслях Левина нет. Размышления Левина еще яснее выражены в черновой редакции данной главы. Мысленное возражение Левина Кознышеву изложено здесь в следующих словах: «За что же ты осуждаешь коммунистов и социалистов? Разве они не укажут злоупотреблений больше и хуже болгарской резни? Разве они и прекрасные умы, работавшие в их направлении, не выставляют свою деятельность доводами более широкими и разумными, чем Сербская война... У вас теперь угнетение славян — и у них угнетение половины рода человеческого».[8]

Разумеется, эти размышления Левина полностью никак не могли быть напечатаны в то время по цензурным условиям. Исследователи «Анны Карениной» как социального романа не должны игнорировать эту главу из эпилога произведения, написанную в первое время перелома в мировоззрении автора (1877 год).

Неправильно объясняет далее В. Б. Шкловский смысл эпиграфа к «Анне Карениной»: «Мне отмщение, и Аз воздам». Он пишет: «Истинная, человеческая

[8] Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 368.

lib.pushkinskijdom.ru

нравственность противоречит религиозному эпиграфу, и не бог, а люди, те люди, которые ненавидели самого Толстого, бросают Анну под колеса поезда» (стр. 475). И в другом месте: «Толстой, призывая имя бога, говорит о небесных карах для той, которая не захотела жить сразу с двумя — мужем и любовником» (стр. 501).

Но напрасно В. Б. Шкловский пренебрег замечанием по данному вопросу Б. М. Эйхенбаума в его статье о Толстом и Шопенгауэре. Б. М. Эйхенбаум устанавливает совершенно несомненно, что изречение, взятое Толстым в качестве эпиграфа к его роману и входящее в состав древнего еврейского писания «Второзаконие», Толстой впервые узнал из книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление», которую он читал в подлиннике.[9]

Изречение имеет философский смысл, который Толстой понял по-своему. Он давно уже отказался от церковного учения о живущем на небесах, карающем и награждающем людей «боге Саваофе с сыном», как он выражался иронически. Сам В. Б. Шкловский дает такое понимание понятия бога по Толстому: «Бог Толстого — это попытка уразуметь мир, обосновать разумные и гуманные нормы поведения, противопоставить их безумию обычного» (стр. 554—555). И в другом месте: «„Бог", „богу" встречается в толстовских дневниках постоянно... Бог — значит знак общего, нужного, определяющего» (стр. 782).

Древнее изречение, служащее эпиграфом к «Анне Карениной», Толстой понимал в том смысле, что существует общий для всех нравственный закон, нарушение которого здесь, на земле, приводит к страданиям. Эту мысль Толстой развивал во многих своих произведениях. Гибель Анны для Толстого — только один из бесчисленных случаев последствий нарушения нравственного закона. Аким во «Власти тьмы» выражает ту же мысль словами: «Обижена слеза даром не канет, а все тае на человеческу голову».

В. Б. Шкловский поместил в своей книге воображаемый разговор Толстого с художником Н. Н. Крамским, писавшим его портрет в 1873 году. Попытка эта автору не удалась. Толстой вышел у него слишком говорлив и откровенен с человеком, с которым он только что познакомился, относительно своих исканий и творческих планов. Толстой был очень сдержан в этих случаях.

Неудача, постигшая В. Б. Шкловского при воссоздании разговора Толстого с Крамским, вполне понятна. Крамской 23 февраля 1874 года писал Н. Е. Репину: «Граф Толстой, которого я писал, — интересный человек, даже удивительный... На гения смахивает».[10] Восстановление разговора гения при отсутствии данных о его содержании задача невозможная.

В этом же воображаемом разговоре находим неправильное представление об отношении к Толстому его жены до перелома в его мировоззрении. Разговор начинается Софьей Андреевной. «Тон ее разговора был такой, что Лев Николаевич ничего не понимает и всегда ошибается. Решить может она — Софья Андреевна, но не сразу» (стр. 478). Так быть в 1873 году никак не могло. В другом месте автор приводит слова С. Л. Толстого из его книги «Очерки былого» о том, что Софья Андреевна в первый период своего замужества вполне подчинялась воле своего мужа (стр. 344). Так и было в действительности.

Софья Андреевна до 1880—1881 годов совершенно не вмешивалась в хозяйственные дела Ясной Поляны. Перестройку дома в 1871 году вел Толстой, а не его жена, как ошибочно утверждает В. Б. Шкловский (стр. 424). Воспитание детей в 1860—1870-х годах также вел Лев Николаевич, а не Софья Андреевна, вопреки заявлению нашего автора (стр. 528). Этим объясняется то, что старшие дети Толстого — Сергей, Татьяна, Илья, Мария были ближе к отцу, чем их меньшие братья, воспитанные под влиянием матери.

2

Приближаясь к рассказу о жизни и творчестве Толстого после происшедшего в его мировоззрении перелома, В. Б. Шкловский устанавливает, что была тема, занимавшая Толстого на всем протяжении его творческого пути. Тема эта — «уход от мира, безумие которого обнаружено, в крестьянство или хотя бы даже в городскую бедноту» (стр. 546).

Уже Нехлюдов в «Утре помещика» мечтает о том, чтобы «поменяться участью» с ямщиком Илюшкой. Описывая плен Пьера Безухова в «Войне и мире», Толстой, в сущности говоря, писал также об уходе барина из обычной обстановки жизни к мужикам. «Уйти, потеряться — вот что становится темой Толстого, все более определяясь» (стр. 545). Уходит царь Александр I в «Посмертных записках старца Федора Кузьмича»; уходит князь Касатский в «Отце Сергии»; уходит мужик Корней Васильев в одноименном рассказе; «бежит... и прячется среди городских бродяг Федя Протасов» в «Живом трупе»; уезжает в Сибирь за Катюшей Масловой Нехлю-

[9] См.: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 201—202.

[10] И. Н. Крамской. Письма, 1862—1875, т. I. Изогиз, 1937, стр. 246.

lib.pushkinskijdom.ru

дов в «Воскресении». К этому списку нужно бы еще прибавить Оленина из «Казаков», тщетно пытавшегося слиться с казацкой массой, и Сарынцова из автобиографической драмы «И свет во тьме светит».

В. Б. Шкловский заканчивает эту главу следующими прочувствованными и значительными словами: «То, что мы называем бегством Толстого, — это и было его возвращение домой, в тот мир, который он считал единственно законно существующим» (стр. 546). Вся эта глава, названная «Разветвления корней одной темы», — несомненная удача автора.

Следующая глава носит название «1881 — переломный год».

«Толстой, — пишет здесь В. Б. Шкловский, — искал своей дороги и оторвался от близких, стал им непонятен, стал странным и в кругу литераторов». Распространялись слухи о его психическом заболевании, но «Толстой не заболевал, — уверенно заявляет В. Б. Шкловский, — а выздоравливал от сумасшествия обыденной жизни» (стр. 556).

Яркими красками рисует В. Б. Шкловский одиночество Толстого в семье, особенно в первые годы после перелома в его мировоззрении. «Он жил зрячим среди слепых» (стр. 636). Жена его была «преданной мужу, но не видящей его» (стр. 549), «Лев Николаевич был чужим для этой женщины, которая могла его любить приливами» (стр. 648). «Софья Андреевна была средним человеком, обладающим здравым смыслом, то есть суммой предрассудков своего времени» (стр. 653). «Двадцать девять лет ждала она, правда довольно нетерпеливо, когда же, наконец, Лев Николаевич станет такой, как она» (стр. 580).

В книгах о Толстом обычно не упоминается его трактат «Исследование догматического богословия», посвященный критике основ церковной веры. В. Б. Шкловский говорит, что в этой книге Толстой «выносил приговоры более резкие, чем когда-нибудь слышали от кого-нибудь церковники» (стр. 551). «В том, что утверждал Толстой, — пишет далее В. Б. Шкловский, — нового было немного, но сила разрушения была бесконечно велика» (стр. 555).

Тем более странно слышать со стороны автора заверения в том, что Толстой «не верит в возможность революции, вернее ее боится» (стр. 561). И то и другое неверно. Первое неверно потому, что В. Б. Шкловский сам цитирует запись дневника Толстого от 6 июля 1881 года, которая гласит: «Революция экономическая не то, что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет» (стр. 547).

Сказать же, что Толстой «боялся» революции, можно только в том смысле, что Толстой боялся кровопролития, связанного с революцией, но не в том смысле, что он боялся разрушения того общественного строя, который был ему так ненавистен. В 1884 году, когда Толстой гостил у своего друга Н. Н. Ге на его хуторе Плиски Черниговской губернии и художник говорил: «ведь вот жаль — умру, и все пойдет прахом», Толстой воскликнул: «А я так жалею, что сейчас не идет все прахом, это было бы лучше».[11]

В. Б. Шкловский цитирует письмо Толстого к Т. А. Кузминской от 17 октября 1886 года, в котором он, вспоминая бытовавшее в доме Толстых и Берсов выражение «анковский пирог», обозначавшее буржуазный уклад жизни, писал ей: «Глухая борьба против анковского пирога не только не прекращается, но растет, и слышны уже кое-где раскаты землетрясения, разрывающего пирог. Я только тем и живу, что верою в то, что пирог не вечен, а вечен разум человеческий» (стр. 637).

Далее автор прекрасно описывает борьбу Толстого с голодом в 1891—1893 годах и затем переходит к рассмотрению художественных произведений последнего периода творчества Толстого.

«Крейцерову сонату» он очень метко называет «повестью о браке, как о неволе» (стр. 622).

Что же касается «Воскресения», то, вопреки известному мнению Чехова, считавшего историю отношений Нехлюдова и Катюши самой неинтересной частью романа, В. Б. Шкловский подробно останавливается именно на этих страницах произведения Толстого. Но об общественном мировоззрении Нехлюдова, являющемся выражением мировоззрения автора, В. Б. Шкловский не говорит ни слова. А между тем достаточно было привести всего несколько строк из размышлений Нехлюдова, подъезжавшего к тюрьме для свидания с Катюшей, чтобы понять отношение героя «Воскресения» (а вместе с ним и Толстого) к существовавшему в то время в России общественно-политическому строю. Строки эти следующие: «...единственное приличествующее место честному человеку в России в теперешнее время есть тюрьма!» (т. 32, стр. 304).

Автор отводит от Толстого раздававшиеся в его адрес в церковных и консервативных кругах упреки в кощунстве или богохульстве. Толстой, — справедливо говорит В. Б. Шкловский, — «не старается оскорбить религиозные чувства других людей, но он заменяет религиозные термины, греческие слова или слова устаревшие словами прямого значения...» Он поступает так же, как он делал «при описании оперного представления» в «Войне и мире» и в «Что такое искусство?» (стр. 700).

[11] Л. Н. Толстой (к 120-летию со дня рождения (1828—1948)), т. II. «Летописи Государственного Литературного музея», кн. 12, М., 1948, стр. 160.

lib.pushkinskijdom.ru

Очень живо и интересно написана глава о пребывании больного Толстого в Крыму в 1901—1902 годах. Но здесь В. Б. Шкловский вслед за Горьким впадает в невольную ошибку.

В своих воспоминаниях о Толстом Горький рассказывает, как однажды Толстой, ехавший на прогулку, должен был проезжать по узкой дороге, где стояли дрожки живших здесь великих князей и посреди дороги стояла верховая лошадь. Романовы, узнав Толстого, отвернулись от него и не пошевельнулись, чтобы уступить ему дорогу; но верховая лошадь, помявшись немного, отошла в сторону, уступив дорогу лошади Толстого. Проехав дорогу, Толстой произнес: «Узнали, дураки. Лошадь поняла, что надо уступить дорогу Толстому» (стр. 729—730). Рассказ о встрече Толстого с великими князьями не возбуждает сомнений, но слова, приписываемые здесь Толстому, не могли быть им произнесены. Толстому было чуждо всякое самовозвеличение. Ни в его дневниках, ни в письмах, ни в произведениях нельзя найти ничего, подобного какому бы то ни было самовосхвалению. Такие или подобные им слова могли быть произнесены кем-либо из сопровождавших или окружавших Толстого лиц, но не им самим.

Известно, что воспоминания о Л. Н. Толстом М. Горького составились из отрывочных записей, которые он делал на клочках бумаги после встреч с Толстым в Гаспре в 1901—1902 годы. Для печати они были обработаны автором в 1918 году. В первом издании «Воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом», вышедшем в 1919 году, этой записи нет. Она была внесена лишь в одно из последующих изданий.

Нельзя сказать, чтобы сложный вопрос об отношении Толстого к революции 1905 года был достаточно полно освещен в книге В. Б. Шкловского. Но мы находим в ней следующее очень ценное замечание: «...он (Толстой, — *Н. Г.*) годами приучал народ видеть сущность жизни. Он не только определил и доказал, что король голый. Он долго и внятно говорил о народе — законном владельце земли... Идеал возвращения всей земли в руки трудящихся Толстой указал» (стр. 762).

С восхищением рассказывает В. Б. Шкловский о «поразившей мир» статье Толстого против смертных казней «Не могу молчать», которую он называет «могучей», «великой» статьей.

Далее В. Б. Шкловский рассказывает о переписке Толстого с индусами, особенно с Ганди, и устанавливает, что в своих письмах Толстой «развернул программу гражданского неповиновения» и «помог народу выиграть битву и освободиться». Очень хорошо сказано.

Приступив к описанию последних месяцев жизни Толстого, В. Б. Шкловский считает нужным напомнить читателю ту яркую характеристику, какую он дал Толстому на первых страницах своей книги: «Этот человек был вдохновенным тружеником... Это был великий человек, не потерявший представления о мире и в какой-то мере продолжающий изменять дела мира» (стр. 807). В доказательство этого автор указывает на то, что благодаря переписке Толстого с Ганди и другими индийцами «вся индийская освободительная мысль и борьба с англичанами объединялись именем Толстого и бесстрашно договаривали его мысль» (стр. 809).

В. Б. Шкловский совершенно правильно понимает ту роль, которую в уходе Толстого сыграло завещание, подписанное им 22 июля 1910 года, по которому после его смерти семья лишалась исключительного права издания его произведений и все сочинения поступали в собственность народа. «Подписание завещания, — пишет В. Б. Шкловский, — раздело перед Толстым душу его семьи — душу собственников» (стр. 806).

Автор обращает внимание на то изменение, которое внес Толстой в первоначальный текст завещания, написанный им 18 сентября 1909 года. В этом тексте за семьей оставлялось право исключительного издания произведений Толстого, написанных до 1881 года (начиная с «Детства» и кончая «Анной Карениной»). Первая редакция завещания оказалась недействительной юридически. Когда же было решено написать новый текст завещания, то Толстой неожиданно объявил, что он желает, чтобы все его художественные произведения, включая и те, которые были написаны до 1881 года, после его смерти перешли в собственность всего народа. Таким образом, по второму тексту завещания Толстого, написанному 1 ноября 1909 года, его семья лишалась крупных сумм, которые она выручала продажей его художественных произведений первого периода.

Чем было вызвано это изменение, внесенное Толстым в первоначальный текст его завещания? В. Б. Шкловский отвечает на этот вопрос так: «Объявление новой воли — это результат нового сознания Толстого, что он весь один, весь целый, это признание Львом Николаевичем своего художественного творчества» (стр. 801).

Я нисколько не сомневаюсь в том, что Толстой и после перелома в его мировоззрении продолжал высоко ценить свои прежние произведения как произведения художественные, но в данном случае причина изменения текста завещания была, как мне кажется, иная, чем полагает В. Б. Шкловский. Я думаю, что причиной, побудившей Толстого внести изменение в первоначальный текст своего завещания, было желание пресечь «дармоедство» (как он выражался) своих семейных, которые

lib.pushkinskijdom.ru

уже получили в 1892 году очень значительные суммы по семейному разделу (суммы эти указаны В. Б. Шкловским на стр. 670—671).

В двадцатых числах июля 1909 года, тогда же, когда у Толстого явилась первая мысль о завещании, у него явилась мысль и о том, чтобы отдать крестьянам яснополянскую землю, которой, как ему казалось, владела его жена по полученной от него доверенности. 22 июля Толстой записывает в дневнике: «Всё больше и больше думаю о том, чтобы уйти и сдел[ать] распоряжение об имуществе» (т. 57. стр. 99). В тот же день он говорил о своем намерении передать бывшую его землю яснополянским крестьянам с гостившим в Ясной Поляне мужем его племянницы. судебным деятелем И. В. Денисенко. 24 июля Толстой говорил о том же с дочерью Татьяной Львовной, и она указала ему, что выполнить его намерение невозможно. так как его сыновья уже оформили юридически свои права на его бывшую землю, полученную ими по раздельному акту (т. 57, стр. 100—101).

Таким образом, намерение отобрать у семьи право на его прежние художественные произведения и намерение передать свою бывшую землю крестьянам почти совпали по времени.

Далее В. Б. Шкловский, не пропуская ничего существенного, рассказывает об ужасной атмосфере, царившей в Ясной Поляне в последние четыре месяца жизни Толстого, приведшей к уходу его из Ясной Поляны.[12]

Дальнейшие события: уход Толстого, отъезд его в Оптину пустынь и в Шамордино, продолжение путешествия, остановка в Астапове, последние дни и кончина Льва Николаевича — все это подробно рассказывается автором на основании всех имеющихся материалов. Все сделанное В. Б. Шкловским описание последнего странствия и в прямом и в переносном смысле «великого пилигрима» проникнуто глубоким участием к его душевным страданиям и трагической судьбе.

Эти страницы в книге В. Б. Шкловского — лучшее в нашей литературе описание последних дней жизни Льва Толстого.

С большой проницательностью судит В. Б. Шкловский о значении для Толстого после его ухода письма сына, Сергея Львовича, единственного из детей (не считая бывшую с отцом Александру Львовну), выразившего согласие с уходом отца из Ясной Поляны. «Сергей Львович, — пишет В. Б. Шкловский, — был человеком обыкновенным... но в трудный час в семье Толстых обыкновенный человек оказался лучшим человеком... Может быть, получение этого письма было лучшим моментом в скорбных днях толстовского ухода» (стр. 825—826).

Автор приводит слова Толстого о том, что он решил воспользоваться своим уходом из Ясной Поляны для того, чтобы совершенно изменить условия своей жизни (стр. 827). Не приведены, к сожалению, последние слова Толстого, понятные окружающим, произнесенные им накануне кончины и удостоверенные пятью находившимися при этом лицами: «Только одно советую вам помнить: есть пропасть людей на свете, кроме Льва Толстого, а вы смотрите на одного Льва».

Подведем некоторые итоги.

Объемистая книга В. Б. Шкловского о Льве Толстом с первой страницы до последней читается с неослабевающим интересом. Жанр соединения повести с биографическими материалами не оказался искусственным и оправдал себя в книге В. Б. Шкловского.

Есть недочеты — пробелы, противоречия, ошибки, но в этой книге находим в то же время и большое достоинство, свойственное всякой настоящей биографии — не только уважение, но и любовь к тому лицу, жизнь которого описывается.

Толстой говорил: «Только любовь дает истинную проницательность и мудрость». В. Б. Шкловский советует читателю своей книги сделать Толстого спутником своей жизни. Сам он в полной мере исполнил то, что советует другим. Вся его книга проникнута искренней, неподдельной любовью к Толстому, и эта любовь передается читателям.

По всей книге рассыпаны меткие наблюдения и суждения автора, касающиеся внешней и внутренней жизни Толстого, его душевных качеств, содержания его мировоззрения, характеристики его произведений и их героев.

Книга вводит читателей в общую атмосферу каждого периода жизни Толстого. Для тех, кто мало знает Толстого или имеет о нем неправильное представление, книга В. Б. Шкловского может послужить дорогой к тому, чтобы начать внимательно читать не одни только знаменитые художественные произведения Толстого. но, как советует автор, и прочие его произведения, дневники и письма.

Книга В. Б. Шкловского «Лев Толстой» — значительное явление в нашей толстоведческой литературе.

---

[12] Некоторые фактические неточности в этих главах не имеют большого значения. Странную ошибку находим в описании прогулки Толстого с Д. П. Маковицким накануне ухода из Ясной Поляны. Сказано, что Толстой поехал в лес «на охоту» (стр. 807). Но всем известно, что Толстой был вегетарианец; охоту он оставил в 1884 году, как он тогда же писал жене (т. 83, стр. 446).

lib.pushkinskijdom.ru

В. ГРЕЧНЕВ

НОВОЕ О М. ГОРЬКОМ *

Можно сказать, что минувшие два года были весьма урожайными для горьковедения. Наряду с работами чисто исследовательского характера, такими, например, как «Творчество Горького советской эпохи» (М., 1964) Е. Б. Тагера, «Творчество М. Горького и мировая литература. 1892—1916» (М., 1965) Б. В. Михайловского, «Повесть М. Горького „Жизнь Клима Самгина“» (Петрозаводск, 1964) Л. Я. Резникова, «Горький-редактор» (М., 1965) В. А. Максимовой, «Из творческой лаборатории Горького» (М., 1964) А. А. Тарасовой, был опубликован очередной — десятый — том «Архива А. М. Горького» — «М. Горький и советская печать» (кн. 1—2, М., 1964—1965), а также библиографическое пособие «Литература о М. Горьком... 1955—1960» (М.—Л., 1965).

Не ставя своей задачей дать оценку всем этим книгам, ибо почти каждая из них вполне заслуживает специального разговора, хотелось бы высказать несколько замечаний по поводу двух последних.

Давно уже привлекли к себе внимание — и не только изучающих творчество Горького — периодически публикующиеся тома «Архива А. М. Горького». Составители десятого тома, не отступая от сложившихся традиций этого издания, значительно обогатили его. Ценность книг «М. Горький и советская печать» видится прежде всего в том, что в них содержатся не только письма Горького, но и письма его корреспондентов, среди которых мы встречаем имена крупных партийных, общественных деятелей, работников издательств, журналистов, критиков, ученых, писателей.

Составители несомненно учли весьма плодотворный опыт работы над семидесятым томом «Литературного наследства» (1963), в котором широко представлено и прокомментировано не только эпистолярное наследство родоначальника социалистического реализма, но и многих других талантливых зачинателей советской литературы.

Преимущество публикации такой двухсторонней переписки увидеть не трудно, стоит лишь сравнить рецензируемый десятый том «Архива» с вышедшим в 1959 году седьмым томом — «Письма к писателям и И. П. Ладыжникову». Сама по себе эта книга безусловно ценная, в нее вошло 160 писем Горького, написанных в период с 1898 по 1927 год. Но нет сомнений, что этот том мог бы получиться значительно богаче, интереснее, если бы в нем оказались и письма адресатов Горького — «знаньевцев» и, в частности, письма В. Вересаева, А. Серафимовича, С. Найденова, Н. Телешова, С. Гусева-Оренбургского и других авторов. В этом случае у читателя было бы более полное и верное представление о Горьком и эпохе, ибо с большей отчетливостью выявилось бы и то общее, что сближало автора «Песни о Буревестнике» и романа «Мать» с современниками, и то, что разнило его с ними.

Выборочно эпистолярные материалы были представлены и в восьмом томе «Архива А. М. Горького» (1960), посвященном переписке писателя с зарубежными литераторами, но там это было сделано не столь широко и тщательно, как в указанном томе «Литературного наследства».

Сборники «М. Горький и советская печать» также широко характеризуют время и литературный процесс 20—30-х годов. Они дают живейшее представление о дискуссиях, течениях и направлениях в советской литературе тех лет, о зарождении и становлении первых литературно-общественных журналов, альманахов, издательств. Здесь мы найдем интереснейшие сведения о не знавшем себе равных по размаху издательстве «Всемирная литература» и одном из значительнейших журналов 20-х годов, в организации которого принимал участие В. И. Ленин, — «Красная новь». Немало ценного сообщено и об игравших видную роль в 30-е годы таких органах печати, как «Наши достижения», «За рубежом», «Колхозник», а также ныне здравствующих, хотя и претерпевших заметные изменения журналах «Огонек», «Новый мир» и др.

В десятом томе «Архива» трудно выделить в качестве важнейшего что-либо одно без того, чтобы не преуменьшить достоинств другого, не менее важного, существенного. Если все-таки попытаться определить самое главное, то его, пожалуй, можно выразить одним словом — актуальность. Да, именно актуальность звучания публикуемых писем, документов и разного рода материалов, несмотря на то, что многие из них имеют срок 30—40-летней давности. Актуальны они прежде всего в общественно-политическом отношении, ибо возвращают к жизни имена незаслуженно, несправедливо забытых талантливых, колоритных людей, немало способствовавших развитию советской литературы и журналистики. К их числу следует

* М. Горький и советская печать, кн. 1—2. Изд. «Наука», М., 1964—1965 (Архив А. М. Горького, т. X); К. П. Лукирская, А. С. Морщихина. Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. «Наука». М.—Л., 1965, 406 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

отнести и писателя В. Зазубрина, и критика А. Воронского, и таких видных советских и партийных деятелей, как А. Халатов, Ф. Раскольников и другие. Не потеряли своего значения эти письма и материалы и в чисто практическом плане. Современные издательские работники многое могут почерпнуть из опыта организации и налаживания деятельности первых советских издательств. Тут важно все: и то, какими принципиальными соображениями руководствовались Горький и его ближайшие помощники, рекомендуя к печати ту или другую книгу, и то, как составляли они издательские планы, и то, как боролись против излишней детализации этих планов, против ненужного параллелизма в работе разных книгоиздательств, и т. д.

Но, конечно, первостепенное, поистине современное значение имеют письма Горького, в которых он высказывает свои взгляды на литературу, дает оценки своих произведений и произведений писателей октябрьской и дооктябрьской поры, выдвигает теоретические положения, касающиеся самых разных литературных жанров — романа, драмы, рассказа и очерка. Не перестаешь удивляться тому, как тонко и верно умел Горький не только подметить, почувствовать направление таланта писателя, но и предвидеть опасности, которые могли встретиться на пути того или иного литератора и не лучшим образом сказаться в его творческой практике. Весьма характерно в этом отношении одно из высказываний Горького о Вс. Иванове. В письме к А. Воронскому (1926), в котором он упоминает о Вс. Иванове, звучит не только восхищение успехами молодого писателя, но слышатся и нотки тревоги, озабоченности по поводу перспектив его творческого развития. «„Всев‹олод› опять начал хорошо писать", — сообщаете Вы. Не сомневался, что — начнет. Таланта у него — много. Если он, Вс‹еволод›, будет скупее на слова, экономнее на лирику и во всем более сдержанным, — мы, в его лице, получим отличнейшего и по-русски оригинального художника. Уж — поверьте! Только бы он восчувствовал, что литература суть дело мануфактурное — от mano — рука — а не фабрично-заводское. Это не только ему — многим понять надо, ему-то меньше других».[1]

Эта тревога Горького, как оказалось впоследствии, была не напрасной. Необычайно ярко вспыхнувший в 20-е годы талант Вс. Иванова в дальнейшем как бы пошел на убыль. Безусловно, одаренный художник чувствовался и в произведениях, созданных им в 30—40-х годах, но все это было уже явно ниже возможностей автора «Партизанских повестей».

Горький был очень высокого мнения о типе русского писателя XIX века, иначе, как подвижническим, «святым», не называл он служение многих из них литературе, народу. Горького восхищали их широта взглядов, демократизм и гуманизм, гражданская смелость и принципиальность и связанное с этим отношение к собственному творчеству как к самому серьезному и важному делу всей своей жизни. С целым рядом литераторов той поры Горькому посчастливилось встретиться, и позднее, когда ему приходилось так или иначе касаться их писательского облика, был ли то Каронин-Петропавловский, Чехов, Толстой или Короленко, он неизменно подчеркивал, что каждому из них была свойственна неутолимая жажда познания действительности, что каждый был органически чужд самолюбования и самоуспокоенности.

Унаследовав высокие качества своих знаменитых предшественников, Горький хотел, чтобы и советские писатели обладали ими. Именно к этому сводилась в большинстве случаев его «наука воспитания», которая нашла довольно полное отражение в рассматриваемых сборниках. Мы видим, что Горький живо интересовался не только тем, о чем и как писал тот или другой литератор, но и тем, что представлял он собой как человек, как личность. Поводов для радостного утверждения того, что советская литература в целом пошла по пути, завещанному передовыми деятелями русской литературы и искусства, у Горького было достаточно. Но, как явствует публикуемая переписка, немало в этом плане было и огорчений.

Особенно сильно волновала Горького групповщина в среде писателей, имевшая место в 20—30-х годах. Он не мог остаться к этому равнодушным, ибо видел, что узко личные, групповые настроения, которыми вдохновлялись некоторые критики и писатели, наносили ущерб общему, важному делу — плодотворному развитию советской литературы. Столь естественная в живом литературном процессе борьба мнений, взглядов и суждений нередко вырождалась в борьбу честолюбий и мелкую склоку. В своих письмах Горький взывает к дружбе между писателями, и, сурово отчитывая зазнавшихся «геннев», он не устает повторять: «Кружковщину, дробление на группы, взаимную грызню, колебания и шатания я считаю бедствием на фронте литературы».[2]

Не меньшим бедствием для литературы считал Горький довольно отчетливо проявившееся у ряда писателей отсутствие знания истории, плохую осведомленность в том, что было создано на ниве литературы предшественниками, и совсем уж преступное равнодушие к современной действительности. В письме к Н. Н. На-

[1] М. Горький и советская печать, кн. 2, стр. 30.
[2] Там же, кн. 1, стр. 216.

lib.pushkinskijdom.ru

корякову (1936) он с горечью замечает: «Теперь — о литературе и литераторах. Это — мое очень больное место. Так же, как и Вы, я не вижу, чтоб Съезд писателей оживил нашу литературу, создал среди литераторов какие-то разногласия, дискуссии и т. д. Писатели наши продолжают относиться к действительности с равнодушием, которое мне непонятно, и я склонен оценивать равнодушие это как признак какого-то серьезного заболевания, ожирения, что-ли?»[3]

Малое знание действительности обусловило в первую очередь, по мысли Горького, невозможность создать тип героя, равновеликого эпохе. «У нас написано черт знает сколько книг, — говорил он в одном из своих выступлений, — но нет крупных типов, нет обобщений, нет тех типичных явлений и людей, которые нам необходимы. И пора их иметь. У нас очень много талантливых писателей, и они могут написать большие книги, несомненно. Если они не пишут — не хватает материала, просто нет материала, это чувствуешь везде».[4]

Весьма поучительны требования, которые Горький предъявлял как ко всей литературе в целом, так и к деятельности отдельных ее представителей. В своих оценках он, как правило, исходил из самых высоких критериев и в то же время проявлял мудрую, истинно отеческую педагогическую гибкость, был и самым доброжелательным и одновременно самым строгим критиком. Ему более, чем кому бы то ни было, были ведомы достижения и недостатки современной литературы. И потому в его лице всегда встречали противника и те, кто, отзываясь о литературе, чрезмерно сгущали краски, и те, кто были настроены на залихватски оптимистический лад. Так, Горький пытается переубедить А. Воронского, который в ряде писем слишком мрачно отзывался о собратьях по перу: «Ведь вы подумайте — только десять лет прошло, а как много сделано? И право же, ценного — больше, чем это видишь с первого взгляда».[5] И тот же Горький с большим раздражением, обычно ему не свойственным, отчитал А. Щербакова, который был склонен завышать результаты достигнутого в литературе: «Очень меня смущаете и огорчаете Вы оптимизмом Ваших оценок текущей литературы... Мой скепсис основан на чтении тех рукописей, которые особенно подчеркнуты Вами, как явления весьма значительные. Вы — не читали тех произведений, о которых говорите...

Когда Вас назначили секретарем Союза писателей, Вы сказали: буду учиться. Не видно, чтоб Вы научились чему-то... Вы, как будто, желаете примирить всех со всеми, создать в Союзе „тишь, гладь, божью благодать". А создавать-то нужно нечто прямо противоположное, ибо необходимо обнажать противоречия, обличать мещанство — мобилизовать литературу, как единую, определенно целеустремленную силу, способствующую росту культурного возрождения страны, повышающую трудовое, героическое настроение масс».[6]

Помимо указанных выше преимуществ, выгодно отличающих сборники «М. Горький и советская печать» от некоторых изданных ранее томов «Архива А. М. Горького», следует отметить также и более высокое качество справочного аппарата. Комментаторы писем Горького к К. Пятницкому, И. Ладыжникову и другим адресатам ограничивались обычно формальными справками, избегая разъяснения сложных мест в этих письмах. В новых сборниках авторы статей-послесловий и комментариев, как правило, выходят за пределы формального пояснения тех или иных фактов. Здесь в большинстве случаев довольно основательно характеризуются журналы, издательства и корреспонденты Горького, при этом приводятся сведения о ряде малоизвестных документов и забытых критических оценках. Так, к примеру, если речь идет о той или другой статье критика или о высказывании Горького, особо характерных для тех лет, в комментариях можно найти и более полные выдержки из этой статьи и ссылки на работы Горького, в которых он более развернуто обосновывал свою мысль. Изменение типа справочного аппарата при издании «Архива А. М. Горького» безусловно повысило ценность данных книг, облегчив пользование ими.

В последние годы советские писатели, критики и литературоведы не раз давали отпор зарубежным авторам, выступавшим с заявлениями, что творчество Горького якобы устарело и потеряло свое актуальное значение в наши дни. Рецензируемый том «Архива» самым непосредственным образом включается в эту борьбу. Обширный и разнообразный материал, собранный в нем, как нельзя более убедительно опровергает такого рода досужие домыслы.

С этой точки зрения весьма своевременным следует считать также выход книги другого жанра, который незаслуженно относят иногда к разряду второстепенных, подсобных. Мы имеем в виду книгу «Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960».

Знакомство с этим библиографическим сводом (куда вошли статьи, книги, вышедшие как в центральных, так и в периферийных издательствах) убеждает в том, что следует говорить не об ослаблении влияния Горького, а, наоборот, о расширении

[3] Там же, стр. 316.
[4] Там же, стр. 340.
[5] Там же, кн. 2, стр. 43.
[6] Там же, кн. 1, стр. 378, 380.

lib.pushkinskijdom.ru

географических границ этого влияния как внутри нашей страны, так и за ее рубежами. Мы видим, что к творчеству Горького вновь и вновь обращаются писатели и ученые самых разных стран и континентов — Индонезии, Англии, Югославии, Чехословакии, Японии и т. д. Поистине вторую молодость переживает его творчество в национальных областях и республиках Советского Союза. Об этом свидетельствует множество работ типа: «Горький и марийская литература», «Горький на сценах татарского театра», «Роль Горького в развитии якутской литературы», «Горьковские традиции в киргизской литературе» и т. д. и т. п.

Уже три десятилетия прошло с тех пор, как была опубликована библиография С. Д. Балухатого, составленная при участии К. Д. Муратовой, — «Критика о М. Горьком. Библиография статей и книг 1893—1932 гг.» (ГИХЛ, Л., 1934).

Эта книга имела большое значение не только для горьковедов, но и для всего советского литературоведения, ибо она как бы подводила итог и — одновременно — намечала перспективы в изучении как творчества родоначальника социалистического реализма, так и многих других советских писателей, так или иначе связанных с Горьким.

В последующие годы работ, подобных капитальному труду С. Д. Балухатого, не было создано, регистрация и учет текстов Горького и литературы о нем не проводились систематически.

Рецензируемая работа («Литература о М. Горьком) восполняет один из пробелов в библиографии о Горьком. Она выполнена в лучших академических традициях: широкий охват материала сочетается с подлинно научным подходом в отборе и оформлении его. Читатель этой книги получит довольно полное представление о том, в каких основных направлениях шло изучение творчества Горького в эти годы, и об индивидуальном содержании зарегистрированных статей и книг. При этом объективно-информационный характер аннотаций не исключает той или другой (иногда скрытой, иногда открытой) оценки. В одних случаях, когда речь идет об интересной, оригинальной статье или книге, авторы, как правило, дают развернутую, подробную аннотацию, в других — они ограничиваются очень краткими замечаниями или же прямо указывают, что данное исследование носит «общий характер».

Важное значение данной библиографии видится также и в том, что, показывая, как, в каком направлении ведется изучение творческого пути Горького, она в то же время раскрывает и то, как исследуются горьковские традиции в творчестве советских писателей — современников Горького, как происходит дальнейшее развитие и становление метода социалистического реализма у писателей наших дней. Иначе говоря, идя вслед за Балухатым, авторы данной библиографии стремятся дать представление не только о Горьком, но и о литературном процессе в целом. Большую помощь в этом плане оказывает вспомогательный (тематический) указатель, содержащий рубрики: 1) Советская литература и М. Горький; 2) Начинающие писатели и М. Горький; 3) Литературно-эстетические взгляды М. Горького; 4) Литература народов СССР и М. Горький и т. д.

Работа «Литература о М. Горьком» наглядно позволяет представить общее состояние науки о Горьком, в котором она пребывала в указанное шестилетие. Нетрудно увидеть, что этот период в целом был плодотворен. В эти годы увидели свет монографии многих ведущих исследователей Горького (С. В. Касторского, К. Д. Муратовой, Б. В. Михайловского, А. И. Овчаренко, Б. Бялика и др.). Широкий размах получило изучение творчества Горького в трудах и ученых записках периферийных научных учреждений. Наряду с появлением работ обобщающего характера довольно отчетливо обнаружилось также стремление к созданию работ, локальных по своему характеру и узко-специальных, нередко находящихся на стыке лингвистики и литературоведения. В то же время библиография отразила серьезные недостатки и просчеты, которыми грешило горьковедение. К их числу следует отнести отсутствие какого бы то ни было координирования, организации в изучении творческой деятельности писателя. Отсюда — появление работ, уныло дублирующих друг друга, пристальное внимание к одним периодам, темам, произведениям — и равнодушие к другим.

Интерес составителей к состоянию горьковедения последних лет (1955—1960) оправдан, благотворные веяния XXII съезда оздоровили атмосферу общественной жизни, и это не могло не сказаться на развитии науки о Горьком. И тем не менее нельзя не пожалеть, что авторов не привлекла идея продолжить библиографию С. Д. Балухатого самым непосредственным образом, т. е. начать учет и регистрацию материалов с 1935 года, или хотя бы заполнить пробел первых послевоенных лет. Взяв же за отправной пункт 1955 год, следовало бы довести библиографию хотя бы до 1963 года.

Положительно оценивая вышедшие книги — «М. Горький и советская печать» и «Литература о М. Горьком», мы отнюдь не хотим сказать, что они лишены каких бы то ни было недостатков и недоработок. Можно было бы, в частности, указать на то, что в основе своей интересные статьи-послесловия А. Дементьева к двум книгам десятого тома «Архива» могли бы быть более проблемными и острыми, а комментарии к письмам в ряде случаев более основательными и развернутыми и т. д. Предмет для спора, думается, есть и во второй книге: и по поводу принципа от-

lib.pushkinskijdom.ru

бора материала (отдельные, не обогащающие горьковедение статьи и рецензии можно было бы не включать в библиографию), и по поводу характера некоторых аннотаций (одни из них — чрезмерно скупы, а другие, как например аннотация к работе В. Воробьева «А. М. Горький о социалистическом реализме» (стр. 264), неоправданно подробны).

Помня об этих и некоторых других недостатках, мы сознательно не остановились на них более подробно, так как убеждены, что выход в свет этих книг — явление отрадное; и для науки о Горьком — да и не только для нее — приобретение важное и ценное.

В. ТИМОФЕЕВА

ИЗУЧАТЬ ЖИВУЮ СИЛУ ТРАДИЦИЙ! *

В дискуссиях последнего времени — например в спорах о рассказе, о судьбе романа, о поэме — разговор о новаторских поисках все чаще связывается с проблемой наследования традиций. И это неслучайно. Поиски нового происходят не на пустом месте, художественные открытия возникают в живом литературном процессе, где новое и старое переплетается порою в самых причудливых сочетаниях, к тому же по-настоящему понять и оценить новое можно лишь в сравнении с уже завоеванным.

Может быть, именно острота творческих поисков, характерная для литературы наших дней, и заставляет с таким вниманием всматриваться в опыт прошлого, где мы нередко обнаруживаем еще не до конца раскрытые, не познанные богатства, столь живое значение имеющие для духовного мира современного человека, для творческого развития нашей литературы.

Одно из подтверждений тому — последние книги о Лермонтове, во многом по-новому представившие, казалось бы, хорошо знакомый облик одного из лучших поэтов земли русской.

Естественен поэтому тот интерес, с которым встречаешь коллективный труд «Маяковский и советская литература», подготовленный Институтом мировой литературы им. А. М. Горького и вышедший в свет почти через год после широко отмеченного литературной общественностью 70-летия поэта. Несмотря на обилие книг и статей, посвященных творчеству певца Октябрьской революции, тема эта разработана еще далеко не полно; к тому же поэзия Маяковского и в наши дни сохраняет свои живые многообразные связи с современной литературой; многие завоевания поэта и сейчас, в новую историческую эпоху, являются надежным ориентиром в творческих поисках современных писателей.

Разнохарактерное содержание нового труда (а в нем представлены статьи, воспоминания, материалы и сообщения) объединяется общим замыслом, который так сформулирован в редакционном вступлении: «раскрыть поэзию Маяковского в многообразных связях с современной ему литературой, творческих „сцеплениях" и полемических отталкиваниях» (стр. 6).

Нельзя сказать, что это — задача совершенно новая. Наше литературоведение располагает многолетним опытом изучения творчества Маяковского и литературы его эпохи. Многие факты, направления творческих связей если не изучены детально, то во всяком случае выявлены и определены. Однако сведения эти зачастую рассеяны по различным источникам (статьи, монографии, воспоминания и т. п.), не осмыслены в полной мере, порою освещены чрезвычайно односторонне, а то и предвзято.

Участники рассматриваемого сборника стремились по-новому подойти к решению поставленной задачи, полнее выявить разнообразие художественных поисков, обстоятельнее осветить — в сопоставлении с Маяковским — творческий вклад других литераторов 20-х годов. В книге затронут довольно большой круг имен — А. Блок, С. Есенин, Демьян Бедный, И. Сельвинский, М. Светлов, М. Кольцов и др. С одними из них Маяковский был связан более близко, в отношениях с другими на первый план выступало полемическое отталкивание, нередко принимавшее очень резкие формы. Однако в целом все они, каждый по-своему, участвовали в создании новой литературы, и в близости творческих мотивов, в сходной направленности художественных поисков проступали складывающиеся закономерности литературного развития советской эпохи.

По замыслу и по исполнению статьи во многом различны. Некоторые авторы прежде всего стремились наиболее полно собрать все известные факты, характе-

---

* Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы, сообщения. Изд. «Наука», М., 1964, 424 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

ризующие личные взаимоотношения и творческие связи писателя, объяснить эти факты и дополнить их новыми наблюдениями (так строится большинство статей сборника). Следует сразу же сказать, что такой подход вполне оправдывает себя, когда тема ранее была слабо разработана и даже само накопление материала имеет важное значение. Примером может служить статья С. А. Коваленко, в которой рассматриваются взаимосвязи Маяковского и поэтов-конструктивистов. Интересные материалы находим в сообщении Л. А. Шилова, посвященном Маяковскому и М. Кольцову.

В других статьях на первый план выдвигаются одна-две проблемы, вокруг которых и развертывается анализ материала, а сведения о личных взаимоотношениях используются лишь постольку, поскольку они могут войти в круг рассматриваемых вопросов. Такова, например, статья В. О. Перцова «Маяковский и Есенин» и в какой-то мере близкая к ней по конструкции статья Б. Л. Милявского «„Живые люди“ и „оживленные тенденции“». З. С. Паперный посвятил свою статью лирике М. Светлова, рассматривая в ней некоторые сквозные темы и лишь изредка обращаясь к творческому опыту Маяковского. Е. В. Ермилова, составив «опись» «стихового хозяйства» Маяковского, попыталась проследить развитие его традиций в современном стихе. Кстати сказать, в отличие от других авторов она не исследует связь стиха Маяковского с творческой практикой поэтов 20-х годов, так что статья эта целиком обращена к современности.

Хотя в сборнике рассматриваются взаимосвязи Маяковского с советскими писателями, вопрос об отношении к революции, о понимании ее задач в большинстве статей является центральным. При всем различии творческих индивидуальностей, сближения и расхождения в поэзии 20-х годов прежде всего были связаны с решением коренного вопроса эпохи — вопроса о революции. И даже в том случае, когда сформировавшиеся еще в доктябрьский период мастера художественного слова оказывались по одну сторону баррикад и безоговорочно отдавали свой талант революции, в осмыслении революционных событий, в понимании современности нередко существовали между ними немаловажные различия, получавшие свое отражение и в художественном творчестве.

Пожалуй, наиболее отчетливо это можно проследить в сопоставлении двух поэтов — Блока и Маяковского. В статье «Спор поэтов» И. С. Правдина справедливо рассматривает их творческие взаимосвязи в свете решения главной проблемы времени. Обобщая и дополняя наблюдения, сделанные другими литературоведами, автор статьи убедительно раскрывает социальные истоки близких мотивов и некоторых сходных художественных исканий, проявившихся в годы революции в поэзии Блока и Маяковского, подчеркивает свойственную Маяковскому активность в отрицании старого мира, различные «исторические корни» восторженного приятия революции, наконец, различное понимание ее задач и перспектив.

И все же следует сказать, что в этой статье местами ощущается упрощение в трактовке некоторых сложных явлений. И. С. Правдина, подчеркивая свойственное поэзии Блока решительное отрицание старого мира, не вспоминает о том, что с этим страшным миром была связана жизнь поэта, что его соблазны и увлечения проникали в стихи и что преодоление этих увлечений, разоблачение этих соблазнов, то самое «нет» прошлому, которое привело Блока в лагерь революции, стоило ему тяжелейшей душевной борьбы.

Едва ли можно согласиться с тем, что замечание Маяковского о сложном восприятии Блоком революции («хорошо» и «библиотеку сожгли») не имело под собой никакой реальной почвы, что поэт так легко и просто оборвал все нити, связывавшие его со старым миром, как примирился с вестью о гибели библиотеки (кстати сказать, и это известие он переживал очень тяжело, хотя не всегда это было заметно для окружающих). И когда Маяковский в своем некрологе на смерть поэта писал: «славить ли это „хорошо“ или стенать над пожарищем — Блок в своей поэзии не выбрал»,[1] едва ли он имел в виду самый факт приятия революции. Однако, комментируя эти строки, И. С. Правдина опускает слова «в своей поэзии» и доказывает, что Блок еще до Октября сделал свой выбор и что он всей душой приветствовал разгорающийся пожар революции. В такой оценке Маяковским Блока автор статьи видит лишь одно из проявлений групповой полемики, выпад против символизма.

Хорошо известна полемическая резкость Маяковского и отразившиеся в ряде его выступлений групповые пристрастия. Но в данном случае за словами поэта стоят куда более серьезные вещи, касающиеся как поэтической судьбы Блока, так и творческой работы Маяковского. И надо было бы разобраться в этом без поспешности, внимательно проверив, кстати, справедливость тех мнений, на которые ссылается И. С. Правдина.

Более подробно я не имею возможности писать об этом в краткой по необходимости рецензии, да и едва ли это необходимо, поскольку недавно появилась

---

[1] Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах. т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 22.

lib.pushkinskijdom.ru

обстоятельная монография Б. Соловьева «Поэт и его подвиг», в которой глубоко раскрыта сложность блоковского восприятия революции и проанализирована творческая деятельность поэта в последние годы жизни, после написания «Двенадцати».

Что же касается Маяковского, то стоит напомнить, что цитированные выше строки он написал в 1921 году, когда за плечами уже были «дни и ночи Роста», заставившие по-новому осмыслить обязанности поэта революции. Не только признания величия совершившегося переворота, а постоянного повседневнего участия своим стихом в строительстве нового мира — вот что требовал он от поэта. И в свете этих требований несколько иначе воспринимаешь резкость слов, сказанных им о Блоке.

Для темы «Блок и Маяковский» очень важен в статье «Спор поэтов» вопрос о творческом методе, о роли и понимании поэтического символа. Соображения, высказанные автором, заслуживают внимания. Однако более детальная разработка этого вопроса — пока еще дело будущего.

Кое-где И. С. Правдина в поисках параллелей слишком произвольно сопоставляет некоторые образы Блока и Маяковского — например, образ «бездны», «демона». Думаю, что ближе к истине неоднократно высказывавшееся мнение, что пронция Маяковского была нацелена не на какое-то определенное произведение, а на свойственное поэзии символистов увлечение образами такого типа.

В статье «Маяковский и Есенин» — в центре внимания известное стихотворение Маяковского «Сергею Есенину», сквозь призму которого преломлены творческие связи и полемика поэтов. В. О. Перцов вовлекает в рассмотрение широкий круг материалов, начиная от статьи Эдгара По «Философия творчества» (интересно сопоставленной со статьей Маяковского «Как делать стихи?») и кончая журнальной полемикой 20-х годов. В суждениях автора много интересного, основные линии «сближений» и «отталкиваний» двух поэтов очерчены отчетливо, однако, на мой взгляд, в этой теме бо́льшее место должна бы занять проблема национального в искусстве, столь важная как для поэзии Есенина, так и для поэзии Маяковского

Есть в этой статье не очень ясные, а иногда и спорные соображения. Так, на стр. 53 читаем: «Творчество Есенина не затронуло тех противоречий, которые определялись героикой советской действительности в тот ранний исторический период борьбы за социализм, когда поэт искал свои пути в бурях века. Оно идет не по основной линии развития советской литературы».

Если согласиться с этим утверждением, то как же объяснить живой интерес к поэзии Есенина и горячие споры о нем и при жизни поэта и после его смерти, во второй половине 20-х годов? Страпный отзвук полемических сражений тех лет заслоняет здесь трезвую научную оценку литературных явлений.

К сожалению, в статье не обосновано мимоходом брошенное замечание о влиянии Маяковского на стихи Есенина, поэтому трудно представить, что подразумевает под этим влиянием автор. Тем более, что речь идет о поэте столь резко очерченного и столь своеобразного художественного облика, как Есенин.

Тема «Маяковский и Есенин» представлена в сборнике также сообщением В. Ф. Земскова «Встречи Маяковского и Есенина». Автор собрал известные по документам и воспоминаниям сведения о встречах и взаимных отзывах поэтов и прокомментировал их несколько подробнее в части, относящейся к Есенину. Многие из приведенных материалов можно найти (но в более широкой интерпретации) в статье В. О. Перцова, что ставит под сомнение целесообразность их повторения в рамках одной книги.

В работе В. Ф. Земскова встречаем досадную неточность: он заявляет, что стихотворение «Сергею Есенину» было написано Маяковским через несколько дней после смерти Есенина (стр. 371). История создания этого стихотворения, над которым поэт работал не несколько дней, а около 3-х месяцев, подробно освещена самим Маяковским в статье «Как делать стихи?», которую неоднократно цитирует и В. Ф. Земсков.

Творческие взаимоотношения Маяковского и Демьяна Бедного в статье В. П. Ракова рассматриваются в свете заявленной в самом начале задачи: показать прежде всего творческую близость поэтов, их влияние на развитие молодой советской поэзии. Нельзя сказать, что в статье обойдены различия творческого метода, стиля, расхождения и противоречия, возникавшие между Маяковским и Д. Бедным, однако в полемическом запале автор сгущает краски и порой слишком уж «уравнивает» этих столь различных поэтов. И получается, что они совершенно одинаково встретили революцию «как давно желанное и самое радостное событие в их жизни». И революция одинаково повлияла на них: «внесла в их творчество новые темы и образы, она изменила самый характер их поэзии, наполнив новым жизненным содержанием, открыла широкие поэтические горизонты» (стр. 83). Выискивая близкие мотивы, сходные темы, автор увлекается этими сопоставлениями и лишь в конце статьи и мимоходом упоминает о том, что Д. Бедный еще до Октября «прошел замечательную школу идейного и творческого возмужания» (стр. 94). Полемическая предвзятость заметно помешала глубокому и обстоятельному решению темы. Что же касается воздействия на советскую поэзию, то эта сторона, по существу, так и осталась неосвещенной.

lib.pushkinskijdom.ru

Статья Б. Л. Милявского и сообщение А. В. Февральского позволяют расширить некоторые аспекты изучения драматургии Маяковского; есть интересные и полезные сведения и в других материалах сборника (в частности, рассказ Назыма Хикмета о встречах с Маяковским и его определение сути новаторства советского поэта).

Особого разговора, выходящего за рамки данной рецензии, требует вопрос о стихе Маяковского. Е. В. Ермилова попыталась свести воедино существующие разноречивые определения стиха поэта, отмечая как главную особенность его ритмики свободу сочетания разных размеров в рамках одного произведения. Вот это качество и прослеживает автор в современной поэзии, привлекая стихи самых различных поэтов — от Прокофьева и Твардовского до Б. Слуцкого и Окуджавы. Неудивительно, что при этом порою бывает трудно ощутить преемственную связь со стихом Маяковского.

Как видим, новый труд о Маяковском, разнообразный по своему составу, включает в себя целый ряд тематических линий, имеющих важное значение в истории советской литературы. Собранные в нем факты, наблюдения, выводы дают возможность глубже, разностороннее представить себе творческие связи Маяковского и многих его современников, внести необходимые уточнения в некоторые ставшие уже традиционными представления о поэте и литературе его времени.

И однако книга эта не во всем удовлетворяет читателя. Прежде всего это объясняется тем, что вынесенная в заглавие важная и очень актуальная тема «Маяковский и советская литература» решается в ней почти исключительно в плане историко-литературном и поэт почти во всех случаях оказывается слишком уж прочно прикреплен к 20-м годам. Мне могут возразить, что таков замысел книги, что есть необходимость обратиться к тому периоду, проверить и уточнить сделанное ранее, по-новому осветить такие вопросы, которые раньше оставались в тени, либо освещались неполно, даже неправильно. Что же, все это верно. Наука о литературе немыслима без обращения к истории литературы, глубина наших познаний прежде всего зависит от точного изучения фактов.

Однако в истории мы прежде всего стремимся отыскать истоки тех проблем, которые приходится решать сегодня и завтра. И обращаясь к наследию Маяковского, внимательно изучая сложный и нелегкий творческий путь поэта, мы в первую очередь хотим выделить в нем те линии, которые важны для решения коренных вопросов современной литературы.

Одним из таких вопросов был и остается вопрос о народности. Борьба за «массовое» искусство (этот термин любил употреблять Маяковский, обозначая им искусство, адресованное к широким народным массам и выражающее их интересы и настроения) определяла главное направление творческой работы поэта в 20-е годы. Он настойчиво стремился соединить актуальность, значительность, «нужность» содержания с высоким художественным мастерством, новизной поэтической формы. Многие полемические столкновения Маяковского с поэтами-современниками в основе своей были связаны с борьбой за народность литературы (хотя поводом нередко служили причины частного характера).

К сожалению, эта тема, тема борьбы поэта за «массовое» искусство, не прозвучала в полной мере в статьях и материалах рецензируемой книги. А между тем она имеет чрезвычайно важное значение для правильного понимания и оценки творческих исканий современных поэтов.

В бурно развивающейся поэзии наших дней поиски нового выражены очень ощутимо. И современная критика, стремясь полнее раскрыть своеобразие творческого облика поэтов, с большим интересом относится к этим поискам. Однако при этом новаторство порою рассматривается изолированно, вне связи с такими большими проблемами, как проблема народности искусства, что в конечном счете приводит к снижению критерия, к произвольности оценок.

Глубокий анализ творческого опыта Маяковского, ярко выраженное поэтическое новаторство которого органически вошло в русло «массового», народного искусства, был бы очень полезен в осмыслении художественных поисков современных поэтов.

Есть еще один вопрос, который, как мне представляется, необходимо поставить в связи с выходом в свет коллективного труда «Маяковский и советская литература». Бесспорно огромное влияние Маяковского на творческое формирование и развитие многих советских литераторов (да и не только литераторов!). Проходят годы, отдаляется от нас (во времени) грозная эпоха, сформировавшая поэта, новые задачи встают перед литературой, но не ржавеет «оружье строк» Маяковского и новые поколения поэтов находят в стихах его пример, вдохновляющий на творческий подвиг. «И сейчас, — писал недавно один из них, — в среде молодых поэтов я не знаю ни одного, на которого в той или иной степени не оказало бы влияние необъятное творчество Маяковского».[2]

---

[2] В. Цыбин. Маяковский с нами. «Молодой коммунист», 1963, № 7, стр. 112.

lib.pushkinskijdom.ru

Не раз к этому вопросу обращалась и наша критика, оценивая поиски и завоевания современной литературы, прослеживая пути преемственности традиций революционого искусства. Были отдельные — правда, довольно разрозненные — попытки более обстоятельно разобраться в том, как творчество Маяковского воздействует на развитие советской поэзии, что из наследия поэта было воспринято и как преломилось в творческой практике современных литераторов. Напомним хотя бы опубликованные журналом «Октябрь» в 1963 году выступления участников открытой дискуссии на тему «Традиции Маяковского и современная поэзия» К этой теме не раз обращались и авторы работ о творчестве Маяковского. Так, в книге «Революция — любовь» И. Денисова рассмотрение лирики поэта завершает главой «Все это — ваше», в которой анализирует современное преломление поэтических традиций Маяковского. Появляются и специальные работы, посвященные этой теме. Из числа недавно вышедших работ можно назвать опубликованную в 1964 году книгу В. Швачкина «Маяковский и молдавская лирическая поэзия»; традициям Маяковского посвящены специальные разделы в книгах Ю. Бабаева «Партия, время и литература» (1964), Н. Дамдинова «Границы поэзии» (1962) Очень много интересных наблюдений имеется в статьях, опубликованных в связи с 70-летием поэта. Работы эти различны по своему уровню, по глубине исследования материала. Есть в них отмечавшиеся критикой упрощения, слишком расширительное толкование традиций Маяковского, бездоказательное подтягивание к ним самых различных литературных явлений. Но вместе с тем в них имеется и удачный опыт исследования традиций, который нуждается в серьезном изучении и обобщении.

Необходимо заметить, что порою традиции Маяковского и в современной критике истолковывались весьма произвольно и наследниками Маяковского объявлялись либо старательные подражатели, либо очередные модные имена, нашумевшие своими поэтическими экспериментами.[3] И то и другое, учитывая высокую оценку поэзии Маяковского, представляет собою отнюдь не маловажное заблуждение и в некоторых случаях может оказывать вредное воздействие на литераторов.

Пора бы серьезно, на научной основе рассмотреть вопрос о традициях Маяковского. Тема «Маяковский и советская литература» нуждается в обстоятельном и широком научном исследовании. И особенно это важно сейчас, в канун пятидесятилетия советской власти, когда пришло время всесторонне осмыслить накопленный творческий опыт советской литературы.

Изучать живую силу традиций революционного искусства — одна из неотложных задач нашего литературоведения.

А. ИЕЗУИТОВ

ПОЛЕЗНАЯ КНИГА *

В настоящее время отчетливо наметился живой и достаточно широкий интерес к проблемам методологии.[1] Показательно, что особое внимание привлекает методология общественных наук.[2] Но до сих пор все еще слабо разрабатываются вопросы методологии и методики научного исследования в науке о литературе Нельзя сказать, чтобы в этом направлении ничего не было сделано. За последние несколько лет было издано значительное количество семинариев по отдельным писателям и по определенным периодам истории литературы. Существует даже спе-

---

[3] По поводу одного из таких необоснованных сближений с традициями Маяковского мне пришлось уже выступать на страницах журнала «Русская литература» (1963, № 3). Критик Ст. Рассадин в своей статье «Вперед к Пушкину» («Вопросы литературы», 1964, № 11), а затем в письме, опубликованном журналом «Вопросы литературы» (1965, № 6), неправильно представил смысл моего выступления, обрывая и произвольно истолковывая цитаты и обходя мои возражения против попыток некоторых критиков стихи Е. Евтушенко и «Треугольную грушу» А. Вознесенского представить как наиболее яркое воплощение традиций боевой поэзии Маяковского. Поскольку критик в своем ответе на мое письмо в редакцию уклонился от обсуждения существа вопроса, поднятого в моей статье, я не считаю необходимым еще раз доказывать явную тенденциозность и недобросовестность этого выступления.

* Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. «Наука», М., 1965, 334 стр.

[1] См.: Методологические проблемы науки. Материалы заседания Президиума АН СССР. Изд. «Наука», М., 1964.

[2] См.: История и социология. Изд. «Наука», М., 1964.

lib.pushkinskijdom.ru

циальный труд, посвященный семинарию как жанру.[3] Заметным вкладом в науку явились книги П. Н. Беркова.[4] Был выпущен ряд работ методического характера (как писать диссертацию). Вышла книга Н. И. Пруцкова «Вопросы литературно-критического анализа» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1960). Но все это, естественно, никак не могло и не может удовлетворить методологические и методические запросы и потребности огромной армии исследователей литературы. Понятен поэтому большой интерес, который вызывает книга «Пути и навыки литературоведческого труда», принадлежащая перу известного советского литературоведа Н. Ф. Бельчикова, которому в этом году исполняется 75 лет. По своему жанру и проблематике она синтезирует и семинарий, и методическое пособие, и библиографические справочники-указатели на самые разные темы, и научное исследование. В этом смысле труд старейшего ученого поднимает разработку вопросов методологии и методики литературоведческого исследования на новую ступень.

В аннотации от издательства характер и задачи работы определяются следующим образом: «В книге освещены вопросы методики литературоведческого исследования и культуры научного труда...» В действительности в книге идет речь не только о методике, но и о методологии. Более того, через методику все время просвечивают важнейшие методологические проблемы, а общие вопросы методологии конкретизируются и раскрываются в тесной связи с методическими задачами, которые постоянно приходится решать каждому литературоведу в его повседневной работе.

В книге Н. Ф. Бельчикова умело сконцентрирован большой и разнообразный научный и художественный материал. Она написана лаконично, емко и вместе с тем очень основательно. Теоретические положения в ней постоянно подкрепляются свежими и яркими иллюстрациями. Уже в этом отношении работа может служить примером для начинающего и не только начинающего ученого. В ней получил свое органичное воплощение более чем полувековой богатейший опыт автора как исследователя русской литературы, известного текстолога и редактора, крупного организатора и руководителя научной работы. Автор преимущественно оперирует материалом по русской литературе XIX века и отчасти по советской литературе, но методологические советы и методические предложения, содержащиеся в книге, имеют общелитературоведческое значение.

Труд ученого всем своим духом направлен против легковесного литературоведения. Он помогает развенчать довольно широко распространенный миф о литературоведческих занятиях как приятном, легком, веселом и не слишком обременительном препровождении времени; способствует воспитанию уважения к деятельности исследователя литературы, повышению общественного авторитета литературоведения. В главе «Талант и труд» автор показывает, привлекая разнообразный материал, что литературоведение требует не только призвания и таланта, а прежде всего труда; что труд литературоведа — это действительно труд — постоянный, тяжелый, напряженный и упорный, заставляющий человека отдавать все его духовные силы, всю внутреннюю энергию.

Автор справедливо говорит о связи литературоведения с другими науками: «В процессе развития науки выдвинуто сейчас требование взаимосвязи и сотрудничества таких смежных с филологией наук — истории, философии, искусствоведения, кибернетики, психологии. Содружество наук, их взаимодействие и творческий синтез — таково веление нашего времени» (стр. 19). Вместе с тем книга подчеркивает, что у литературоведения есть своя собственная, специфическая методология и методика. И это очень важно, так как в современных разговорах о необходимости содружества литературоведения с другими науками указанный момент иногда отходит на второй план, что отнюдь не способствует укреплению общественного авторитета науки о литературе и может даже создать впечатление, что у нее вообще нет своей методологии и методики исследования и поэтому она должна идти на выучку к другим наукам, чтобы хоть как-то оправдать свое существование. На самом деле литературоведение всегда обладало собственной методологией и методикой, но некоторые задачи, стоящие в наши дни именно перед литературоведением (изучение процесса создания и восприятия художественного произведения, анализ своеобразия поэтической и прозаической речи и т. д.), настолько сложны и синтетичны, что с помощью только его методологии и методики они уже не могут быть успешно решены. Поэтому литературоведение, не отказываясь от своей специфической методологии, в ряде случаев обращается к другим наукам (психологии, физиологии, математике и т. п.), подчиняя их собственным целям и задачам. В то же время в литературоведении существует множество вопросов и проблем, которые также нуждаются в решении и пересмотре, но сделать это можно и нужно с помощью методологии и методики самого литературоведения (например,

---

[3] А. И. Барсук. Печатные семинарии по русской литературе. 1904—1963. Критико-библиографический очерк. Изд. «Книга», М., 1964.

[4] П. Н. Берков. 1) Введение в технику литературоведческого исследования. Источниковедение. Библиография. Разыскание. Учпедгиз, Л., 1955; 2) Библиографическая эвристика. К теории и методике библиографических разысканий. М., 1960.

lib.pushkinskijdom.ru

история и поэтика реализма, соотношение реализма и романтизма в литературном процессе, виды реализма и романтизма и т. д.). Автор верно подчеркивает, что «для осуществления творческих задач в условиях современности при таланте и способностях исследователь должен обладать широким кругозором, идейной зрелостью, глубокой эрудицией, пониманием требований современности и свои знания умело сочетать с осведомленностью в области современной науки и с назревшими потребностями быстро движущейся жизни» (стр. 19—20).

В книге освещен весь процесс научного исследования: от выбора темы работы — до качества оформления законченного труда (композиционного построения, культуры цитирования и т. д.). Читатель сам проходит вместе с автором основные стадии научного исследования, причем не как посторонний наблюдатель, а как активный соучастник.

Н. Ф. Бельчиков показывает, насколько сложен и ответственен сам момент выбора темы будущей научной работы. Он справедливо критикует бесконечное повторение и варьирование одних и тех же диссертационных тем, когда многократно дублируются и материал, и круг вопросов, и даже основные выводы. Например, только о Горьком написано уже около 200 диссертаций-близнецов. «Историк литературы, — считает автор, — должен сочетать анализ изучаемого материала с современностью и научные проблемы, возникающие в работе по материалу, решать в свете современных общественно-научных требований» (стр. 43). Исследователь отмечает также важность поисков новых научных путей в самом литературоведении.

Особенно подробно автор останавливается на методах и способах сбора материала, ибо, естественно, без материала нет и не может быть научной работы. Он справедливо указывает на важность правильного метода в данном вопросе. Ведь сбор материала — не просто количественное накопление фактов, он предполагает осмысленный синтез индукции и дедукции. В оценке и характеристике разнообразных источников материала особенно ярко проявились широкая осведомленность и мастерство Н. Ф. Бельчикова как библиографа, текстолога и редактора. В многочисленной справочной литературе автор умело отбирает самое важное и самое необходимое для ученого-литературоведа. Представляют интерес высказывания автора и по некоторым общим вопросам. Давая в целом положительную оценку семинарию как жанру, Н. Ф. Бельчиков с полным основанием выступает как против наметившегося в ряде семинариев недостатка теоретических тем, отсутствия общетеоретического освещения вопросов, так и против «предписывания» и «предуказывания» угла зрения на материал и выводов исследования, что тоже дает себя знать в некоторых семинариях. Решительно критикует автор субъективизм во всех его проявлениях, характеризуя источники научного материала (например, издания из серии «Писатель в воспоминаниях современников»). Вступая в полемику по вопросу о том, какими должны быть библиографии: полными или рекомендательными, Н. Ф. Бельчиков отмечает, что в принципе нужны и полезны работы обоих типов, но в любом случае в библиографическом деле абсолютно нетерпимы субъективизм и предвзятость при отборе материала.

Обращая внимание на роль разыскания в литературоведческой работе, на то, что «разыскание фактов предваряет обобщение» (стр. 206), Н. Ф. Бельчиков в то же время постоянно говорит о необходимости органического единства между анализом и синтезом на всех этапах литературоведческого исследования. Богато и разносторонне представленный исследователем библиографический аппарат в свою очередь помогает успешному разысканию нового материала, хорошо ориентирует в существующей справочной литературе.

Важная особенность книги состоит в том, что автор не только дает много ценных и полезных методологических и методических советов, но в собственной работе неукоснительно следует тем принципам исследования, которые он рекомендует другим. Так, он постоянно напоминает ученым о необходимости уважительного и внимательного отношения к своим предшественникам. Книга «Пути и навыки литературоведческого труда» являет собой образец именно такого бережного и уважительного отношения ее автора к тому, что уже было сделано в науке до него. Это придает всей работе основательность, делает убедительными и аргументированными как обобщения существующего разнообразного материала, сделанные исследователем, так и его собственные новые и оригинальные положения и выводы.

Несмотря на то что в работе затронуто очень много самых разных вопросов и проблем, в ней постоянно ощущается внутреннее единство. Это достигается тем, что пафос книги, ее методологический и методический стержень — защита, обоснование и развитие подлинно социологического принципа исследования литературы. Автор справедливо и решительно выступает против вульгарного социологизма, социологического импрессионизма, либерализма и формализма в литературоведении (см. стр. 20). Но при этом он постоянно поддерживает и отстаивает принципы марксистско-ленинской социологии искусства, что имеет особенно важное значение, ибо в наши дни социология как таковая нередко отождествляется с вульгарным социологизмом и на этом основании тем или иным способом изгоняется из науки о литературе.

lib.pushkinskijdom.ru

Уже в самом начале работы Н. Ф. Бельчиков подчеркивает, что литературоведение — общественная наука; что ученый-литературовед должен прежде всего хорошо знать и понимать жизнь общества и того, в котором он живет, и того, литературу которого он изучает; что и тема и проблематика работы должны быть социально-эстетически значимыми. Социологический подход, показывает автор, может и должен проявляться в процессе сбора материала. Ученый обязан ясно видеть и уметь тонко вскрывать классовые противоречия в биографии и творчестве писателя. Источниковедение также обязано прежде всего проливать новый свет на эпоху, на борьбу и взаимоотношения классов, на место писателя и роль его творчества в общественной борьбе данной эпохи (см. стр. 208). Разыскание в свою очередь должно иметь общественную направленность и выяснять важную социально-историческую истину (см. стр. 212). Научное решение и такой сложной проблемы, как влияние, тоже, указывает Н. Ф. Бельчиков, «не может считаться достигнутым в результате механического сопоставления сходных мест в произведениях писателей: оно требует не только строгой проверки фактов, но и выяснения и объяснения возможности влияния как результата объективно-исторической закономерности, обусловленной социально-классовыми причинами» (стр. 227). Автор неоднократно напоминает, что главное для исследователя — это целостное эстетико-социологическое понимание литературы (стр. 231 и т. д.). Историзм неотделим от социальности (стр. 253—254), и «к любому поэтическому материалу необходимо подходить конкретно, т. е. исследовать его, учитывая творческую индивидуальность и классовую позицию писателя, идеи века, и, опираясь на правильно понятое содержание, делать выводы» (стр. 255). «Однако установление социально-исторической обусловленности литературы и социально-политической тематики не может быть самоцелью, а должно стать средством для решения историко-литературных вопросов» (стр. 257).

Н. Ф. Бельчиков подробно характеризует диалектический метод Ленина в работах о Л. Толстом. Он раскрывает двуединство этого метода: Ленин определяет классовые предпосылки явления, открывает в нем социальное «земное» ядро, т. е. устанавливает мир классовых симпатий писателя и классовый характер его позиции. Одновременно он выясняет закономерность появления творчества писателя на основе анализа конкретных социально-политических условий времени, рассматривает его как художественное зеркало, отражающее социально-историческую действительность. «В статьях о Л. Толстом, — верно отмечает исследователь, — Ленин выдвинул важнейший методологический принцип познания творчества представителей классической литературы. Критерий этот заключается в том, что при оценке писателя и его творчества следует подходить с двух сторон: с точки зрения тех исторических условий, в которых развивалось его творчество, и вместе с тем с точки зрения современности» (стр. 261). Говоря о характеристике эпохи в историко-литературных изучениях, автор указывает, что «нужно стремиться к синтетическому изображению эпохи и писателя, события его жизни и эволюцию его творчества осмысливать в свете классовой борьбы, исторических сдвигов и непрерывного движения общественной политической мысли» (стр. 268).

В книге есть и специальный раздел, в котором Н. Ф. Бельчиков определяет основные особенности социолого-эстетического анализа литературы. «В настоящее время, — пишет автор, — изживается перевес социологического осмысления и завоевывает внимание современных литературоведов более сложный, но, бесспорно, более верный способ познания литературы одновременно в социологическом и эстетическом аспектах» (стр. 271). «Не вульгарное слияние или сцепление элементов друг с другом, — говорится далее, — не внешнее подчинение частных, зависимых частей основным, а тонкий вдумчивый анализ, выведение из основных решающих начал всех других элементов произведения — вот как мыслит современное литературоведение социолого-эстетический анализ.

В деле анализа литературных произведений это единство — основа методологии советской критики и литературоведения» (стр. 274).

При решении любой проблемы и при создании научной работы любого жанра и характера, в том числе научной биографии писателя, необходимо учитывать социологический аспект исследования. Недочеты некоторых работ Н. Ф. Бельчиков справедливо видит в стремлении их авторов затушевать противоречивость личности писателя, внутреннюю сложность его взглядов (например, в ряде работ, посвященных Некрасову и Л. Толстому), а также в замалчивании исторической и классовой ограниченности писателя (например, в некоторых работах о Лескове и Достоевском). В то же время Н. Ф. Бельчиков выражает согласие с теми исследователями (в частности, с Б. И. Бурсовым), которые предостерегают от «упрощенного понимания творческой личности писателя или как вневременного, абстрактного начала или как выражения узноклассовых интересов» (стр. 282).

В заключительной главе книги автор показывает, что именно социологический принцип позволяет широко и полно проявиться творческой оригинальности самого исследователя, способствует приданию его работ концепционности, научной объективности, свежести и актуальности общественно-эстетического звучания. Наконец, что также хотелось бы отметить, Н. Ф. Бельчиков очень уважительно относится

lib.pushkinskijdom.ru

к советским социологам-искусствоведам 20-х годов (В. М. Фриче, П. Н. Сакулину, В. Ф. Переверзеву, Ф. И. Шмиту и др.). Он не наклеивает на них традиционных ярлыков, не занимается огульным охаиванием, как это часто делается до сих пор, а старается спокойно и трезво найти и извлечь то поучительное, полезное и плодотворное для современной науки о литературе, что имелось в их методическом и отчасти методологическом наследии. Важно также сказать, что в своей защите и развитии социологического принципа Н. Ф. Бельчиков постоянно опирается и на труды классиков марксизма-ленинизма, и на работы советских ученых (Г. П. Бердникова, А. С. Бушмина, М. П. Гущина, В. Жданова, А. Ф. Иващенко, С. В. Касторского, И. Г. Неупокоевой, М. В. Нечкиной, Н. К. Пиксанова, Э. А. Сафроновой, У. Р. Фохта и др.).

Естественно, что не все проблемы и вопросы разработаны в книге с одинаковой полнотой и подробностью. Методология и методика анализа собранного материала освещены в работе более бегло и лаконично, чем этапы самого сбора материала, его разысканий и т. д.

Стоило бы, думается, придать книге еще более рекомендательный, ориентирующий характер, а для этого в первую очередь сделать более четкими и ясными в методологическом отношении оценки ряда ученых и их работ, более рельефно выделить и конкретно определить как положительные, так и отрицательные методологические тенденции в современном литературоведении.

Автор много и хорошо пишет о принципиальном родстве труда литературоведа с деятельностью ученых других специальностей и с творчеством художников слова, кисти, звука, камня и т. д. Но сравнительно мало — о его специфике, а это также очень существенно для правильного понимания вопроса. «Различие между наукой и искусством не в предмете познания, а в способе познания и в способе его изображения... Единое содержание и единая задача отразить действительность во всей полноте и истине сближают исследователя и писателя» (стр. 15), — считает автор. Эти выводы, с нашей точки зрения, нуждаются в некотором уточнении, когда речь идет о науке о литературе. Если у писателя действительность — в самом деле непосредственный предмет отражения и познания, то ученый-литературовед непосредственно имеет дело с литературой, т. е. явлением уже «вторичным», «производным» от жизни. Именно литература — предмет изучения литературоведа, а уже через нее, посредством ее — и жизни. Жизнь — основа и критерий литературы, но литература не тождественна с жизнью. Она относительно самостоятельна и генетически, и гносеологически. Литература не покрывается жизнью, ее нельзя целиком свести к жизни. Еще Ленин, как известно, указывал на недопустимость отождествления идеологических явлений с действительностью: «Точка зрения жизни, практики должна быть первой и основной точкой зрения теории познания... — писал он. — Конечно, при этом не надо забывать, что критерий практики никогда не может по самой сути дела подтвердить или опровергнуть *полностью* какого бы то ни было человеческого представления. Этот критерий тоже настолько „неопределенен", чтобы не позволять знаниям человека превратиться в „абсолют", и в то же время настолько определенен, чтобы вести беспощадную борьбу со всеми разновидностями идеализма и агностицизма».[5] Все это важно еще раз повторить в связи с тем, что в настоящее время иногда появляются работы, в которых литература фактически сводится к жизни, а творчество писателя — к его биографии. Отдельным поэтическим строчкам, образам, настроениям отыскивается прямая аналогия в жизни. Но дело в том, что ученый-литературовед не только должен стремиться и уметь проникать в глубь произведения, но и уметь вовремя остановиться в своем исследовании и не искать абсолютного соответствия элементам литературы, творчества в элементах реальной действительности, биографии писателя и т. д. Это разрушает и саму литературу как вид искусства и лишает науку о ней необходимой специфики.

Видимо, нуждаются в известном уточнении и те места книги, где идет речь о социолого-эстетическом анализе литературы, особенно когда автор ссылается на работу Э. Сафроновой «О социологическом анализе в литературной критике» («Ученые записки Вильнюсского государственного университета», т. XXXI, 1960). Э. Сафронова совершенно права, выступая против своеобразного «дуализма», против двух самостоятельных типов литературоведческого анализа: социологического и эстетического. Но она, думается, не совсем права в обосновании этого в принципе верного положения. По ее мнению, главное — познать эстетическую сущность искусства, но это можно сделать прежде всего с помощью социологического истолкования эстетической специфики искусства. Отсюда социология и эстетика едины. Но в действительности дело не просто в важности социологического истолкования эстетического. Само искусство — явление социальное по своей сущности. Следовательно, именно социологический подход к искусству соответствует природе, сущности самого искусства. Мало того, сущность эстетического тоже социальна. Значит, именно социологический анализ и раскрывает эстетическую сущность искусства. Может быть, для того, чтобы окончательно избавиться от «дуализма» и

[5] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 145—146.

lib.pushkinskijdom.ru

в анализе и даже в терминологии, целесообразно говорить о социологическом, а не о социолого-эстетическом исследовании искусства. Ведь и так понятно, что поскольку мы имеем дело не с социологическим анализом как таковым, а с социологическим анализом искусства, уже сам предмет исследования накладывает на принципы его исследования свой существенный, «эстетический» отпечаток.

В книге главным образом говорится о методологии и методике историко-литературного исследования. Об особенностях теоретического исследования сказано гораздо меньше.

Можно указать и на некоторые библиографические пропуски в книге. Так, например, в ней отсутствует упоминание об очень ценной работе С. Балухатого «Теория литературы. Аннотированная библиография. Общие вопросы» (Л., 1929). Стоило бы указать на сборник «Н. К. Крупская об искусстве и литературе» (изд. «Искусство», Л.—М., 1963) и рекомендовать не только издание «Р. Люксембург. Статьи о литературе» (1934), но и сборник «Р. Люксембург о литературе» (1961). Полезно было бы включить в книгу, особенно в связи с интересом многих современных исследователей к проблемам жанра, сводку высказываний советских писателей о романе («Вопросы советской литературы», т. IX, Изд. АН СССР, Л.—М., 1963). Хрестоматию «Русские писатели о литературном труде» (т.т. I—IV, «Советский писатель», Л., 1954—1956), очевидно, уместно было бы упомянуть не только в разделе «Борьба с засоренностью языка», но прежде всего в разделе «Писатель — критик». Есть в книге и некоторые совсем уже мелкие библиографические неточности. Но все это может и должно рассматриваться лишь как досадные и частные недержки серьезного и глубокого исследования. В целом книга Н. Ф. Бельчикова «Пути и навыки литературоведческого труда» очень нужна и полезна и начинающему и не только начинающему ученому-литературоведу.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

XVII ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

3—4 июня в Пскове состоялась XVII пушкинская конференция, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР совместно с Псковским педагогическим институтом. Конференцию открыл ректор педагогического института И. В. Ковалев. Участников конференции приветствовал секретарь Псковского областного комитета КПСС кандидат историч. наук П. А. Николаев. Директор Пушкинского заповедника С. С. Гейченко, выступивший с докладом «Освобождение пушкинских мест от фашистских захватчиков и история восстановления Пушкинского заповедника», привел новые архивные материалы об освобождении в июле 1944 года войсками 3-го Прибалтийского фронта территории Пушкинского заповедника. С. С. Гейченко рассказал о капитальных строительно-реставрационных работах, законченных в основном к июню 1949 года, и о работе по дальнейшей мемориализации пушкинских мест, проводимой коллективом заповедника в последние годы.

В центре внимания XVII конференции были вопросы мировоззрения и художественного метода Пушкина. Доктор филолог. наук Б. С. Мейлах (Ленинград) в докладе «Об очередных задачах пушкиноведения» связал состояние и задачи изучения Пушкина с общим состоянием и проблемами науки о литературе. Пушкиноведение, будучи одной из передовых областей литературоведения, разделяет также свойственные ему недостатки, среди которых следует прежде всего отметить слабое внимание к методологии исследований. Б. С. Мейлах указал, что в результате методологических промахов — искусственного подбора фактов, схематизма — неправильно, односторонне освещается ряд важнейших моментов идейной и художественной эволюции поэта, требующих синтетического исследования. В этой связи особое место занял в докладе вопрос о теоретических предпосылках изучения художественного мышления Пушкина, в том числе его романтизма и реализма. Докладчик отметил, что наряду с серьезными исследованиями появляются рецидивы старых ошибочных взглядов, например нигилистическое отрицание положительной роли романтизма в развитии русской и мировой литературы, отступление от историзма, искусственный подбор фактов в освещении позиций поэта после 1825 года и др. В заключение докладчик отметил необходимость решительно улучшить изучение Пушкина в высшей и средней школе и усилить научную пропаганду его произведений.

Доктор историч. наук В. В. Пугачев (Горький) в своем докладе «Об эволюции социологических и политических взглядов Пушкина после восстания декабристов» связал позицию Пушкина с особенностями эволюции дворянского этапа освободительного движения в период между декабристами и Герценом. Разочаровавшись в тактике «военной революции» и не видя в это время другой силы, способной уничтожить крепостничество, Пушкин теоретически считал такой силой «просвещенное дворянство». Практически же дворянство в целом поддерживало крепостное право. Поэтому Пушкин, как и другие его современники, желавшие перемен в положении крестьянства, возлагал свои надежды на правительство, как раз в это время ставившее вопрос о ликвидации крепостнических отношений. Эта политика, продиктованная кризисом феодально-крепостнической системы, вплоть до 1830 года определяла взгляд многих передовых мыслителей Запада на Николая как на главу европейских либералов. С осени 1832 года у Пушкина появляются серьезные сомнения в реформаторской деятельности царя, но он в основном сохраняет свой прежний взгляд. Его позиция во многом предвосхитила позицию Герцена.

Кандидат филолог. наук И. М. Тойбин (Курск) в докладе «Проблема историзма в творчестве Пушкина 1830-х годов» рассматривал историзм как особое качество художественного мышления. Принципы историзма, в 1830-е годы все сильнее проникавшие во все сферы человеческого знания, своеобразно преломлялись в научном и художественном творчестве. На фоне чисто внешнего понимания историзма, характерного для литературы того времени, особенно ярко выступает своеобразие пушкинского историзма, сочетающегося с глубоко понятой народностью. Обнаруживая в народе величие, героику, красоту, Пушкин синтезирует в своих произведениях 1830-х годов историю, эпос и лирику.

lib.pushkinskijdom.ru

Большой интерес вызвал доклад доктора филолог. наук Ю. М. Лотмана (Тарту) «Некоторые вопросы реализма Пушкина». Отметив плодотворность определения художественного реализма как изображения человека, обусловленного определенными социальными обстоятельствами, докладчик указал, что для анализа словесной ткани произведения нужно дальнейшее уточнение методов исследования. Опираясь на некоторые идеи Ю. Н. Тынянова, осмысленные в свете современной науки о знаковых системах (семиотики), Ю. М. Лотман на примере творчества Пушкина показывает различие между романтизмом как системой, налагавшей определенные ограничения на способы художественного изображения, и реализмом, в самой основе отвергающим подобные ограничения. Определенные словесные сочетания у Пушкина воспринимаются как *содержание* других сочетаний, как сама действительность (так, романтической формуле «Буду ей спаситель...» и т. д. в «Евгении Онегине» соответствует содержание «Все это значило, друзья, С приятелем стреляюсь я»). Жесткие однолинейные системы Пушкин заменяет емкими многоплановыми структурами («Противуречий очень много, Но их исправить не хочу»), стремясь к созданию «поэзии действительности». Вопрос о структуре системы, которая воспринимается субъективно как отказ от системности вообще, подчеркнул докладчик, — один из центральных в определении природы реализма Пушкина.

Рассмотрению общих принципов стиля Пушкина на материале его прозы был посвящен доклад доктора филолог. наук А. В. Чичерина (Львов) «Спорные вопросы стиля пушкинской прозы». Возражая против тенденции к «усложнению» и субъективизму трактовок, А. В. Чичерин опирается в своем анализе на поэтический строй и ход мысли Пушкина, воплощенные в «лексических, синтаксических, образно-словесных фактах, в их цельной системе». Наблюдения над ритмом пушкинской прозы приводят автора к выводу о наличии у Пушкина «второго прозаического стиля», с иным, более усложненным строем речи, иной природой образа — тезис, подробно обоснованный им в книге «Возникновение романа-эпопеи» («Советский писатель», М., 1958). Дифференциация этих стилей — более лаконичного и более усложненного — не временная, а жанровая. Второй стиль предвосхищает поэтическую методологию русского социально-психологического романа.

Доклад А. В. Чичерина соприкасался по своей проблематике с докладами кандидата филолог. наук Л. С. Сидякова (Рига) и доктора филолог. наук Г. М. Фридлендера (Ленинград). Л. С. Сидяков («Начальный этап формирования пушкинской прозы») исследовал художественные искания Пушкина 1815—1822 годов под углом зрения эволюции метода. Если в 1819 году обращение Пушкина к прозе имело еще в значительной степени экспериментальный характер («Наденька»), то в 1822 году, в статье «О прозе» Пушкин уже выдвигает принципиально новый взгляд на прозу, отвергая практику карамзинистов и приемы романтической прозы и намечая дальнейшие пути ее развития в своем собственном творчестве. Ранние опыты Пушкина несомненно помогли ему при обращении к прозе в конце 20-х—30-е годы, когда он закладывает основные принципы поэтики русского реализма. Роль Пушкина в выработке этих принципов составила содержание доклада Г. М. Фридлендера «Пушкин и пути русской литературы». Докладчик выделил три основных вопроса — решение Пушкиным проблем человеческого характера, сюжета и жанра. Историческое понимание человека и человеческой психологии, открытое Пушкиным, привело к перестройке всей системы литературного мышления и в первую очередь сюжетосложения. Традиционные формы сюжетов-схем, канонизированные литературой XVII—XVIII веков, сменяются многообразными живыми сюжетами, необходимыми для изображения героя, находящегося в непрерывном взаимодействии с окружающей социальной средой. Сюжет становится отражением жизни общества и детерминированной им психической жизни человека. На это художественное открытие Пушкина опиралась последующая русская реалистическая литература. Другой стороной этого переворота было разрушение сложившихся жанровых категорий и появление новых, «сводных» жанров (ср. «Евгений Онегин»), являющихся синтезом различных поэтических жанров. Пушкин открывал последующей литературе возможность целостного и многостороннего изображения человеческой жизни.

Идейные традиции Пушкина в творчестве Некрасова анализировались в докладе доктора филолог. наук Ф. Я. Приймы (Ленинград). Докладчик проследил возникновение и эволюцию антитезы «Пушкин—Некрасов» от защитников «чистого» искусства до Писарева. В творчестве же самого Некрасова, несмотря на элементы полемики с Пушкиным («Муза», «Поэт и гражданин»), главенствующей тенденцией было усвоение и развитие пушкинских традиций — не только в области поэтического мастерства, но и в изображении народной жизни. В русской поэзии XIX века только у Пушкина и Некрасова наметились, а отчасти и были реализованы, широкие планы изображения народной жизни; опыт, накопленный такими поэтами, как Кольцов, Никитин, И. Аксаков, был невелик и во многом односторонен. Именно поэтому линия пре-

lib.pushkinskijdom.ru

емственности идет к Некрасову от Пушкина — от крестьянских типов в «Бесах», «Утопленнике», «Дубровском», от Георгия Черного, Степана Разина и Пугачева до «Крестьянских детей», многочисленных типов крестьянок и крестьян, то благодушно-смиренных, то, как Савелий-богатырь, несгибающихся и бунтующих.

Кандидат филолог. наук Е. А. Маймин (Псков) в докладе «Пушкин и теория русского стиха» свел воедино и проанализировал разрозненные пушкинские замечания о стихосложении. Е. А. Маймин поставил чрезвычайно существенную проблему, важность которой была подчеркнута в дискуссии, — проблему внутренних закономерностей поэтической речи, принципиально отличающейся от речи прозаической, и восприятия Пушкиным этих закономерностей. Здесь возникает, подчеркнул докладчик, важный вопрос о свободе стиховой речи и о пределах этой свободы, о рамках поэтических законов, без которых невозможна была бы и свобода в поэзии. Пушкинское понимание природы стиховой речи отличается глубокой диалектичностью.

Ряд докладов и сообщений был посвящен отдельным произведениям Пушкина. Член-корр. АН СССР П. Н. Берков (Ленинград) в докладе «„Сказка о царе Салтане" и немецкий средневековый хроникс (XIII в.)» сообщил о раннем варианте сюжета пушкинской сказки, который содержится во «Всемирной хронике» Янсена Эпенкеля. Рассказ немецкого хрониста о дочери русского короля подтверждает русское происхождение «Сказки о царе Салтане». П. Н. Берков полемизировал с исследователями (Е. Е. Аничкова, М. К. Азадовский), утверждавшими, что сказка Пушкина опиралась прежде всего на западные источники.

Кандидат филолог. наук Л. И. Вольперт (Псков) в докладе «К истории замысла поэмы „Гавриилиада"» обратилась к проблеме связи этого произведения Пушкина с антирелигиозными поэмами Парни («Война богов», «Потерянный рай», «Галантность библии»). Л. И. Вольперт выявила в «Гавриилиаде» реминисценции из Парни и отметила, что в значительной мере через творчество французского поэта Пушкин усваивал традицию европейской богоборческой поэмы.

Кандидат филолог. наук Г. Ф. Богач (Кишинев) исследовал бытовую основу «Мертвых душ» и выдвинул предположение, что реалии «поэмы» стали известны Гоголю через Пушкина. Подвергнув критике традиционную версию о путях проникновения сюжета к Гоголю, докладчик указал на своеобразие бы та в Бессарабии, где некдоты о покупке мертвых душ имели реальную основу.

В докладе кандидата филолог. наук А. И. Голышевой «Пушкин в американском литературоведении 1960-х годов» был проанализирован ряд работ американских ученых, прослежены общие тенденции осмысления творчества Пушкина в США. Отметив достижения прогрессивного американского литературоведения, А. И. Голышева показала, что творчество Пушкина является ареной острой идеологической борьбы, и дала критическую оценку попыткам реакционных интерпретаций пушкинского творчества.

В прениях по докладам выступили доктора филолог. наук Л. Я. Гинзбург, Б. С. Мейлах (Ленинград), Н. Л. Степанов (Москва), кандидаты филолог. наук М. П. Легавка (Харьков), А. Ф. Теплов (Пушкинский заповедник), преподаватель Л. Г. Фризман (Харьков) и др. Дискуссию вызвал, в частности, доклад В. В. Пугачева; его конечные выводы оспаривались М. П. Легавкой и нашли поддержку в выступлении Н. Л. Степанова. Б. С. Мейлах, отмечая плодотворность исследования В. В. Пугачева, указал, что необходимо больше учитывать противоречия во взглядах поэта. Проблеме пушкинского реализма было посвящено развернутое выступление Л. Я. Гинзбург, отметившей, что в изучении реализма до сих пор сталкиваются историческая и типологическая точки зрения; смешение их нередко запутывает вопрос. Отстаивая историческую точку зрения, Л. Я. Гинзбург коснулась поставленной в докладе Ю. М. Лотмана проблемы литературоведческой терминологии, которую, по его мнению, следует приблизить к терминологии точных наук. Подобные искания, отметила Л. Я. Гинзбург, без сомнения, могут быть плодотворны в области теоретической поэтики, но в применении к явлениям, рассматриваемым исторически (реализм), нужна точность иного методологического качества, поскольку общие закономерности и тенденции подобного рода не могут быть понятны вне учета неповторимых творческих индивидуальностей Пушкина, Толстого, Флобера и др. О дальнейшем изучении пушкинского стиха и исторических и литературных взглядов Пушкина говорили Н. Л. Степанов, Л. Я. Гинзбург, Б. С. Мейлах при обсуждении докладов Е. А. Маймина и И. М. Тойбина. В заключительном слове Б. С. Мейлах отметил, что на конференции был заново поставлен ряд вопросов историко-литературного и теоретического характера, заслуживающих серьезного внимания и дальнейшего изучения.

После окончания заседаний участники конференции посетили мемориальные пушкинские места в Михайловском и Тригорском.

В. ВАЦУРО

lib.pushkinskijdom.ru

ВОСЬМАЯ ЛЕРМОНТОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Восьмая всесоюзная межвузовская научная лермонтовская конференция была посвящена 125-летию выхода в свет романа «Герой нашего времени». Она открылась в Ставрополе 25 мая и продолжалась в Пятигорске с 26 по 28 мая.

В места, где происходили события, описанные в романе «Герой нашего времени», и где бывал не раз сам поэт, съехались исследователи жизни и творчества М. Ю. Лермонтова из Ленинграда и Орджоникидзе, Москвы и Саратова, Воронежа и Грозного, Пензы и Днепропетровска, Черновиц, Абакана и других городов. Они обсуждали проблемы стиля и композиции романа, его творческую историю, влияние на русскую революционно-демократическую и прогрессивную западноевропейскую литературу прошлого века, а также национальные литературы народов нашей страны. Это была первая монографическая конференция лермонтоведов.

За четыре дня работы было заслушано и обсуждено 30 докладов и научных сообщений.

Конференция открылась вступительным словом проф. А. В. Попова «„Герой нашего времени“ и истоки русского романа».

С первым докладом — «Лермонтов в жизни В. И. Ленина» — выступил доцент И. А. Мохов (Ставрополь). Он охарактеризовал значение произведений Лермонтова в кругу чтения Владимира Ульянова-гимназиста, отметив при этом, что интерес к «Герою нашего времени» у юноши Ульянова пробудился под влиянием отзыва Чернышевского о романе.

Архитектонике «Героя нашего времени» посвятил свой доклад доцент Б. С. Виноградов (Грозный). Обращение исследователя к «сквозному действию» в романе позволило выяснить идейно-композиционную роль картин Военно-Грузинской дороги, а также значение образа Максима Максимыча как самостоятельного персонажа, нового героя, открытого Лермонтовым, и как рассказчика истории Бэлы. Проследив переходы «сквозного действия» из одного плана в другой, докладчик подчеркнул значение «истории души» Печорина в структуре романа.

Доцент В. Ф. Манаенков (Абакан) в докладе «Печорин глазами нашего современника» продолжил дискуссию о художественном методе «Героя нашего времени». Отстаивая взгляд на лермонтовский роман как на реалистическое произведение, докладчик не отрицал наличия в нем романтических элементов, но утверждал, что почти все они характеризуют не метод художника, а его стиль, специфику формы.

Доцент Л. П. Егорова (Карачаевск) в докладе «К вопросу о художественном методе Лермонтова в „Герое нашего времени“» подчеркнула двойственный его характер. Считая это произведение в целом реалистическим, Л. П. Егорова высказала мнение, что современное понимание метода как единства объективного и субъективного начал, выступающих в самых разнообразных сочетаниях, дает возможность считать романтическое начало «Героя нашего времени» также органической частью его метода.

Художественной форме лермонтовского романа был посвящен доклад «Некоторые вопросы поэтики (полифонизм) „Героя нашего времени“» студентки С. А. Кривошаповой (Черновцы). С. А. Кривошапова отметила, что каждая из составных частей романа имеет свою композицию, написана в определенном литературном жанре — путевого очерка, авантюрной новеллы, рассказа, авантюрно-философской новеллы, дневника. Они внутренне едины, но звучат по-разному; тональность меняется не только при переходах от одной части к другой, но даже внутри каждой из них. Многообразие стилистических приемов, использованных Лермонтовым, создает «многоголосность» — полифонизм романа.

Архитектонике романа был посвящен и доклад студентки Н. Б. Ивановой (Москва) «К вопросу о структурных особенностях „Героя нашего времени“ Лермонтова в сопоставлении с поэмой Гоголя „Мертвые души“ и очерком Пушкина „Путешествие в Арзрум“».

С докладом «К вопросу о фатализме Печорина» выступила студентка Э. А. Хадонова (Орджоникидзе), которая отметила, что Лермонтов не сводил проблему свободы и независимости к теме рока и трагической борьбы с ним героических личностей. Однако он не мог до конца разрешить проблему свободы и необходимости на конкретно-исторической, социальной основе и переводил ее в план нравственно-этический.

В докладе «Ирония в стилистике „Княжны Мери“» студентка В. А. Ялаева (Саратов), проследив соотношение авторской иронии и иронии Печорина и уделив последней особое внимание, пришла к выводу, что Печорин является героем именно благодаря своему трезвому критическому уму. Не поступки, а его борющаяся, анализирующая мысль дает ему право на главное положение. Ирония Печорина становится формой неприятия существующего мира, а ирония Лермонтова в целом связана с философскими тенденциями эпохи, с духом скептицизма и переоценки ценностей, которые так свойственны тому времени.

Кандидат историч. наук В. Б. Ви-

lib.pushkinskijdom.ru

ноградов (Грозный) сделал доклад «Образы „настоящего кавказца“ и Максима Максимыча», в котором проследил этапы эволюции образа «настоящего кавказца» и показал генетическую его близость к образу Максима Максимыча. Одновременно было высказано предположение, что очерк «Кавказец» является ответом Лермонтова не только реакционной критике, но и самому Николаю I, отзыв которого о романе «Герой нашего времени» был, по мнению докладчика, известен поэту.

В сообщении «Художественная деталь в поэтике романа „Герой нашего времени“» доцент В. М. Тамахин (Ставрополь) отметил сложную и многообразную идейно-художественную функцию деталей в романе Лермонтова.

С сообщением «Люди и вещи в романе „Герой нашего времени“ (к проблеме художественного осмысления вещи)» выступила студентка Н. П. Сухова (Москва).

Писательница Т. В. Толстая (Москва) на основании семейной переписки Верещагиных сделала сообщение «Биографические черты Лермонтова и В. А. Лопухиной-Бахметьевой в повести „Княжна Мери“».

Связям «Героя нашего времени» с русской и иноязычными литературами было уделено на конференции не менее серьезное внимание, чем самому лермонтовскому роману.

Большой интерес участников конференции вызвал доклад «„Герой нашего времени“ и проза Герцена 1830—1840-х годов» кандидата филолог. наук А. А. Жук (Саратов). А. А. Жук удалось уловить объективную близость исканий Герцена-писателя к творческим принципам Лермонтова еще в 1830-е годы, т. е. до знакомства с произведениями поэта. В докладе прослеживается, как усвоение опыта Лермонтова-прозаика привело к внутренней перестройке творческой системы Герцена и как роман Лермонтова и полемика вокруг него питали критические и философские воззрения Герцена. Знакомство с «Героем нашего времени» обогатило повествовательную манеру Герцена и сказалось в его крупнейших беллетристических произведениях 1840-х годов.

Своеобразным развернутым подтверждением этих положений явился доклад «„Герой нашего времени“ Лермонтова и „Записки одного молодого человека“ Герцена» студентки Г. В. Тимарцевой (Саратов). Подвергнув анализу жанрово-композиционные особенности этих произведений и сопоставив героев Герцена с Печориным, Г. М. Тимарцева пришла к выводу, что объективная близость писателей, рожденная временем и близостью мироощущения, привела к близости философского содержания. В докладе, однако, нашли отражение и различия в принципиальных установках Лермонтова и Герцена.

Доцент Б. Т. Удодов (Воронеж) сделал доклад «Об одной творческой встрече Лермонтова и Пушкина («Герой нашего времени» и «Капитанская дочка»)», в котором проследил развитие пушкинских традиций в творчестве Лермонтова.

Ряд любопытных наблюдений содержался в докладе «Отзвуки романа „Герой нашего времени“ в творчестве Я. П. Полонского», сделанном аспирантом А. И. Лагуновым (Ставрополь).

В сообщении «Античность в творчестве Лермонтова» доцент Н. И. Безбородько (Днепропетровск) осветила вопрос, никогда специально не рассматривавшийся, — об использовании Лермонтовым мифологических образов и исторических имен, а также об идейно-художественной функции античности в его творчестве.

В докладе «„Герой нашего времени“ в переводах 1840-х годов на французский язык» научный сотрудник Государственного литературного музея Т. Г. Динесман (Москва) остановилась на переводах романа, изданных в 1844, 1845 и 1846 годах. Докладчик отметила, что перевод 1845 года вышел со статьей Леузон ле-Дюка, в которой впервые не только во Франции, но и вообще в печати приводились биографические сведения о Лермонтове, до сих пор не учтенные в лермонтоведении. Т. Г. Динесман привела данные, свидетельствующие о том, что Лермонтов был тогда одним из наиболее читаемых во Франции русских писателей, а «Герой нашего времени» оказал влияние на развитие французской литературы второй половины XIX века.

Сообщение «Психологический портрет Печорина в переводе „Героя нашего времени“ на английский язык» сделала преподавательница Т. Я. Ефремова (Ставрополь). Сосредоточив свое внимание на переводе Мартина Паркера, Т. Я. Ефремова показала, как, овладев тонкостями русского языка, проникнув в замысел Лермонтова и глубоко почувствовав стиль его романа, Паркер передал средствами английского языка психологический портрет и движения души Печорина.

В сообщении «Роман Лермонтова на карачаево-балкарском языке» преподаватель М. Я. Хубиев (Карачаевск) привел сведения о первых переводах отдельных частей «Героя нашего времени» в 1920-х годах, когда в результате Октябрьской революции карачаевцы и балкарцы получили собственную письменность. Полностью на карачаево-балкарском языке «Герой нашего времени» был издан в 1941 году. Тогда же вышел в свет сборник стихов и поэм великого русского поэта. Лермонтов был первым русским писателем, книги которого были переведены на карачаево-балкарский язык. Теперь его произведения широко известны среди карачаев-

lib.pushkinskijdom.ru

цев и балкарцев в нескольких переводах разных писателей. Однако сейчас и карачаевцы и балкарцы предпочитают читать Лермонтова в оригинале, потому что современная молодежь хорошо знает русский язык.

Обзорный доклад «„Герой нашего времени“ в литературоведении юбилейного года» сделал кандидат филолог. наук Э. Э. Найдич (Ленинград). Докладчик обратил внимание на то, что исследователи недостаточно еще оценили отзыв Карла Маркса о замечательном мастерстве Лермонтова и мало используют суждения Плеханова о «Герое нашего времени». При этом было замечено, что в филиале Публичной библиотеки в Ленинграде, в Доме Плеханова, хранится экземпляр романа Лермонтова с пометами Плеханова. Затем докладчик познакомил собравшихся с недавно введенными в научный оборот неизвестными ранее отзывами А. И. Герцена и И. С. Тургенева о «Герое нашего времени». Отдав должное работам И. Андроникова, В. Мануйлова и Э. Герштейн, он обратил особое внимание на труды кавказских лермонтоведов А. В. Попова и Б. С. Виноградова, внесших значительный вклад в изучение «Героя нашего времени».

Доклад «„Герой нашего времени“ в иллюстрациях» кандидата филолог. наук И. А. Гладыш (Москва) явился обстоятельным обзором большого количества работ, посвященных лермонтовскому роману и сделанных как русскими и советскими, так и зарубежными художниками. При этом особое внимание было уделено иллюстрациям к «Герою нашего времени», выполненным нашими современниками.

В сообщении «Тамань. Домик и рисунок М. Ю. Лермонтова» Л. И. Прокопенко (Саратов) обратил внимание, что на широко известном рисунке Лермонтова «Тамань» изображена «лачужка», в которой жили девушка и старуха, а не «хата», в которой останавливался поэт. Поэтому никак нельзя связывать этот карандашный рисунок с воспоминаниями Цейдлера, а тем более отождествлять его с наброском пером, о котором говорится в этих воспоминаниях.

В сообщении «Владикавказская крепость времен Лермонтова» студентка В. Т. Бязырова рассказала о том, какой была тогда крепость. Она отметила, что в крепости бывали А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов; здесь же произошла встреча Лермонтова с Боборыкиным. Поэт встречался с комендантом крепости Нестеровым, а может быть, подобно Печорину, остался ужинать и ночевать у полковника Н..., т. е. у того же Нестерова.

Сообщение «Школьные экскурсии по лермонтовским местам на Кавказских минеральных водах» сделал учитель Р. Я. Эйдлин (станица Ново-Павловская). Теме «„Герой нашего времени“ и эстетическое воспитание школьников» был посвящен доклад учительницы Л. В. Котляр (Кисловодск).

В сообщении «Внеклассное чтение стихотворений советских поэтов, посвященных М. Ю. Лермонтову» доцент О. А. Моденская-Шестакова (Пятигорск) рассказала о совместной работе с учительницей Л. И. Чаплянской в девятом классе, где читались и разбирались «Баллада о шефе жандармов» и стихотворение «На смерть поэта» Е. Евтушенко, «Поговорим о бурных днях Кавказа» Расула Гамзатова, «Ты многих мне и ближе и дороже» Алима Кешокова, а также стихи Бориса Леонтьева, Алатырцева и других поэтов.

Аспирантка МГУ А. И. Журавлева сообщила участникам конференции о работе лермонтовского семинара при Московском университете им. М. В. Ломоносова и передала предложение руководства университета провести следующую межвузовскую лермонтовскую конференцию в Москве, что встречено было всеобщим одобрением.

В работе конференции, как всегда принял активное участие лермонтовед канд. филолог. наук В. А. Мануйлов, выступавший в прениях по многим докладам и дававший многочисленные консультации.

Доктор филолог. наук и писатель Ираклий Андроников сделал увлекательное сообщение — «Лермонтовский “кружок шестнадцати“ и „История тринадцати“ Бальзака», а также выступал в прениях почти по всем докладам и сообщениям.

На конференции были просмотрены звуковые кинофильмы: «Кругом родные все места», сделанный по сценарию директора музея-усадьбы в селе Лермонтово П. А. Вырыпаева Пензенской студией телевидения, и «Юбилейная лермонтовская», выпущенный кинолабораторией Саратовского университета (снят Б. Л. Петровым). Последний фильм был передан в дар пятигорскому государственному музею «Домик Лермонтова».

Подводя итоги работы восьмой лермонтовской конференции, В. А. Мануйлов отметил, что она выгодно отличается от предыдущих тем, что все внимание было сосредоточено на одном объекте, на одном произведении Лермонтова. Первая монографическая конференция, посвященная лермонтовскому роману, явилась плодотворной для изучения не только этого произведения, но и всего творчества великого поэта.

Участники конференции, закончив работу, познакомились с лермонтовскими местами на Кавказских минеральных водах.

Л. ПРОКОПЕНКО

lib.pushkinskijdom.ru

КОНФЕРЕНЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ ПОВОЛЖЬЯ

В Астрахани в начале июня проходила шестая конференция литературоведов поволжских вузов. Этой встречей завершалось пятилетие деятельности зонального объединения литературоведческих кафедр пединститутов Поволжья. За это время окрепли и расширились научные связи поволжских ученых. Если на первой конференции, созванной учредителем объединения — Куйбышевским пединститутом, было представлено 40 докладов, то на нынешней число ее участников утроилось. В последние два года работники пединститутов на конференциях выступают вместе с учеными Горьковского, Казанского, Башкирского, Саратовского университетов. Деятельность этого большого квалифицированного коллектива направляется Поволжским советом по координации и планированию научно-исследовательских работ.

Конференция открылась докладом доктора филолог. наук А. И. Овчаренко (ИМЛИ) «Основные проблемы советского литературоведения». Докладчик подчеркнул особенную интенсивность работы советских литературоведов в настоящее время. Отметив крупнейшие литературоведческие труды, он показал их тематическое разнообразие и широту охвата исследуемых явлений. Говоря о росте числа литературоведческих центров, А. И. Овчаренко особо остановился на достижениях ученых Казани, Горького, Саратова, Куйбышева и других городов Поволжья. В то же время он отметил невысокий теоретический уровень некоторых работ, недостаток обобщающих, синтетических исследований.

Все еще отстающим участком литературоведения, по мнению докладчика, остаются проблемы методологии, что порой приводит к исчезновению граней между марксистским и культурно-историческим подходом к изучаемым явлениям. Докладчик призывал смело ставить и по-новому решать коренные вопросы художественного развития, выдвигать гипотезы и от них идти к научному синтезу. В заключение А. И. Овчаренко говорил о том, что плодотворной работе литературоведов мешает недостаточная координация деятельности ученых, частое дублирование тем научных исследований.

Содержательной и плодотворной была работа семи секций конференции.

На секции русской литературы XIX века с интересным докладом выступил проф. В. А. Бочкарев (Куйбышев), раскрывший значение трагедии П. А. Катенина «Андромаха» в истории русской драматургии. Докладчик осмыслил это произведение как важный этап на пути от драматургии классицизма к пушкинскому «Борису Годунову». Доцент Т. И. Усакина (Саратов), рассмотрев суждения Белинского о «Герое нашего времени», проанализировала их в связи с философскими взглядами критика. Она отметила, в частности, ту роль, которую в данном вопросе сыграли плодотворные тенденции гегелевской «Эстетики». Доцент Е. Е. Соллертинский (Астрахань) посвятил свое выступление проблеме русского романа первой половины XIX века. Другие доклады были посвящены «Медному всаднику» Пушкина (кандидат филолог. наук М. Л. Нольман, Кострома), «Подростку» Достоевского (кандидат филолог. наук М. Я. Ермакова, Горький), творчеству Чернышевского (кандидат филолог. наук А. В. Карякина, Уфа, и доцент Н. А. Вердеревская, Елабуга), издателю и пропагандисту наследия Чернышевского М. К. Элпидину (доцент М. Т. Пинаев, Волгоград), «Поединку» Куприна (доцент Т. В. Ошарова, Саратов).

На секции советской литературы особый интерес представляли доклады проф. И. М. Машбиц-Верова (Куйбышев) «А. Блок и символизм», доцента В. М. Черникова (Саратов) «Фурманов и Фрунзе», доцента П. А. Бугаенко (Саратов) «А. В. Луначарский и А. М. Горький» и доцента Л. М. Фарбера (Горький) «Проза первых лет революции». Прочитанные доклады имели не только принципиально-методологическое значение, но были еще ценны и тем, как, впрочем, и большинство других, что вводили в научный оборот немало новых материалов. Деятельности А. М. Горького, его связям с советскими писателями были посвящены, кроме доклада П. А. Бугаенко, выступления кандидата филолог. наук Н. Д. Бараповой (Уфа) и аспирантки А. Д. Зайдман (Горький). Новые материалы об Э. Казакевиче сообщил аспирант Ф. Г. Жарский (Куйбышев), доцент Н. Н. Тверитина (Волгоград) остановилась на рассказах Серафимовича о Великой Отечественной войне. Тонким анализом художественных текстов отличались доклады доцента Л. Ф. Кирилюк (Пенза) о цикле стихов Н. Тихонова, кандидата филолог. наук М. Ф. Пьяных (Кострома) — о лирических балладах Гудзенко и старшего преподавателя З. И. Килгановой (Мелекесс) — о лирике Луговского. На секции были заслушаны также доклады о Л. Леонове и традициях зарубежной литературы (старший преподаватель Р. Н. Порман, Казань), о романтике А. Грина (ассистент В. В. Харчев, Горький), об эстетическом идеале поэзии М. Джалиля (старший преподаватель Н. Н. Лаисов, Елабуга), о повестях и рассказах Веры Пановой (доцент Л. А. Образовская, Оренбург). В отдельный цикл, посвященный 60-летию М. А. Шолохова, были выделены доклады доцентов Г. В. Макаровской (Саратов), Н. И. Фомина (Уральск) и И. М. Куриленко (Гурьев), рассмотревших проблему трагического, портрет и пейзаж в романе-эпопее «Тихий Дон».

lib.pushkinskijdom.ru

На секции зарубежной литературы, отметившей 700-летие со дня рождения Данте, первым был заслушан доклад кандидата филолог. наук И. К. Полуяхтовой (Горький) «Данте в Италии XIX века». О социальной направленности римской трагедии говорил кандидат филолог. наук А. А. Дерюгин (Саратов). История западноевропейской литературы освещалась в докладах доцента З. Е. Либинзона (Горький) о Шиллере, доцента Е. И. Волгиной (Куйбышев) о романах Гете, доцента Н. В. Мешковой (Саратов) о Гюго, доцента Е. М. Манделя (Саратов) о Гауптмане, старшего преподавателя В. С. Вахрушева (Балашов) о Линдсее и доцента Н. П. Еланского (Саратов) о традициях сатиры и юмора в чешской литературе послевоенного времени.

Присутствовавшие на этой секции с удовлетворением отметили возросшее внимание к сопоставительному изучению зарубежной и русской литератур. Так, ассистент Н. И. Слободская (Волгоград) рассмотрела сонеты П. Флеминга в переводах Сумарокова; доцент Е. А. Слободская (Волгоград) проанализировала высказывания Пушкина о Мицкевиче, ассистент А. Л. Ященко (Горький) проследил интерпретацию «Фауста» Гете в русской художественной литературе, доцент Н. С. Травушкин (Астрахань) остановился на роли драмы Гауптмана «Ткачи» в революционной пропаганде в России, ее издательской и сценической жизни на русской почве, старший преподаватель Е. З. Салихов (Уральск), сопоставляя «Цемент» Ф. Гладкова и «О тех, кто с нами» Э. Клаудиуса, показал внутреннюю творческую близость этих произведений.

Заседания секции теории литературы начались с освещения проблемы развития художественных методов. В докладе проф. Н. А. Гуляева (Казань) «О своеобразии просветительского реализма» этот метод рассматривался как один из этапов истории мирового реалистического искусства. По мнению докладчика, отличительной чертой просветителей являлся непрестанный интерес к идеологическим проблемам: и Вольтер, и Дидро, и Шиллер, и Ломоносов придерживались убеждения, что судьбы человечества решаются прежде всего в битве идей. Тема доклада доцента К. А. Назаретской (Казань) — формирование сентиментальных и предромантических мотивов в русской литературе. Доцент Н. Б. Подвицкий (Ульяновск) свой доклад посвятил лермонтовскому этапу в развитии русского романтизма, аспирантка С. В. Свердлина (Астрахань) — эстетической программе Чернышевского в 1883—1889 годах. На последующих заседаниях рассматривались вопросы стиля, жанра и писательского мастерства. Аспирант В. В. Курилов (МГУ) попытался теоретически обосновать понятие литературного стиля, доцент А. Ф. Киреева (Саратов) и старший преподаватель О. И. Федотов (Елабуга) — определить место романтического стиля в современной советской литературе. О жанрах и методе современной научно-художественной фантастики говорил кандидат филолог. наук О. И. Ильин (Саратов), о лирическом начале в чеховских рассказах — доцент А. В. Огнев (Саратов), о принципах анализа поэтической речи — кандидат филолог. наук Д. Н. Медриш (Волгоград).

Секция журналистики, публицистики и критики вынесла на пленарное заседание конференции доклад проф. И. Г. Пехтелева «Публицистика как творчество». Докладчик особо подчеркнул специфику и роль этого важного рода общественно-политической деятельности. Он попытался проследить ее закономерности, арсенал средств и приемов отражения и оценки жизненных явлений. В своем выступлении И. Г. Пехтелев, опираясь на опыт классиков марксизма, прогрессивных русских и зарубежных публицистов, подверг критике современные буржуазные теории в этой области и в конце остановился на задачах советской публицистики. Вопросы истории русской журналистики и публицистики, деятельности Щедрина, журналов «Современник» и «Отечественные записки» были затронуты на заседаниях секции в докладах кандидата филолог. наук Д. Ф. Лучинской (Казань), ассистента Г. Ф. Самосюк (Саратов), старшего преподавателя В. Б. Смирнова (Курган), кандидата филолог. наук В. Н. Азбукина (Астрахань) и др. Ассистент К. К. Петров (Казань) свое выступление посвятил публицистике в чувашской газете «Хыпар» в годы первой русской революции. О большевистской печати Астрахани в годы гражданской войны рассказал редактор газеты «Комсомолец Каспия» П. П. Бодров. В работе секции нашли отражение и история первых советских литературно-критических журналов (старший преподаватель А. В. Артюхин, Пенза), и «Испанский дневник» М. Кольцова (ассистент А. К. Жуйкова, Саратов), и публицистическое творчество Б. Горбатова (аспирантка М. С. Савельева, Казань). Вопросы интернационального воспитания в печати Татарской АССР осветила ассистент Н. А. Бичурина (Казань); работник астраханской газеты «Волга» поделился опытом создания сатирических страниц «Чилим» в областной газете. Как и на предыдущей конференции, одно из заседаний секции проходило в редакции местной газеты.

Впервые заседала секция литературного краеведения. Доцент Н. С. Травушкин специально остановился на значении этой отрасли литературной науки. Доцент Н. А. Милонов (Тула) продемонстрировал некоторые итоги литературоведческого изучения своего края; доцент К. Д. Вишневский (Пенза) поделился опытом чтения спецкурса литературного краеведения; доцент В. К. Архангельская высказалась о принципах составле-

lib.pushkinskijdom.ru

ния хрестоматии по фольклору на основе краеведческих материалов, подготовленной Саратовским университетом. О методике составления литературной карты Астраханской области говорил старший преподаватель Б. Л. Едский. Бо́льшая часть докладов принадлежала инициаторам создания секции — ученым-астраханцам. Доцент В. П. Самаренко сообщил о записанных им во время фольклорных экспедиций песнях астраханских чумаков, доцент И. В. Князев показал значение пензенских архивных материалов в изучении деятельности Салтыкова-Щедрина, кандидат филолог. наук В. Н. Азбукин, основываясь на материалах Воронежского архива, осветил жизнь и деятельность забытого писателя Г. И. Недетовского, учительница Н. Я. Яковлева рассказала об Астраханском литературно-драматическом обществе, ярко проявившем себя в годы первой русской революции. Писатель К. И. Ерымовский сообщил новые факты, связанные с пребыванием в Астрахани В. Хлебникова. Кандидат филолог. наук Э. Н. Аламдарова в докладе «Лариса Рейснер в Волжско-Каспийской флотилии» использовала много интересных, ранее неизвестных материалов, извлеченных из личного архива писательницы и из архивов Ленинграда и Астрахани. Участники секции с интересом прослушали также доклады Л. М. Фарбера (Горький), осветившего революционное окружение А. М. Горького в Нижнем Новгороде в 1901—1903 годах, и ассистента М. П. Беловой (Саратов), рассказавшей о большой творческой жизни писателя-саратовца А. Яковлева. На секции выступили также представители Уфы, Гурьева, Волгограда и Куйбышева.

«Литературное краеведение, — говорилось в телеграмме члена-корр. АН СССР Н. К. Пиксанова в адрес секции, — молодая научная дисциплина. Необходимо ее методологическое и проблемное обоснование коллективными усилиями». Секция обратилась к литературоведческим кафедрам вузов, к писательским организациям и к музеям поволжских городов с призывом развернуть литературно-краеведческую работу.

Деятельно прошли заседания секции методики преподавания литературы. В докладе проф. Я. А. Ротковича (Куйбышев) говорилось о состоянии и перспективах развития методики преподавания литературы как научной дисциплины. Вопросам эстетического воспитания учащихся и преподавания литературы в школе были посвящены доклады доцента Д. Т. Чирова (Мелекесс), доцента А. А. Тиховодова (Горький), аспиранта Л. М. Сигал (Куйбышев), старшего преподавателя И. И. Черкасова (Астрахань), старшего преподавателя С. Н. Корсунского (Гурьев), ассистента В. В. Бычкова (Астрахань), старшего преподавателя Л. М. Котельниковой (Казань) и др. Группа докладов, главным образом также на темы эстетического и нравственного воспитания учащихся, была подготовлена учителями Астраханской области. С особым интересом участники секции заслушали доклад доцента Е. П. Николаевой (Волгоград) «Проблемы семейного воспитания в творчестве писателей-демократов конца XIX века».

На заключительном заседании конференции председатель экспертной комиссии по литературе Поволжского координационного совета П. А. Бугаенко сообщил о дальнейших мероприятиях по развертыванию деятельности ученых зонального объединения. Как сообщил докладчик, в настоящее время готовится к изданию библиография печатных работ литературоведов Поволжья. Предстоит большая работа по созыву очередной, седьмой конференции. Принято решение готовить также и восьмую конференцию на тему «Великая Октябрьская революция и литература», которая будет приурочена ко времени 50-летия советской власти и соберется в Казанском университете имени В. И. Ленина.

Н. ТРАВУШКИН

lib.pushkinskijdom.ru

К СЕМИДЕСЯТИПЯТИЛЕТИЮ Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВА

Прошло ровно полвека со времени вступления члена-корреспондента АН СССР проф. Н. Ф. Бельчикова на педагогическое поприще и пятьдесят пять лет со дня опубликования его первой исследовательской работы. Труды Н. Ф. Бельчикова в области классической русской литературы, славистики, источниковедения давно уже признаны научной общественностью. Заслугой ученого прежде всего является широкое, комплексное изучение литературы в ее непосредственной связи с самыми разнородными общественно-историческими фактами. Так, Н. Ф. Бельчиков исследует роль Ф. М. Достоевского в процессе петрашевцев; художественные произведения Николая Успенского, сыгравшие видную роль в литературе конца 50-х и начала 60-х годов, он рассматривает в связи с классовой борьбой в критике 60-х и 70-х годов. Специальное внимание уделил он также деятельности Н. В. Шелгунова и М. А. Протопопова.

Комплексное изучение художественных произведений, критики, публицистики и определенных журналов позволило Н. Ф. Бельчикову создать монографию о русском народничестве — «Народничество в литературе и критике» (1934). Этот труд до настоящего времени сохраняет свое историко-литературное, методологическое значение.

Постоянное стремление Н. Ф. Бельчикова к принципиальному решению сложных задач ярко сказалось в написанной им главе о П. В. Анненкове, А. В. Дружинине и С. С. Дудышкине для первой коллективной истории русской критики, редактировавшейся А. В. Луначарским и П. И. Лебедевым-Полянским, в которой ученому удалось избежать упрощенной социологизации, характерной для советского литературоведения тех лет.

Особый круг проблем охватывают работы Н. Ф. Бельчикова в области советского филологического источниковедения, одним из создателей которого он является. Н. Ф. Бельчиков отверг механическую апробацию документа и настаивал на необходимости исторического и филологического его осмысления. Большой интерес представляет его труд по первичному учету славянских рукописных материалов во всех странах и научному раскрытию крупнейших архивных фондов.[1]

Хорошо известен Н. Ф. Бельчиков и как опытный текстолог, показавший образцы настойчивости и целеустремленности в поисках текстов запрещенных и забытых произведений таких русских поэтов, как А. И. Полежаев, П. В. Шумахер и другие.

Широкий диапазон научных интересов этого своеобразного ученого получил отражение в принадлежащих ему комментированных публикациях. В своей публикаторской деятельности Н. Ф. Бельчиков прежде всего обращался к тем текстам, которые по тем или иным причинам не были изданы его предшественниками. Так, например, неизвестным стихотворным опытам П. Н. Ткачева он посвятил самостоятельную работу.

Особенно следует отметить заслуги Н. Ф. Бельчикова в изучении эпистолярного наследия писателя-демократа Н. Г. Помяловского. Поскольку в обычных научных изданиях сочинений русских писателей их эпистолярное наследие публикуется без вариантов, первоначальных редакций и черновиков, одно из последних, глубоко трагических писем Помяловского осталось фактически ненапечатанным. Н. Ф. Бельчиков правильно усмотрел в первоначальной редакции письма писателя самостоятельное значение и на этом основании посвятил ей отдельную публикацию.

Преимущественное внимание к литературному наследию русских революционных демократов в научной биографии Н. Ф. Бельчикова вполне закономерно. Пропагандируя, в частности, изучение художественных произведений Н. Г. Чернышевского, Н. Ф. Бельчиков создал обобщающий труд о Чернышевском, получивший известность как в нашей стране, так и за рубежом.

В своей научной деятельности Н. Ф. Бельчиков не ограничивается изучением творчества классиков русской литературы. Его перу, например, принадлежат работы, посвященные казахским писателям. Но особенное значение имеют труды Н. Ф. Бельчикова о Т. Г. Шевченко. Автору удалось не только нарисовать образ несгибаемого

[1] См.: Справочник-указатель печатных описаний славяно-русских рукописей. (Совместно с Ю. К. Бегуновым и Н. П. Рождественским). Изд. АН СССР, М.—Л., 1963.

lib.pushkinskijdom.ru

революционера, гениального народного поэта, но и проследить эволюцию в творчестве и мировоззрении великого Кобзаря.

Заметный вклад внес Н. Ф. Бельчиков в изучение марксистской критики, посвятив ей статьи «К вопросу о ленинском наследии в литературоведении», «Ленин и русская литература» и др. Много сделал он для популяризации работ А. В. Луначарского, а также для правильного осмысления литературно-критического наследия Г. В. Плеханова.

Широта научных интересов Н. Ф. Бельчикова поучительна. На протяжении ряда десятилетий он обращается к древнерусской письменности, к творчеству русских классиков, его интересуют история освободительной мысли и проблемы поэтики, методологические основы марксистской науки о литературе и искусстве и вопросы текстологии.

Н. Ф. Бельчиков является одним из ведущих редакторов собраний сочинений В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Г. И. Успенского, Д. И. Писарева, А. В. Луначарского и др.

Совсем недавно вышла книга Н. Ф. Бельчикова «Пути и навыки литературоведческого труда»; в ней читатель находит следующие слова ученого: «Книга не будет научной, если в ней недостает глубины анализа, самостоятельности мышления, полноты охвата материала и новых научных осмыслений фактов, новых выводов. Не будет она популярной, если ей не хватает ясности и живости изложения, продуманности в отборе фактов, художественности мышления и доступности в трактовке вопросов». Именно к этому всегда стремился в своих трудах Николай Федорович Бельчиков.

А. МОГИЛЯНСКИЙ, Я. НАЗАРЕНКО

lib.pushkinskijdom.ru

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1965 ГОДУ

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ

	№	Стр.
Берковский Н. Чехов. От рассказов и повестей к драматургии	*4*	21
Бессонов Б. А. И. Эртель. «Гарденины»	*2*	111
Билинкис Я. Открытия К. С. Станиславского и развитие русского реализма	*1*	50
Бобров С. Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи)	*4*	80
Бобров С. Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым)	*3*	109
Гужиева Н. Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов	*4*	64
Данилевский Р. Герцен и немецкая литература 30-х годов XIX века	2	97
Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник»)	*3*	3
Иезуитова Р. Поэзия русского оссианизма	*3*	53
Лихачев Д. В чем сущность спора о реалистичности в древнерусской литературе?	*2*	59
Лихачев Д. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения	*1*	16
Лурье Я. Древнерусская литература и наши «представления о прекрасном»	*4*	3
Монахов Н. Концепция «свободного искусства» в эстетике раннего Маяковского	*3*	75
Морозов А. Ломоносов и барокко	*2*	70
Павловский А. Николай Заболоцкий. (Философский мир. Поэтика. Традиции)	*2*	34
Реизов Б. Об изучении литературы в современную эпоху	*1*	3
Смирнов И. Поэма «Маяковский начинается» (об эволюции поэтического стиля Н. Асеева)	*3*	90
Фридлендер Г. Лермонтов и русская повествовательная проза	*1*	33
Хватов А. Образ Григория Мелехова и концепция романа «Тихий Дон»	*2*	3
Шубин Э. Жанр рассказа в литературном процессе	*3*	27

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Блинчевская М. Статья Н. А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» (Опыт текстологического исследования)	*1*	90
Бухштаб Б. О природе текстологии и проблеме выбора основного текста	*3*	125
Бухштаб Б. Что же такое текстология?	*1*	65
Гришунин А. К спорам о текстологии	*3*	134
Гусев Н. Снова о каноническом тексте «Войны и мира»	*1*	98
Лихачев Д. Ответ Б. Я. Бухштабу и Е. И. Прохорову	*3*	156
Лихачев Д. По поводу статьи Б. Я. Бухштаба	*1*	76
Осовцов С. С. Т. Аксаков и Н. И. Надеждин в театрально-критическом отделе «Молвы»	*2*	134
Прохоров Е. Предмет, метод и объем текстологии как науки	*3*	134

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Адрианова-Перетц В. Было ли известно «Слово о полку Игореве» в начале XIV века	*2*	149
Белоброва О. Кипр в древнерусской литературе	*3*	163
Бельская Л. Ранний Есенин и Кольцов	*3*	234

lib.pushkinskijdom.ru

Бессонов Б. Новые автографы русских писателей *3* 193
Вацуро В. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова *3* 184
Галаган Г. Л. Толстой и петрашевцы *4* 137
Гиллельсон М. Письма Жуковского о запрещении «Европейца» . . *4* 114
Гин М. Неизвестный фельетон Н. А. Некрасова *2* 162
Гукасова А. Из наблюдений над стилем статьи В. И. Ленина «Памяти Герцена» *1* 108
Данилевский Р. Русская литература в немецкой критике 1830-х годов *4* 125
Желтова Н. В. В. Стасов о Горьком *3* 226
Западов В. Державин и Пнин *1* 114
Из переписки А. С. Новикова-Прибоя (публикация П. Зайцева) . . . *2* 203
Илюшин А. Смоленский и воронежский списки поэмы Пушкина «Братья разбойники» *3* 181
Киперман А. Неизвестное стихотворение А. Н. Плещеева *4* 155
Киселев В. Поэтесса и царь (страница истории русской поэзии 40-х годов) *1* 144
Коржан В. Народная песня и некоторые особенности ранней лирики Сергея Есенина *3* 242
Лужановский А. Неопубликованная статья Н. С. Лескова о толстовском учении *1* 162
Лурье Я., Серман И. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных» *2* 194
Малышев В. Рисунки протопопа Аввакума?. *2* 154
Маргарян А. Валерий Брюсов и шлиссельбуржец Николай Морозов . . *1* 169
Медриш Д. Страницы ненаписанного романа *2* 172
Мезенцев П. Белинский и эстетические традиции декабристов . . . *2* 155
Могилянский А. Цензурная история пьесы Писемского «Хищники» . . *2* 167
Морозов А. К истории надписей М. В. Ломоносова «К статуе Петра Великого» *4* 102
Неизвестная автобиографическая заметка А. П. Чапыгина (публикация Л. Долгополова) *1* 168
Нечаева В. К истории рассказа Достоевского «Господин Прохарчин» *1* 157
Никитина А. М. Ф. Лаговский — поэт-народоволец *3* 208
Новиков В. Работа Горького-драматурга над словом *2* 187
Нольман М. Пушкин и Саади (к истолкованию стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов») *1* 123
О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Великий муж» (из переписки Е. В. Тарле и Б. М. Эйхенбаума) *1* 187
Письма Эптона Синклера в издательство «Прибой» (публикация И. Шомраковой) *2* 184
Порман Р. Два письма Н. Н. Асеева *3* 251
Порман Р. К творческой истории «Нашествия» Л. Леонова *2* 208
Пухов В. Первая русская повесть о бедной Лизе *1* 120
Розенблюм Н. Встречи с Герценом (Письма П. Д. Боборыкина к А. И. Урусову) *4* 156
Рыскин Е. О статье Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» *1* 134
Силаев А., Шахов В. Некоторые новые данные о жизни А. И. Левитова (по материалам Тамбовского областного архива) *2* 166
Смиренский В. К истории пятниц К. К. Случевского *3* 216
Соколов Н., Якушин Н. Два письма Г. И. Успенского *1* 159
Стенник Ю. Стихотворение А. С. Пушкина «Мордвинову» (к истории создания) *3* 172
Турьян М. «Пунин и Бабурин» в ряду поздних произведений Тургенева *4* 148
Шацева Р. В. Е. Миляев — автор песни «Мы — братья!» *2* 179

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Баренбаум И. Эпизод из истории русского революционного движения 60-х годов («Думская история») *2* 215
Есин Б. Два замечания к статье Ф. Кузнецова о Благосветлове . . . *1* 193
Зельдович М. Зачем понадобился туман? (По поводу заметки Н. Пияшева о фельетоне в журнале «Просвещение») *4* 164
Злотникова И. Чей же псевдоним «Л. П.»? *2* 212
Ковалев В. О литературных тезках и творческой фантазии в жанре интервью *3* 255
Левин Ю. О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати . . *1* 196
Малышев В. Заметки о протопопе Аввакуме *4* 160
Наркевич А. Однофамильцы *3* 255
Ольховский Е. Как царская цензура запретила в первый раз сказку Л. Н. Толстого об Иване-дураке *4* 162
Пияшев Н. Еще раз о фельетоне в журнале «Просвещение» *1* 195

lib.pushkinskijdom.ru

Розенблат В. К пересмотру некоторых литературных ценностей (об отношениях к роману Достоевского «Бесы») *3* 253
Черейский Л. Пушкин и С. Д. Полторацкий (история одной публикации) *1* 190
Якушин Н. Был ли П. В. Засодимский автором переделки романа Эркмана-Шатриана «История крестьянина»? *1* 191

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Базанов В. Финляндская литература и Россия (Эйно Карху. Финляндская литература и Россия 1800—1850. Эстонское гос. изд., Таллин, 1962, 344 стр.; Э. Г. Карху. Финляндская литература и Россия. 1850—1900. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 282 стр.) *3* 277
Баскаков В. Русская шекспириана (Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748—1962. Сост. И. М. Левидова. Изд. «Книга», М., 1964, 712 стр.) . . *1* 216
Бруханский А. М. А. Шолохов в зарубежной критике *2* 230
Бузник В. Советская литература в Болгарии (Съветската литература в България. 1918—1944. Том втори. Сборник от материали, спомени и документи. Съставили и редактировали Стойко Божков, Стоян Стоименов, Христо Дудевски. Издательство на Българската Академия на науките, София, 1964, 491 стр.) *4* 188
Бушмин А. Ученый и его труды (А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. Под общей редакцией Н. К. Гудзия. Составление сборника, библиографии, примечаний и указателя имен А. А. Гозенпуда. Изд. «Просвещение», М., 1964, 478 стр.) . *3* 23
Выходцев П. Чешские литераторы о современной советской поэзии (Současná sovětská literatura. II. Ruská poezie. Autorský kolektiv Maita Arnautová, Jiří Nonzik, Zdeněk, Mathauser. «Svět», «Sovětů», Praha, 1964, 172 str.) *3* 289
Горячкина М. Творческий путь поэта-революционера (В. А. Путинцев. Н. П. Огарев. Жизнь, мировоззрение, творчество. Изд. АН СССР, М., 1963, 260 стр.) *1* 201
Гречнев В. История русской советской литературы (История русской литературы, тт. I, II. Изд. Московского университета, 1958, 1963) *1* 211
Гречнев В. Новое о М. Горьком (М. Горький и советская печать, кн. 1—2. Изд. «Наука», М., 1964—1965 (Архив А. М. Горького, т. X); К. П. Лукирская, А. С. Морщихина. Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 406 стр.) *4* 214
Гура В. Судьба литературоведческого жанра *4* 170
Гусев Н. Биография Льва Толстого (В. Шкловский. Лев Толстой (серия «Жизнь замечательных людей»). Изд. «Молодая гвардия», М., 1963, 864 стр.) 4 205
Данилевский Р. Слависты ГДР о перспективах изучения русско-немецких литературных связей (Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität. Jena-Thüringen, 1964. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, H. 2, 292 S.) *2* 262
Долгополов Л. Тартуский сборник статей о Блоке (Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Тарту, 1964 (ответственный редактор Ю. М. Лотман)) *2* 279
Иванов Г. Первая монография об «Искре» (И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). Изд. «Художественная литература», М., 1964, 624 стр.) *4* 202
Иезуитов А. Об историческом изучении социалистического реализма . *2* 218
Иезуитов А. Полезная книга (Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. «Наука», М., 1965, 334 стр.) . . . *4* 222
Ковалев В. Концепция человека в литературе XX века (В. Щербина. Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия. «Советский писатель», М., 1964, 572 стр.) *2* 288
Коржан В. К вопросу об изучении фольклоризма Есенина *2* 268
Костылев О. Книга о творчестве Горького советской эпохи (Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. Изд. «Наука», М., 1964, 380 стр.) *3* 285
Кульбас Д. Новая книга о Гончарове (Материалы юбилейной гончаровской конференции. Ульяновск. 1963, 320 стр.) *1* 199
Курсков Ю. Исследование о жизни писателя-труженика (Н. Якушин. По градам и весям. Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского. Северо-западное книжное издательство, 1965, 304 стр.) . . . *3* 284

lib.pushkinskijdom.ru

Левин Ю. «Тургенев на английском языке» (Turgenev in English. A Checklist of Works by and about Him. Complied by Rissa Yachnin and David H. Stam. With an Introductory, Essay by Marc Slonim. New York, The New York Public Library, 1962, 55 pp.) 2 250
Малевич О. Новые исследования о чехословацко-русских литературных связях (K československo-ruským vztahům v oblasti ideologie na přelomu XIX. a XX. století. «Acta Universitatis Carolinae», Philosophica et historica, 3, 1964, 183 str.; Radegast Parolek. Vilém Mrštík a ruská literatura. «Acta Universitatis Carolinae», Philologica, Monographia V, 1964, 187 str.) 2 254
Никитина Н. Тургенев и Германия (I. S. Turgenev und Deutschland. Materialen und Untersuchungen. Hrsg. von G. Ziegengeist. Bd. I. Akademie Verlag, Berlin, 1965, 361 S. mit Abb.) 4 192
Прийма Ф. Новая книга о творчестве Некрасова (Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Изд. Воронежского университета, Воронеж, 1964, 390 стр.) 4 196
Прийма Ф. Ценная монография о Герцене немецкого ученого (Eberhard Reissner. Alexander Herzen in Deutschland. Akademie-Verlag-Berlin, 1963, SS. 447) 2 245
Прозоров В. Слависты ГДР в борьбе с «остфоршунгом» (Wissenschaft am Scheidewege. (Kritische Beiträge über Slawistik, Literaturwissenschaft und Ostforschung in Westdeutschland). Herausgegeben von Dr. G. Ziegengeist. Akademie-Verlag, Berlin, 1964, 252 S.) 2 259
Пруцков Н. Что же такое дилетантизм? 3 257
Ровда К. Дружеские связи литератур (Венгерско-русские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1964, 280 стр.; Румынско-русские литературные связи второй половины XIX—начала XX века. Изд. «Наука», М., 1964, 298 стр.; Чехословацко-советские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1964, 287 стр.) 4 177
Семенов Л. Новая книга о Грибоедове (О. И. Попова. Грибоедов-дипломат. Изд. «Международные отношения», М., 1964, 219 стр.) 2 264
Смирнов И. Рожденная революцией (А. Меньшутин, А. Синявский. Поэзия первых лет революции. 1917—1920. Изд. «Наука», М., 1964, 443 стр.) 1 203
Смородин А. Очерк творчества Маяковского (А. Метченко. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 504 стр.) 1 207
Соколов Н. О народничестве в литературе (В. Смирнов. Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин (Г. И. Успенский в «Отечественных записках»). Изд. Саратовского университета, 1964, 140 стр.) . . 3 280
Соловьев А. *(Швейцария).* К вопросу о взаимоотношениях произведений Куликовского цикла («Задонщина», «Летописная повесть» и «Сказание о Мамаевом побоище»). (André Vaillant. Les Récits de Kulikovo: «Relation des Chroniques» et «Skazanie de Mamaï». «Revue des études slaves», 1961, t. 39, pp. 59—89) 2 243
Тимофеева В. Изучать живую силу традиций. (Маяковский и советская литература. Статьи, публикации, материалы, сообщения. Изд. «Наука», М., 1964, 424 стр.) 4 218

ХРОНИКА 1 226
2 290
3 294
4 228

Бушмин А. Виктор Владимирович Виноградов (к 70-летию со дня рождения) 1 221
Гудзий Н. Памяти учителя 4 167
Могилянский А., Назаренко Я. К семидесятипятилетию Н. Ф. Бельчикова 237

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Архипов Вл. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. Изд. «Московский рабочий», М., 1965, 472 стр.

Бегунов Ю. К. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Русской земли». [Исследования и тексты]. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 231 стр. (Инст. русской лит-ры).

Брюсовские чтения 1963 года. [Ред., сост. и авт. предисл. К. В. Айвазян]. Изд. «Айастан», Ереван, 1964 [вып. дан 1965], 570 стр. (Ереванский пед. инст. им. В. Я. Брюсова).

Канаев Н. П. Русско-якутские литературные связи. Изд. «Наука», М., 1965, 214 стр. (АН СССР, Сиб. отд., Якутск. филиал, Инст. языка, литературы и истории).

Кузьмин А. Г. Рязанское летописание. Сведения летописей о Рязани и Муроме до середины XVI в. Изд. «Наука», М., 1965, 286 стр.

Кулешов В. И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). Изд. Московского унив., М., 1965, 461 стр.

Нуралов Э. Об эстетических взглядах Л. Н. Толстого. Изд. «Айастан», Ереван, 1965, 146 стр.

Ростов Н. В. Г. Короленко. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1965, 111 стр.

Соловьев Б. Поэт и его подвиг. Творческий путь А. Блока. «Советский писатель», М., 1965, 696 стр.

Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. «Советский писатель», М., 1965, 299 стр.

Амстердам А. Всеволод Рождественский. Путь поэта. «Советский писатель», М.—Л., 1965, 155 стр.

Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. «Наука», М., 1965, 334 стр.

Бережной А. «Чапаев» Дм. Фурманова. Изд. «Художественная лит-ра», М.—Л., 1965, 131 стр. (Массовая ист.-лит. б-ка).

Богданович А. Страницы из жизни М. Горького. Материалы к биографии М. Богдановича. — Мои воспоминания. [Вступ. статья И. П. Крепа и Ю. С. Пширкова]. Изд. «Наука и техника», Минск, 1965, 229 стр.

Бочаров А. Э. Казакевич. Очерк творчества. «Советский писатель», М., 1965, 246 стр.

Брайнина Е. «Цемент» Ф. Гладкова. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1965, 125 стр. (Массовая ист.-лит. б-ка).

Гей Н. и Пискунов В. Мир, человек, искусство. «Советский писатель», М., 1965, 293 стр.

Горбунов Г. Дмитрий Фурманов. Политиздат, М., 1965, 160 стр.

Диев Вл. Трилогия Н. Погодина о Ленине. Изд. «Художественная лит-ра», М., 1965, 150 стр. (Массовая ист.-лит. б-ка).

Закруткин В. Цвет лазоревый. Страницы о М. Шолохове. Книжное изд., Ростов н/Д. 1965, 82 стр.

Зименко В. М. Традиции, новаторство, современность. [Изобразительное искусство и литература]. Изд. «Советский художник», [М.], 1965, 272 стр.

Калинин А. Вешенское лето. [О творчестве М. Н. Шолохова]. Книжное изд., Ростов н/Д., 1965, 128 стр.

Киселева Л. Ф. Творческие искания А. Фадеева. Изд. «Наука», М., 1965, 247 стр. (Инст. мировой лит-ры).

Книпович Е. Сила правды. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1965, 356 стр.

Крамов И. А. Малышкин. Очерк творчества. «Советский писатель», М., 1965, 227 стр.

Максимова В. А. Горький-редактор. (1918—1936). Изд. «Наука», М., 1965, 278 стр. (Инст. мировой лит-ры).

lib.pushkinskijdom.ru

Михайловский Б. В. Творчество М. Горького и мировая литература 1892—1916. Изд. «Наука», М., 1965, 648 стр. (Инст. мировой лит-ры).

Мотяшов И. Михаил Пришвин. Критико-биографический очерк. «Советский писатель», М., 1965, 248 стр.

Николаев В. Дорогами мечты и поиска. Творческий путь Льва Кассиля. Изд. «Детская лит-ра», М., 1965, 200 стр.

Осетров Е. Поэзия наших дней. Изд. «Советская Россия», М., 1965, 271 стр.

Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество в последние годы. (1925—1930). Изд. «Наука», М., 1965, 419 стр. (Инст. мировой лит-ры).

Петров С. Правда жизни и правда искусства. «Советский писатель», М., 1965, 120 стр.

Тарасова А. А. Из творческой лаборатории М. Горького. Изд. «Наука», М., 1964 [вып. дан 1965], 159 стр. (Инст. мировой лит-ры).

Файнберг Р. Юрий Герман. Критико-биографический очерк. «Советский писатель», М.—Л., 1965, 263 стр.

Библиография литературы о Л. Н. Толстом. 1959—1961. Сост. Н. Г. Шеляпина, А. С. Усачева, Л. Г. Лисовская. Изд. «Книга», М., 1965, 431 стр. (Гос. музей Л. Н. Толстого).

Лукирская К. П. и Морщихина А. С. Литература о М. Горьком. Библиография. 1955—1960. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 406 стр. (Б-ка АН СССР. Инст. русской лит-ры).

Малышев В. И. Древнерусские рукописи Пушкинского дома. (Обзор фондов). Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 230 стр. (Инст. русской лит-ры).

Смирнов-Сокольский Н. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX веков. [Библиографический указатель]. Изд. «Книга», М., 1965, 592 стр.

Подписано к печати 25/XI 1965 г. М-57212. Бумага 70×108$^{8}/_{16}$. Печ. л. 15$^{1}/_{4}$=21.35 усл. печ. л. Уч.-изд. 27.40. Тираж 7025. Зак. 498.

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

lib.pushkinskijdom.ru